

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y
ALEMANA

**Programa de Doctorado en Lenguas, Literaturas, Culturas y
sus Aplicaciones**



Recepción escénica de *Richard III* en España

Presentada por **Daniel Moisés Ambrona Carrasco**

Dirigida por **Dra. Purificación Ribes Traver**

Valencia, Junio de 2020

Agradecimientos

“De bien nacidos es ser agradecidos”, por lo que quisiera aprovechar esta oportunidad para expresar mi profundo agradecimiento a todas aquellas personas que, de un modo u otro, han hecho posible que esta tesis doctoral llegue a buen puerto.

En primer lugar, quisiera agradecer a mi directora y tutora, la Dra. Purificación Ribes, su dedicación y guía en este largo y laborioso camino. En segundo lugar, quisiera agradecer a mi familia, especialmente a mis padres y hermanas, su apoyo incondicional; a mi mujer Marta, y a mis hijas Martina y Míriam, su alegría; a mis amigos, la confianza que siempre me han demostrado; a los numerosos dramaturgos, directores y actores que me han prestado su colaboración desinteresada –muy especialmente a Chema Cardeña– los inestimables materiales que me han facilitado.

Finalmente, quisiera terminar este breve apartado agradeciendo a los miembros del tribunal el tiempo dedicado a la lectura de este trabajo.

Índice

1. Introducción: objetivos, metodología, estructura del trabajo.....	1
2. Estudio de la obra <i>Richard III</i> , de W. Shakespeare.....	8
2.1 Textos base de este estudio.....	8
2.2 El Personaje central: Richard.....	16
2.2.1 Richard y su maldad.....	17
2.2.1.1 La influencia del “Vice” y las “Morality Plays” en el personaje.....	26
2.2.2 El Lenguaje de Richard.....	30
2.2.2.1 La retórica.....	30
2.2.2.2 El humor.....	40
Bibliografía consultada.....	43
3. Tradición escénica y fílmica de la obra.....	49
3.1 Adaptaciones teatrales.....	52
3.1.1 Inglaterra.....	52
3.1.1.1 Siglo XVII.....	52
3.1.1.2 Siglo XIX.....	54
3.1.1.3 Siglo XX.....	54
3.1.1.4 Siglo XXI.....	62
3.1.2 USA.....	69
3.1.3 Otros contextos.....	71
3.1.3.1 Alemania.....	72
3.1.3.2 Italia.....	75
3.1.3.3 La Europa del Este.....	75
3.1.3.4 Oriente Medio.....	77
3.2 Adaptaciones fílmicas y televisivas en el contexto anglo- norteamericano.....	78
3.2.1 Laurence Olivier. 1955.....	78

3.2.2	BBC – Jane Howell y John Cook. 1983.....	80
3.2.3	Richard Loncraine y Sir Ian McKellen. 1995.....	81
3.2.4	Al Pacino: <i>Looking for Richard</i> . 1996.....	82
3.2.5	BBC – The Hollow Crown. 2016.....	82
	Bibliografía consultada.....	86
4.	Recepción escénica de Richard III en España: de 2005 a 2019. Adaptaciones españolas.....	94
4.1	Ricardo III. Centro Dramático Galego. 2005.....	94
4.1.1	Introducción.	95
4.1.2	Texto.....	97
4.1.3	Puesta en escena.....	106
4.1.4	Recepción de la adaptación escénica.....	110
	Anexos.....	118
	Bibliografía consultada.....	120
4.2	RIII. Arden Producciones. 2005.....	122
4.2.1	Introducción.....	123
4.2.2	Texto.....	126
4.2.3	Puesta en Escena.....	144
4.2.4	Recepción de la adaptación escénica.....	149
	Anexos.....	152
	Bibliografía consultada.....	158
4.3	Después de Ricardo. Avanti Teatro / CSF. 2005.....	160
4.3.1	Introducción.....	161
4.3.2	Texto.....	163
4.3.3	Espacio escénico.....	179
	Anexos.....	180
	Bibliografía consultada.....	181

4.4 Ricard 3r. Teatre Lliure. 2005.....	182
4.4.1 Introducció.....	183
4.4.2 Texto.....	186
4.4.3 Puesta en escena.....	201
4.4.4 Recepció de la adaptació escénica.....	206
Anexos.....	216
Bibliografía consultada.....	225
4.5 El Año de Ricardo. Atra Bilis. 2005.....	227
4.5.1 Introducció.....	228
4.5.2 Texto.	237
4.5.3 Puesta en escena.....	274
4.5.4 Recepció de la adaptació escénica.....	276
Anexos.....	285
Bibliografía consultada.....	289
4.6 King Richard. The Tragedy of King Richard III. Higiénico Papel Teatro. 2006.....	294
4.6.1 Introducció.....	295
4.6.2 Texto.....	299
4.6.3 Puesta en escena.....	313
4.6.4 Recepció de la adaptació escénica.....	318
Anexos.....	327
Bibliografía consultada.....	330
4.7 Ricardo III. Atalaya. 2010.....	333
4.7.1 Introducció.....	334
4.7.2 Texto.....	339
4.7.3 Puesta en escena.....	351
4.7.4 Recepció de la adaptació escénica.....	353
Anexos.....	367

Bibliografía consultada.....	375
4.8 RIII. La Tragedia de Ricardo III. Tejido Abierto. 2011.....	380
4.8.1 Introducción.....	381
4.8.2 Texto.....	387
4.8.3 Puesta en escena.....	406
4.8.4 Recepción de la adaptación escénica.....	412
Anexos.....	416
Bibliografía consultada.....	423
4.9 Invocació. Q-Ars Teatre. 2013.....	426
4.9.1 Introducción.....	427
4.9.2 Texto.....	430
4.9.3 Puesta en escena.....	433
4.9.4 Recepción de la adaptación escénica.....	434
Bibliografía consultada.....	435
4.10 Ricardo III: Rewind. 2013.....	437
4.10.1 Introducción.	438
4.10.2 Texto.....	439
4.10.3 Puesta en escena.....	444
4.10.4 Recepción de la adaptación escénica.....	445
Anexos.....	446
Bibliografía consultada.....	447
4.11 Sueños y Visiones del Rey Ricardo III, la Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth. Teatro Español. 2014.....	448
4.11.1 Introducción.....	449
4.11.2 Texto.....	454
4.11.3 Puesta en escena.....	482
4.11.4 Recepción de la adaptación escénica.....	490
Anexos.....	510

Bibliografía consultada.....	515
4.12 Ricard de 3er. À Trois Teatro. 2015.....	521
4.12.1 Introducción.....	522
4.12.2 Texto.....	522
4.12.3 Puesta en escena.....	524
4.12.4 Recepción de la adaptación escénica.....	525
Anexos.....	527
Bibliografía consultada.....	530
4.13 Només Ricard. Compañía Marácula. 2015.....	531
4.13.1 Introducción y Texto.....	532
4.13.2 Puesta en escena.....	533
4.13.3 Recepción de la adaptación escénica.....	534
Anexos.....	538
Bibliografía consultada.....	539
4.14 Ricardo III. Noviembre Teatro. 2016.....	540
4.14.1 Introducción.....	541
4.14.2 Texto.....	544
4.14.3 Puesta en escena.....	558
4.14.4 Recepción de la adaptación escénica.....	563
Anexos.....	584
Bibliografía consultada.....	590
4.15 Ricard 3. Iguana Teatre. 2016.....	593
4.15.1 Introducción.....	594
4.15.2 Texto.....	594
4.15.3 Puesta en escena.....	595
4.15.4 Recepción de la adaptación escénica.....	597
Anexo.....	598

Bibliografía consultada.....	599
4.16 RIII (según Ricardo III de William Shakespeare). El Umbral. 2016.....	600
4.16.1 Introducción.....	601
4.16.2 Texto.....	602
4.16.3 Puesta en escena.....	604
4.16.4 Recepción de la adaptación escénica.....	605
Bibliografía consultada.....	611
4.17 Ricardo III. Roberto Pains. 2016.....	613
4.17.1 Introducción.....	613
4.17.2 Texto.....	613
4.17.3 Puesta en escena.....	623
Bibliografía consultada.....	624
4.18 Ricard 3. Teatre Nacional Catalunya. 2017.....	627
4.18.1 Introducción.....	628
4.18.2 Texto.....	630
4.18.3 Puesta en escena.....	636
4.18.4 Recepción de la adaptación escénica.....	639
Anexos.....	652
Bibliografía consultada.....	654
4.19 Radovan III. Chema Cardeña. 2018.....	657
4.19.1 Introducción.....	658
4.19.2 Texto.....	662
Anexos.....	675
Bibliografía consultada.....	683
4.20 Ricard III, a partir de Richard III de William Shakespeare. Nomiar(t). 2019.....	684
4.20.1 Introducción.....	685
4.20.2 Texto.....	686

4.20.3 Puesta en escena.....	687
4.20.4 Recepción de la adaptación escénica.....	688
Bibliografía consultada.....	693
4.21 Richard III and They've Never Heard of Love. The Mamzelles. 2019.....	694
4.21.1 Introducción y Texto.....	695
4.21.2 Puesta en escena.....	696
4.21.3 Recepción de la adaptación escénica.....	697
Bibliografía consultada.....	699
4.22 Ricardo III. El Pavón Teatro Kamikaze. 2019.....	701
4.22.1 Introducción.....	702
4.22.2 Texto.....	710
4.22.3 Puesta en escena.....	749
4.22.4 Recepción de la adaptación escénica.....	750
Anexos.....	783
Bibliografía consultada.....	790
5. Recepción de adaptaciones extranjeras de <i>Richard III</i> en España (2005-2019).....	807
5.1 La Rose et la Hache. Odéon Théâtre de l'Europe de Paris (Francia) 2005.....	807
5.1.1 Introducción.....	808
5.1.2 Texto.....	811
5.1.3 Puesta en escena.....	825
5.1.4 Recepción de la adaptación escénica.....	826
Anexos.....	828
Bibliografía consultada.....	830
5.2. Richard III. Propeller Theatre Company. (Inglaterra) 2010.....	831
5.2.1 Introducción.....	832
5.2.2 Texto.....	834

5.2.3 Puesta en escena.....	852
5.2.4 Recepción de la adaptación escénica.....	859
Anexos.....	902
Bibliografía consultada.....	905
5.3 Richard III. The Bridge Project. (USA – UK) 2011.....	915
5.3.1 Introducción.....	916
5.3.2 Texto.....	920
5.3.3 Puesta en escena.....	933
5.3.4 Recepción escénica.....	943
Anexos.....	1022
Bibliografía consultada.....	1027
5.4 Bloody Dog. Fractal Teatro. (Colombia) 2014.....	1038
5.4.1 Introducción y texto.....	1039
5.4.2 Recepción de la adaptación escénica.....	1041
Anexos.....	1043
Bibliografía consultada.....	1046
5.5 Richard III. Arcola Theatre. (Inglaterra) 2017.....	1047
5.5.1 Introducción y texto.....	1048
5.5.2 Puesta en escena.....	1051
5.5.3 Recepción de la adaptación escénica.....	1052
Bibliografía consultada.....	1061
5.6 Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató. Teatro Bárbaro. (México) 2017.....	1063
5.6.1 Introducción.....	1064
5.6.2 Texto.....	1066
5.6.3 Puesta en escena.....	1092
5.6.4 Recepción de la adaptación escénica.....	1092
Anexos.....	1097

Bibliografía consultada.....	1098
6. Conclusiones.....	1100

1. Introducción: objetivos, metodología, estructura del trabajo.

La presente tesis doctoral se enmarca dentro de la línea de investigación “estudios literarios y culturales” del Programa de Doctorado “Lenguas, Literaturas, Culturas y sus Aplicaciones (Código 3135. Regulación RD 99/2011). El trabajo está dividido en seis bloques, el primero de los cuales corresponde a la presente introducción, en que justificamos la elección del tema, presentamos los objetivos, las bases teóricas de la investigación, y la estructura del trabajo realizado.

Nuestro estudio tiene como objetivo principal analizar la recepción escénica en España de la obra *Richard III*, de William Shakespeare, desde el año 2005 hasta 2019. El punto de partida de nuestra investigación es el año 2005, año en que se representaron en España cinco adaptaciones del clásico shakespeariano, llevadas a cabo por las siguientes Compañías:

- Centro Dramático Galego.
- Arden Producciones.
- Avanti Teatro.
- Teatre Lliure.
- Atra Bilis.

A estas adaptaciones siguieron las siguientes entre 2005 y 2019:

- Higiénico Papel Teatro (2006).
- Atalaya Teatro (2010).
- Tejido Abierto (2011).
- Q-Ars Teatre (2013).
- Joaquín Dholdán (2013).
- Teatro Español (2014).
- À Trois Teatro (2015).
- Compañía Marácula (2015).
- Noviembre Teatro (2016).
- Iguana Teatre (2016).
- El Umbral (2016).
- Roberto Paini (2016).
- Teatre Nacional de Catalunya (2017).
- Chema Cardeña (2018).
- Nomiar(t) (2019).
- The Mamzelles (2019).

- El Pavón Teatro Kamikaze (2019).

El público español, además, tuvo la oportunidad de asistir a las siguientes representaciones de Compañías extranjeras en gira por nuestro país:

- Odéon Théâtre de l'Europe de Paris (Francia, 2005).
- Propeller Theatre Company (Inglaterra, 2010).
- The Bridge Project (UK – USA, 2011).
- Fractal Teatro (Colombia, 2014).
- Arcola Theatre (Inglaterra, 2017).
- Teatro Bárbaro de Chihuahua (México, 2017).

Se trata de un elevado número de representaciones, ya que el balance de estos años es de 22 producciones españolas más 6 extranjeras, es decir, un total de 28 producciones en tan solo 15 años (2005-2019). Esta situación resulta insólita en España, ya que, a lo largo de los Siglos XX y XXI, y con anterioridad a 2005, sólo tenemos constancia de las siguientes producciones de Richard III:

- 1946, dirigida por Cayetano Luca de Tena, Teatro Español de Madrid.
- 1983, dirigida por Cliffor Williams, Teatro Español de Madrid.
- 1995, dirigida por Juan Dolores Caballero, Teatro el Velador de Sevilla.
- 1998, dirigida por John Strasberg, Producciones Filasiete, Cartagena.
- 2002, dirigida por Carlos Martín, Centro Dramático de Aragón.
- 2003, dirigida por José Rico, Bacanal Teatro, Asturias.

En ese período de tiempo, sólo se representó la obra por compañías extranjeras en dos ocasiones:

- 1996, dirigida por Matthias Langhoff, La Fonderie (Francia).
- 2003, dirigida por Rimas Tuminas, Lithuanian National Drama Theatre (Lituania).

Este incremento en el número de representaciones de Richard III no es un fenómeno aislado en España, ya que también se ha constatado en el Reino Unido, a pesar de lo cual cabe subrayar que el número es más elevado en nuestro país.

Cabe señalar que este trabajo ha supuesto un importante reto, ya que, por una parte, la abundancia de material inédito ha permitido el análisis de riquísimas fuentes, aunque, al mismo tiempo, su difícil acceso, ha constituido una ardua tarea, que hemos podido llevar a cabo gracias a la inestimable colaboración de directores, actores y compañías escénicas con los que hemos estado en contacto y que nos han facilitado

copias de grabaciones de las representaciones, guiones de textos, guiones técnicos, dossiers, programas de mano, reseñas de prensa, cuadernos pedagógicos redactados para estudiantes, etc., y que han respondido a nuestras dudas y necesidades sobre sus interpretaciones y enfoques de las diferentes obras bien mediante entrevistas personales o bien vía email.

La recogida de fuentes primarias y secundarias que han permitido la elaboración de este trabajo se ha completado con la consulta del repositorio bibliográfico del Centro de Documentación Teatral Nacional de Madrid, de los fondos del archivo del Centre de Documentació de Teatres de la Generalitat Valenciana, y de los archivos del Institut del Teatre de Barcelona.

El proceso de documentación se ha completado con la consulta de revistas especializadas en teatro, como ADE Teatro, Artez y Artezblai, La Diabla, La Ratonera o Godot, en los cuales se han publicado reportajes y entrevistas sobre las adaptaciones. A esta labor se ha sumado un exhaustivo examen de las críticas y reseñas de los diversos espectáculos publicadas en la prensa.

El análisis del riquísimo material localizado, tanto a nivel de fuentes primarias como secundarias, ha seguido los postulados de la teoría de la recepción enunciados por Jauss, quien presta especial atención al horizonte de expectativas del destinatario de los textos. Interesantes a este respecto son las reflexiones de Pavis:

No production is ever achieved without the point of view of the potential receiver being taken into account; and every act of reception must acknowledge the production process. No creator of theatre would ever really risk writing a text or constructing a performance without taking the conditions of the public's receptivity into account ... Analysis of the work of the dramatist (of the text as read or of the performance as it is perceived) becomes a mediation, an articulation, between production and reception (25-26).

Particularmente acertadas, son, en nuestra opinión, las reflexiones de Sanders y Hutcheon a propósito de la creatividad inherente a las adaptaciones. En este sentido afirma esta última:

Whatever the motive, from the adapter's perspective, adaptation is an act of appropriating or savaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new (19–20).

Hutcheon se refiere del siguiente modo a los cambios inherentes a toda adaptación que responde a contextos cambiantes: “adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places” (176), idea muy próxima a la expresada por Sanders respecto a las adaptaciones shakespearianas, y que compartimos plenamente en nuestro análisis de la recepción de Richard III: “the adaptation of Shakespeare invariably makes him ‘fit’ for new cultural contexts and different political ideologies to those of his own age” (46).

Para la promoción de estas adaptaciones son de indudable utilidad, como Hutcheon subraya, las campañas publicitarias, “the amount and kind of “hype” an

adaptation gets: its advertising, press coverage, and reviews. The celebrity status of the director or stars is also an important element of its reception context (143)”.

Conscientes de esta realidad, hemos prestado especial atención al análisis de todos los materiales que nos permitieran conocer el modo en que las distintas adaptaciones de *Richard III* han sido recibidas por el público español en los quince años de mayor presencia de la obra shakespeariana sobre nuestros escenarios. De esta forma se ha tenido en cuenta aspectos del contexto de recepción, como pudieran ser la ideología, condición y contexto social, el momento histórico, el conocimiento previo del espectador sobre la obra, la forma en que está escrito el texto, así como su lenguaje y valores estéticos.

Tras justificar la elección del tema, y presentar de forma sucinta los objetivos y las bases teóricas de la investigación realizada en esta tesis doctoral, pasamos a referirnos a los cinco bloques restantes de que consta el trabajo, y que son los siguientes:

Un SEGUNDO BLOQUE que analiza en profundidad las características textuales de *Richard III* y los rasgos más destacables del personaje central de la obra. La atención a estos aspectos es imprescindible con carácter previo al análisis de las transformaciones que ha experimentado la obra en sus diversas adaptaciones.

Dado que no se conserva ninguna versión manuscrita de *Richard III*, hemos recurrido, en primer lugar, a las versiones publicadas en formato Quarto y Folio en el siglo XVII, puesto que han servido de punto de partida para las ediciones posteriores. Cabe señalar que la edición en Folio es unas 200 líneas más larga que la versión en Quarto, aunque esta última incluye veintisiete pasajes ausentes de la versión en Folio, lo que, en ocasiones, afecta a la caracterización de algunos personajes.

Se ha prestado especial atención, asimismo, a la frecuente práctica de combinar pasajes de ambos textos, e incluso añadir algunos procedentes de otras fuentes, como *Henry VI part III*, con la finalidad de clarificar escenas de difícil comprensión en la obra. Hemos constatado hasta qué punto esta práctica presente en la tradición anglófona ha sido seguida entre los adaptadores españoles.

En la sección de este segundo bloque dedicada a analizar la figura de Richard, Duque de Gloucester, hemos prestado atención a los siguientes aspectos:

- Su maldad, uno de sus rasgos más característicos y que le han llevado a pasar a la historia como uno de los villanos más populares de la literatura.
- La relación existente entre su deformidad física y su conducta moral, que se encuadra dentro de una larga tradición.
- Su lenguaje persuasivo, lleno de humor e ironía, mediante el cual manipula, tanto al resto de los personajes de la obra, como al público.

El TERCER BLOQUE del trabajo hace un recorrido por la tradición, no sólo escénica, sino también fílmica y televisiva, de *Richard III* en diferentes contextos geográficos e históricos. Hemos considerado importante realizar este estudio con carácter previo al análisis de la recepción española de *Richard III*, a fin de establecer

semejanzas y diferencias entre ellos, y determinar los rasgos propios de cada adaptación.

- En primer lugar, nos hemos centrado en el contexto anglófono, siendo Inglaterra el principal foco de atención. En un recorrido histórico se destacan los aspectos que convirtieron a aquellas adaptaciones en una referencia.
- A continuación hemos prestado atención a versiones representadas en otras latitudes, especialmente Alemania, Italia, Europa del Este u Oriente Medio en los siglos XX y XXI, por la relevancia que en ellas tiene, a menudo, su enfoque crítico y político, enfoque que, con frecuencia, se observa en las adaptaciones españolas del Siglo XXI. Hemos constatado cómo, a través de su indumentaria, gestos, o empleo de colores simbólicos, el Richard se ha relacionado con Cecil, Hitler, Mussolini o Gaddafi. Concluimos con Nicole Fayard que “*Richard III* has been a powerful source for key particular political purposes at local levels”.¹

En el CUARTO BLOQUE del trabajo se analizan en profundidad las adaptaciones españolas representadas entre 2005 y 2019 prestando especial atención a los siguientes aspectos:

1. El objetivo de cada adaptación dentro de su contexto socio-político específico.
2. El grado de transformación del texto respecto al original shakesperiano, indagando en la implicación de esos cambios a nivel de configuración de personajes, lenguaje y tono.
3. La interpretación actoral, especialmente del personaje principal, atendiendo a la caracterización de su deformidad física y moral, a su grado de dominio del lenguaje persuasivo y al tipo de relación que mantiene con otros personajes y con el público.
4. La puesta en escena, con especial atención al uso del espacio escénico, los decorados, la iluminación, el sonido y la música.
5. La recepción de que han sido objeto las distintas adaptaciones por parte de la prensa y del público.

Tras el análisis de estos aspectos hemos constatado que el texto con frecuencia se recorta para que su duración no supere las dos horas. Esto, a menudo, tiene que ver con los hábitos del público actual, no habituado a representaciones más largas.

También hemos comprobado que las reducciones afectan, igualmente, a los personajes seleccionados. Esto obedece a varios motivos, uno de ellos de carácter económico, puesto que las Compañías suelen tener recursos limitados, y el otro, relacionado con la necesidad de presentar al público un espectáculo claro y fácil de seguir, donde un excesivo número de personajes secundarios no interfiera con el desarrollo –y comprensión– del texto representado.

¹ En “The Other Richards”.

A este fin obedecen, igualmente, algunas modificaciones y adiciones en la obra, que pretenden acercar al público español contemporáneo hechos históricos, como la Guerra de las Dos Rosas, que tienen relevancia en la tragedia, y con los que no están familiarizados.

Nuestro análisis ha prestado especial atención a escenas clave como la escena inicial de la obra, la seducción de Lady Anne (I.ii), el asesinato de Clarence (I.iii), la condena y ejecución de Hastings (III.iv), la ejecución de Buckingham (V.i), las apariciones espectrales (V.iii) y la escena final con la muerte de Richard. Interesantes a este respecto han sido las diferentes opciones que han llevado a modificar el orden, extensión o contenido de estas escenas, confiriéndoles una impronta diferente, que oscila entre un final donde el espectador percibe que el mal ha sido castigado y todavía hay esperanza de regeneración hasta aquéllas que transmiten una falta de esperanza en que esa situación pueda algún día cambiar.

El análisis del espacio escénico, la iluminación, el sonido y la música nos ha permitido constatar hasta qué punto estos elementos son determinantes para crear una ambientación y conferir un tono determinado a la obra.

La recepción de que han sido objeto las distintas adaptaciones ha sido estudiada a través del análisis de numerosas críticas, notas, reseñas y artículos publicados en prensa, tanto escrita como online, a nivel local, nacional e internacional. Esta investigación se ha completado con el análisis de la información recogida en blogs de críticos y aficionados, lo que ha permitido conocer las valoraciones realizadas por parte del público, así como en diferentes redes sociales y páginas webs.

El análisis de cada adaptación analizada en este bloque se completa con un anexo que incorpora material gráfico de utilidad para ilustrar los aspectos más destacados de cada versión.

En el QUINTO BLOQUE de la tesis se analizan los rasgos más relevantes de las versiones de compañías extranjeras representadas en España durante el período cronológico a estudio, destacando las semejanzas y diferencias más notables con respecto a las versiones españolas, así como sus posibles influencias. Como en el apartado anterior, y a fin de determinar la recepción de que fueron objeto estas adaptaciones por parte del público y la crítica, se analiza abundante material publicado en prensa escrita y online, que permite realizar valoraciones comparativas con la recepción de espectáculos españoles. Se ha podido contrastar, asimismo, la acogida que han tenido estas obras entre el público español en relación al que han tenido simultáneamente en otros países.

Este bloque, como el anterior, se completa con un anexo que incorpora material gráfico de los montajes analizados.

La tesis concluye con el apartado en que se exponen las conclusiones alcanzadas tras la realización del trabajo.

Cabe finalizar esta sección introductoria haciendo una breve puntualización sobre el modo en que presentamos las referencias bibliográficas ya que hemos optado, a

efectos de claridad, por incluirlas al final de los diferentes apartados en que se divide el trabajo.

2. Estudio de la Obra *Richard III* de W. Shakespeare.

2.1. Textos base de este estudio.

Puesto que la investigación se centra en la recepción de una obra de teatro de W. Shakespeare (*Richard III*) en nuestra tradición escénica reciente (2005 – 2019), el primer paso será determinar la naturaleza del texto que es objeto de adaptación. En primer lugar se debe recordar que no se ha conservado ningún texto manuscrito, por tanto, la base de las ediciones publicadas son las versiones antiguas en formato Quarto y en formato Folio, o una síntesis de ambas. *Richard III* fue registrada por Andrew Wise en The Stationer's Register el 20 de Octubre de 1597, y esta edición es conocida como *First Quarto* (a partir de ahora nos referiremos a ella como simplemente *Quarto*). Esta fue la primera impresión del texto, y fue reimpressa hasta en ocho ocasiones posteriores (conocidas como Quarto 2 (1598), Quarto 3 (1602), Quarto 4 (1605), Quarto 5 (1612), Quarto 6 (1622), Quarto 7 (1629) y Quarto 8 (1634). Posteriormente, en 1623, se publicó el *First Folio* de las obras de Shakespeare (a partir de ahora nos referiremos a él como simplemente *Folio*), gracias a John Hemings y Henry Condell, amigos y compañeros actores del propio Shakespeare, quienes pretendían producir una edición que fuese cercana a la práctica teatral. Posteriormente distintas ediciones en Folio fueron impresas en 1632 y 1664.

Las versiones en Quarto 2, 3, 4, 5 y 6 son anteriores al Folio de 1623, mientras que las versiones 7 y 8 son posteriores al mismo. Las primeras versiones en Quarto son muy similares entre sí. Los Quartos derivados están considerados simplemente reimpressiones uno de otro y en ocasiones contienen errores que no contiene el Quarto, mientras que en otras lo corrigen.

Ambas versiones, tanto el Quarto como el Folio muestran notables semejanzas, lo cual nos lleva a pensar que quienes editaron el Folio muy probablemente tuvieron presente versiones del Quarto, principalmente los Quartos 3 (1602) y 6 (1622). Sin embargo, también muestran diferencias entre sí. Entre estas diferencias podríamos señalar que la edición en Folio contiene unas 200 líneas más que la versión en Quarto, distribuidas en unos cincuenta pasajes que varían de este modo su longitud hasta establecer esta diferencia textual. Se trata de palabras, expresiones, líneas completas e incluso pasajes de hasta cincuenta líneas que no tienen lugar en la edición en Quarto. No parece que se pierda información relevante con la introducción u omisión de estas partes, aunque sí se debería destacar estos pasajes presentes en Folio pero no en Quarto: I.ii líneas 158 a 169; I.iv.69-72 y 256-60; II.ii.89-100 y 123-40; III.iv.101-4; III.v.103-105; III.vii.143-52; IV.i.2-4; IV.iv.222-35 y 288-342.

Por el contrario, en Quarto también se dan veintisiete pasajes no presentes en la edición en Folio, unas treinta y siete líneas, donde destaca el pasaje conocido como “the clock passage” entre Richard y Buckingham en el acto IV, el pasaje más largo exclusivo del Quarto:

BUCKINGHAM. My lord.

RICHARD. How chance the prophet could not at that time

have told me, I being by, that I should kill him?

BUCKINGHAM. My lord, your promise for the earldom.

RICHARD. Richmond! When last I was at Exeter,

the Major in courtesy showed me the castle

and called it Rougemont, at which name I started,

because a bard of Ireland told me once

I should not live long after I saw Richmond.

BUCKINGHAM. My lord.

RICHARD. Ay, what's o'clock?

BUCKINGHAM. I am thus bold to put your grace in mind

Of what you promised me.

RICHARD. Well, but what's o'clock?

BUCKINGHAM. Upon the stroke of ten.

RICHARD. Well, let it strike.

BUCKINGHAM. Why, let it strike?

RICHARD. Because that, like a Jack, thou keep'st the stroke

Betwixt thy begging and my meditation.

I am not in the giving vein to-day.

(IV.ii. 98-116)

Considero que si este pasaje, altamente teatral no aparece, la obra pierde una escena muy interesante, sobre todo porque marca el inicio del fin de la relación entre Richard y Buckingham. La mayoría de críticos afirman que es un pasaje shakesperiano, aunque las explicaciones que dan del porqué sólo aparece en el Quarto y no en el Folio son muy distintas. La principal línea argumental que siguen los críticos es que el pasaje se encontraba en la obra en su origen y fue posteriormente eliminada por el propio autor. Otros opinan que fue omitido por un corrector al imprimir el Folio debido a su irregularidad métrica, o que se perdió debido a que el manuscrito utilizado era defectuoso. Una de estas líneas defiende la teoría de que fue omitido para no ofender al Duque de Buckingham ya en época Jacobina. Se debe señalar sobre este pasaje que todas las adaptaciones españolas estudiadas lo incluyen y representan.

Siguiendo con las diferencias entre Quarto y Folio, incluso en los pasajes que son básicamente iguales en ambas versiones se puede encontrar un gran número de ligeras variaciones en el propio texto:

Literally hundreds of variants in the text, frequently taking the form of transposition of words and phrases within speeches, the movement of words and phrases from one speech to another, the extensive use of synonyms and other kinds of near-equivalent expression, changes in tense, number and other grammatical variations, and other, less readily definable changes, which sometimes hardly affect the meaning at all (Hammond 2).

En los términos utilizados entre unas versiones y otras no encontramos grandes variaciones que supongan cambios argumentales o respecto a la actitud de personajes. Algunos ejemplos son los siguientes: En III.ii.21, Hastings se dirige a Catesby en el Folio como “*my good friend Catesby*”, mientras que en el Quarto se refiere en distintos términos: “*my seruant Catesby*”. La relación amigo / sirviente no es la misma. En IV.ii 80, Tyrrell acepta el encargo de asesinar a los jóvenes príncipes y afirma: “*I will dispatch it straightly*”, y sale. Aquí en Quarto se añade varias líneas que no aparecen en el Folio y considero dignas de mención:

RICHARD. Shal we heare from thee Tirrel ere we sleep?

TYRREL. Ye shall my lord (“yea my good Lord” en Q6)

Considero importante estas líneas porque nos permiten reconocer a un Richard ansioso porque se cometan los asesinatos y que los príncipes desaparezcan de su camino definitivamente. No puede esperar a que vuelva Buckingham y le dé una respuesta, está impaciente, necesita que su encargo se lleve a cabo cuanto antes. Otro ejemplo lo encontramos en el mismo acto y misma escena, tan solo unas líneas más adelante: IV.ii.115. En este caso, Buckingham ha vuelto para dar una respuesta a Richard y le pide que cumpla su promesa. Tras varias ocasiones en las que el duque le pregunta si el monarca la cumplirá, vuelve a preguntarle de nuevo tras las evasivas recibidas. En el Folio vemos una pregunta educada en la que Buckingham sigue manteniendo las formas pese al desprecio que comienza a recibir:

BUCKINGHAM. May it please you to resolve me in my suit?

En el Quarto, la pregunta es más directa, no tan educada, y deja entrever que aparecen diferencias entre ellos, así como la impaciencia del duque para que Richard le dé una respuesta:

BUCKINGHAM. Whie then resolue me wether you wil or no?

Sin embargo, las diferencias no solamente se dan en el texto y entre Quarto y Folio, sino que también existen a otros niveles y entre un Quarto y otro. Por ejemplo, a nivel de personajes nos encontramos con que “Q1 has fewer speaking parts than F, and speeches and actions are often differently attributed” (Siemon 451). A continuación se nombrarán algunos ejemplos: en el Quarto Brakenbury absorbe las líneas de Keeper (I.iv); la parte del Mensajero pasa a Dorset (II.iv); Catesby adquiere los roles de Lovell y Ratcliff en III.iv y III.v; Catesby sustituye a Ratcliff (IV.iii). Otros personajes son sencillamente omitidos: la hija de Clarence desaparece en IV.i, Norfolk desaparece de III.iv; Brandon, Oxford y Herbert desaparecen de V.iii. Este hecho de eliminar discursos, abreviar otros y eliminar personajes obviamente reduce el número de actores que debieran aparecer simultáneamente, lo cual podría sugerir economía dramática.

Según Hammond esto se da sobre todo en la escena de la batalla final: “The most notable examples of alteration of the text to save actors are found in the crowded battle scene in Act V. Thus at v.iii.22 F reads ‘Sir *William Brandon* you shall beare my Standard:’ which becomes in Q ‘Where is Sir William Brandon, he shall beare my standard’” (15).

Aunque en otras ocasiones existen otras razones, por ejemplo, el Quarto sigue las fuentes históricas al omitir a Ratcliff de la escena del consejo en Londres (III.iv), mientras que el Folio no solo lo incluye sino que aparece en Yorkshire ejecutando a Rivers, Grey y Vaughan en la escena inmediatamente anterior

En ocasiones, las acotaciones también difieren entre ambas versiones, por la presencia o no de las mismas, y siendo las que aparecen en el Quarto consideradas por autores como Hammond como menos completas que aquellas del Folio: “the stage directions differ too, those of Q usually being less complete than those of F” (2). Aunque el propio autor encuentra que en el acto V no se dan las acotaciones más apropiadas:

The F stage-directions are quite full, though not always as precise as desirable, they fail us badly in Act V. It seems silly to present a text that cannot be acted. ... fairly extensive additions (indicated by square brackets) have been made to the directions in Act V to supply the minimum to make the playactable on the kind of stage for which it was written (53).

También Jowett, quien afirma que “Folio stage directions provide essential information that is required for the purposes of a modern edition but that is absent in Q1” (133).

Teague, por su parte, también sugiere diferencias en lo que a la escenografía se refiere y señala:

If one considers only properties, the texts of *Henry V* and *Richard III* might suggest that staging varied because of the playing area that the company had available. The property changes in both plays suggest that the quarto version of the play was intended for performance in a more limited space than that needed for the folio text. For example, in *Richard III*, poor Clarence sleeps in a chair in the quarto rather than in the folio’s bed. Performing the quarto text, instead of the folio text, would require less stage space and smaller piece of stage furniture. The quarto text has several such property changes: the council in 3.4 need not sit at a table as they do in the folio; the prisoners’ guards in 3.3 need not carry halberds; a piece of business with Richard’s purse is cut in 4.4; and no colors need be shown in 5.2. None of these changes is major or even necessary. The guards may, after all, carry halberds whether the text specifies them or not, and the soldiers may march with colors. But taken as a whole, these changes suggest that the quarto gave rise to a more compact production, while the folio production was a bit more elaborate visually (47).

Respecto a la métrica, Hammond por ejemplo considera el Quarto inferior al Folio: “Q is in many ways patently inferior to F—less regular metrically, less grammatically correct, often manifestly less verbally effective” (3). Smidt opina que

“Q1 has more non-metrical lines, but F contains verses that are as padded, jumbled and repetitious as some of those in the earlier text” (20).

También Lull, quien afirma que “F shows finer rhetorical control at I.2.14-16, where Anne laments the death of Henry VI” (210). Y aporta el siguiente ejemplo:

Oh, cursed be the hand that made these holes,
 Cursed the heart that had the heart to do it,
 Cursed the blood that let this blood from hence.

En la versión en Quarto son solo dos líneas:

Curst be the hand that made these fatall holes,
 Curst be the heart that had the heart to doe it.

The metaphorical progression in F moves from ‘hand’ to ‘heart’ to ‘blood’ and from the outside to the inside of the body, increasing in abstraction as it goes. The last half-line closes the circle by returning to the real blood that Anne and the audience can see. By comparison, Q’s progression seems truncated (Lull 210).

En definitiva, muy semejantes pero diferentes, y cada autor posee su opinión sobre ambas versiones del siglo XVII, y estas, bien en formato Quarto, bien en formato Folio, han servido de punto de partida para ediciones críticas actuales autorizadas con distintos enfoques, las cuales se aproximan de forma distinta a estos textos. Puesto que ninguna de estas versiones, ni el Quarto ni el Folio, se puede considerar absolutamente superior a la otra, existen varias aproximaciones, entre los que se decantan por una versión u otra para sus ediciones. The Cambridge Shakespeare (1864) y Eversley (1900) optaron desde un principio por el Quarto, mientras que Oxford Shakespeare (1904) y the Arden First Series (1907) se basaron en el Folio. Desde ese momento, el Folio ha sido mucho más utilizado por los editores, tal y como afirma Siemon: “the vast majority of editions have accepted F; this preference is understandable. F is more regular metrically; many accounts judge Q1’s linguistic variants to lack the precision, force or design of F’s alternatives. Almost all agree that Q1 confuses or misallocates roles that F assigns correctly” (419-20).

En lo que a las ediciones consultadas se refiere, hemos podido constatar que la versión más utilizada entre ellas también es el Folio. Para los análisis realizados se han seleccionado diversas ediciones por tratarse de autores de referencia, ediciones autorizadas y actuales: The Arden Shakespeare llevada a cabo por A. Hammond (The Arden Shakespeare, Second Series, 1981) y James R. Siemon (The Arden Shakespeare, Third Series, 2009); la edición de Jonathan Bate y Eric Rasmussen para la Royal Shakespeare Company (Macmillan, 2008); así como las ediciones de J. Lull (The New Cambridge Shakespeare, 1999) y J. Jowett (Oxford Shakespeare, 2000). En las ocasiones que debemos referenciar el texto Shakesperiano en inglés, se ha escogido la edición de James R. Siemon. Esta edición, como se ha comentado previamente, basa su texto en la versión en Folio, aunque lo combina con el cuarto cuando es necesario:

This edition incorporates substantive variants from both Q and F, while joining the overwhelming editorial majority in generally deferring to F as its basic text for portions of the play where F does not simply reprint uncorrected quarto copy. Where F directly reprints Q3 – mistakes and all – then Q1, the only authoritative quarto, becomes the basic text (421-22).

El folio es la versión utilizada por J. Bate y E. Rasmussen en su edición para la Royal Shakespeare Company, y justifican su elección del siguiente modo:

They [John Hemings and Henry Condell] wanted all the plays in print so that people could, as they wrote in their prefatory address to the reader, ‘read him again and again’, but they also wanted ‘the great variety of readers’ to work from texts that were close to the theatre-life for which Shakespeare originally intended them. For this reason, the *RSC Shakespeare*, in both *Complete Works* and individual volumes, uses the Folio as base text wherever possible. Significant Quarto variants are, however, noted in the Textual Notes, and Quarto only passages are appended after the text of *Richard III* (10-11).

Anthony Hammond también escogió el Folio como texto base en su edición de *The Arden Shakespeare* (second series), y lo define “as the text of higher authority”. (50) Aunque también matiza: “however, every Reading in which Q differs from F must be evaluated” (50).

Janis Lull igualmente se decantó por el Folio en su versión de *The New Cambridge Shakespeare*, en cambio, J. Jowett prefirió el Quarto, basándose en su naturaleza más teatral y va mucho más allá de una simple reflexión textual:

The result of editing the play form Q1 is a theatrically cleaner and more intelligible text with fewer dramatic roles, less repetition between speeches and less reference to historical events that might puzzle the audience – or the reader for that matter. In contrast with most of the ‘short’ quartos of Shakespeare’s plays, virtually all the aesthetic richness and complexity of the original is preserved, and what emerges is a subtly different reading of the play. The emphasis is shifted away from a melodrama crowning a historical sequence sustained by a sense of fate and an appeal to pathos, towards a more secular, free-standing and psycho-political drama about Richard’s rise and fall in relation to a more narrowly prescribed group of other characters. Quarto *Richard III* is breaking free from the *Henry VI* trilogy (132).

De todos modos no se olvida del Folio, al cual recurre en diferentes ocasiones, como pueden ser la corrección de errores en el Quarto, para dividir el texto en actos y escenas, para las acotaciones (pues las considera necesarias para una edición moderna, tal y como se ha indicado previamente), por nombrar algunos casos.

Como se puede comprobar, aunque los editores se basen en una o en otra versión, normalmente completan el texto con palabras, líneas u otros recursos de la versión que no han utilizado, siempre que lo consideran oportuno y necesario para obtener como resultado un texto más apropiado. Bate asegura al respecto: “generations of editors have adopted a ‘pick and mix’ approach, moving between Quarto and Folio readings, making choices on either aesthetic or bibliographic grounds, and creating a

composite text that Shakespeare never actually wrote” (9). Esto viene dado en las distintas ediciones mediante notas a pie de página e introduciendo anexos o apéndices, sobre todo. Ediciones como la de Bate y Rasmussen, por ejemplo, facilitan incluso un apartado dedicado a los pasajes del Quarto que no aparecen en el Folio.

Siemon opina que combinar ambas versiones es necesario: “recent editions have demonstrated the practical necessity for employing elements from *both* early texts” (421). Y añade:

The goal is a *Richard III* that is both readable and easy to evaluate. You should enjoy Shakespeare, the range of Shakespeare that the various texts provide, but know when you are reading ‘Shakespeare’ of 1597, ‘Shakespeare’ of 1623, Pope’s ‘Shakespeare’ of 1725, that of Steevens in 1793 or Siemons in 2009 (422).

Por tanto, como se ha podido comprobar, pese a que la amplia mayoría de las ediciones consultadas apuesten por el Folio como texto base, se completa el texto con apuntes de la versión en Quarto. También los dramaturgos deben escoger entre una versión u otra, en lo que refiere a las adaptaciones objeto de estudio, por ejemplo, cabría recordar que la adaptación de la compañía inglesa Propeller (2010) utilizó el Folio como texto base “with a few readings from the Quarto, and incorporates the Folio’s stage directions into ours wherever possible” (17). Pero los dramaturgos que han llevado la obra a escena desde el siglo XVII no se han limitado a utilizar el Folio o el Quarto, o una versión combinada, sino que, dada la dificultad que presenta la obra en términos tanto estructurales como de contexto histórico, estos también han recurrido a otros textos que pudieran clarificar y ayudar a la audiencia, como por ejemplo el texto de la *3Henry VI*. Para citar el texto de esta obra siempre que sea necesario se ha escogido la misma editorial (The Arden Series, Third Series 2001, edición de J. Cox y E. Rasmussen).

Esta complejidad ha sido siempre una de las principales adversidades con las que se han enfrentado la obra y sus adaptadores. Aquellos espectadores que han asistido a la representación de *Richard III* como parte del ciclo histórico de la Guerra de las Dos Rosas, en el que es precedida por las tres partes de *Henry VI*, disponen del conocimiento de la historia y en qué punto de la misma nos encontramos al inicio; también de quién es cada personaje y cuál es su rol, puesto que estos ya han aparecido en las tres partes previas. En cambio, al representarla como una única tragedia, despojada de su contexto y en la que no se explican los acontecimientos históricos que la rodean puesto que se daba por sentado que el público de la época los conocían, la obra puede resultar confusa a toda audiencia posterior a su fecha de estreno. A su vez, también las adaptaciones pueden resultar complicadas de llevar a cabo debido a la ignorancia general que el público puede tener sobre la identidad de los personajes y su contexto. La obra comienza con el Duque de Gloucester realizando un monólogo en el que alude a los hechos acaecidos y que nos han traído hasta el punto en que nos encontramos. Sin embargo, gran parte del público desconoce estos hechos. En este monólogo, Gloucester confía a la audiencia que ha decidido hacer el mal y por qué, y que ha dispuesto conspiraciones entre el resto de personajes para su propio beneficio. Aún así, un público que desconozca al personaje y su trayectoria anterior en *Henry VI*, no sabe que su objetivo es la corona, por ejemplo. Para alcanzarla se sirve de sus artes manipulativas y su despiadada maldad, deshaciéndose de todo aquel que pueda suponer un escollo en su

camino. Una vez logrado su objetivo, desde que se sienta en el trono, el personaje sufre un desarrollo negativo, pierde fuerza y dinamismo hasta que sucumbe traicionado en la batalla de Bosworth ante Richmond.

Un buen ejemplo de líneas pertenecientes a la tercera parte de *Henry VI* que podrían ser utilizadas y ayudarían a conocer parte de las intenciones de Richard, así como su malvada conducta, podrían ser las siguientes, parte de uno de sus soliloquios en el que revela su objetivo de acabar con Clarence y que ha matado al rey Henry VI y a su hijo, el príncipe:

Clarence, beware; thou keep'st me from the light:

But I will sort a pitchy day for thee;

For I will buz abroad such prophecies

That Edward shall be fearful of his life,

And then, to purge his fear, I'll be thy death.

King Henry and the prince his son are gone:

Clarence, thy turn is next, and then the rest,

Counting myself but bad till I be best.

I'll throw thy body in another room

And triumph, Henry, in thy day of doom.

(*3HVI V.vi.83-92*)

Si se hace un repaso a las principales adaptaciones de la obra que han tenido lugar en el pasado en contexto inglés, se podrá comprobar que muchas de ellas incluyen aspectos que intentan ayudar a la audiencia a conocer mejor esta parte de la historia inglesa y sobre todo que introduzcan esos hechos a los que se alude en el monólogo inicial. Muchas se apoyan en las partes previas de la tetralogía, Colley Cibber, por ejemplo, introdujo cambios para clarificar la estructura y la historia (como se verá posteriormente). Más tarde, en 1821 William C. Macready intentó combinar la versión de Cibber y la original pero aquella audiencia estaba acostumbrada a la versión de Cibber y se sentía confusa sin la introducción de los acontecimientos de *Henry VI* al principio. En los años 1845 y 1849 Samuel Phelps también añadió líneas de las partes 2 y 3 de *Henry VI*. También William Gaskill en 1961. Por su parte, Peter Hall adaptó la obra como parte final de la tetralogía en 1963 y fue un éxito en términos de claridad para la audiencia.

Más recientemente, la compañía Propeller y Edward Hall como director, adaptaron la obra en 2010 y también introdujeron líneas de Henry VI. Por ejemplo, la obra comienza normalmente con el soliloquio de Richard, aunque a diferencia de situar la acción en una calle de Londres, Propeller la sitúa en la corte del rey Edward IV en Londres, tal y como se comentará en el apartado correspondiente a esta adaptación.

Este hecho de introducir partes de otros textos para clarificar se ha dado también en el cine, ya que algunas de las adaptaciones cinematográficas utilizan este recurso. La primera película que se filmó en cine mudo en 1911 producida en el Memorial Theatre ya introdujo al principio la batalla de Tewksbury y el asesinato de Henry VI. Posteriormente, Laurence Olivier comenzaba su representación y su exitoso film, no con el monólogo de Gloucester, sino con la ceremonia de coronación del rey Edward IV, y el soliloquio de Richard en el acto V de la tercera parte de *Henry VI*. Algo que venía influenciado por la versión de Cibber. También la película de Sir Ian McKellen comienza de forma diferente a la original, con el ejército de Edward y Richard derrotando a Henry VI y la ceremonia de coronación del rey Edward IV para situar la acción dentro de un contexto de guerra previa. Estos son solo algunos ejemplos de elementos clarificadores de la historia que se han utilizado en las adaptaciones más importantes.

A diferencia de lo que ha ocurrido en la tradición escénica inglesa, las adaptaciones españolas analizadas no han introducido partes de otros textos como recurso aclaratorio y se limitan a Shakespeare para sus puestas en escena, aunque como se ha comentado previamente, recortando gran parte del texto. Esto también se ha dado en la tradición inglesa, en las que encontramos adaptaciones como por ejemplo la que dirigió Elijah Moshinsky en 1998, la cual presentaba “a heavy textual cutting, including all references to the civil war, in fact prevented any detailed definition of the play’s historical or social context” (Day 99). La gran mayoría de las adaptaciones españolas objeto de estudio suelen recortar escenas como la que protagonizan la Duquesa de York y los hijos de Clarence tras la muerte de este último (2.ii) y también la escena de los ciudadanos (2.iii).

En conclusión, el estudio del texto shakesperiano base nos ha ayudado a constatar que ha habido grandes variaciones en las adaptaciones objeto de estudio respecto a las versiones en Quarto y al Folio, ya que las compañías recortan considerablemente el texto y el número de personajes porque se trata de una obra demasiado extensa para las convenciones actuales en términos de duración. Los adaptadores y directores de estas adaptaciones españolas también reorganizan escenas e introducen nuevos pasajes y texto propio con el fin de transmitir mejor las ideas.

Además, sería importante señalar que se presta atención al uso que distintas adaptaciones escénicas, tanto extranjeras como españolas, hacen de los textos en Folio y Quarto de *Richard III*, así como de *3Henry VI*, *Richard II* y *Henry V*.

2.2. El Personaje Central: Richard.

El personaje central de la obra es el Duque de Gloucester, posteriormente el rey Richard III, y todo gira alrededor de él, de sus actos y de sus ambiciones. Shakespeare lo deja muy claro ya desde el comienzo, ya que *Richard III* es la única obra que el bardo comienza con el personaje protagonista haciendo una presentación de sí mismo en su popular soliloquio inicial, y anticipando lo que vamos a presenciar sobre el escenario. Este modo de comenzar y, por ende, su estructura, como se ha comentado anteriormente puede ser algo confuso para el espectador que desconoce el contexto histórico y los

precedentes de la obra, aunque la gran mayoría de las adaptaciones estudiadas no evitan comenzar con este monólogo, respetando así la estructura inicial.

En este apartado nos centraremos en comentar varios elementos característicos de este personaje que no pueden ser pasados por alto, pues son definitivos en el transcurrir de la obra, y que él mismo nos muestra desde el soliloquio inicial: su deformidad física, la cual llama rápidamente nuestra atención cuando aparece en escena y a la que él mismo hace referencia; también su maldad, la cual queda patente a lo largo de toda la obra y en sus maléficos planes. Todo esto resulta inseparable de su fuerza retórica y capacidad de manipulación, clave para conseguir su objetivo, alcanzar el trono, y para ello acabará con todo aquel que se interponga en su camino. Además, según hemos podido constatar a través de diferentes trabajos consultados, tanto coetáneos a la representación de la obra, como actuales, existe una relación entre su conducta moral y su deformidad física.

2.2.1 Richard y su Maldad.

Richard es uno de los personajes más malvados que Shakespeare creó en su extensa obra. Se trata de un personaje que ha pasado a la historia por su villanía y sus malvados actos. Ya en la tercera parte de *Henry VI*, el propio Richard nos anticipa su carácter:

Why, I can smile, and murder whiles I smile,
 And cry 'Content!' to that which grieves my heart,
 And wet my cheeks with artificial tears,
 And frame my face to all occasions,
 I'll drown more sailors than the mermaid shall,
 I'll slay more gazers than the basilisk,
 I'll play the orator as well as Nestor,
 Deceive more slyly than Ulysses could,
 And, like a Sinon, take another Troy.
 I can add colours to the chameleon,
 Change shapes with Proteus for advantages,
 And set the murderous Machiavel to school.
 Can I do this, and cannot get a Crown?

Tut, were it farther off, I'll pluck it down. (3HVI III.ii.182-95)

En su propia obra, *Richard III*, como es sabido, Richard comienza con su conocido soliloquio inicial, en el que también trasmite a la audiencia sus confidencias, entre las cuales deja claro ya desde el principio sus malvadas intenciones y cuál será su forma de actuar en adelante, donde el primer paso será acabar con su propio hermano Clarence. A continuación se pueden ver varios ejemplos en los que Richard deja ver su maldad:

Plots have I laid, inductions dangerous,
 By drunken prophecies, libels and dreams
 to set my brother Clarence and the King
 in deadly hate, the one against the other; (I.i.32-35)

 I do the wrong, and first begin to brawl,
 The secret mischiefs that I set abroad
 I lay unto the grievous charge of others. (I.i.323-325)

 And thus I clothe my naked villainy
 With odd old ends, stol'n forth of Holy Writ,
 And seem a saint when most I play the devil. (I.i.335-337)

Además, Richard disfruta haciendo el mal y siente placer cuando lo hace, un claro ejemplo en la obra se puede observar tras su seducción a Lady Anne:

Was ever woman in this humour wooed?
 Was ever woman in this humour won?
 I'll have her, but I will not keep her long. (I.i.239-232)

Shakespeare se sirvió de distintas fuentes para llevar a cabo *Richard III*, de las cuales, se podría decir que las obras de Sir Thomas More y Raphael Holinshed fueron las principales. Sir Thomas More lo describió del siguiente modo (descripción que copió Holinshed):

Richard, the third son, of whom we now treat, was in wit and courage equal with either of them [his brothers], in body and prowess far under them both: little of stature, ill featured of limbs, crooked-backed, his left shoulder much higher than

his right, hard-favored in appearance, and such as is in the case of lords called warlike, in other men called otherwise. He was malicious, wrathful, envious, and from before his birth, ever perverse. It is for truth reported that the Duchess his mother had so much ado in her travail to birth him that she could not be delivered of him uncut, and he came into the world with the feet forward, as men be borne outward,¹ and (as the story runs) also not untoothed. Either men of hatred reported the above for truth or else nature changed her course in his beginning – in the course of whose life many things were unnaturally committed. ... He was close and secret, a deep dissembler, lowly of countenance, arrogant of heart, outwardly friendly where he inwardly hated, not omitting to kiss whom he thought to kill; pitiless and cruel, not for evil will always, but for ambition, and either for the surety or increase of his estate. Friend and foe was much the same; where his advantage grew, he spared no man death whose life withstood his purpose. He slew with his own hands King Henry the Sixth, being prisoner in the Tower (5).

Como podemos comprobar, la descripción que More ofreció es la de un ser deforme, de apariencia casi monstruosa, e inmediatamente después describía su conducta moral, igual de monstruosa que su físico, y alguno de sus sangrientos actos. Shakespeare recoge esta descripción para construir su personaje, al que dota de estas deformidades, y tal y como era la creencia popular en la Edad Media se establece una relación entre su apariencia física y sus malvados actos. Un ejemplo de aquel pensamiento es el ensayo de Francis Bacon *Of Deformity* de finales del s. XVI, en el cual el autor desarrollaba esta idea de que las malformaciones físicas estuviesen directamente relacionadas con un comportamiento villano y establecía claramente esta relación: “there is a consent between the body and the mind” (117), y la deformidad como una causa de la maldad: “it is good to consider of Deformity, not as a Sign which is more deceivable, but as a Cause” (117-18). Este ensayo de Bacon sugería una teoría sobre la fisonomía, y por tanto la incapacidad física y sus efectos en la moral, afirmando que las personas deformes se tomaban venganza de la Naturaleza por sus discapacidades y por sus consiguientes carencias de afecto: “Deformed persons are commonly even with nature; for as nature hath done ill by them, so do they by nature; being for the most part (as the Scripture saith) void of natural affection; and so they have their revenge of nature” (117).

También en la actualidad existen estudios y críticos que establecen esta relación y nos confirman aquella teoría medieval, como Marotous, por ejemplo, el cual afirma:

In 16th century public opinion, there was no separation between body and soul; any defect in one affected the other. A proverb at the time referenced hair colour as an indicator of one’s personality: “Red wise, brown trusty, pale envious, black lusty.” A physical deformity informed Elizabethans of one’s entire personality; deformity on the outside signified decay on the inside. An imperfection from birth, such as a hunchback, indicated a permanent and major defect of the soul. ... Richard’s deformity would have explained not only his moral corruption but also his ambitiousness and desire for revenge. ... The motivation for his evil deeds throughout the play may have been obvious to Shakespeare’s audience: he wanted to exact revenge for his physical deformity. Richard’s deformity might

also have been viewed as an act of divine retribution for wrongs perpetrated by Richard's ancestors.²

Por su parte, Comber asegura: "in the case of Richard, his disability calls upon all those culturally embedded medieval beliefs that impairment is equated with evil and sin" (186), y añade:

For Shakespeare, the success of Richard's character is not the impairment itself but the interpretive impact the presence of the impairment has on the audience. Shakespeare's original audience would have viewed Richard's impairment as a marker of his evil because that is what lingering medieval perceptions of disability had trained them to do (191-2).

En este sentido, existe la coincidencia de otro personaje coetáneo a Shakespeare que ejemplifica la relación entre deformidad física y moral, pero en este caso, se trata de un personaje real: Robert Cecil (1563-1612), primer secretario de Estado de la reina Isabel I, y su principal consejero y tesorero. También fue el principal impulsor de la ascensión al trono de Jacobo I, siendo también su consejero, el cual obtuvo además numerosos privilegios gracias a su posición así como el Condado de Salisbury. Cecil era de baja estatura, las piernas excesivamente finas en proporción al resto del cuerpo y la columna ligeramente desviada debido, seguramente, a la escoliosis (tal y como sufrió Richard, según se ha conocido recientemente al encontrar y analizar sus restos). También se dice que tenía joroba y que era muy sensible a su deformidad. Por contra, Cecil era muy inteligente y manipulador, actuaba siempre en la sombra y en su propio beneficio en pro de su posición social en la corte, y se le consideraba un ser mezquino y retorcido. Según Aune, en la época muchos vieron al personaje de Richard III como "a way of demonizing Elizabeth's and James's minister Robert Cecil" (26). Este autor también comenta la relación entre su físico y su conducta moral, tal y como era la creencia de la época y compara a ambos personajes:

"As numerous writers have pointed out, including Cecil's cousin Francis Bacon, physical deformity at the time was regarded as reflecting, or even causing, moral deformity. ... Richard's crooked back indicates a moral crookedness, his withered arm the perversion of his actions. The toad metaphors suggest an ugly deformity and a lower, toxic form of life. The moral deformity that the crooked back symbolized in Cecil and Richard was ruthless ambition. That ambition drove Richard to murder and betrayal and it brought wealth and power, as well as opprobrium and animosity, to Robert Cecil (27).

Por diversos motivos políticos, Cecil se ganó una gran antipatía general, y según Handover, alguien grabó en la puerta de sus aposentos "Here lieth the toad" (230), en la que se le comparaba despectivamente con un sapo, comparación que también sufre Richard en la obra cuando Margaret lo llama "bunch-backed toad" (I.iii.245). Croft señala que en diferentes versos populares difamatorios de la época se le llamó "a cammel's ugly broode" o "Sir Rob: Cecill crookbackt ("Early Stuart" A7). Otro ejemplo:

² <http://resources.mhs.vic.edu.au/richardiii/superstition.html>

Proud and ambitious wretch that feedest on naught but Faction

Dissembling smoothfaced dwarf . . . I know your crookback's spidershapen

First did thy sire and now thy self by Machivillian skill

Prevail and curb the Peers as well befits you will. (Croft, "Reputation" 47)

En estos versos se le compara con una araña, comparación también atribuida a Richard en la obra cuando también Margaret le llama "bottled spider" (I.iii.241).

Aune confirma esta comparación y afirma: "As did More and Shakespeare, the writer connects Cecil's physical deformity to his moral shortcomings. His twisted plots to gain power for himself and to disempower the legitimate rulers are reflected in his contorted body, just as Richard's deformities reflect his corrupt character" (28).

Finalmente O'Callaghan también establece esta relación:

The rhetoric of tyranny in histories of Richard III was available for an attack on Cecil not merely because of the equation of physical and moral deformity (Cecil like the legendary Richard was stunted) but also because it offered a complex critical humanist language for discussing issues of state and the failure of counsel.

Así pues, la relación entre la apariencia física deforme y un comportamiento censurable también se daba en el caso de Sir Robert Cecil, siendo por tanto una creencia extendida, y Richard III fue identificado por parte del público como una representación de Cecil, y como se comentará más adelante en mayor profundidad, diversos críticos como el propio Aune por ejemplo, han apuntado a este personaje real como posible fuente de inspiración para Shakespeare al crear el personaje teatral de Richard III.

Por tanto, Shakespeare estableció esta relación físico-conducta basándose en la creencia popular de la época, y Greenblatt afirma: "in Shakespeare, it [deformity] is the root condition of his psychopathology ... Shakespeare links the skeleton's weird spine directly to his life of crime" (1). Y, por tanto, el autor concluye: "there is a relationship between the shape of a spine and the shape of a life" (2).

Como consecuencia de aquella creencia parte de la crítica ha asegurado a lo largo del tiempo que la maldad de Richard es un reflejo y una consecuencia de su físico y sus malformaciones. Sus propias palabras en el soliloquio que abre la obra han contribuido también a esta concepción, ya que así lo dejan entrever. Debido a esas deformidades él no es válido para los juegos amorosos, él decide ser un villano a modo de venganza contra la naturaleza que le ha hecho así, y contra todos aquellos que lo desprecian por su apariencia:

I that am curtailed of this fair proportion,

Cheated of feature by dissembling nature,

Deformed, unfinished, sent before my time

Into this breathing world, scarce half made up, (1.i.18-21)

.....

And descant on mine own deformity,

And therefore, since I cannot prove a lover,

To entertain these fair well-spoken days,

I am determinèd to prove a villain

And hate the idle pleasures of these days. (1.i.27-31)

De este modo diversos críticos analizan el comportamiento de Richard desde este mismo prisma, como por ejemplo Nina Levine, y destacan que Richard lo acepta, acepta su destino predeterminado:

According to this popular view, a pleasing and well-proportioned exterior signifies inner virtue, whereas a deformed body indicates a deformed or evil soul. ... In other words, Richard does not “determine” or choose his villainy, as he claims in his soliloquy; instead, that determination is made for him, by the crooked shape of his body. (31)

También McGrail:

To explain his misshapeness, Richard says that nature has been corrupted by love. Consequently, he believes that nature has done him injustice ... according to Richard, nature gives lovers beautiful shapes. Since it has deprived him of beauty, he cannot be a lover and must pursue villainy – nature has indirectly determined his course of action” (65-6).

Siemon, por su parte, asegura que “announcing himself ‘determine to prove a villain’ (1.i.30), he punningly accepts divine predestination to damnation” (5).

Schaap confirma en su estudio que “Richard seems here to believe that his role is pre-determined. Because he cannot alter his physical state, he has no alternative but to play out the moral logic of his body and because of his deformity, he must reject his social community” (7).

El propio Richard está convencido de ello, y de que debe vengarse contra la naturaleza por haberle hecho así, tal y como se puede observar también en la obra *3Henry VI*, donde a través de sus soliloquios, Richard va revelando a la audiencia sus intenciones y su persona, y su determinación de llegar a ser rey, puesto que no está hecho para nada más en el mundo en el que le ha tocado vivir:

Then, since this earth affords no joy to me

But to command, to check, to o’erbear such

As are of better person than myself,
 I'll make my heaven to dream upon the crown
 And whiles I live t'account this world but hell,
 Until my misshaped trunk that bears this head
 Be round impaled with a glorious crown. (3HVI III.ii.165-171)

Posteriormente, en uno de los soliloquios más largos en Shakespeare, Richard medita sobre su apariencia, su resentimiento hacia la naturaleza y sus hermanos, y sigue mostrándonos sus planes. Además, Richard revela lo dolido que está por cómo los demás perciben su persona y lo que ha sufrido por ello. Personalmente considero que si este soliloquio formase parte del soliloquio inicial de *Richard III*, la audiencia que presencia las adaptaciones posteriores tendría una opinión muy distinta sobre él y sobre la acción que van a presenciar, y no comenzarían la obra perdidos, sin saber quién es Richard y por qué actúa de esa manera, como le ha ocurrido a parte de la audiencia que ha presenciado la obra a lo largo de estos siglos:

Well, say there is no kingdom then for Richard:
 What other pleasure can the world afford?
 I'll make my heaven in a lady's lap,
 And deck my body in gay ornaments,
 And witch sweet ladies with my words and looks.
 O, miserable thought, and more unlikely
 Than to accomplish twenty golden crowns.
 Why, love foreswore me in my mother's womb,
 And, for I should not deal in her soft laws,
 She did corrupt frail nature with some bribe,
 To shrink mine arm up like a withered shrub,
 To make an envious mountain on my back,
 Where sits deformity to mock my body;
 To shape my legs of unequal size,
 To disproportion me in every part,

Like to a chaos or an unlicked bear-whelp,

That carries no impression like the dam.

And am I then a man to be beloved?

O, monstrous fault, to harbour such a thought. (3HVI. III.iii.147-65)

Este soliloquio, unido a los que tienen lugar y a su conducta en *Richard III* nos permite observar que Shakespeare no mostró intención de modificar la caracterización del personaje de una obra a otra, y por tanto, se puede comprobar que el personaje de Richard no sufre una evolución pese a encontrarse en diferentes momentos de su vida entre estas dos obras, como sí ocurre con otros personajes, como por ejemplo Henry IV. Richard se comporta de forma muy similar tanto en la tercera parte de *Henry VI* como en *Richard III*, un ser malvado, sin escrúpulos, capaz de acabar con cualquiera que se interponga entre él y sus objetivos.

Posteriormente en *3Henry VI*, se puede ver otro ejemplo de su maldad. En ella, Henry VI, ya preso, enumera sus defectos, y Richard no puede soportar lo que está escuchando y corta sus palabras y lo mata. Es entonces cuando Richard pronuncia unas líneas llenas de odio y resentimiento que también nos ayudan a entender al personaje y su conducta:

Then, since the heavens have shaped my body so,

Let hell make crook'd my mind to answer it.

I have no brother, I am like no brother.

And this word 'love,' which greybeards call divine,

Be resident in men like one another

And not in me: I am myself alone. (3HVI. V.vi.78-83)

Como vemos, Richard se siente solo y aislado del resto del mundo ya desde *3Henry VI*, y por tanto, sabiéndose maldito, y aceptando esta maldición natural y divina, no tiene más remedio que ser un villano y comportarse como tal. Richard no es una criatura de propia creación, no puede ser lo que quiera ser, sino que la naturaleza le ha impuesto limitaciones que le llevan al camino del mal. Por tanto, los motores que podrían mover a Richard a sus malvados actos podrían ser el sentimiento de injusticia y la sed de venganza.

En cualquier caso, las deformidades de Richard son obvias, y a lo largo de la obra asistimos al desprecio que sufre por parte de los demás, los personajes que le rodean le dirigen palabras de desprecio constantemente (Margaret, Anne y Elizabeth, por ejemplo) y muestran su odio hacia Richard. Además, la Duquesa de York, su madre, no sólo le odia por sus deformidades, sino que también le condena por sus actos. Sin embargo, curiosamente, Richard es mucho más odiado y recibe más insultos por su físico que por sus actos, lo cual resulta sorprendente desde un punto de vista moral de

siglo XXI, y me lleva a pensar que quizá lo hagan pensando que su físico es el detonante de sus actos, tal y como era la creencia en aquellos días. Entre otros insultos, en la obra se pueden encontrar los siguientes ejemplos: “bottled spider”, “hedgehog”, “poisonous bunch-back’d toad”, “hell-hound”, “foul swine”, “elvish-mark’d abortive rooting hog”, “biting venom-toothed dog,” “toad,” “most bloody boar,” o “beast.” Cabría destacar que en distintas ocasiones Richard es insultado mediante imágenes animales de forma despectiva. Estas imágenes vienen dadas principalmente en relación a su físico, aunque también guardan estrecha relación con su conducta. Olson comparte la idea y lo justifica en su estudio:

An analysis of specific types of animal imagery will demonstrate, on the one hand, that Richard's individual crimes are conflated with his supposedly beastlike physical characteristics. ... The playwright uniquely blends images of exaggerated physicality with specific animals and crimes to create a character whose criminality is scripted onto his body (301).

A lo largo de la obra el resto de personajes nombran distintos animales para referirse a Richard, siempre en tono despectivo (como se han nombrado anteriormente): perro, cerdo, jabalí, araña, puercoespín, lobo, sapo... Esto se debe principalmente a su apariencia física pero también a sus malvados actos y su naturaleza criminal. Olson así lo confirma: “his body will be associated with negatively-connotated animals such as a bloodthirsty dog, a rooting hog, a poisonous spider, and a hunchbacked toad. Each of these images of animals is used to illustrate the nature of Richard's inherent criminality” (309). Esta autora, trata de profundizar y encontrar una explicación y una relación entre esas imágenes y los actos de Richard:

Then the spider's characteristic weaving of webs to capture its prey is mentioned so as to illustrate Richard's talents as a plot maker. ... Richard's ability to plot against his enemies coupled with his poisonous tongue make him a highly successful Machiavellian schemer. ... Richard's web includes making Edward appear to be responsible for Clarence's death, positing Anne's beauty as the cause for his murdering the men she loved, and putting Elizabeth to blame for virtually all of the country's woes, including even Richard's deformed arm. Richard's aim to poison his enemies sweetly, like a bottled spider, is reiterated in the designation of him as a venomous toad. The deadly toxin Margaret refers to is the weapon Richard uses to infect and eliminate all who stand in his way (317).

Pese a todo, alguna de estas imágenes también podría representar connotaciones positivas, destacando alguna de las cualidades del personaje, de hecho, la misma autora asegura que aunque “dehumanizing Richard's appearance and actions works primarily to highlight his inherent villainy, references to him as a boar also serve another function: they highlight his strength and ability to fight” (318).

Sobre el análisis realizado por Olson también es interesante comentar la conexión que existe entre cada animal que se utiliza para despreciar a Richard y los asesinatos cometidos:

Each type of animal he is compared with represents one of the types of crimes he commits: the dog kills, the boar uproots, and the spider spins webs of intrigue,

while the toad poisons. Most frequently, these images are introduced in a three-step process: first Richard's visual likeness to the negatively-connoted animal is remarked upon. Then, that animal and its brutal behavior stand in as metonyms for Richard and his crimes. Finally, the derogatory reference is coupled with some demonstration of the Duke's power to achieve his goals (319).

Así pues, Shakespeare nos presenta un personaje deformado y malvado, en el que ambas características están extremadamente relacionadas. Además, como asegura Comber:

Shakespeare's characterization of Richard as a deformed, sinful creature finds its dramatic predecessor in a similar characterization device used in late medieval morality plays to identify the figure of Vice ... Clearly, then, Shakespeare wanted his audience to recognize a connection between his Richard and the medieval Vice by drawing upon the constructs of sin and morality with which they would have been familiar (192).

Y por tanto, en relación a su físico y su conducta, y el Vicio, Comber añade:

If Richard's actions and character declaration weren't enough, to fully solidify the cultural context offered by the Vice figure, Shakespeare incorporates the Christianization of impairment to make Richard appear even more villainous. Richard is not just evil at the core; his evil is apparent on his physical surface. This dramatic construct was first prevalent in Vice who was often portrayed as deformed, and whose deformity was to be regarded as the physical manifestation of his evil soul (193).

Por tanto, veamos la relación entre Richard y ese personaje conocido como el "Vicio".

2.2.1.1 La Influencia del "Vice" y las "Morality Plays" en el Personaje.

Una de las influencias más importantes que recogió Shakespeare y que también tiene mucho que ver con su conducta, fue el personaje de las moralidades (*morality plays*) conocido principalmente como Vicio (*Vice*) o Iniquidad (*Iniquity*). En aquellas moralidades medievales se personificaba a los vicios que atribulaban al ser humano en un solo personaje, y a mediados de siglo XVI se comenzó a conocer a este personaje como *Vice*. Este personaje tipo era un enviado de Satán para tentar a una humanidad representada alegóricamente y encarnada en otro personaje. El Vicio representaba individualmente al mal y trataba de demostrar lo seductor que resulta, así como las horribles consecuencias de caer en él, y poco a poco fue adquiriendo una personalidad teatral muy característica, mucho más allá simplemente de sus rasgos alegóricos.

Los críticos han definido a este personaje como "homiletic showman, intriguer extraordinary, and master of dramatic ceremonies" (Spivack 151). Según Hammond "his method is always deceit and guile" (100), y el autor enumera una serie de características del personaje de las moralidades, de las cuales la mayoría pueden ser reconocidas en Richard III:

The use of an alias, strange appearance, use of asides, discussion of plans with the audience, disguise, long avoidance, but ultimate suffering of punishment, moral commentary, importance of name, and reluctance concerning it, self explanation in soliloquy, satirical functions which include an attack on women, and various signs of depravity such as boasting and conceit, enjoyment of power, immoral sexuality (101).

La influencia de las moralidades en el teatro isabelino es innegable, y en concreto también en los personajes villanos como Richard: Sherr-Ziarko afirma: “the Elizabethan Villain is a human figure endowed with the Vice’s supernatural abilities and infused with Machiavelli’s spirit, and no matter how entertaining it is to watch, its primary purpose is to provoke audiences question their sense of morality” (10).

El Vicio era un personaje tipo que atraía y se ganaba la simpatía de la audiencia, a la que involucraba en una relación conspiratoria con él, relación que se hacía cada vez más fuerte según las obras exploraban temas seculares tratados de una forma estética y humorística y no homilética. Por estas razones, el Vicio no tardó en convertirse en la estrella de aquellas representaciones medievales, y vivió su momento entre 1550 y 1580. Posteriormente, las obras comenzaron a ser más sofisticadas y las tramas más elaboradas, alejándose del dogma y la secularización, y así fue perdiendo protagonismo dramático. Pese a este distanciamiento, se podían reconocer sus rasgos en diversos personajes desarrollados posteriormente como por ejemplo Villupo (*The Spanish Tragedy*, 1587) o Barabas (*The Jew of Malta*, 1592) (Hammond 100). En referencia a este último, Sherr-Ziarko destaca su importancia:

Christopher Marlowe was ostensibly the first Elizabethan playwright to construct an evil character as a man overlaid with traces of the Vice, rather than the Vice overlaid with traces of humanity. Thus, the evil figure of a play, though still imbued with allegorical and symbolic meaning, no longer functioned dramatically solely as a representation of an idea but as a representation of a person” (65).

No se conoce con exactitud si el primero de estos personajes isabelinos fue Barabas o fue Villupo, aunque en cualquier caso, ambos representan esa evolución del personaje.

En lo que a la extensa obra de Shakespeare se refiere, Iago o incluso Falstaff, quien es comparado con Iniquidad por Hal (*1Henry V*, II. iv. 453-54), de algún modo son considerados descendientes de aquel personaje tradicional. Pero sobre todo, el personaje que mejor refleja la evolución del Vicio en la obra shakesperiana es Richard III, quien comparte numerosas características como personaje dramático que se atribuían al personaje de las moralidades. Son muchos los autores que han señalado este hecho, Siemon por ejemplo nos dice que “besides his exuberantly stage wit, Richard also shares the Vice’s double relationship to the dramatic action, outside as commentator and inside as participant” (6).

Por tanto, autores como Sherr-Ziarko señalan la influencia del Vicio en Shakespeare para la construcción de su personaje como algo evidente:

To construct the character of Richard, Shakespeare draws upon the ever-popular tradition of the morality plays and the Vice, but there is a psychologically complex side to Richard that must be reconciled with his dramaturgical roots in an allegorical tradition. If we recall the different characteristics of the Vice, we find almost all of those attributes present in Richard, and Richard himself is aware of his similarities to the Vice. Richard treats the world he lives in as his own personal morality play, in which he consciously embodies the role of the Vice (68-9).

Berry también establece la comparación entre ambos analizando la relación de intimidad con la audiencia:

The morality plays developed the Vice as a grim jester, a conniver with the audience, an equivocator, a disguiser, a weeping feigner of empathy and grief, and a misleader of youth. His language is familiar, jocular and sprinkled with oaths ... he plots and intrigues ... Richard shares all of these qualities, and they enable him to offset the play's formal and potentially static rhetoric by explosively breaking into the action and so violently propelling the plot forward. ... His irreverence, his resort to soliloquies and asides, his schemes, his quips, wit, double meanings and wordplay, all these bond him with the audience and show his allegiance with the Vice (115).

James N. Loehlin también confirma esta influencia:

Richard's special relationship with the audience is an inheritance from medieval morality plays: Richard is related to the Vice, the representative of evil who jokes with the audience between attempts to lead the hero astray. In his humor, his wordplay, his use of conspiratorial asides and soliloquies, and his stage-managing of the events of the play, Richard shares the qualities of the medieval Vice (81).

Por su parte, Prescott asegura que las cualidades que Richard y el Vicio comparten son:

His use of asides and his glee in sharing his plans with the audience, his satirical and anarchic edge, his power-lust, his outlandish appearance, his flippant amorality, and his knack of seductive persuasion. The medieval roots of *Richard III* can be glimpsed, for example, in the York Pageant play cycle. In the "The Fall of Man", the action begins with Satan on stage alone, airing his grievances to us and sharing his plan to be revenged on God. In the scene that follows, we see him putting this into effect and seducing Eve into eating the forbidden fruit in the Garden of Eden. It is not hard to see the same dramatic DNA at work in Richard's opening soliloquy and the subsequent conquest of Anne (21).

Por su parte, Doebler asegura que la audiencia isabelina debió relacionar ambos personajes rápidamente: "the audience of any time, but especially the Elizabethan audience with its view of life as a Pauline battle, would have a focus for its dramatic interest in the external conflict between Virtue and Vice that runs throughout the play and reveals ultimately the downfall of Vice as embodied in an evil King" (75).

Incluso el propio Richard se compara a sí mismo en la obra con el Vicio en un aparte:

RICHARD: Thus, like the formal Vice, Iniquity,

I moralize two meanings in one word.

(III.i.82-3)

Por tanto, como se ha podido contrastar, las moralidades influyeron de forma significativa en la obra temprana de Shakespeare y en *Richard III* también. De hecho, el propio Hammond considera toda la obra casi como una moralidad: “theatrically, as evil and good personified, as if in a morality play, in Richard and Richmond” (107).

Así pues, con personajes como Richard III, Iago o Barabas, el Villano, pese a ser un personaje metafísico, simbólico y sublime, dejaba de ser una simple alegoría como en las moralidades y pasaba a ser un ser humano en el teatro isabelino. Esto conlleva una evolución del personaje en todos los aspectos, como por ejemplo respecto al motor de sus actos, el cual ya no era el simple hecho de tentar o el deseo de hacer el mal intrínsecamente, sino que ese motor se convertía en motivaciones humanas como el deseo de poder, por ejemplo, o la venganza, ambos presentes en *Richard III*. Pero, pese a que esta influencia es innegable, el personaje de Richard es psicológicamente mucho más complejo que el Vicio, y se podría decir, por tanto, que se trata de una evolución más completa y moderna de aquel personaje medieval.

Richard, en cierto modo, también es un personaje maquiavélico. Así lo afirma Hammond, por ejemplo, el cual asegura que el personaje maquiavélico de los escenarios de la época compartía características también con el Vicio: “the essential qualities of the Machiavel coincided nicely with those of the Vice; he was ambitious, cruel, morally depraved to the point of seeing immorality as something virtuous, sinister, treacherous, guileful, anti-religious, criminal from choice” (104).

Siemon también señala esta influencia en Richard y afirma: “Richard shares characteristics with this figure ... A self-professed hypocrite, he mocks authority, holds conscience in contempt, treats religion as a functional tool and delights in strategic manipulation” (8).

Pero es también el propio Richard quien se compara con Maquiavelo e incluso se coloca por encima suyo en *3Henry VI* (III.ii.193), donde dice: “set the murderous Machevil to school”. Como si aquel fuese un principiante a su lado y lo que él es capaz de hacer.

Ajin establece diferencias interesantes entre ambos: “Machiavelli prescribes more than murder. Throughout *The Prince* Machiavelli addresses his insights not only to the acquisition of state, but the steps and attitudes necessary to *hold* them”. (23) En cambio Richard no sabe mantenerse en el poder, su decadencia llega en el preciso momento en que consigue alcanzar el trono, y consume su caída en los actos IV y V. “Machiavelli’s advice here offers prescriptions for maintaining political alliances and an authoritative public figure which Richard doesn’t care to embrace”. (Ajin 23) Quizá Richard sí intenta conseguir una alianza casándose con su sobrina Elizabeth, pero no lo consigue puesto que muere antes y ella se había prometido con Richmond. Tampoco

consigue mantener a Buckingham a su lado, su principal apoyo durante su ascenso al trono.

2.2.2 El Lenguaje de Richard.

2.2.2.1 La Retórica.

Pese a su maldad, pese a ser un monstruo y actuar como tal, el personaje de Richard nos atrae, nos encanta, y por ello sigue triunfando sobre los escenarios hoy en día. Hebron justifica este sentimiento que Richard despierta en nosotros y afirma:

Though *Richard III* is a monster, he is also a very attractive character. He gives us everything we hope to see in a dramatic performance: adept play-making, dazzling wordplay, chameleon transformations of character, endless energy and quick reactions, interspersed with soliloquies which take us into his confidence. The Vice and the Machiavel are dangerous because they are seductive, and the character of Richard allows an actor to seduce us with a vocabulary of nods and winks which enhance the connection between character and audience (4).

Como este autor explica, uno de los rasgos principales que le hacen atractivo para la audiencia es su íntima relación con la misma, algo que, como se ha comentado, heredó del Vicio de las moralities. Richard comienza esa relación en *3Henry VI* explicando el efecto de su deformidad, su resentimiento hacia sus hermanos y la corte, y su decisión de revertir su situación. Esto se ve desarrollado más en profundidad, como se ha visto, al comienzo de su obra en su soliloquio inicial. Sus apartes hacen que nadie en la obra le conozca mejor que nosotros, que la audiencia, ni siquiera Buckingham, ya que él decide compartir sus motivos, sus planes, su visión del mundo, sus talentos y percepciones única y exclusivamente con nosotros. De este modo nos convertimos en sus confidentes e inconscientemente, en sus cómplices. En todo momento sabemos que Richard está actuando, y disfruta haciéndolo. No se trata tan solo de un actor haciendo el papel de Richard, sino que Richard también es un actor que hace el papel del Vicio.

Richard intima con la audiencia, hecho que contribuye claramente al éxito de la obra, y establece una relación con ella a través de varios métodos, como por ejemplo los apartes, los soliloquios, el uso de los dobles significados y el juego de palabras, y el uso de expresiones coloquiales. En definitiva, a través del lenguaje, rasgo que hace muy atractivo al personaje de Richard, y además uno de sus rasgos más característicos. El poder de su lenguaje y fuerza retórica son elementos clave en la obra y recursos que utilizará para alcanzar el poder. Pese a que, en general, el lenguaje no es necesariamente un instrumento de poder, para Richard es un arma crucial, y en especial, el lenguaje retórico. Tanto es así, que Hammond asegura que *Richard III* “has long been recognized as the play of Shakespeare’s which most depends upon the deployment of formal rhetoric” (114). McDonald también afirma que “it is perhaps the most “rhetorical” play Shakespeare wrote” (“Richard III’ and the Tropes of Treachery” 465).

Según Jowett Shakespeare recogió la influencia del lenguaje elaborado de obras como *The Spanish Tragedy*, y además de la retórica destaca su ingenio e ironía, entre otras características: “rhetoric in *Richard III* effectively suggests a world in which

events, as much as language, are locked into patterns of grim inevitability. Of course, that represents only one extreme of the play's stylistic range. At the other extreme are the wit, irony, irreverence and aggression of Richard's speech" (26).

En lo que refiere al lenguaje general de la obra, según Sanderson, Hussey establece tres *niveles retóricos* dentro de la obra: alto medio y bajo:

Sobre la aplicación de las figuras de dicción a todo tipo de registros, se hace una subdivisión en estilos *alto*, *medio* y *bajo* para referirse, respectivamente, a un discurso abstracto y humanístico, a un discurso persuasivo pero con un nivel básico de cortesía en primera persona, y, finalmente, a un discurso reprobable por su contenido, pero con una distribución léxica y sintáctica conseguida por la estructuración de las figuras retóricas que resulta adecuada por su contundencia. ... El estilo *alto* equivaldría, en Ricardo III, a la retórica oficial de los encuentros en la corte o a las reflexiones en voz alta sobre verdades universales aplicables a una situación dramática concreta. Es patrimonio verbal de la nobleza y el efecto ilocutivo producido está vinculado a la autoridad que le confiere su rango. Diversos ejemplos de este estilo se encuentran en la escena entre el duque de Clarence, hermano de Ricardo encarcelado en la Torre, y los enviados por este para asesinarle. Por su alcurnia, Clarence cree que con declaraciones retóricas universalizadoras conseguirá convencer a sus dos interlocutores de una capa social baja para que desistan de cumplir la misión encomendada.

Clarence reflexiona en voz alta ante los dos asesinos sobre lo gentilmente que los sirvientes deben comportarse con alguien de la nobleza que se aviene a tratarles de igual a igual.

El estilo *medio* es el más característico del protagonista de la obra, porque Ricardo se adapta al registro predominante en las distintas situaciones dramáticas para controlar de esa manera la interlocución verbal. En el primer diálogo que se produce en la obra, Ricardo expresa su pesar a su hermano Clarence por su inminente encarcelamiento y le convence con una composición estilísticamente formal de que intercederá ante el rey Eduardo para que le liberen.

Con este virtuosismo estilístico de estilo medio, Ricardo cruzará con frecuencia la frontera entre la formalidad y la ironía.

Y no puede ser más coloquial el registro retórico *bajo*, que Ricardo utiliza para desestabilizar a sus oponentes. La repentina irrupción de un término considerado grosero en un intercambio formal réplica-contrarréplica era muy popular entre el público teatral isabelino. ... La mayoría de las veces se incorpora gracias a las figuras iterativas basadas en la paronomástica como la antanaclasis y el retruécano (156-58).

La antanaclasis es una figura retórica consistente en usar el valor polisémico de algunas palabras repitiendo la palabra pero con significado distinto en cada caso. El ejemplo que Sanderson ofrece es el siguiente:

HASTINGS. I'll have this **crown** of mine cut from my shoulders.

Before I'll see the **crown** so foul misplaced. (III.ii, 42-43)

Y aclara: “la repetición de la lexía *crown* lleva consigo una carga semántica distinta en cada caso: *parte de la cabeza y diadema real*” (158).

Además, según Sanderson este es un recurso que Ricardo usa en más de una ocasión, y “el efecto queda más realzado cuando más próximas están las lexías, por lo que las contrarréplicas del protagonista se caracterizarán por su brevedad”. Otro ejemplo en el I acto con la palabra “*grace*”:

GREY. To who in all this presence speaks your **grace**?

RICHARD. To thee, that hast nor honesty nor **grace**. (I.iii, 54-55)

El retruécano o conmutación es una figura retórica que consiste en repetir una frase en sentido inverso. En el caso de esta figura, Sanderson cita el diálogo entre Brakenbury y Richard en la primera escena:

BRAKENBURY. With this, my lord, myself have nought to do.

RICHARD. Naught to do with Mistress Shore? (I.i, 97-98)

En lo que refiere al lenguaje de Richard, su extraordinaria habilidad con las palabras le permite manipular, engañar, confundir y controlar a todos aquellos que le rodean, y esto hace disfrutar a la audiencia. “Ricardo es el maestro del lenguaje persuasivo y por medio del discurso, manipula a los otros que, engañados, caen en su trampa, dado que resulta difícil resistirse a su maquiavélico encanto y elocuencia” (Valije 2). Como afirma Siemon sobre personajes como Richard, “we laugh with these figures as they name, expose and manipulate the weaknesses of others” (7), algo que Richard hace constantemente y lo hace muy bien. A lo largo de toda la obra vemos a Richard ridiculizar y manipular a otros personajes, por ello en la persona de Richard hay un excelente orador, un astuto estratega y un talentoso psicólogo, y la clave es que él es completamente consciente de ello, y pese a que se sabe físicamente inferior a los demás, también se sabe intelectualmente superior. Quizás no en un sentido literal, pero sí en lo que a habilidad para guiar a la gente a donde a él le interesa se refiere. Mediante el engaño y su astucia, él se presenta como alguien leal, humilde, no muestra sus verdaderas intenciones de manera abierta, y actúa bajo una máscara que le mantiene fuera de toda sospecha y se gana la confianza de los demás, y de este modo el resto baja la guardia y es más fácil atacarles. Richard posee el poder de la palabra, y de este modo, sus monólogos son completamente diferentes de las conversaciones que mantiene con el resto de personajes

Valije también resalta ese poder de palabra en el personaje y su relación con los demás:

La crueldad, la muerte, el enfoque del tiempo y la necesidad de rapidez en la obra son recursos que permiten captar la atención de la audiencia, pero es el lenguaje el más importante que utiliza el autor para atraer al público. Por medio

de este, se muestra a Ricardo como un hipócrita que juega con las personas para engañar y conseguir, sin importar los medios, sus propósitos. Experimenta un placer perverso en obrar mal, seducir, asesinar y mentir. No tiene ningún tipo de miramiento y es retratado como un asesino vil, ambicioso y corrupto. ... La mentalidad del protagonista es oscura y siniestra como su lenguaje; mas las ideas que determinan su habla y su conducta varían, ya que frente a otros personajes es una persona, pero en su estado de aislamiento se vuelve un monstruo con intereses inescrupulosos (2).

Su lenguaje retórico (y la obra en general también) es muy rico en recursos estilísticos y retóricos, lo cual merecería un análisis más profundo, aún así se debe señalar algunos ejemplos, tales como la aliteración; la onomatopeya, para hacer que las cosas parezcan más reales; la repetición de palabras clave, para enfatizar una idea; la exageración, para ser persuasivo; utilizar palabras emotivas, para implicar y conmover a la audiencia; uso de la metáfora y el símil, así como otros tipos de simbolismo, lo cual ayuda a la audiencia a imaginar y hacer imágenes mentales; el uso continuo de pronombres; o, por ejemplo, presentación de opiniones como hechos, para intentar convencer de que lo que dice es cierto.

Mcdonald destaca entre todas ellas a las figuras de repetición: “the flagrantly ‘poetic’ or ‘rhetorical’ sound of this text derives mainly from abundant and insistent figures of repetition –of words, phrases, vowel and consonant sounds, metrical and syntactical configurations, even pauses” (“‘Richard III’ and the Tropes of Treachery” 467). Entre estos recursos de repetición, a lo largo de toda la obra encontramos anáfora (repetición de una o varias palabras al principio de una serie de versos), aliteración (repetición de sonidos en palabras contiguas o próximas unas de otras), anadiplosis (repetición de una palabra al final de un verso y comienzo del siguiente), asonancia (repetición de sonidos vocálicos dentro de una oración o verso), paronomasia (uso de palabras similares pero con distinto significado), poliptoton (repetición de una misma palabra pero con morfemas flexivos distintos) además de los anteriormente mencionados antanaclasis y retruécano, aunque también figuras como asteísmo (fingir reproche para alabar cualidades) o silepsis (fenómeno gramatical que permite la coherencia entre géneros opuestos y números singular y plural).

Encontramos un ejemplo de aliteración en I.ii.50-54:

ANNE. **F**oul **d**evil, for God’s sake **h**ence, and trouble us not.

For **t**hou **h**ast made **t**he **h**appy earth **t**hy **h**ell.

Fill’d it with **c**ursing **c**ries and **d**eep **e**xclaims.

If **t**hou **d**elight to view **t**hy **h**einous **d**eeds,

Behold **t**his pattern of **t**hy **b**utcheries.

En este caso se da la repetición de sonidos en palabras contiguas y próximas: /f/, /h/, /ð/, /d/.

Así como en *despair and dye*, el sonido /d/, en los discursos de los fantasmas (V.iii).

Observamos también un ejemplo de anadiplosis, las palabras *tongue* y *tale* situadas a final de verso y comienzo del siguiente, en V.iii.193-195:

RICHARD. My conscience hath a thousand several **tongues**,
 And every **tongue** brings in a several **tale**,
 And every **tale** condemns me for a villain.

Un ejemplo de anáfora aparece en el soliloquio inicial de Richard (I.i.6-8), donde se repite el pronombre posesivo *our* al comienzo de cada verso:

RICHARD. **Our** bruised arms hung up for monuments;
Our stern alarums changed to merry meetings;
Our dreadful marches to delightful measures.

Al analizar este soliloquio inicial de Richard en lo que refiere al lenguaje, Sanderson considera que “la magistral utilización del pentámetro yámbico característico del teatro de Shakespeare combinado con la aplicación de diversos recursos retóricos en estas primeras líneas da como resultado un arrollador inicio de función” (10). Y añade:

Ya al inicio de la primera escena de *Ricardo III* se puede apreciar la paradójica utilización de recursos retóricos clásicos para conformar estructuras dramáticas innovadoras que subvertían los cánones teatrales tradicionales. En lugar de un prólogo presentado por un personaje anónimo no vinculado a la trama argumental, aquí irrumpe el protagonista en el escenario con una demostración de virtuosismo retórico conseguido mediante la concentración de diversas figuras de dicción en escasas líneas (146).

Confirmando las palabras de Sanderson, se pueden encontrar diversas figuras retóricas en dicho soliloquio. Además de la anáfora ya mencionada, encontramos una metáfora: la palabra “Winter” es utilizada por Richard en el sentido de tristeza y decaimiento y “Summer” de paz, estabilidad y felicidad ahora que reina su hermano Edward IV y la guerra ha acabado, por tanto el cambio de estaciones es una metáfora del cambio en el trono, y también una *paradoja* “winter/summer”. También encontramos juegos de palabras, por ejemplo, cuando Richard se refiere a “this son of York”, refiere a Edward IV, hijo del Duque de York, y Shakespeare juega con la homofonía de las palabras “son” y “sun”, ya que el sol aparece en el emblema de Edward IV, ese sol que despeja las nubes sobre la Casa de los York (In the deep bosom of the ocean buried).

El verso: *Our dreadful marches to delightful measures*, también nos ofrece una antítesis y una aliteración para remarcar ideas contrarias. Posteriormente, vemos una personificación de la guerra en I.i.9-13:

Grim-visaged **War** hath smoothed his wrinkled front;

And now, instead of mounting barbed steeds

To fright the souls of fearful adversaries,

He capers nimbly in a lady's chamber

To the lascivious pleasing of a lute.

Otro ejemplo de figura retórica en este primer soliloquio sería un paralelismo, y lo encontramos entre las líneas 28-31:

And therefore, since I cannot prove a lover

To entertain these fair well-spoken days,

I am determinèd to prove a villain

And hate the idle pleasures of these days.

Otros ejemplos de lenguaje y figuras retóricas que Shakespeare puso en práctica, serían, entre otros, un *apostrophe* en V.iii.179: *O coward conscience, how dost thou afflict me!* También *hipérboles*: *That I, being governed by the watery moon, May send forth plenteous tears to drown the world!* (II.ii.69-70). Numerosos son también los ejemplos de metáforas, así, en I.ii.71, Anne compara a Richard con una bestia: *No beast so fierce but knows some touch of pity*. Otro ejemplo de metáfora lo encontramos en I.iii.69-70, líneas en las que Richard, fingiendo ser inocente, acusa a la reina de cometer actos injustos y la compara con un ave depredadora: *the world is grown so bad, That wrens make prey where eagles dare not perch*. El último ejemplo de metáfora que citaremos aparece en III.vii.24-26, donde Buckingham compara a los ciudadanos con estatuas:

BUKINGHAM. They spake not a word;

But, like dumb statues or breathing stones,

Stared each on other, and looked deadly pale.

También se puede observar un oxímoron al combinar palabras de términos contradictorios en IV.iv.26: *Dead life, blind sight, poor mortal living ghost*.

Por otra parte, uno de los recursos que más llaman mi atención en la obra es la esticomitia, presente sobre todo en la escena de la seducción de Lady Anne (I.ii). Según Sanderson se trata de la figura “con un mayor impacto fónico y, consiguientemente, dramático. La repetición de todas las estructuras sintácticas compuestas por el rival con un léxico antonímico constituye la más depurada estrategia de desarticulación verbal” (152-53). Considero que se trata de un recurso que nos muestra la rapidez verbal del personaje poniéndolo en práctica, una demostración de su ingenio, y además, este recurso aporta velocidad al texto y por consiguiente, a la representación. Sanderson en

su análisis afirma que “dicha figura retórica se utiliza en un total de diez ocasiones en la escena, de las que ocho están concluidas por Ana (recordemos que el interlocutor que interviene en segundo lugar es quien, hipotéticamente, cancela el efecto ilocutivo del enunciado rival)” (153). Como afirma McDonald: “Ricardo y Ana se ponen retóricamente a la altura del otro, se apropian de las palabras, las metáforas y los ritmos del otro, transmitiendo su atracción, repulsión y, sobre todo, sus ganas de predominar” (The Bedford Companion to Shakespeare 144). Sanderson añade sobre esta escena:

Ana parece confiar en su munición retórica para salir triunfante del duelo, pero tanto ella como los sucesivos interlocutores de Ricardo III que se pongan en el camino de su irresistible ascensión al trono durante los tres primeros actos serán aplastados por la maestría verbal del protagonista, cuya superior destreza retórica le permitirá reutilizar el discurso de Ana en su propio beneficio. (153-54)

Un ejemplo de esta batalla verbal sería el siguiente:

RICHARD. Lady, you know no rules of charity,

Which renders good for bad, blessings for curses.

ANNE. Villain, thou know'st no law of God nor man:

No beast so fierce but knows some touch of pity.

RICHARD. But I know none, and therefore am no beast.

ANNE. O wonderful, when devils tell the truth.

RICHARD. More wonderful, when angels are so angry.

Vouchsafe, divine perfection of a woman,

Of these supposed evils, to give me leave,

By circumstance, but to acquit myself.

ANNE. Vouchsafe, diffused infection of a man,

For these known evils, but to give me leave,

By circumstance, to curse thy cursed self.

RICHARD. Fairer than tongue can name thee, let me have

Some patient leisure to excuse myself.

ANNE. Foulter than heart can think thee, thou canst make

No excuse current, but to hang thyself.

RICHARD. By such despair I should accuse myself.

ANNE. And by despairing shalt thou stand excused

For doing worthy vengeance on thyself,

That didst unworthy slaughter upon others.

RICHARD. Say that I slew them not.

ANNE. Then say they were not slain:

But dead they are, and, devilish slave, by thee.

RICHARD. I did not kill your husband.

ANNE. Why, then he is alive.

RICHARD. Nay, he is dead, and slain by Edwards's hands. (I.i.68-94)

También disfrutamos este recurso en la escena “paralela” a la seducción de Anne, en la que Richard intenta persuadir a Elizabeth para conseguir la mano de su sobrina (IV.iv). “Paralela” porque como confirma Sanderson, “se identifica un paralelismo macrotectual con el cortejo inicial de Ana, y, de hecho, se empieza a desarrollar una estructura circular que anticipa el desenlace”. Las siguientes líneas son un claro ejemplo de este recurso:

RICHARD. Infer fair England's peace by this alliance.

ELIZABETH. Which she shall purchase with still-lasting war.

RICHARD. Tell her the King, that may command, entreats.

ELIZABETH. That, at her hands, which the King's King forbids.

RICHARD. Say she shall be a high and mighty queen.

ELIZABETH. To vail the title, as her mother doth.

RICHARD. Say I will love her everlastingly.

ELIZABETH. But how long shall that title 'ever' last?

RICHARD. Sweetly in force, until her fair life's end.

ELIZABETH. But how long fairly shall her sweet life last?

RICHARD. As long as heaven and nature lengthens it.

ELIZABETH. As long as hell and Richard likes of it.

RICHARD. Say I, her sovereign, am her subject low.

ELIZABETH. But she, your subject, loathes such sovereignty.

RICHARD. Be eloquent in my behalf to her.

ELIZABETH. An honest tale speeds best being plainly told.

RICHARD. Then plainly to her tell my loving tale.

ELIZABETH. Plain and not honest is too harsh a style.

RICHARD. Your reasons are too shallow and too quick. (IV.iv.343-361)

En cada una de estas dos escenas, Richard, mediante el uso de la esticomitía consigue lo que en un principio nos parecía imposible gracias a su capacidad de manipulación, pero ambas escenas marcan momentos muy distintos dentro de la obra. En la escena en que Richard seduce a Anne el diálogo confirma cuál es el arma más letal de Richard: su poder retórico combinado con su inquebrantable carisma, y esta escena marca el ascenso de Richard hacia el poder. Richard mantiene este poder retórico y carisma hasta que es coronado, pero después lo va perdiendo, su figura va decayendo, y esto se ve reflejado en el lenguaje. Sanderson lo confirma: “los dos últimos actos reflejan denotativamente la caída de Ricardo, impresión apoyada subtextualmente por su pérdida de agilidad retórica” (154). Este hecho se puede observar claramente en el diálogo que mantiene Richard con Elizabeth y que se comentaba anteriormente, escena que marca el inicio de su caída.

Aquí los papeles se han invertido. Las figuras de dicción utilizadas habitualmente por Ricardo constituyen ahora las armas retóricas de Isabel, quien demuestra una destreza no apreciada hasta entonces. ... Esta concentración de figuras de dicción iterativas como la similicadencia, la figura etimológica, la epístrofe y la esticomitía³ apabullan a Ricardo y transmiten al receptor la sensación de que su fin está próximo (Sanderson 154-55).

El recurso de la esticomitía no solo aparece en estas dos escenas, también se puede observar en la escena del asesinato de Clarence y en su conversación con los asesinos, por ejemplo, en la que Clarence intenta persuadirles para que no le asesinen. Además, según hemos podido comprobar al analizar las adaptaciones españolas, este recurso también ha sido respetado y utilizado en ellas, tal y como se podrá comprobar.

Sanderson distingue también otro tipo de retórica utilizado en la obra y a la que denomina “retórica del lamento”, a la que define y comenta del siguiente modo:

³ *Similicadencia*: repetición de palabras que finalizan con verbos conjugados en el mismo tiempo y persona; *figura etimológica* o poliptoton; *epístrofe*: repetición de las mismas palabras al final de cada verso; *esticomitía*: diálogo entre personajes verso a verso, réplica-contraréplica, con léxico antonímico.

La formulación ritual de pesar expresado públicamente por los familiares de las víctimas. La reina Margarita de Lancaster es quien más se manifiesta en este sentido como personaje venido del más allá (históricamente estaba muerta en el momento en el que empieza la obra) para recordar el asesinato masivo de los miembros de su casa real. Siguiendo los parámetros de la tragedia griega, se la podría considerar una figura córica cuya presencia representaría un recordatorio sobre las funestas consecuencias del pasado reciente de la historia de Inglaterra (159).

En este sentido, para esta retórica, el autor destaca cuatro figuras retóricas clave: las repeticiones, las frases paralelas, la exageración y la reiteración. “Las repeticiones y frases paralelas resaltan la parecida naturaleza del sufrimiento de cada participante, y por medio de la exageración retórica se transmite una impresión de dolor creciente, mientras que la reiteración [...] da campanadas como un conjuro” (160).

El ritual sobrenatural también ocupa su lugar dentro de la obra, donde la maldición es una figura fundamental, ya que el público que asistía a aquellas representaciones realmente creía en el efecto de las maldiciones. Según McDonald: the dialogue abounds in name-calling, curses, prophecies, laments, orations and debates (465). Se creía en la brujería, augurios, presagios, fantasmas, maleficios, la adivinación, supersticiones, etc, y todo ello tenía lugar en la vida diaria de la Inglaterra de Shakespeare. Incluso el propio rey James I era un firme creyente de todo lo sobrenatural, hasta el punto que siendo el rey de Escocia, un grupo de autdenominados brujos y hechiceros intentaron asesinarle. Su juicio y testimonio le convencieron de que eran agentes del mal. Desde ese momento, el rey estudió las ciencias ocultas y escribió un libro *Daemonologie* (*Demonology*), publicado in 1597.

Si observamos el texto, en él se pueden encontrar manifiestos del poder sobrenatural, como por ejemplo, profecías, sueños y maldiciones, en distintas ocasiones. Un ejemplo de profecía lo encontramos ya en el primer acto cuando Richard asegura que una profecía dice que alguien cuyo nombre comienza por “G” será el asesino del heredero del rey Edward, y que cuesta la vida a Clarence.

Un sueño premonitorio aparece en el acto I, cuando Clarence, preso en la Torre sueña que viajando en barco, Richard le hace caer al agua y muere ahogado. Posteriormente, en III.ii, Lord Stanley también tiene un sueño premonitorio en el que Richard tiene intención de asesinar tanto a él como a Hastings, el cual, cuando va a ser ejecutado lanza una nueva profecía:

Come, lead me to the block; bear him my head.

They smile at me who shortly shall be dead. (III.iv.105-106)

En el acto III, Richard acusa a la reina Elizabeth y a Shore de practicar brujería contra él, y exponiendo su brazo maltrecho dice:

Then be your eyes the witness of their evil.

Look how I am bewitched! Behold, mine arm

Is like a blasted sapling withered up;
 And this is Edward's wife, that monstrous witch,
 Consorted with that harlot, strumpet Shore,
 That by their witchcraft thus have marked me. (III.iv.66-71)

Las maldiciones vienen, principalmente, de parte de Margaret, por ejemplo, en el Acto I.iii, cuando lanza sus maldiciones a todos los presentes, las cuales acaban cumpliéndose. Otro ejemplo de maldición es proferido por la duquesa de York, cuando se decide a enfrentarse directamente a Richard y reprueba su conducta públicamente con una maldición, en IV.iv. Richard también recibe maldiciones durante su sueño en boca de los fantasmas que se le aparecen la noche antes de la batalla final (V.iii). Según Sanderson “esta escena representa la derrota anticipada de Ricardo” (163), y es que un público acostumbrado a las maldiciones no tendría problemas en entender el mensaje que con ello se les transmitía: sería imposible para Richard escapar a una predestinación negativa para él pero por otro lado favorable para Inglaterra.

2.2.2.2 El Humor.

Además del lenguaje manipulativo, otro rasgo fundamental de Richard son la ironía y el humor, presentes a lo largo de toda la obra, y también son parte del encanto del personaje. Hammond distingue varios tipos de ironía: “irony is omnipresent in the play, verbal as well as dramatic irony; its cumulative effect is to present the personages as existing in a state of total and terrible uncertainty” (114).

Pese a tratarse de una tragedia histórica y no una comedia, el humor está muy presente, y es que como se comentaba anteriormente, Richard muestra dos caras, la de un villano y la del actor cómico mediante la cual se mete al público en el bolsillo:

The other side of Richard is the side he shows to the audience, the actor, the comedian, the arch-manipulator. By use of humour Richard gets the audience on his side, so that, in the first half of the play, when he commits some hideous act, the audience cannot help but laugh with him. This humour is of the blackest kind, also making the audience complicit, a fact that, if the production is done well, they should later regret (Bate & Rasmussen 172).

De este humor destaca el sarcasmo y el cinismo de Richard al tratar con desprecio a sus iguales, con comentarios humillantes pero cargados de una ironía ingeniosa que hacen que la audiencia no sepa muy bien si reír o espantarse. Según Sheriff, Shakespeare utiliza la ironía con un fin muy evidente: “to emphasize the demonic in Richard” (51). Además, asegura que mediante “the comedy and irony strengthen the drama and give reassurance of a happy ending” (51).

Algunos ejemplos de esta ironía de Richard los podemos ver en su conversación con Clarence, cuando este es llevado a la Torre. Richard se muestra como un buen hermano y afligido por este hecho, en cambio, se puede comprobar la ironía y juegos de

palabras con los que se dirige a su hermano. Por ejemplo, en la línea 63 (Acto I.i), Richard dice: *Tis not the King that sends you to the Tower*. En esa misma escena, líneas 111-112 Richard le dice:

This deep disgrace in brotherhood
touches me deeper than you can imagine.

Sheriff también justifica la existencia del humor en la obra en términos argumentales y teniendo en cuenta a la audiencia, ya que, según él “Shakespeare realized we had to put up with this fellow until we had him seated on the throne in order for the play to sustain interest. A cold-blooded approach to the throne, with no humor in Richard’s character and, as a result, less interest, would have repeated the pattern of so many of the contemporary history plays” (54).

Cabría resaltar también que Shakespeare no dotó del mismo carisma lingüístico al oponente de Richard. Richmond es un personaje mucho más llano, sin ese ingenio y esa ironía que demuestra Richard. Richmond, desde un punto de vista teatral, resulta un personaje mucho más simple y plano. McDonald resalta que “whether we like it or not, his flatness disrupts the rhetorical dynamic to which Shakespeare has accustomed the audience” (“Richard III’ and the Tropes of Treachery” 476). Por tanto, podríamos considerar que el mal es más atractivo que el bien pero no solo desde la perspectiva teatral, sino también lingüísticamente. Por ello este autor considera que “the final contest is not only the contention of good and evil, but also the battle between content and style, and the audience faces an unsatisfactory choice. ... Politically, Richard’s death is a blessing; dramatically, the blessing is Richard’s life” (“Richard III’ and the Tropes of Treachery” 478).

Además, Valije apunta una idea muy interesante sobre esa batalla final y su desenlace, y lo relaciona con el lenguaje de cada personaje, y es que prácticamente tiene lugar una batalla sin palabras, y la palabra es el arma principal de Richard:

En el campo de batalla, Ricardo III queda aislado, sin voz, sin caballo, atrapado y despojado de todo poder. Es muy significativo que se le quite el habla, puesto que de esta forma el villano termina por convertirse en un ser vacío al que se le niega identidad y humanidad. ... Es despojado del lenguaje que tanto le sirvió para alcanzar el poder. El duelo y su posterior muerte, que obedece a la ironía dramática, se desarrolla sin palabras. ... El arma más letal de Ricardo es el lenguaje y su poder está íntimamente ligado a la retórica, gracias a ella conquista, accede a sus objetivos y alcanza el trono, pero también signa su caída: la ausencia de palabras es su trágico fin (2-3).

Por tanto, Richard, tanto con su físico deforme como con su destreza maquiavélica, y con su maestría en el lenguaje, parece encontrarse, de un modo arbitrario, entre un mundo de orden y un mundo de caos, y él es muy consciente de cuándo se encuentra en cada uno de ellos y cómo debe comportarse en cada momento. Shakespeare, como si de una *Morality Play* se tratase, nos presenta un mundo donde existen tanto el bien como el mal, y ambos producen consecuencias, físicas, psicológicas, emocionales y espirituales. El dominio del lenguaje a cargo de Richard es un factor que, como veremos, las adaptaciones españolas han mantenido en su gran

mayoría, igual que su ironía. E excepción de la adaptación de Jorge Eines, el cual nos presenta un personaje triste y deprimido, el resto ha intentado representar un personaje irónicamente malvado. También en el contexto anglófono ha predominado el villano y su ironía, pero no en otros contextos, como se comentará más adelante.

Bibliografía Consultada.

Fuentes Primarias:

- Holinshed, Raphael. *The Firfte volume of the Chronicles of England, Scotlande, and Irelande*, 1577. <http://english.nsms.ox.ac.uk/holinshed/toc.php?edition=1577>.
- . *The first and second volumes of Chronicles of England, Scotlande, and Irelande* London: printed by Henry Denham, 2nd ed. 1587.
- More, Thomas. *The History of King Richard the Third by Master Thomas More*, Ed. Gerard G. Wegemer y Travis Curtright, Students Edition. Thomasmorestudies.org, 2013.
- More, Thomas, et al. *The History of King Richard the Third (Unfinished)*. 1674.
- Shakespeare, William. *The First Quarto of King Richard III*, ed. Peter Davison, Cambridge UP, 1996.
- . *The Tragedie of Richard the Third: With the Landing of Earle Richmond, and the Batell at Bosworth Field*, ed. A. F., First Folio Press, 2015.
- , and Anthony Hammond. *Richard III*. The Arden Shakespeare, Second Series, London, Methuen, 1981.
- , and Charles R Forker. *King Richard II*. The Arden Shakespeare, Third Series. London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2002.
- , and Colley Cibber. *The Tragical History of King Richard III, c.1700*. Cornmarket P., 1969.
- , and James R. Siemon, *King Richard III*. The Arden Shakespeare, Third Series. London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2009.
- , and Janis Lull. *King Richard III*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge UP, 1999.
- , and John D. Cox. *Henry VI. Part 3*. The Arden Shakespeare, Third Series. London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2001.
- , and John Jowett. *The Tragedy of King Richard III*. The Oxford Shakespeare (Oxford World's Classics), Oxford UP, 2000.
- , and Jonathan Bate and Eric Rasmussen. *Richard III*. The RSC Shakespeare, London, Macmillan, 2008.
- , and Nina Levine. *Richard III*. Evans Shakespeare Editions, Boston, Wadsworth (Macmillan), 2012.

---, and T.W Craik. *King Henry V*. The Arden Shakespeare, Third Series. London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 1995.

Bibliografía Secundaria

Aijian, Phillip. *Let your Conscience Be your Guide: or else Shakespeare and Questions of the Conscience in Richard, Duke of York and Richard III*. 2010. University of Missouri, Tesis doctoral.

Anthonisen, Josu Angulo. "Ricardo III y la Estética de lo Feo." Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, 2011.

Aune, Mark G. "The Uses of Richard III: from Robert Cecil to Richard Nixon". *Shakespeare Bulletin*, The Johns Hopkins UP, vol. 24, no. 3, 2006, pp. 23-47.

Ávalos Jr., Juan C. "The Unfinished Self: Richard's Gender, Deformity, and Personhood in 3 Henry VI and Richard III." *PsyArt: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts*, 2002.

Bacon, Francis. "Of Deformity". *The Essays, or Councils, Civil and Moral of Sir Francis Bacon*, 1612. Kessinger Pub. Co. 2010.

Berry, Ralph. "Richard III: Bonding the Audience." *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G.R. Hibbard*. Editado por J. C. Gray, Toronto UP, 1984, pp. 114-27.

Besnault, Marie-Helene y Michel Bitot. "Historical Legacy and Fiction: The Poetical Reinvention of King Richard III." *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Editado por Michael Hattaway, Cambridge UP, 2002, pp. 107-25.

Casey, Jim. "'Richard's Himself Again': the Body of Richard III on Stage and Screen." *Shakespeare and the Middle Ages: Essays on the Performance and Adaptation of the Plays with Medieval Sources or Settings*. Comp. y Ed. Martha W. Driver y Sid Ray, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2009, pp. 27-48.

Cleveland, Arthur. "Cibber's Revision of Shakespeare's Richard III." 1911. University of Pennsylvania, Tesis doctoral.

Colley, Scott J. *'Richard's Himself Again': a Stage History of 'Richard III'*. New York, Greenwood P, 1992.

Comber, Abigail. "A Medieval King 'Disabled' by an Early Modern Construct: a Contextual Examination of *Richard III*". *Disability in the Middle Ages: Reconsiderations and Reverberations*. Editado por Joshua R. Eyler, Farnham: Ashgate, Routledge, 2016, pp. 183-96.

Cook, Judith. *Shakespeare's Players*. London, Harrap Ltd, 1983.

- Croft, Pauline. "The Reputation of Robert Cecil: Libels, Political Opinion and Popular Awareness in the Early Seventeenth Century." *Transactions of the Royal Historical Society*, 6th ser., 1, 1991, pp. 43-69.
- Crowl, Samuel. *Shakespeare Observed: Studies in Performance on Stage and Screen*. Ohio UP, 1992.
- Day, Gillian. *King Richard III: Shakespeare at Stratford Series*. London, The Arden Shakespeare, 2002.
- Doebler, Bettie A. "'Dispaire and Dye': The Ultimate Temptation of Richard III." *Shakespeare Studies*, vol. 7, 1974, pp 75-85.
- "Early Stuart Libels: An Edition of Poetry from Manuscript Sources." Editado por Alastair Bellany y Michelle O'Callaghan, *Early Modern Literary Studies Text*, Series I, Arts & Humanities Research Council, 2005.
- Falocco, Joe. "'So Much for Shakespeare': Cibber, Barrymore, Barton and the History of *Richard III* in Performance". *Upstart, a Journal of English Renaissance Studies*, 2013.
- Fayard, Nicole. "How Richard III Became the Blueprint for Villainous Performances Around the World". Entrevista por Serina Sandhu, *The Independent*, 22 Mar. 2015, www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/news/how-richard-iii-became-the-blueprint-for-villainous-performances-around-the-world-10125437.html
- . "The Other Richards". School of Modern Languages of the University of Leicester, 25 Marzo 2015, Leicester Central Library, Leicester, UK. Expert talk.
- Gelashvili, Manana. "Shakespeare's Richard III on Georgian Stage". *Georgia Tbilisi Javakhishvili State University*, vol. 1, no. 4, 2012.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. UP of Nebraska, 1997.
- González, José Manuel. "Nothing Like the Sun: Shakespeare in Spain Today". En *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, vol. 9 no. 24, 2012. DOI: 10.24787V10224-011-0014-5.
- Grange, William. "Shakespeare in the Weimar Republic." *Theatre Survey*, vol. 28, no. 2 1987, pp. 89-100.
- Greenblatt, Stephen. "The Shape of a Life". *The New Yorker*. 5 Feb. 2013. www.newyorker.com/books/page-turner/the-shape-of-a-life.
- Gregor, Keith. *Shakespeare and the Spanish Theatre. 1772 to the Present*. Continuum Shakespeare Studies, London, 2009.

- Gunnarsdóttir, Kolbrún. "Modernizing Shakespeare's Richard III: Observations on a Number of Recent Adaptations." 2012. Reykjavík Haskoli Islands Universitatis, Tesis doctoral.
- Hall, Peter, y John Barton. *The Wars of the Roses: Adapted for the Royal Shakespeare Company from William Shakespeare's Henry VI, Parts 1, 2, 3 and Richard III*. BBC, London, 1970.
- Handover, P. M. *The Second Cecil*. Eyre & Spottiswoode, London, 1959.
- Hassell, R. Chris. *Songs of Death: Performance, Interpretation and the Text of 'Richard III'*. U of Nebraska, 1987.
- Hebron, Malcolm. "Richard III and the Will to Power". *The British Library*, www.bl.uk/shakespeare/articles/richard-iii-and-the-will-to-power. 15 Marzo 2016.
- Hoenselaars, Ton. *Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad*. Cambridge UP, 2004.
- Hortmann, Wilhelm. *Shakespeare on the German Stage. Volume 2. The Twentieth Century*. Cambridge UP, 1998.
- Hotine, Margaret, "Richard III and Macbeth Studies in Tudor Tyranny" En *Notes and Queries*, vol. 38, no. 4, pp. 480 – 86. Dec. 1991,
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Jauss, Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception (Theory and History of Literature)*. UP of Minnesota, 1982.
- Jódar Bonilla, Óscar de. "Shakespeare en nuestras Pantallas: la Recepción de las Adaptaciones Cinematográficas y Televisivas en España". En *More European Shakespeares*. Eds. Keith Gregor, Ángel Luis Pujante. Cuadernos de Filología Inglesa, 7.2, pp. 107-36, 2001.
- Leiter, Samuel L. *Shakespeare around the Globe: A Guide to Notable Postwar Revivals*. Greenwood P, Connecticut, 1986.
- Loehlin, James N. "Playing Politics: 'Richard III' in Recent Performance." *Performing Acts Journal*, 15, 1993, pp. 80-94.
- Habicht, Werner. "German Shakespeare, the Third Reich, and the War." *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity*. Editado por Irena R. Makaryk y Marissa McHugh, Toronto UP, 2012.
- Marotous, George. "Fate, Deformity and the Supernatural." English Faculty, Melbourne High School, 19 Jul. 2010, www.resources.mhs.vic.edu.au/richardiii/superstition.html.

- McDonald, Russ. "'Richard III' and the Tropes of Treachery." *Philological Quarterly*, vol. 68, no. 4, 1989, pp. 465-83.
- . *The Bedford Companion to Shakespeare: An Introduction with Documents*. 2nd ed., Bedford/St Martin's, Boston, 2001.
- McGrail, Mary A. "Richard III: That Excellent Grand Tyrant of the Earth." *Tyranny in Shakespeare*. Lanham, Md.: Lexington Books, 2002, pp. 47-76.
- Montalbán Martínez, Nicolás. *La Recepción de Shakespeare en los Teatros Nacionales Franquistas*. 2011. U de Murcia, Tesis doctoral.
- O'Callaghan, Michelle. *The Shepherd's Nation: Jacobean Spenserians and Early Stuart Political Culture. 1612-1625*. Oxford UP, 2000.
- Olson, Greta. "Richard III's Animalistic Criminal Body". En *Philological Quarterly*, vol. 82, nº 3, 2003, pp. 301-24.
- Overton, David A. *The Actor's Physical Articulation of Character Text in Shakespeare's Richard III: Performing Deformity*. U of North Carolina, 2006.
- Patrick, D. L. *The Textual History of Richard III*. Stanford University Publications in Language and Literature, 6, 1936.
- Pavis, Patrice. "Production and Reception in the Theatre". En Hilton J. *New Directions in Theatre*. London: Palgrave, 1993. https://doi.org/10.1007/978-1-349-22750-1_3.
- Potter, Lois. "English and American Richards, Edwards, and Henries". *Shakespeare Quarterly*, vol.55, 4, pp. 450-61, 2004.
- Prescott, Paul. *Richard III, A Guide to the Text and its Theatrical Life*. Palgrave Macmillan, London, 2006.
- Richmond, Hugh M. *King Richard III (Shakespeare in Performance)*. Manchester UP, 1991.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.
- Sanderson, John D. *Traducir el Teatro de Shakespeare: Figuras Retóricas Iterativas en Ricardo III*. Colección Teatro Siglo XXI, vol. 1, U de València, 2002.
- Schaap, Katherine. "Enabling Richard: The Rhetoric of Disability in Richard III". *Disability Studies Quarterly*. Ohio State U Libraries, vol. 29, no. 4. 2009.
- Shakespeare, More and more*. 2013. U of Leicester.
www.le.ac.uk/richardiii/history/literature.html. 9 Febrero 2017.
- Shakespeare, William. Introducción. *King Richard III*, por James R. Siemon, The Arden Shakespeare, Bloomsbury Arden Shakespeare. London, 2009, pp. 1-124

- . Introducción. *Richard III*, por Anthony Hammond. Second Series. Methuen, 1981, pp. 1-119. The Arden Shakespeare.
- . Introducción. *Richard III*, por Nina Levine. Evans Shakespeare Editions, 2012, pp. 27-50.
- . Introducción. *The Tragedy of King Richard III*, por John Jowett. The Oxford Shakespeare (Oxford World's Classics). Oxford UP, 2000, pp. 1-132.
- Sher, Anthony. *Year of the King: an Actor's Diary and Sketchbook*. Chatto and Windus, London, 1985.
- Sheriff, William E. "The Grotesque Comedy of Richard III." *Studies in the Literary Imagination*, vol. 5, no.1, 1972, pp. 51-64.
- Sherr-Ziarko, Emma A. "Confronting Evil on the Stage. The Immoral Villain as a Moral Figure". 2011. Wesleyan U of Connecticut, Tesis doctoral.
- Smidt, Kristian. *Memorial Transmission and Quarto Copy in Richard III: a Reassessment*. Universitetsforlaget Oslo, Norwegian Studies in English, no. 16. 1970.
- Spivack, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to his Major Villains*. Columbia UP, 1958.
- Stage History of Richard III from the Time Shakespeare Wrote it to the Present Day*. www.rsc.org.uk/shakespeare/richard-iii/about-the-play/stage-history. 23 Dic. 2016.
- Strobl, Gerwin. "Shakespeare and the Third Reich." *History Today*, vol. 47, 1997, pp. 16-21.
- Teague, Frances. *Shakespeare's Speaker's Properties*. Bucknell UP, 1991.
- Urkowitz, Steven. "Reconsidering the Relationship of Quarto and Folio Texts of Richard III." *English Literary Renaissance*, vol. 16, no. 3, 1986, pp. 441-66.
- Valije, Mayra. "El Lenguaje al Servicio del Villano en 'Ricardo III', de W. Shakespeare", *En Sentido Figurado Revista Literario*, año 11, no.5, Jul. / Ago. 2018, pp. 64-70.
- Wigler, Stephen. *Acclaimed Production of 'Richard III' Misses the Humor -- and the Point*, 28 Junio 1992. www-articles.baltimoresun.com/1992-06-28/news/1992180054_1_mckellen-richard-iii-shakespeare. 4 Sept. 2015.
- Wolfit, Donald. *First Interval*. London Oldhams P, 1954.

3. Tradición Escénica y Fílmica de la Obra.

Se debe tener en cuenta la amplia tradición escénica y fílmica en contexto anglófono en lo que a adaptaciones de *Richard III* se refiere, como paso previo al estudio de la misma en nuestro país y su recepción. Para ello se han consultado numerosos estudios sobre esta tradición que nos ha permitido establecer paralelismos y diferencias entre ellas y las adaptaciones españolas, objeto principal del estudio, así como las producciones extranjeras que han visitado territorio español. También se han tenido en cuenta adaptaciones de otros contextos y países que se consideren importantes e influyentes para el estudio por su especial puesta en escena y su relación con las adaptaciones españolas.

Al analizar estos contextos nos hemos dado cuenta, gracias a ediciones anotadas que tuvieron en cuenta la representación escénica, de que existe una tradición a lo largo de los siglos y una serie de obras clave que han influido en interpretaciones posteriores, como la de Colley Cibber, por ejemplo. En determinados casos hemos tenido, además, la oportunidad de constatar lo que nos cuentan y cómo se interpretó en un momento determinado una obra, gracias a grabaciones o adaptaciones fílmicas. De este modo hemos podido analizar cómo han podido influir a los actores españoles y las puestas en escena en nuestro país.

Si nos remontamos al principio, *Richard III* de William Shakespeare fue estrenada a principios de la década de 1590, probablemente en 1592, y en ella aparecía Richard Burbage en el rol de Richard III. Richard Burbage representó los principales papeles de la obra shakesperiana, tales como Hamlet, Macbeth, Othello o King Lear entre otros, así como en obras de gran éxito de otros dramaturgos contemporáneos, como por ejemplo, Hieronimo, en *The Spanish Tragedy* (T. Kyd). Desde entonces, se puede encontrar un gran número de adaptaciones en multitud de países, siendo el papel de Richard un papel idóneo para que un actor pueda lucirse y convertirse en una estrella.

Se debe tener muy en cuenta un hecho escénico que se viene dando ya desde el siglo XVII, el hecho de utilizar al personaje de Richard III para criticar o atacar, directa o indirectamente a personajes reales de la esfera política. Se ha prestado especial atención a este enfoque puesto que hemos podido constatar que es el enfoque más desarrollado por las adaptaciones españolas objeto de estudio.

Autores como Aune, Hotine, Croft o Fayard señalan esta tradición escénica que habría comenzado el propio Shakespeare dotando al personaje de Richard de un físico parecido al de Robert Cecil para que la audiencia los conectase en su imaginación y de este modo atacar al consejero real: “Richard became a means for personal attack. Writers would compare contemporary figures to Richard to suggest that those figures were corrupt and dangerous and should be curbed or simply to level a political or personal attack” (Aune 25).

Aune conecta además hechos políticos de la vida de Cecil con las publicaciones de los Quartos de *Richard III*: en 1596 la reina Elizabeth I ascendió a Cecil sobre el Conde de Essex a Secretario de Estado, y el primer Quarto apareció al año siguiente y el Q2 en 1598. El Q3 fue publicado en 1602, un año después de la rebelion de Essex, rebelión que lideró el propio II Conde de Essex, Robert Deveroux, contra la reina para acabar con el poder de Cecil en la corte. En los años posteriores, Cecil contribuyó a

acabar con varios complots más, entre ellos el complot de la pólvora (Gunpowder Plot) en 1605, año en el que se imprimió el Q4. Posteriormente, incluso su muerte coincidió con un Quarto: “Cecil’s death in 1612 coincided with a revival of *Richard III*, and the printing of the fifth quarto – the first in seven years. If there had been any doubt that Cecil was associated with Richard in the public eye, the flurry of libels that appeared after his death put it to rest” (29). Un ejemplo de estos versos sería el siguiente:

Heere lieth Robin Crookt back, unjustly reckond

A Richard the third, he was Judas [the Second] . . .

Richard, or Robert, which is the worse?

A Crookt back great in state is England's curse. (“Early Stuart”4)

Por tanto, a ojos de los espectadores y la opinión pública, la conexión entre ambos estaba clara.

From the context of the libels in particular, the connection between Cecil and Richard functioned on the one hand as a form of warning or political critique and on the other as a personal attack that may have had political implications. The censure would have suggested that since Cecil was similar to Richard, he would become as destructive as Richard if not curbed. An element of social critique may also be present here, recalling not only Richard's tyranny as a king but also the corrupt system that allowed him to displace a legitimate king. It was a similar situation with Cecil, who manipulated a system that rewarded cunning rather than noble virtue (Aune 30).

Después de 1612 y la muerte de Cecil, no apareció una publicación del texto hasta 10 años después (Quarto 6 en 1622), y no existe constancia alguna de que la obra se representase en ese periodo de tiempo, lo cual es ciertamente indicativo.

Otro medio que establece la conexión entre Cecil y Richard III fue la película “Anonymous”, dirigida por Roland Emmerich en 2011. Se trata de un film pseudohistórico que defiende la teoría de que William Shakespeare no era en realidad el poeta que escribió toda la extensa obra que se le atribuye, y que no era más que un inculto actor. Por el contrario, según esta teoría, el autor de esta obra sería Edward De Vere, Conde de Oxford, quien enfrentado a los Cecil a lo largo de los años, propone una rebelión para acabar con el poder de Robert. Para ello, escribe y estrena *Richard III*, y en el film se puede ver que, nada más comenzar su monólogo inicial, los espectadores susurran que se trata de Cecil, ven a Robert Cecil en la figura del monarca debido a las deformidades físicas. El actor no puede ni tan siquiera acabar el monólogo, debe huir del escenario puesto que la tensión entre el público va in crescendo hasta que le increpan, insultan y lanzan todo tipo de objetos. La multitud enfurecida contra los Cecil sale a las calles con la intención de acabar con ellos, pero Robert había sido avisado por sus espías de lo que iba a ocurrir y acaban con el conato de rebelión. La consecuencia fue la ejecución de la muerte del Conde de Oxford, Robert Deveroux.

En 1649 Milton nombraba a Richard III en *Eikonoklastes*, obra mediante la cual justificaba la ejecución de Charles I y utilizaba al personaje dramático de Richard para

vilipendiar al monarca ejecutado. “Milton’s propagandistic use of Richard is one example of how in early modern England this particular character shifted from the sphere of dramatic entertainment to become available as a tool for personal attack and political commentary” (Aune 23). Tal y como ocurre en la España del siglo XXI.

En los siglos posteriores este recurso se mantenía en ámbitos fuera de la escena teatral, ya que Richard se movía por escenarios únicamente medievales hasta el siglo XX. A principios de siglo XX, aunque se introdujeron elementos modernistas en las obras shakesperianas, las representaciones de las tragedias históricas no variaron, y eran menos innovadoras que las comedias o las tragedias: “understanding the plays as history lessons was easier than seeing them as commentaries on contemporary social or political conditions” (Aune 33). Pero esta tendencia comenzaba a cambiar en el resto de Europa, y las obras de Shakespeare se convertían en obras políticas reflejando los hechos del mundo contemporáneo, como veremos, principalmente en Alemania, y la crítica más recurrente fue contra los fascismos europeos. Bate y Rasmussen señalan al respecto que esto abre una nueva visión de la obra en los escenarios:

Conecting *Richard III* with the major experience of evil in political form during the twentieth century – the rise of Fascism in Germany, resulting in the election of Hitler and the horrors which followed – demonstrated how the play could be taken away from medieval melodrama and conferred with a contemporary relevance. It also pointed to a more nihilistic vision of the play, reminding the audience while they were watching that, although this tyrant was stopped, many more were to follow who were far worse (167).

Por tanto, “the play became a means of commentary on fascism's rise and perhaps a warning about its political consequences” (Aune 35).

Pese a esto, sería interesante remarcar que, aunque las compañías intentasen desmarcarse del enfoque político y crítico, para la audiencia era y es, en muchas ocasiones, inevitable realizar la comparación entre Richard y los políticos locales del momento. Por tanto, hay que tener en cuenta que no siempre han sido las compañías las que han mostrado esta intención, sino que han sido los propios espectadores y críticos quienes se han encargado de ello.

Respecto a esta tendencia, Loehlin señala algo muy importante y que no debemos olvidar: “associating Richard with contemporary atrocities drastically alters his relationship with the audience in a way that creates serious challenges for the actor” (“Playing Politics” 82). No resulta complicado para la audiencia sentir simpatía y complicidad por un monarca (por muy villano que sea) que vivió siglos atrás, lo vemos muy lejano tanto en el tiempo como en el espacio. Pero es muy distinto tener esos sentimientos por un dictador reconocible, sobre todo cuando sus actos son recientes, acaba siendo una tarea complicada para la audiencia, y sobre todo para el actor, puesto que debe realizar un gran esfuerzo para conseguirlo.

Por tanto, en los siguientes apartados se verá cuál fue el proceso de las adaptaciones de la obra a lo largo del tiempo, y en diferentes contextos.

3.1. Adaptaciones Teatrales.

3.1.1. Inglaterra.

3.1.1.1 Siglo XVII.

Siguiendo un orden cronológico, la primera adaptación que habría que señalar por su importancia dentro del contexto anglófono es la que Colley Cibber llevó a cabo a finales del siglo XVII. Fue estrenada en el teatro de Drury Lane, en Londres, en 1699. Fue una de las más importantes, sobre todo por el tiempo que estuvo sobre las tablas, dominó los escenarios londinenses hasta finales del siglo XIX. Esto fue, en gran medida, por los cambios que Cibber introdujo en ella, así lo considera Day, por ejemplo, quien asegura que esta adaptación es “probably the most famous, certainly the longest-lasting and most influential” (3). Algunos de aquellos cambios han servido de inspiración y han sido introducidos en adaptaciones posteriores tanto teatrales como fílmicas, a lo largo del siglo XX y aún en nuestros días. Entre el gran número de cambios introducidos, Cibber cortó una gran parte del texto shakesperiano, el texto de su versión era alrededor de un 40% más corto que la versión en Folio, por lo que aproximadamente solo la mitad del texto es de Shakespeare. El resto lo completó añadiendo líneas de *Richard II*, *Henry V* y partes de *Henry VI*, así como texto de su propia creación, para tratar de “mejorar” el texto original, y teniendo en cuenta al público al que iba dirigido. Jowett asegura respecto a la versión de Cibber y los cambios introducidos que “respond to some of the difficulties perceived in Shakespeare’s play by Cibber as an actor-playwright working at the end of the seventeenth century” (83).

Debido a esas dificultades a las que el propio Cibber se había enfrentado introdujo cambios con los que pretendía aclarar la obra para la audiencia, y esto fue clave en su éxito. Para empezar, simplificó la trama para hacerla más fácilmente entendible, puesto que, como se ha comentado anteriormente, *Richard III* puede ser compleja para todo espectador que no esté familiarizado con la historia inglesa y concretamente con el periodo conocido como la Guerra de las Rosas (The War of the Roses). Bate y Rasmussen sostienen esta teoría afirmando que Cibber, “supposing the audience to have a less intimate knowledge of English history and the identity of the various characters than the original Shakespearean playgoers, he invents scenes with Henry VI at the beginning to clarify the politics and history and to demonstrate Richard’s past evil-doings” (160).

Day se mantiene en esta línea: “streamlining the play’s increasingly obscure historical background eased some of its problems for audiences less familiar than we suppose the Elizabethans to have been with ‘the History so far’” (3).

También Jowett, quien afirma que “for those members of the audience who were unfamiliar with the preceding events the action could be perplexing. By Cibber’s time *Henry VI* plays were unfamiliar to the theatre-going public. Cibber’s first act, showed the main events in Richard’s early career of villainy, and was almost entirely of his own invention (85).

Cibber revisó el primer acto por completo, explicando la situación y el triunfo de los York sobre los Lancaster e introduciendo una gran parte de texto propio.

En lo que refiere a los personajes, Cibber realzó y dio mucho más protagonismo al personaje de Richard, otorgándole aún más texto, aumentando su número de soliloquios, concretamente siete más, y sin abandonar el escenario en ningún momento. Este fue otro de los principales motivos de su éxito. Además, el personaje de Richard fue interpretado por David Garrick desde 1741, actor que es considerado el primer gran *Richard* tras Burbage. Garrick pasó a la historia como uno de los actores más populares que han representado el papel, y gracias a él la adaptación de Cibber comenzó a tener el éxito mencionado. En la web de la RSC se describe su trabajo del siguiente modo: “Garrick was famous for the astonishing expressiveness of his face, body and voice, all of which he exploited to portray the Richard's mercurial intelligence, sardonic wit and courageous death. His brilliance in the role, sustained throughout his long career, did much to secure the play's long-lasting popularity” (Stage History).

Al contrario que Richard, el resto de personajes vieron recortadas sus apariciones, como Buckingham o Elizabeth, por ejemplo. Otros fueron eliminados por completo, como Edward, Hastings, Clarence o Margaret, por citar algunos. También eliminó a Rivers, Grey y Vaughan, con lo que Cibber eliminaba así toda la línea argumental que les afecta, con lo que conseguía otro modo de simplificar la obra.

Prescott justifica este recorte de personajes como Margaret, por ejemplo, precisamente por las pretensiones de Cibber de obviar el contexto histórico que precede a la obra: “as the excision of Margaret implies, Cibber was not interested in the long historical view. The background is filled quickly in a new first Act which climaxes with Richard's murder of the imprisoned Henry VI, a passage adapted from *3 Henry VI*, Act V, scene v” (104).

Además, de los 27 personajes secundarios que aparecen solo una vez sobre el escenario de Shakespeare, Cibber dejó solamente 6, con lo que consiguió que la audiencia centrara su interés en lo realmente importante de la trama y no permitía que estos personajes distrajesen el foco de atención sobre los personajes principales.

Se puede observar otra variación importante respecto a la original en una escena clave, que además responde a la necesidad de cortar texto. Nos referimos a la escena en la que aparecen los fantasmas mientras Richard y Richmond duermen la noche antes de la batalla de Bosworth (V.iii) y es que en la adaptación de Cibber los fantasmas solo se aparecen ante Richard, y tampoco aparecen todos, solo Henry VI, los dos príncipes y Anne. Este hecho aligeraba y reducía la obra, y además es algo que se ha repetido en numerosas ocasiones a lo largo de la histórica tradición escénica inglesa y también en la española como se comentará en el caso de cada adaptación.

Se debería añadir otra razón más para que se diese el éxito que la adaptación cosechó, y esta fue su realismo. Según Day, Cibber “reduced the figure's metadramatic and symbolic status by developing the man (3). También la violencia y muertes sobre el escenario, algo que atraía a una audiencia que en aquella época estaba muy acostumbrada y disfrutaba los melodramas. De este modo, mientras Shakespeare no muestra escenas violentas, Cibber propone un Richard mucho más cruel y despiadado, así como asesinatos sobre el escenario.

Por tanto, como vemos los cambios fueron numerosos y muy radicales respecto a la obra de Shakespeare, y así lo señalaba Cleveland en su estudio, fueron cambios tan

radicales que según este autor, el *Richard III* de Cibber “might be described more accurately as a ‘re-writing’ than a ‘revision’” (8).

3.1.1.2 Siglo XIX.

La influencia de la estructura de Cibber sobrevivió mucho tiempo después incluso de que se volviese a representar la versión shakesperiana de nuevo, y como se comprobará, influyó sobremanera adaptaciones posteriores, incluso en el s. XX. Esta influencia no sorprende, pues durante casi dos siglos fue la obra más popular sobre los escenarios ingleses. Posteriormente hubo autores que trataron de combinar ambas versiones, la de Shakespeare y la de Cibber, como por ejemplo William Charles Macready en 1821, pero esta producción tan solo fue representada en dos ocasiones, ya que la audiencia se confundía sin los pasajes de *Henry VI*, y no obtuvo éxito.

En 1845 la versión shakesperiana se representó de nuevo por primera vez en casi 150 años. Samuel Phelps fue el responsable. Este también recortó el texto considerablemente y añadió líneas de la segunda y tercera parte de *Henry VI* para situar la acción dentro de la historia. Tampoco logró el éxito esperado.

Más adelante, tras las interpretaciones de John Kemble o Edmund Kean (el cual también triunfó en America entre 1820 y 1825), habría que resaltar a Henry Irving, quien representó a Richard entre 1875 y 1896: “Contemporary performance history of Shakespeare’s play begins with Henry Irving” (Siemon 99). En aquella versión también hubo una gran reducción de texto, un 40% aproximadamente. Incluso Richard sufrió el recorte, y su soliloquio final fue eliminado. También toda la conversación entre Clarence y sus asesinos fue omitida. En lo que refiere a la aparición de los fantasmas, se siguió la tradición establecida por Cibber de recortar el número de apariciones, y de igual modo solo aparecían cinco de ellos ante Richard y no ante Richmond. Aquella obra acababa con la última línea de Richard y no con Richmond, hecho interesante, ya que de esta manera Richard acaparaba toda la atención final. Pese a todos estos cambios, la obra trataba de alejarse de Cibber y acercarse al original, sobre todo a partir de 1877, cuando decidió eliminar la versión de Cibber en el Lyceum, lo cual ya fue la tendencia posterior. Irving fue considerado como el último gran Richard antes del siglo XX.

3.1.1.3 Siglo XX.

A principios del siglo XX las Tragedias Históricas se concebían casi como lecciones de historia y no cabía la crítica a gobiernos contemporáneos en Europa, puesto que el poder autoritario y absolutista se veía como algo lejano, algo de épocas medievales, y las monarquías asentadas en Europa eran mucho más democráticas. El comienzo de la I Guerra Mundial y sus consecuencias no favorecieron al mundo de la interpretación, y las pocas producciones que se realizaban seguían influenciadas por las del siglo XIX.

Se podría decir que no hubo una adaptación a mencionar en Inglaterra hasta 1939, en la que John Laurie representó a Richard en Stratford-upon-Avon. Pese a que, como se comentará posteriormente en el apartado 4.1.4.1, en países como Alemania las adaptaciones de la obra ya habían adquirido un tono de crítica política y social de su tiempo, en Inglaterra este proceso fue mucho más lento. En cambio, en aquel montaje de 1939 producido por Iden Payne, el personaje principal interpretado por Laurie fue conectado a Hitler y Mussolini por la crítica, lo cual demuestra que en el Reino Unido la tendencia estaba cambiando y también allí se comenzaba a hacer referencia al ascenso de los fascismos en Europa mediante la representación de la obra. En cualquier caso, como decíamos, este fue un proceso más gradual que en otros países.

Unos años después, en 1942, Donald Wolfit interpretó el papel de Richard y el actor declaró:

I had only wanted to add *Richard III* to my leading roles, and the more I studied him the greater grew his resemblance to Hitler. . . . The withered left hand, the limping left leg, the hump on the shoulder, the scarlet tunic trimmed with fur—this was my picture of Richard III. My wig of long red hair with a cowlick across the forehead gave a most curious resemblance, in an impressionistic way, to the Fuhrer (205).

Aún así Wolfit prefirió no realizar una crítica directa, pero la audiencia y la crítica si establecía la conexión debido a los uniformes militares y la atemporalidad que mostraba la escenografía.

Aune comenta sobre estas dos adaptaciones: “audiences apparently found both these productions, one on the eve of war, and one during war, reflective of current events. There is little evidence, however, that they were staged with a particular contemporary association in mind or that they functioned as anything more than broad anti-Nazi propaganda” (35).

Nadie parecía querer abrirse por completo a la crítica a los dictadores, y por tanto, las adaptaciones inglesas de *Richard III* no fueron claramente políticas hasta el final de II Guerra Mundial.

En 1944 fue Laurence Olivier quien representase el papel, confirmándose como el primer gran Richard del siglo XX y uno de los más grandes de la historia. Aquella adaptación fue dirigida por John Burrell y se estrenó en el New Theater de Londres, aunque también giró por Europa, Oceanía (1948) y acabó en el Old Vic (1948-49). En aquel montaje Olivier dominaba el escenario: “a performance of devastating power, charismatic evil and insolent wit” (Stage History).

Olivier se desmarcó de la crítica política contemporánea y el enfoque que le dieron a la obra fue histórico y apolítico. Sin duda se acercó más por un lado a la tendencia decimonónica y por otro a Colley Cibber, que a la tendencia política emergente.

Tras la guerra, las adaptaciones siguieron la tendencia política, lo cual fue en aumento. A esto contribuyó que gran parte de los británicos no eran conocedores de esa parte de la historia de Inglaterra, por tanto, como afirma Leiter, la obra necesitaba “to be

raised to a more universal level” (594). El personaje de Richard y las condiciones de su ascenso al poder debía servir de advertencia y alertar sobre los peligros que conlleva la ambición de poder y el poder autoritario.

En 1953 Marius Goring fue uno de los grandes Richards bajo la dirección de Glen Byam Shaw. En aquella adaptación Goring vestía todo de cuero negro rompiendo de esta forma la tradición medievalista en escena. Además, portaba una férula en la pierna izquierda y una bota con más suela que le dificultaba el andar para representar la deformidad física de Richard, la cual se veía acentuada con el uso de su espada a modo de bastón. En aquel caso la audiencia no pudo evitar conectar nuevamente al personaje con el Nazionalsocialismo, y así Richmond decía reconocer en aquel actor “a military bearing in the black leather-clad characters, which reminded him of Erwin Rommel” (ctd. en Aune 36), mariscal de campo del ejército alemán en la II Guerra Mundial. El vestuario, alejado de un vestuario de época, ayudaba a la audiencia a asociar a Richard con los fascismos recientes.

Sobre aquella interpretación, Day además señala que toda la atención de la obra se centraba en un Richard “as a victim of his psychological demons, rather than increasingly subject to moral guilt, culminated in a Bosworth nightmare confined entirely to Richard’s mind” (114).

Llama nuestra atención que en aquella adaptación no aparecía ningún fantasma en escena, pero este y los cortes en los discursos de los personajes femeninos fueron las únicas variaciones remarcables que introdujo Shaw, quien, a pesar de esto, trató de ser lo más fiel posible al texto canónico. Según Richmond, “Shaw and Goring treat the original script with a respect rarely accorded previously” (65). De este modo, Shaw marcó un antes y un después propiciando que las compañías se alejasen definitivamente de la tradición Cibber/Oliver para sus producciones y se acercasen más a Shakespeare, por un lado, y a la crítica política por otro.

Pese a ello, la adaptación de la Royal Shakespeare Company, dirigida por William Gaskill, de 1961, en la que Richard fue interpretado por Christopher Plummer, ponía de relieve la dificultad de desmarcarse de la influencia del personaje de Olivier, presente en Plummer en su voz y apariencia física. Gaskill respetó el texto casi en su totalidad, sobre todo comparada con las producciones que se venían representando, mientras que el escenario era muy simple y con un único nivel de acción. Además, la adaptación presentaba paralelismos con la política de su tiempo, en plena Guerra Fría y como afirma Day, Gaskill nos presentó “opposing ideologies, with Richard as a master of realpolitik who played others like chess pieces on his board” (17).

La influencia de los hechos políticos recientes y contemporáneos se veía claramente y también era evidente en el personaje, la disociación comenzaba a ser muy difícil. Aune lo explica perfectamente:

With the rise of fascism, with Hitler, Mussolini, and Stalin all in living memory, and with the presence of new dictators, including Castro and Stalin's successors, there was no shortage of models for Richard ... In the eyes of the audience, the character of Richard became strongly linked to recent European experience with dictators and contemporary experiences in places such as the Soviet Union, Eastern Europe, South America, and Africa (though rarely in Britain or the US).

The events of the play—Richard's manipulations and his opponent's weaknesses—also brought these experiences to mind (37).

Gaskill también introdujo líneas de *3Henry VI* al soliloquio inicial de Richard como ya hicieran Cibber y Olivier, pero Day señala diferencias, y es que, según él: “whereas Olivier used them to ground Richard’s hatred in familial rejection, Gaskill showed Richard icily disowning all emotional ties” (26).

En lo que refiere al personaje, Plummer interpretaba a un Richard que nunca estaba quieto, daba vueltas por el escenario continuamente, lo cual hacía que nadie pudiese hablarle a la cara, y cualquiera de sus enemigos que quisiese referirse a él, debía seguirle y dirigirse a su espalda. Pero además de Richard, entre el resto de personajes habría que resaltar al personaje de Margaret, interpretado por Edith Evans, quien ya había representado el personaje con Laurence Olivier en la década de los 40. La actriz llevó consigo a esta producción su estilo dramático clásico, y que representase el papel de nuevo años después tenía un claro propósito según Day: “to emphasize anachronism both in character and in acting style. Gaskill seems to have used this to illustrate the fact that Margaret is from another age” (32). Lo cual considero un efecto muy acertado y original.

Por último sería importante recordar que este montaje recuperaba la escena de los fantasmas y sobre todo, que todos ellos se apareciesen ante Richard y Richmond, así como la coronación final de Richmond a manos de Stanley, escenas Shakesperianas que se habían “perdido” en los escenarios desde la adaptación de Cibber.

Dos años después, en 1963, encontramos la adaptación de Peter Hall y John Barton para la Royal Shakespeare Company, en la que Ian Holm daba vida al protagonista. En aquella ocasión, la adaptación se englobaba dentro del ciclo *The War of the Roses*, en las que se representaron las adaptaciones de las tres partes de *Henry VI* en conjunto con *Richard III*, siendo la última parte del ciclo. Esto tuvo resultado positivo y negativo, tal y como apunta Day: “playing it as the conclusion of both *The Wars of the Roses* and *The Plantagenets* was praised for the resultant clarity of narrative, and for the manner in which historical events were made “meaningful” to modern audiences. But it was also felt that adaptations weakened *Richard III* as a play” (21).

El enfoque histórico de aquellas adaptaciones montaba un escenario del siglo XV, pero en ella se reflejaban claramente las políticas europeas contemporáneas, sobre todo por el hecho de que la audiencia disponía de fotos de Hitler, Stalin y Mussolini en el programa. Hall veía las *history plays* de Shakespeare como medios de cambio social, y quiso recordar a la audiencia las circunstancias vividas en Europa. A diferencia de los directores alemanes de principios de siglo que permitían a la audiencia establecer sus propias conexiones, Hall les dirigió hacia aquellos dictadores con alusiones directas y sus fotos en el programa. Pese a que Holms no centró su papel en ningún personaje político en particular, una vez más la crítica y audiencia se encargó de conectarlos: “critics, however, saw Holm's Richard as ‘a paranoiac, a sort of Hitler’” (Colley 227).

Posteriormente, Trevor Nunn desveló que Hall partía de una premisa como director de la RSC: “whenever the Company did a play by Shakespeare, they should do it because the play was relevant, because the play made some demand on our current

attention". (ctd. en Aune 37) Por tanto, debió encontrar necesario reflejar los hechos de su tiempo con la representación de estas obras, algo que, como se verá, también diversas compañías españolas han tratado de plasmar mediante sus adaptaciones (Arden, *Atra Bilis*, *Atalaya*...). De hecho, el mismo Hall reconoció: "I realized that the mechanism of power had not changed in centuries. We also were in the middle of a blood-soaked century. I was convinced that a presentation of one of the bloodiest and most hypocritical periods in history would teach many lessons about the present" (xi).

Entre sus escenas destaca que la batalla final fue muy larga y agotadora, durante la cual los fantasmas permanecían en el fondo del escenario presenciando el final de Richard, algo que no se había dado en adaptaciones anteriores y que se repetirá en la adaptación española de la compañía Arden, de 2005.

De la década de los 70 se deben destacar la producción de Barry Kyle en 1974 en *The Other Place*, Stratford, y que protagonizó Ian Richardson. En aquella ocasión la acción se desarrollaba en un psiquiátrico, algo que como veremos se ha podido ver en España en la adaptación de la compañía inglesa Propeller en 2010. Sería interesante recordar que los personajes vestían como si fuesen prisioneros de un campo de concentración, algo que también se dio en la adaptación de Jorge Eines en España en 2011.

Richardson admitió haber centrado su interpretación en dictadores como Idi Amin, Hitler o Stalin (Cook 42-3), representando a un Richard esquizofrénico producto de la megalomanía propia de estos dictadores.

En la década de los 80, concretamente en 1984, se estrenó una de las adaptaciones que más éxito han tenido en el siglo XX. Fue dirigida por Bill Alexander para la Royal Shakespeare Company, y contó con un Richard muy especial, interpretado por Anthony Sher, según Hassel, "the most impressive Richard since Olivier" (145).

Lo que más llamaba la atención en aquella adaptación era el personaje de Sher y el modo en que llevó a escena las deformidades físicas de Richard utilizando muletas. Vestía todo de negro, y con esas muletas parecía una araña de seis patas visto de frente, y de lado una especie de buitre o ave de carroña. En la primera parte de la obra, pese a la grotesca joroba y sus piernas muy separadas, se movía con gran rapidez y agilidad sobre las muletas. A partir de la coronación en adelante, dejaba las muletas y empezaba a tambalearse y mostrar debilidad, y debía apoyarse continuamente sobre el cetro, la espada o un bastón para no caer. Clara metáfora de que el personaje, una vez consigue su propósito pierde fuerza paulatinamente hasta encontrar la muerte.

Volviendo a la estética e iconografía medieval, la acción se desarrollaba sobre un escenario diseñado por William Dudley, basado en la catedral de Worcester, y que presentaba cuatro sepulcros pertenecientes a los York entre los que se movía Richard, e incluso se llegaba a sentar en uno de ellos. El monólogo inicial lo recitaba apareciendo desde detrás de esos sepulcros, despacio, suavemente, pero el tono y su modo de actuar cambiaban repentinamente. Hassel lo describía así: "until 'but I...' (1.i.14), when the crutches flew out into view and he hurtled to the edge of the stage, causing audiences to draw back in alarm" (631). Desde ese momento la audiencia siempre se sorprendía con los movimientos bruscos y repentinos de Richard y no era capaz de anticipar cuál sería su próxima acción. Además, las muletas servían a Sher como herramientas para todo, no

solo para ayudarse a caminar, sino incluso en momentos de lucha, en los que atacaba a sus rivales con movimientos violentos y aterradores con ellas. Loehlin apunta al respecto que “Sher used the crutches throughout the performance as natural extensions of his own body: holding them above his head as a cross, plucking a coronet from Margaret, probing in Lady Anne’s skirts, closing them like mandibles around the neck of the doomed Hastings” (83). Tras haber pasado seis meses con muletas debido a una rotura del tendón de Aquiles, Sher había logrado una gran habilidad en el uso de las mismas y esto le sirvió para realizar una actuación memorable y representar a la perfección a la araña (“bottled spider”). Este recurso fue la clave del gran éxito de la producción de Alexander, y fue una actuación muy física por parte de Sher, y en escenas como la seducción de Anne lograba su objetivo gracias a la intimidación que su cuerpo provocaba más que a su capacidad de persuasión y su retórica.

De aquella producción debo destacar la escena posterior a la ejecución de Hastings, que Bate y Rasmussen describen del siguiente modo: “the head of Hastings was thrown from one carácter to another like a rugby ball, testing the Mayor’s loyalty to Richard when he is obliged to join in the game” (174). Destaco esta escena puesto que en la adaptación del Teatro Español de 2014, su director Carlos Martín introdujo una escena muy similar, en la que los personajes se pasaban la cabeza dentro de un saco. Comentaremos esta escena más detalladamente en el apartado correspondiente al análisis de esta adaptación.

Alexander eliminó el personaje de Margaret, algo que ha sido habitual en los montajes británicos desde que lo hiciera Cibber. Además, trató de entrar en el interior del personaje más que en la crítica política, y encontrar la razón por la cual un ser humano se pueda convertir en un asesino en serie, y si su incapacitación o trato familiar recibido pudiera ser el centro de sus motivaciones. Este enfoque que busca adentrarse en la persona y encontrar sus motivos para comportarse como un villano también se ha dado recientemente en España, por ejemplo, en la adaptación de Carlos Martín y el Teatro Español en 2014. En este sentido, tras visitar a un psiquiatra para preparar al personaje, Sher determinó que la ausencia de amor causada por el odio de su madre hacia su persona sería la base a partir de la cual desarrollaría su actuación, la cual, a parte de esa siniestra apariencia, demostraba mucha energía e ironía, recordando al Vicio de las moralidades. Por tanto, la adaptación poseía elementos de aquellas pero también de la psicología moderna. Sher se decidió por un enfoque Freudiano e histórico, aunque era inevitable tener en mente las dictaduras del siglo XX, ya que como él mismo afirmaba “Hitler... seems too obvious...” (106).

Alexander, por su parte, planteó el montaje y el escenario como una morality, como una lucha entre el bien y el mal, Richmond y Richard, y al final se imitaban en escena las bocas del cielo y el infierno que solían aparecer en las moralidades. En esta estructura, con la victoria final de Richmond, se confirma el triunfo del bien sobre el mal. El final fue especialmente llamativo por la escenificación de la muerte de Richard, la cual recordaba a un sacrificio en el que Richard, arrodillado, ofrecía su corona a Dios, al tiempo que Richmond le clavaba una espada con forma de cruz en la joroba. De este modo actuaba la justicia divina, restableciendo la paz en Inglaterra.

La siguiente adaptación digna de mencionar tuvo lugar en 1987. Michael Bogdanov dirigió para la RSC la producción *Wars of the Roses*, en la cual trabajó junto a Michael Pennington, y representaron las ocho tragedias históricas, desde *Richard II* a

Richard III. La escenografía era moderna con un propósito: “they attempted to politicize the plays by gradually introducing modern settings” (*Shakespeare Observed* 146-47). En esta ocasión, Richard dejaba de ser un rey medieval una vez más, para convertirse en un alto ejecutivo de traje y corbata. Inglaterra en este caso venía representada como una gran corporación y Richard su alto mandatario. Con esta escenografía Bogdanov parecía pretender poner de relieve el poder que las multinacionales han adquirido durante el siglo XX. De este modo, la crítica se centraba en el sistema más que en un ente individual, y Richard podría representar a cualquier ejecutivo.

Pocos años después, en 1990 Ian McKellen representó a Richard en un montaje dirigido por Richard Eyre y estrenado en el National Theatre de Londres. Se trataba de una adaptación muy política, ambientada en los años 30, en el contexto de la abdicación de Edward VIII, y en ella había continuas referencias visuales a los fascismos europeos, principalmente a la Alemania Nazi. A lo largo de la puesta en escena, y sobre todo, a partir del ascenso al poder de Richard la audiencia asistía a un espectáculo repleto de símbolos claramente reconocibles muy similares a la esvástica Nazi, brazaletes, banderas y símbolos icónicos del partido de Hitler, e incluso los uniformes eran muy parecidos a los de las SS. Tras su coronación, al pronunciarse: “Richard, England’s worthy King!”, la multitud presente en su coronación grita “Amen! A-men!”, un grito que acaba convirtiéndose en algo muy parecido al saludo Nazi “Sieg Heil!”. En ese momento Richard saludaba a su pueblo con el brazo en alto, al más puro estilo Nazi junto a las banderas de estética Nazionasocialista. Estas, en vez de mostrar la esvástica, mostraban un jabalí blanco y símbolos similares a ella. Además,

En esta línea, Díaz Fernández observa que Eyre sugiere “unos evidentes paralelismos con la actitud de la clase alta británica con respecto a Hitler y el fascismo”. (452) La adaptación trata de mostrar una hipótesis de lo que Inglaterra podría haber sido de haber conseguido el poder Sir Oswald Mosley, líder y fundador del partido fascista británico: British Union of Fascists. Las referencias a los fascistas europeos se encontraban presentes incluso en el programa de mano, donde se podía leer citas de Hitler, Stalin, Göring o Mosley bajo el título “Tirany”. Todo esto contrastaba fuertemente con el escenario que se mostraba en la primera entrada de Richmond. Prescott lo describía del siguiente modo: “we see the image of gently undulating hills, nestling cottages and, focusing the eye, a small village church steeple, what offered a sentimentalized pastiche and a moving (and manipulative) icon and sense of Englishness” (125). La puesta en escena para Richmond se trataba de una imagen idealizada de Inglaterra a su favor, por lo que este personaje representaría el viejo espíritu inglés y sus tradiciones, sus valores, el alma de la nación, e incluso en el acto V escena iv, uno de sus soldados le lleva una taza de té caliente, todo con el fin de ganarse el favor y la estima de la audiencia inglesa.

En lo que refiere al personaje, la deformidad física de Richard llamaba la atención por su casi total ausencia. Lo único que mostraba era un brazo derecho debilitado, embutido siempre en un guante y con puño cerrado, que no utilizaba para nada, ya que todos sus movimientos eran realizados con su mano izquierda. Richard no lucía cojera ni chepa en su espalda, así como tampoco destacaba por el humor e ironía que caracteriza tanto al personaje como a la obra. Así lo confirmaba, por ejemplo, en su reseña Stephen Wigler, quien decía que McKellen recitaba sus líneas más irónicas “in a dour, humorless way ... a cheerless production”. Loehlin también lo veía de este modo

y aseguraba que “McKellen’s eschewal of audience sympathy was a daring choice, and some of the time he got away with it. ... McKellen rejected this aspect of the character, hissing and sneering at us with controlled contempt” (“Playing Politics” 88). En cualquier caso fue una de las adaptaciones mejor reconocidas.

En 1992, Sam Mendés dirigió una propuesta que contaba con Simon Russell Beale. De aquella adaptación habría que destacar que adquiría gran importancia el cumplimiento de las profecías de Margaret, la cual vigilaba constantemente desde un piso superior, y aparecía en todas las muertes, siendo determinante en la de Richard, ya que tras un igualado combate con Richmond, Margaret le hacía caer para finalmente ser asesinado con facilidad a manos de su oponente. Eso contrastaba con la tendencia natural de eliminar al personaje como venía siendo habitual.

El escenario era muy sencillo, en el cual destacaban varios elementos: por un lado una bombilla iluminada en el centro, a través de la cual Mendes enfatizaba el control de la luz sobre la oscuridad del resto del escenario. Richard proclamaba su monólogo inicial bajo esta bombilla, la cual en ese caso simbolizaba su sol de York. Y cada vez que había una ejecución por parte de Richard, esa luz se apagaba. Al fondo, una serie de puertas, algo que Mendes repetiría años después con Kevin Spacey representando a Richard en una producción que pasó por nuestro país y que será analizada en profundidad.

Se debería destacar que el escenario no situaba la acción en un periodo concreto, como tampoco lo hacía el vestuario, a su vez muy ecléctico. También habría que destacar que los jóvenes príncipes eran reconocibles por sus uniformes de colegio y porque el más pequeño portaba un globo.

Por ultimo, en lo que refiere a aquel montaje, Loehlin lo definía: “in the absence of large scenic effects or strong designs choices, the production focused attention on the verbal, physical, and political interactions of the small, strong cast” (90).

Por ultimo, en 1995 David Troughton interpretó a Richard para la RSC, y sus alusiones políticas se referían al dictador rumano Nicolae Ceaucescu.

Por tanto, el siglo XX trajo a Inglaterra una nueva tendencia al adaptar *Richard III*, en la que Richard representaba la imagen de los dictadores europeos y el fascismo. Los adaptadores ingleses, y sobre todo la gran mayoría de los actores, no pudieron evitar la influencia de la II Guerra Mundial y sus consecuencias, y mucho menos, como se ha comentado anteriormente, los espectadores:

As the performance decisions of Richardson, Sher, and Troughton reveal, thinking about one of a small number of twentieth-century dictators is inevitable when preparing to play Richard. For audiences too, seeing black leather costumes alone is enough to connect a production to Nazism. Both actors and audiences seem inclined with the smallest of prompts to understand Richard as a fascist and the play as somehow an allegory about the rise and fall of European fascism (Aune 40).

A partir de la II Guerra Mundial se ha reacomodado al personaje de Richard III en la historia, y esto puede ser contraproducente ya que, como el propio Aune señala:

“No matter how a production attempts to reinvent Richard, be it as a patient in an asylum or Napoleon, audiences (and actors and directors) will tend to see him in terms of Hitler or Stalin first” (41), aunque debo reconocer que no estoy totalmente de acuerdo con esta afirmación, ya que considero que no es necesario irnos hasta dictadores de esa magnitud, ya que la audiencia puede también reconocer en cada lugar a un político a nivel local, y eso depende de la intención del director y del texto y escenas que introduzca en su adaptación, como ciertamente ha pasado con las producciones españolas. Como asegura Fayard:

The production of *Richard III* is influenced by local needs, and this can give directors a large degree of freedom in the way they deal with the text. Historical Tragedies by Shakespeare are more performed and with different ways abroad than in England because in other countries names of kings and nobles or places doesn't sound so familiar to people. So plays as *Richard III*, *Richard II*, *Henry V* and so on, can be more easily played for local needs, and processes that are extracted from the plays are displayed on to these local needs, so they become absorb by local cultures” (“The Other Richards”).

Lo que resulta interesante también es que al salir de Inglaterra y adaptar la obra con fines políticos, la obra pasa a ser parcialmente reescrita por las compañías locales, y el resultado es que el peso de la historia, tan importante en Inglaterra, pasa a ser algo totalmente secundario, y el resultado es, en ciertas ocasiones, una obra muy distinta.

Esta tendencia de conectar a Richard con personajes de la esfera política continuará en el siglo XXI en Inglaterra, aunque el peso de la historia, el nombre de Shakespeare y que la obra fuese escrita en inglés hacen que este hecho se dé menos que en otros países. Como veremos en los apartados siguientes, la crítica política está muy presente en otros contextos fuera de Reino Unido, y cómo no, también en España.

3.1.1.4 Siglo XXI.

La primera producción a destacar de este siglo XXI fue dirigida por Michael Boyd y estrenada en Stratford en 2007. En ella Jonathan Salinger interpretaba a Richard, y fue la última parte de la tetralogía que una vez más representaba las historias trágicas de *the War of the Roses*, en las que hasta un total de 44 actores representaron las ocho adaptaciones en el Complete Works Festival en Stratford-upon-Avon entre 2005 y 2008.

La producción de Boyd se representó con vestuario contemporáneo, donde la mayor parte de los actores lucían trajes de estilo militar todo negro, fusiles y armas modernas, aunque también espadas. El enfoque fue político, y como asegura Billington, “Boyd’s darker purpose is to suggest that power hunger is embedded in the body politic. ... Boyd suggests it is now a metaphor for the cyclical nature of despotism”.⁴

⁴ En Billington, Michael. “Richard III”.

Posteriormente, en el año 2012, se representó en el Globe una adaptación dirigida por Tim Carroll en la que Richard fue representado por el Mark Rylance. En aquella producción no se desarrolló un enfoque político, en cambio, Carroll montó su adaptación al estilo conocido como *Original Practice* (OP), lo cual significa llevar al escenario las obras mediante el uso de las convenciones del teatro isabelino, como por ejemplo, que todos los actores sean hombres, la iluminación a base de velas, vestuario de época, o un escenario minimalista. Según Miller, “Carroll used the materialities of early-modern theatre to construct an ‘authentic’ historical performance” (1) y fue todo un éxito: “a critical and popular success” (4).

Billington afirmaba que no era el típico Richard, sino que “Rylance comes before us as a withdrawn, slightly apologetic figure as halting in speech as he is in gait”.⁵

Cavendish describía al personaje y sus deformidades:

This Richard limps badly, has a halting, tremulous delivery, lets loose nervous laughs, roars madly. Here’s no grandstanding Machiavellian grotesque with pronounced hunchback or menacing crutches in the Antony Sher mould but the pitiful runt of the Yorkist litter. The look is more Stan Laurel than Laurence Olivier. A withered left-hand rests fixed across his chest but the deformity is felt most keenly within.

Aunque en aquella producción el humor y la parodia fueron clave, “Rylance’s portrayal of Richard was less a psychological character study and more a parodic descendent of the medieval morality play ‘Vice’” (Miller 7-8).

Miller aseguraba:

Rylance’s Richard was played to generate the kind of laughter normally reserved for the comic stooge. His parodic style of acting precluded an Aristotelian sense of the tragic, as scene after scene revealed Richard as a character to be ridiculed rather than feared or pitied. As a result, the play presented a narrative that seemed intent on eliding historical disruptions and sustaining a familiar and naturalized view of the world by de-legitimizing Richard. (10-11)

Además, en este siglo, concretamente en aquel mismo año 2012, se inició el proceso de investigación mediante el cual se pretendía encontrar los restos de Richard III bajo el aparcamiento de un centro comercial en Leicester (Inglaterra). El mismo día que comenzaron las excavaciones se encontraron restos humanos. Tras conocerse los resultados de las pruebas de ADN efectuadas, se confirmó que aquellos restos eran efectivamente los del rey Richard III. Este hecho histórico hizo que el monarca volviese a estar de actualidad, ocupando todas las portadas, lo cual propició la aparición de nuevas adaptaciones, principalmente en Reino Unido. Los resultados de las investigaciones científicas revelaron que el monarca sufría de escoliosis, por lo que su espalda estaba ligeramente curvada, pero las deformaciones físicas del monarca no eran las presentadas por Shakespeare, sino que estas fueron el resultado de la propaganda Tudor. Este descubrimiento abrió las puertas a las adaptaciones posteriores y a sus

⁵ En Billington, Michael. “Richard III – Review”.

directores a la hora de poder decidir si seguir representando a Richard como la obre indica y se ha hecho siempre o representar a un monarca sin deformaciones, al ser algo novedoso y actual, y parece ser que más real. A través de estas investigaciones también se pudo conocer cómo fue su muerte en batalla, por lo que se abría una nueva posibilidad escénica.

De este modo, meses después del histórico hallazgo, tuvo lugar una coproducción entre el Nottingham Playhouse (donde se estrenó) y el York Theatre Royal, bajo la dirección de Loveday Ingram, la cual admitía en diferentes entrevistas concedidas sentirse “seducida” por los acontecimientos de aquellos meses: “I’m absolutely fascinated by the dig itself, the subsequent autopsy and what the results would have meant physically to him, as a man”. Por tanto, aquel descubrimiento sirvió como punto de partida clave para Ingram al montar la obra y al personaje. Ingram admitía: “Ian’s physicality is based on this reality”. Por tanto, Ian Bartholomew interpretó un Richard que no poseía las tradicionales deformaciones, sino que por el contrario, tras investigar cómo habría afectado a Richard la enfermedad, el personaje estaba basado en las investigaciones recientes, así lo afirmaba Hickling: “gone is the limp, and the left arm is no longer ... although Ian Bartholomew’s hunch is even more pronounced than usual”. Además, Ingram también se vio influida por las investigaciones para representar la batalla de Bosworth, ya que, como declaraba: “I now know how many blows he received, how he died and what weapon was used”.

La escenografía combinaba la época medieval y estética moderna, de modo que el escenario evocaba un castillo y la corte, aparecían espadas, pero también uniformes militares modernos y elementos como una proyección para la muerte de Clarence, por ejemplo.

También en 2013, en Tobacco Factory de Bristol, se estrenó un montaje dirigido por Andrew Hilton y John Mackay interpretando a un Richard al estilo clásico, deformado y villano, sin tener en cuenta los recientes hechos acaecidos en Leicester.

A pesar de los descubrimientos, la tendencia a identificar al personaje principal con fascistas del siglo XX o incluso políticos contemporáneos no ha decaído. Esto se pudo comprobar en el año 2014, cuando Jamie Lloyd dirigió una adaptación de la obra en Trafalgar Studios de Londres, con el popular actor británico Martin Freeman interpretando al villano monarca. Lloyd situó la acción en un niverso alternativo en el cual el golpe del “Winter of Discontent” de los 70 hubiese dejado al país bajo el control de una ley marcial (lo cual venía explicado en el programa). El conocido como “Winter of Discontent” fue un movimiento de huelgas que tuvo lugar en el invierno entre 1978 y 1979, el mayor en Reino Unido desde 1926. Freeman interpretaba a Richard con uniforme military y a modo de dictador del siglo XX, no parecía centrarse en nadie en concreto, Iyengar señala:

Freeman played a compelling and believable tinpot dictator. He was physically just right for this interpretation of the role: funny, with a deadpan delivery, but vicious at the same and utterly, utterly demonic. As I watched this deliberately charmless Richard quietly commandeer a power totally out of proportion to his physical presence or magnetism, I suddenly thought, ‘I bet this is what happened in the presidential palaces in Uganda or Syria or Romania’: pseudo-civilized savagery, civil-servant demagoguery”.

En cambio, Margaret si recordaba en ciertos aspectos a Margaret Thatcher según Clapp.

Aparte de la estética militar, cabría señalar que fue un montaje violento y sangriento, y las muertes tenían lugar sobre el escenario. Richard estrangulaba a Anne tras una larga lucha con un cable de teléfono, Clarence era ahogado y degollado, mientras que un chorro de sangre de la carótida de Rivers llegaba hasta las primeras filas de la audiencia. En la batalla final, tropas de soldados entraban como si vieran de la calle y tomaban el parlamento para liberar al pueblo de la tiranía de Richard, recordando a los británicos las imágenes de la entrada de las tropas a la embajada iraní en Kensington en 1980 para liberar a los rehenes del secuestro que allí tuvo lugar (Iyengar).

Según Clapp, el montaje se movió “in line with the theatre's policy of bringing "politically charged, socially conscious" theatre to the West End”.

En 2015 tuvo lugar una producción dirigida por Mark Rosenblatt y estrenada en el West Yorkshire Playhouse de Leeds. En aquel montaje, lo más destacable fue que Reece Dinsdale representó un Richard basado claramente en la figura de Hitler. La apariencia física de Dinsdale con su pequeño bigote evocaba claramente al dictador alemán, aunque con un tono cómico. Gardner comentaba en su artículo de prensa que:

In the early 1930s, the British press often made fun of Hitler, misled by his appearance into believing that he posed no real threat. With his little moustache and britches, Reece Dinsdale's Richard doesn't just physically recall the German dictator, he also plays up the comedy so that those around him fail to realise until too late that the joke's on them.

De aquella adaptación resultaba muy llamativo el escenario, circular y con paredes grises, y un sumidero en el centro del escenario. Era un espacio que parecía sugerir una sala de autopsias, también por que aparecían cortinas de plástico, similares a las que utilizaba Propeller en su adaptación. En general, una aproximación metafórica que Gardner describe: “on other occasions, a lighting rig drops to create a hi-tech prison and a general sense of being trapped. It's as if what we are seeing is the bared, desolate soul of a nation drained by war and endless killing”.

Un año después, en 2016 se estrenó una adaptación en el Almeida Theatre de Londres dirigida por Rupert Goold, en la que Richard fue representado por el popular actor Ralph Fiennes. Esta comenzaba con una referencia al descubrimiento de los restos de Richard, y se basaba en la tensión evidente entre el personaje histórico y el personaje de ficción. El resultado fue una obra sobria y oscura, en la que Fiennes sacrificaba parte de la ironía y juegos de palabras. Así lo indica en su reseña Billington, quien aseguraba que Richard “makes little attempt to mask his intentions and who, almost always, means what he says”.⁶ El actor se acercaba más a un personaje que caminaba firme hacia el totalitarismo.

⁶ En Billington, Michael. “Richard III review – Ralph Fiennes Gets to Grips with Shakespeare's Ruthless Ruler”.

Según Trueman: “Goold turns his focus on aesthetics: how history and literature inform one another, the distance between real and represented death and, in particular, the dramatic appeal of evil. Between the two, something slippery and nuanced emerges. There is an art to politics, after all, and a politics to art”.

En lo que refiere al escenario destacaba una gran corona permanentemente sobre el mismo y en la pared del fondo calaveras, cuyo número aumentaba según se sucedían los asesinatos. También los personajes iban cambiando, así como el vestuario, un vestuario contemporáneo que poco a poco pasó a ser uniforme militar, como así lo indica Trueman: “Bit by bit, the pretense falls away. His thugs get uniforms. His frailty tenses into hunched muscularity”.

Paralelamente a esta adaptación, la atención en Reino Unido se centraba en el Brexit como resultado al referéndum, y rápidamente *Richard III* fue conectado con este hecho político principalmente por la prensa, aunque también por el director y el actor principal. En el mismo mes del estreno se dio la votación y el Brexit, mediante la cual los ciudadanos británicos confirmaban su deseo de abandonar la Unión Europea. No fue más que una coincidencia, pero la prensa rápidamente los conectó. Como afirma Dowd, reportero de la BBC: “when events in British politics get feverish, journalists are fond of wielding allusions to the works of Shakespeare”. Y así fue, además el mismo reportero entrevistó a parte de la audiencia durante el intervalo de una de las representaciones y publicó en su artículo “Richard III captures the political moment”, que la gran mayoría conectaban a Richard con los políticos responsables del Brexit: “Yet audiences at the Almeida theatre in London have had no difficulty finding parallels between the end of Plantagenet England and political events in the Britain of 2016. Without exception, the audience members I spoke to in the interval were buzzing with echoes of events since last month's Brexit vote” (Dowd).

Así lo advertía también Brown en *The Guardian*:

It is a story of vaulting ambition and ruthless scheming which takes a nation very quickly from stability to chaos. Sound familiar? The parallels between Shakespeare's Richard III and British politics this summer are striking and it is not being lost on audiences. ... Many people are seeing parallels between the character of Richard III, his brilliant scheming and then apparent reluctance to take the throne, and Tory politicians.

Por su parte, el propio director de la adaptación, Goold, declaraba que “it had occurred to me throughout the rehearsal period, but since the referendum I've thought how clear a parallel there is with someone like Boris Johnson”.⁷ El director ya pensó previamente en este político en 2012 cuando planeó un *Richard III* que reflejase el personaje de Johnson: “I thought Boris is this figure who is physically strange and yet sexually predatory and potent, inherently comic, outside the rules, of questionable motives, ultimately ambitious. It was going to be very crude” (Brown). Es interesante que el director justificaba que no es necesario caracterizar físicamente al personaje de Richard con una apariencia que refleje a quien quieras criticar, ya que “what's potent

⁷ En “Richard III review – Ralph Fiennes Gets to Grips with Shakespeare's Ruthless Ruler”. 16 Junio 2016.

about the play is that people are able to read all those parallels without us banging them over the head” (Brown).

Goold nos recordaba cómo escenificaron la coronación de Richard y su paralelismo con la rueda de prensa de Gove y Johnson el día después de darse el Brexit:

If you think of the press conference with Gove and Johnson the day after the Brexit vote, Boris Johnson in particular didn't look at all happy with what he'd just achieved. That coincided exactly with how we'd staged the coronation in the play, where Ralph makes it clear victory is not turning out as Richard had hoped. He puts the crown to one side as though it's turned out empty and worthless (Dowd).

Pero Richard no solamente fue relacionado con Johnson y Gove, también con Jeremy Corbyn, político británico líder del partido Laborista: “Richard had not grown up assuming he would be king. It makes me think of Jeremy Corbyn, who probably thought his wing of Labour would never supply the party leader and is now absolutely intent on retaining power” (Dowd).

El propio Ralph Fiennes afirmaba sobre el hecho de conectar la obra con el hecho político:

Brexit has brought the play a pertinence that is not lost on audiences. It's quite rare that you actually are close to a political crisis, political uncertainty. We went into this not knowing what the referendum result was going to be, so when it was as divisive as it was and we saw all these political figures making a play for leadership, Boris Johnson, Michael Gove ... the audience suddenly, it changed. Not through our doing but just because of events happening around us. Suddenly it became full of a pertinence that perhaps it hadn't had before.

Por último, Fiennes comparó a “su Richard” especialmente con Michael Gove (político conservador británico que desarrolló un papel clave en el referéndum junto a Boris Johnson): “because all those protestations about ‘I could never lead, it's not in my DNA to lead’ – that's classic Richard ... Michael Gove is closest” (Brown).

En los años 2010 y 2011, la compañía Propeller representó su adaptación en España en inglés con sobretítulos en castellano.

Propeller Theatre Company es una compañía inglesa que se dedica única y exclusivamente a representar adaptaciones de obras de W. Shakespeare. Se trata de una compañía con un elenco de 14 actores, formado en su totalidad por hombres, como las compañías de teatro isabelino.

En 1995 Jill Fraser dio la oportunidad a Edward Hall de dirigir *Othello*, en el Watermill Theatre de Newbury, Berkshire (Inglaterra), y a partir de ese momento, decidieron fundar la compañía. Desde entonces, la compañía ha girado por todo el mundo (Australia, China, España, México, Filipinas, Sri Lanka, India, Malasia, Chipre, Irlanda, Japón, Ucrania, Dinamarca, Alemania, Italia, Malta, Hong Kong, EEUU, Polonia, Rumanía, Francia, Indonesia, Turquía,...) y por supuesto por todo Reino Unido, y han llevado a escena diez obras de Shakespeare hasta la fecha (2017). Hasta el

año 2010, la compañía presentaba las obras como la compañía “The Watermill”, después, como “Propeller”.

Todas sus producciones han sido dirigidas por Edward Hall, diseñadas por Michael Pavelka, y con la iluminación diseñada por Ben Ormerod, buscando una forma atractiva de representar a W. Shakespeare, explorando la relación entre el texto y la puesta en escena. Hall describe cuál es el estilo de la compañía: “We like to mix a rigorous approach to the text with a modern physical aesthetic. We have been influenced by mask, animation, classic and contemporary film and music from all ages” (Propeller Booklet 10). En el programa de la obra añade:

We want to rediscover Shakespeare simply by doing the plays as we believe they should be done: with great clarity, speed and full of as much imagination in the staging as possible. We don't want to make the plays ‘accessible’, as this implies that they need ‘dumbing down’ in order to be understood, which they don't. We want to continue to take our work to as many different kinds of audiences as possible, and so to grow as artists and people (5).

En el caso de Richard III, la adaptación fue estrenada el 18 de noviembre de 2010 en The Belgrade Theatre, en Coventry. Tras las dos primeras representaciones, en Coventry y en el Yvonne Arnaud Theatre de Guildford, la compañía presentó su montaje en España, concretamente en la XX edición del Festival Temporada Alta de Girona. A partir de 2011 la compañía giró por Inglaterra, Escocia, Estados Unidos, Alemania, Irlanda y Dinamarca. Dentro de esa gira, en mayo de 2011, Richard III volvió a visitar España, dentro del XXIX Festival de Otoño en Primavera, en Madrid, aunque en esta segunda parte de la gira se representaban Richard III y The Comedy of Errors. Roger Warren, quien se encarga de adaptar los textos junto a E. Hall, justificaba el porqué ambas obras giraban juntas pese a tratarse de, en principio, obras muy distintas (una tragedia histórica y una comedia). Warren explicaba que ambas son obras del principio de la carrera de Shakespeare, y también encontraba razones de tipo lingüístico: “The two plays are also closely linked in their language. The basic style of both is a very regular blank verse, formal and patterned (especially in Queen Margaret's curses in Richard III), with much use of rhyme”⁸. Hall añadía: “One comedy and one tragedy. But which is which...?”⁹

Warren y Hall adaptaron el texto y para ello contaron con la ayuda de Angie Kendall. Lo recortaron radicalmente, partiendo de la base del Folio aunque sin olvidar el Quarto, e introduciendo líneas de *3Henry VI* (como se comentará en el apartado textual). Junto a Pavelka, situaron la acción en una especie de tenebroso psiquiátrico victoriano.

⁸ Programme Note, p.3.

⁹ Programme Note, p.5.

3.1.2 USA.

En América, las primeras adaptaciones de la obra fueron en realidad adaptaciones de la versión de Cibber. La primera tuvo lugar en 1750 a cargo de una compañía de Filadelfia, aunque el considerado como el primer gran Richard americano fue Edwin Forrest, representando el papel entre 1827 y 1868. En 1878, Edwin Booth rompió con la tradición Cibber y representó por primera vez el texto shakesperiano, aunque muy recortado por William Winter. No obtuvo gran éxito y sus sucesores, e incluso él mismo, volvieron a la versión de Cibber, tradición que se mantuvo y en 1920 John Barrymore siguió con ella. En esta adaptación que tuvo lugar en el Plymouth Theater de New York el estilo melodramático seguía siendo evidente, y se introdujo más texto de *3Henry VI* incluso que en la versión de Cibber, hasta un tercio de las escenas pertenecían a *3Henry VI*. El texto de Shakespeare no volvió a ser representado hasta 1935 en Pasadena, California, donde se representó junto a las tragedias históricas.

Posteriormente, las adaptaciones más importantes que han tenido lugar en EEUU han guardado estrecha relación con personajes relevantes de la política americana y europea. En este sentido, la primera que habría que destacar se representó en 1949, en The Booth Theatre, en New York. En aquel montaje Richard Whorf interpretaba a un rey inspirado en Joseph Goebbels (Aune 36), ministro para la ilustración pública y propaganda del III Reich, en plena postguerra.

Cuatro años después, en diciembre de 1953, también en New York, el actor portorriqueño José Ferrer representó al personaje para la New York Theatre Company, dirigida por Margaret Webster. En aquella producción “swastikas and hammer-and-sickle images were projected onto the set” (Colley 184).

Posteriormente la compañía Theatre Company of Boston llevó la obra a los escenarios en febrero de 1973, con Al Pacino interpretando a Richard y coincidiendo en el tiempo con el escándalo del Watergate, que trajo consigo la caída de Richard Nixon en la década de los 70. Como indica Aune:

The timing of the production was propitious. ... This production appears to have escaped the shadow of Stalin and others. Rather than using historical figures to illuminate Richard, the production used Richard to illuminate, if not impugn, Nixon. Pacino's Richard III provided insight into political events of the moment similar to ... the use of Richard in early modern England or to how Jessner and Fehling felt about the relationship between their productions and their audiences (38).

La intención de conectar la imagen de Richard a la de Nixon era clara, sobre todo en la escena en la que Richard y Buckingham hablaban a los ciudadanos frente a unos micrófonos como si de un discurso político se tratase. Es posible que a través del personaje de Richard, interpretado por Al Pacino, las audiencias americanas viesen una advertencia sobre su presidente Nixon. Pacino volvió a representar a Richard en 1979 en una producción de David Wheeler en el Cort Theater (New York), y el popular film *Looking for Richard*, el cual se comentará más adelante.

Sin embargo, aquella no fue la única producción que sugería esta figura política, previamente en 1972 se estrenó *Richard Thirddtime*, de Steven Bush y Richard

McKenna, donde se hacía burla del presidente. De igual modo que en *T 'e tragedy of King Rich'rd t'e T'ird: my kingdom for a bomb*, de Charles S. Preston, ambas desde un punto de vista cómico (Aune 38).

En 1980 la producción de Michael Moriarty y la American Shakespeare Theatre situaron la acción en la Francia Napoleónica, con alusiones a Nixon y Hitler, y los hombres de Richard vestían uniformes similares a los Nazis.

La estética militar contemporánea también estuvo presente en la adaptación dirigida por Lindsay Posner e interpretada por Jay Whittaker en 2012 en The Old Globe en San Diego, California.

Posteriormente, también en referencia a la situación política en EEUU en 2016, donde las votaciones a la presidencia llevaron a Donald Trump a la Casa Blanca y merced a la adaptación dirigida por Stefan Novinski, que representó Brandon Potter en Dallas (Shakespeare Dallas).

Como asegura Churnin, “an election year is a perfect time for political plays, and actor Brandon Potter has found himself at the center of two insightful ones this season”. Por tanto, las elecciones a la presidencia y Donald Trump fueron una situación perfecta para aludir a Richard III de nuevo, aunque en este caso no fueron las compañías de teatro quienes adaptaron la obra pensando en Trump, sino que fue la prensa quien se encargó de relacionar a Trump con el personaje de Shakespeare. Un ejemplo fue Greenblatt, quien en su artículo “Shakespeare Explains the 2016 Election” trataba de dar las claves por las cuales Trump ganó las elecciones. También el periodista Daniel Talamantes publicó un interesante artículo en el Wall Street International en el cual aseguraba que “there are significant comparisons between the devious character’s motives and the US’s current political candidate of the Republican Party: Donald Trump”. Talamantes enumera una serie de semejanzas entre Richard y Trump, sirvan como ejemplo:

Transfixed by the usurpation of power, King Richard uses his charisma, deceit, and hubris to sway individual’s to his side. Just like the Republican primary election, we see a similarity in the way Trump was able to manipulate the other candidates to join his campaign after their defeat.

Both are unwilling to accept or concede to any malicious actions they expressed or enacted. ... Trump and King Richard III feel no remorse in their exclusionary and self-obsessed behavior”.

Churnin también comparaba ambas figuras políticas, “in a chilling parallel to the present, masses are taken in by Richard's public protestations of faith and his shrewd staging of appearances flocked by clergy members who vouch for his piety”.

Charis-Carlson por su parte aseguraba:

Some critics in the Iowa City area are lodging their protest by turning to a 400-year-old play to express their political concerns for the next four years. To them, William Shakespeare’s descriptions of King Richard III seem equally applicable to the president-elect.

Incluso esas protestas acabaron en una representación de la obra: “the theatrical protesters have scheduled a script-in-hand production of the play, "Richard III," for 7 p.m. Jan. 20 in Coralville’s North Ridge Pavilion”. El director de dicha obra, Ron Clark comentaba que no añadiría ningún elemento físico al actor, Twardowski, que recordase a Trump, puesto que no era necesario: “Clark said he is resisting the urge to use any costuming or makeup to have Twardowski appear more like a caricature of the president-elect. ‘I think the point is made without that,’ he said” (Charis-Carlson).

También la web *Shakespeareanstudent* establecía la comparación:

How did this happen? How did we as a country get here? To try and solve this question, let’s take a lesson from Shakespeare. What follows is an analysis of the careers of both Trump, and Shakespeare’s Richard of Gloucester. ... In both cases, it proved dangerous to ignore the man, because it gave him a chance to slaughter everybody- In Act 1, Richard gets his brother Clarence arrested for treason. Then in Act III he arrests Lord Rivers, Grey, and Vaughn, chops off Lord Hastings’s head, and secretly has his own nephews murdered.

Trump’s kind of murder is more an assassination of character- he accused Ted Cruz of being Canadian, attacked Marco Rubio’s sweatiness, and relentlessly attacked everything about Carly Fiorina from her business record, to her appearance.

Both Blame all the country’s problems on women.

Another parallel is that Shakespeare’s Richard is particularly nasty when attacking people’s sexual history.

Both Men Stir Up deep Hatred and Animosity.

In Order To Win, Both Men Have A Powerful mouthpiece.

Both Richard and Trump paid people to support him.¹⁰

En lo que a la adaptación de Novinski se refiere, una vez más el enfoque era contemporáneo y el vestuario militar, como informa Chudin, lo cual llevaba a establecer comparaciones con la actualidad del momento: “Under the unerring direction of Stefan Novinski, Donna Marquet's smoky, lean set and Jen J. Madison's contemporary military costumes stoke contemporary parallels”.

3.1.3 Otros Contextos.

En este apartado se recordará ciertas adaptaciones que tuvieron lugar en otros países y que de algún modo fueron importantes y han podido influenciar a las adaptaciones españolas a analizar, sobre todo por su enfoque político. Esta tendencia se manifestó antes que en Inglaterra, Fayard señala que “the passage from one language to

¹⁰ En “How Donald Trump Is Like Richard III”. *Shakespearean Student*.

another one provides a lot of freedom ... that opens up a door to linguistic freedom, to stylistic freedom".¹¹ Quizá esta sea una de las razones además del grado de necesidad que el país tenga de denunciar una situación de opresión. Esto no quiere decir que fuera de Inglaterra no se representen adaptaciones históricas y con distintos enfoques, pero tras analizar un gran número de adaptaciones en distintos contextos, hemos podido constatar que la tendencia que prima actualmente, desde principios del siglo XX hasta nuestros días, es el enfoque político y de denuncia social. "It has been chosen in order not to reflect the English political content but the local political content of the country where it's performed".¹²

En primer lugar comentaremos del caso de Alemania, donde ya a principios del siglo XX dos producciones a cargo de Jessner y Fehling fueron pioneras en adaptar la obra con este fin. Aunque como veremos, en la actualidad, la tendencia en este país se está alejando de la crítica. Posteriormente Italia y Polonia, donde tanto el fascismo como el comunismo sirvieron de contexto al adaptar la obra.

3.1.3.1 Alemania.

Alemania fue testigo de un gran número de representaciones de obras de Shakespeare a principios de siglo XX, y sobre todo con la llegada al poder de los Nazis. Según Siemon, "Germany claimed to stage more Shakespeare than the rest of the world combined, and the Nazis, taking Shakespeare as ideologically safer than Lessing, Goethe and Schiller, even adopted Richard as a symbol for the failure of Nordic potential (104; Stobl, 17-19)".

Entre ellas destacan varias adaptaciones. En 1920 se representó una adaptación muy influyente dirigida por el Leopold Jessner, presentada en el Staatliches Schauspielhaus de Berlín, en la cual Richard fue interpretado por Fritz Kortner. A diferencia de Reino Unido, donde, como se ha comentado, las producciones de principios de siglo XX seguían tendencias del XIX y no contemplaban la crítica a gobiernos contemporáneos, en Alemania esta tendencia ya había cambiado en la primera década de siglo. Las producciones de Jessner tenían la reputación de ser muy críticas con el militarismo alemán, ya que el director alemán consideraba que las obras deben ser de tu tiempo y no históricas. La adaptación fue más alegórica que realista, y Kortner interpretó a un grotesco Richard que por su apariencia no parecía sugerir ningún personaje político, aunque Grange aporta posibles teorías: "the production itself suggested the damage caused by the ambition of Karl Liebknecht, an executed leader of the Spartakist Rising in 1919, and Wolfgang Kapp, a leader of the Kapp-Luttwitz Putsch in 1920, two men who had attempted to seize the German government" (92).

Aune sostiene que "this *Richard III* might also have recalled the abdicated Kaiser Wilhelm II, who had a withered left arm" (33), igual que se decía de Richard III.

¹¹ N. Fayard en entrevista por Serina Sandhu.

¹² N. Fayard en "The Other Richards".

En cualquier caso, como se ha mencionado anteriormente, aquella adaptación no se basaba en un individuo sino en los hechos que vivía Alemania utilizando una aproximación política.

En cuanto a la escenografía, una escalera de color rojo reinaba sobre el escenario, escalera que podría recordarnos a la que aparece en el escenario de la adaptación española de Carlos Martín en 2014. “The walls were transformed into a dungeon, a street, a cloister and a throne room surmounted by a pyramidal flight of red steps that rose from the proscenium to the lower wall” (Siemon 104).

Aquel montaje fue muy importante e influyente hasta el punto que según Siemon, “Jessner directly influenced Bertolt Brecht’s *The Resistable Rise of Arturo Ui*; his famous stage steps provided Jan Kott with the central metaphor of *Shakespeare our Contemporary*, which, in turn, inspired Peter Hall’s *The Wars of the Roses* (1963)” (104).

Posteriormente, en el año 1937, 320 adaptaciones de obras de Shakespeare tuvieron lugar en Alemania (Stobl 18-19). En aquel año, Jürgen Fehling adaptó la obra en un escenario contemporáneo en el teatro Gründgens Staatstheater, y se centró “on the oppressive political and social conditions in Germany at the time” (Aune 33). En aquella adaptación se pudo ver elementos muy llamativos, por ejemplo en el diseño de vestuario, ya que los uniformes que portaban los asesinos de Clarence reflejaban los uniformes de la SA (Sturmabteilung), las Tropas de Asalto, organización paramilitar Nazi fundada en 1920. Werner Krauss represent a un Richard en el cual los espectadores reconocían a Goebbels, y lejos de ser un grandioso político nórdico, “was in fact a demonic manipulator, a source of evil, limping on the stage like Goebbels in real life” (Makaryk & McHugh 26). Según Hortmann, “the production angered both Joseph Goebbels and Hermann Goring, suggesting that those in power perceived some sort of criticism in the play” (141). Como resultado, las tragedias históricas de Shakespeare fueron prohibidas por Goebbels en 1941.

Pese a todo esto, aquella adaptación tampoco parecía individualizar la crítica, sino que se aludía a la situación del momento en Alemania y pretendían avisar sobre los peligros y las consecuencias de aquellos sistemas políticos autoritarios y la ambición política, y la audiencia lo percibió. Cabría recordar la importancia de estas dos adaptaciones, ya que la aproximación enteramente política que mostraron aquellas dos producciones no se había dado en desde el ataque a Cecil:

Whatever Fehling's intentions, at least some in the audience had seen a connection between the play and contemporary events. Distinct from Anglo-American productions of *Richard III*, these German stagings did not solve the problem of historical distance by staging plays set in historical periods. Because of the instability of the inter-war years and the rise of National Socialism, the play seemed contemporary and Fehling took advantage of that fact. At the time, *Richard III* was not a piece of medieval history; rather, it was being used as political commentary in a way that had not occurred since the seventeenth century (Aune 34).

De hecho, en 1941, en la Praga ocupada por los Nazis, *Richard III* fue sustituida por *Macbeth*, ya que la obra había sido declarada anti-Nazi. Razón por la cual si seguía representándose en Suiza, por ejemplo.

En cambio, no todas las producciones alemanas han desarrollado el enfoque político, ya que esto ha cambiado con el tiempo. En 2016 Thomas Ostermeier adaptó la obra en el Schaubühne Theater de Berlín, con Lars Eidinger interpretando a Richard. En esta ocasión, Ostermeier quiso despojar a su Richard del aspecto político y no relacionarlo con la actualidad. De este modo llamó poderosamente mi atención una crítica realizada por el crítico de *The Guardian*, Michael Billington, a propósito de la visita del montaje al Barbican londinense, en la que ya en el título, el crítico se pregunta por qué en tiempos de crisis Ostermeier le quita esa parte al personaje y no comparte este enfoque: “We're in crisis – so why has Ostermeier stripped Richard III of politics?”¹³ Y continúa haciéndose esta pregunta: “Shedding his clothes and seducing the audience, Lars Eidinger’s Gloucester is the classic charming narcissist – but why soften the play’s political bite at such a crucial time?” En esta misma reseña, Billington se sorprende de que esto sea así: “the surprising thing about Ostermeier’s Richard III, which follows its predecessors into London’s Barbican after being highly praised at the Edinburgh festival, is how it drains the play of political complexity”.

Y el crítico añade:

At a time when the far right is on the move throughout western and central Europe, it also seems to me culpably evasive to present Shakespeare’s play as if it were simply a study of a psychotic chancer.

Ostermeier’s production has all the trappings of modernity: nudity, rock music, a swinging overhead microphone. Yet for all its perverse vigour, it strikes me as a throwback to the days when Richard III was seen as a showcase for a star rather than a chilling examination of a constitutional coup-d’etat.

Podríamos tratar de encontrar respuestas a estas preguntas retóricas de Billington, pero en mi opinión, no es irresponsable despojar a Richard del enfoque político, ya que Shakespeare nos ofrece una gran inmensidad de posibilidades al adaptar sus obras. Además, anteriormente indicábamos que los directores han aprovechado desde principios del siglo XX para “utilizar” la obra y al personaje para cubrir necesidades locales de crítica y denuncia. Alemania en el siglo XXI atraviesa una situación de prosperidad y estabilidad económica y social, por lo que en mi opinión, Ostermeier quizá no se vio en la necesidad de buscar la crítica, sino lo que a él le supone esta obra dentro de su estilo habitual como dramaturgo. Además, este no era su primer Shakespeare, ya que entre sus adaptaciones se encuentran *Midsummer Night’s Dream*, *Othello*, *Hamlet* o *Measure for Measure*.

Se trataba de un montaje visualmente muy poderoso, oscuro, con cierto toque romántico aunque contemporáneo, paredes de ladrillo representando un pequeño

¹³ En Billington, Michael. “We're in Crisis – so Why has Ostermeier Stripped Richard III of Politics?”

castillo en algún lugar atemporal, y un suelo de barro que hacía que los actores se ensuciasen a lo largo del transcurrir de la obra.

Especialmente llamativa fue el uso de marionetas para representar a los príncipes, recurso ya utilizado antes por Propeller, por ejemplo. También interesante el micrófono que colgaba del techo en el centro del escenario. Richard lo usaba para cantar canciones pop en directo como si fuese una rock-star, y para sus bromas, a modo de cómico monologuista, acciones que también se vieron en el escenario en España en 2005 en la adaptación de Àlex Rigola y el Teatre Lliure en un mini-escenario sobre el escenario.

También fue interesante la batalla final ya que no se trataba de una batalla en sí, ni Richard se enfrentaba a Richmond. El director justificaba esta escena del siguiente modo:

We decided not to stage the full battle at the end of the play but instead create a sort of short physical monologue. I wanted to get into Richard's head as he is haunted by ghosts and his evil deeds. So we have Lars alone on stage, in his underwear, fighting against shadows and, of course, fighting himself over what he has done (Wiegand).

3.1.3.2 Italia.

En Italia, en 1950, se representó una interesante adaptación dirigida por el director italiano Giorgio Strehler. En ella todo el decorado y vestuario era blanco y negro, lo cual no era coincidencia, ya que el negro era el color del uniforme del partido fascista de Benito Mussolini, y también todo de negro vestía Richard. De este modo la audiencia conectaba rápidamente a Richard con los fascistas italianos y sus atrocidades cometidas en nombre del fascismo y en colaboración con la Alemania Nazi.

También destacable el hecho de que en esta adaptación hubo una gran lentitud de movimientos en el modo de actuar de los actores/actrices, los personajes se movían muy despacio durante toda la representación, algo que contrastaba con los rápidos movimientos de Richard. Esto podría traducirse en un mensaje a la audiencia para demostrar que el mal se mueve rápidamente entre nosotros sin que nos demos cuenta, puede viajar a través de los tiempos y está siempre presente.

3.1.3.3 La Europa del Este.

En la Europa del Este tras la II Guerra Mundial y en el contexto de la ideología del comunismo, la barbarie también tuvo lugar y la reflexión sobre el duro estilo de vida de aquellos años se ha hecho necesaria en estos países. Por ello, *Richard III* pasó a ser una de las obras de Shakespeare más representadas. Existían claras comparaciones entre lo que ocurría sobre el escenario y lo que ocurría en casa y en el partido comunista en los países donde se representaba. En este sentido cabría destacar la adaptación de The Rustavelli Company de Tbilisi, en la Georgia soviética en 1978, una adaptación

altamente politizada dirigida por Robert Sturua, en la que Richard fue interpretado por Ramaz Chkhikvadze, y que cosechó un gran éxito incluso en Reino Unido (fue representada en Edimburgo en 1979 y en Londres en 1980). Gelashvili comenta este éxito y la crítica que promovía la compañía:

Before the first performance the troop was met by a group of anti-Soviet and anti-cold war demonstrators outside the theatre protesting against their visit. They could not have known that the Georgian performance that the Londoners were going to see contained a profound criticism of despotism and totalitarianism, of the bloody political bacchanalia enacted with such a virtuosity, depth and imagination that their performance soon received acclaims from such prominent figures in the English or better to say world theatrical realm as Peter Brook and Michael Redgrave.

Sturua proponía una metáfora del ciclo natural del despotismo, y era representado como un dictador de cualquier momento de la historia: “Both the director and the actor depicted Richard as a sort of universal politician reinforcing this idea by clothes belonging to different periods to remind us that dictators exist in every time and to seek spurious constitutional legitimacy they become skilful manipulators” (Gelashvili 2-3). La obra no acababa con un final feliz con la Victoria de Richmond, ya que Sturua quería reflejar que el ciclo despótico continúa pese a la muerte de Richard.

Richard III se convirtió en un arma ideológico en los países comunistas, en Georgia por ejemplo, “[it] played an important role in the resistance to the repressive Soviet ideology that could neither ban nor control the subversive potential of Shakespeare’s text” (Gelashvili 1). Pero aquel Richard era un Richard diferente en aquellos países, un Richard con apariencia de político importante, de buena apariencia, atractivo, profesional, alguien de confiar. Esto contrastaba con lo que se venía representando en Reino Unido.

En cambio, en el año 2003, Grzegorz Wiśniewski montó una adaptación muy llamativa en Polonia: *Król Ryszard III*. En ella se reflejaba la crueldad y desesperación de la época comunista y Richard no fue representado de un modo atractivo, sino como un payaso, pero no un alegre y cómico payaso, sino más bien un triste y amenazante payaso.

Además, habría que destacar que en el escenario y vestuario de los personajes predominaba el color rojo, color asociado al comunismo, y la presencia del ejército, pero un ejército que escenificaba poses divertidas. Parecían peligrosos puesto que iban armados pero también ridículos por esas poses y por los bailes. Por tanto, lo que Wisniewski mostraba era imágenes muy serias de ejércitos invasores y amenazantes, pero un ejército que la audiencia no podía tomar en serio ya que además de su comportamiento divertido, sobre el escenario aparecía un payaso, circo, cabaret... Esto, sin duda, era un claro mensaje a la audiencia sobre lo que fue el comunismo, una ideología con buena apariencia pero al mismo tiempo terrorífica en la práctica, y al mostrarte con buena apariencia, el mensaje lanzado es menos terrorífico.

3.1.3.4 Oriente Medio.

También encontramos una importante adaptación en Oriente medio: *Richard III, an Arab Tragedy*. Fue dirigida por el director Kuwaití Sulayman Al-Bassam, para The Culture Project (Kuwait), representada en el Sulayman Al-Bassam Theatre, y en Inglaterra en coproducción con la RSC, y estrenada en el RSC's Complete Works Festival, en Swan Theatre, Stratford-upon-Avon, en febrero de 2007, convirtiéndose en la primera obra de la RSC en lengua árabe. La adaptación fue ambientada en los estados del Golfo Pérsico, sin especificar, y el Emir Gloucester, interpretado por Fayez Kazak, estaba claramente inspirado en Sadam Hussein, sobre todo por su apariencia física y su indumentaria militar. La producción profundizaba en la futilidad del poder y los actos de Richard como si fuese un terrorista, el problema del petróleo, y la historia se centraba en lo que venía ocurriendo en esa parte del mundo. Por tanto, aquí la Guerra de las Dos Rosas fue reemplazada por la era Jihadista y de Al-Qaeda y todos los aspectos se transformaron a la cultura árabe, con numerosas referencias a Allah y la tradición islámica, el vestuario era vestuario típico árabe, Elizabeth, por ejemplo, llevaba hijab, músicos kuwaitís y comida típica también. Margaret protagonizaba la primera escena apareciendo en el centro del escenario con una maleta, como si de una refugiada se tratase. Litvin hace referencia a estas transposiciones culturales en su reseña:

The Gulf Arab context occasioned some smart transpositions. Gloucester wooed Lady Anne from under a woman's abaya (loose black cloak) at all-female mourning session. The York clan funded its own slick satellite TV station. The "citizen scene" became a TV call-in show which Gloucester mouthed Islamic pieties and 99% of online poll respondents supported him. Catesby (his role swallowing Tyrrell's and several others) recoiled in genuine religious horror after killing the Quran-reading young princes. And at the end, Richmond became a conquering American general begging God to 'save us from the scourge of insurgency' (86).

Campana comentaba cómo se tergiversan los hechos en los medios a través de Al-Jazeera: "The War on Terror became just the strategy Richard needed to execute his enemies and secure the throne. And the awful events of the play were uncomfortably staged for Al Jazeera so that we could see, on stage, the coercion of the media by the powers that be and its simultaneous projection on a screen above as 'news'" (442).

Estos cambios "perdían" un poco a la audiencia inglesa, que se preguntaba por qué Richard no tenía joroba, por qué la obra comenzaba con un monólogo de Margaret o por qué la escena de los fantasmas había desaparecido. La lengua, pese a los subtítulos en inglés, no ayudaba mucho, puesto que gran parte del texto era de Sulayman y no de Shakespeare.

En definitiva:

This is a Richard III for an age of wars in Iraq and Afghanistan, a halting and often stalled "peace" process in Palestine, constant upheaval in Iran, Syria and Lebanon, and uneasy alliances between repressive Gulf monarchies and Western democracies. That is to say, Al-Bassam found in Shakespeare's Richard III a world whose complexity and violence is too much to bear but must be borne anyway (Campana 443).

La producción también fue representada en París, Grecia, Holanda, Kuwait, Jordania y en el Arab Festival en el Kennedy Center de Washington DC.

3.2 Adaptaciones Fílmicas y Televisivas en el Contexto Anglo-norteamericano.

En 1911 se filmó la primera adaptación fílmica de la obra, dirigida por Frank R. Benson, quien también interpretaba a Richard, con una ligera joroba y cojera, siendo el primer Richard en el cine. Se trataba de una película de tan solo 22 minutos de duración y cine mudo y que presentaba elementos interesantes, como por ejemplo, que comenzaba con la batalla de Tewkesbury y el asesinato de Henry VI, o que se mostraba la escena del asesinato de los príncipes.

Tan solo un año después, en 1912 sería Frederick Warde quien interpretaría a Richard en una co-producción americano-francesa, dirigida por André Calmettes.

Con las dos grandes guerras de por medio, la primera gran adaptación fílmica no llegaría hasta 1955, pero fue la más importante, a cargo de L. Olivier.

3.2.1 Laurence Olivier. 1955

La primera gran adaptación fílmica fue interpretada y dirigida por Laurence Olivier en 1955. Disponemos de la grabación a partir de la cual se han realizado análisis en profundidad, ya que se trata de una adaptación muy influyente en obras posteriores, habiendo influido adaptaciones españolas como la de la compañía Arden, por ejemplo, sobre todo en lo que a la estética medieval y el enfoque historicista se refiere. Para ella, Olivier tuvo como base la obra de gran éxito que había representado 11 años antes, pero aquella quedó totalmente eclipsada por la adaptación fílmica.

En primer lugar habría que destacar que para el guión de la película Olivier siguió principalmente la versión de Cibber, introduciendo, por ejemplo, líneas del largo soliloquio de Richard en la tercera parte de *Henry VI* en su soliloquio inicial, o comenzando con la ceremonia de coronación de Edward IV. Por tanto, siguiendo esta tradición, y ambientándola en la Edad Media, Olivier simplificó la trama y eliminó personajes como el de Margaret, eliminando así trazos de esa parte histórica y la referencia a la justicia divina y lo sobrenatural, personificado sobre todo en este personaje y sus maldiciones.

Además de la influencia de Cibber, Olivier recogía otras influencias para desarrollar su interpretación de los actores que anteriormente habían marcado una época en el papel de Richard en los escenarios ingleses, de este modo, mostraba gestos que recordaban al popular actor del siglo XIX Edmund Kean y al ya mencionado Irving. El corte de pelo recordaba a Garrick.

Varios fueron los recursos que Olivier puso en práctica en su adaptación fílmica y que resultaron tener gran éxito. Uno de ellos fue que Richard hablaba directamente a la cámara en primeros planos y rompiendo la cuarta pared se dirigía así a la audiencia en

sus confidencias. De este modo mantenía esta cualidad tan importante del personaje. Jorgens hablaba así del personaje en su reseña: “Richard's power is also stressed as he constantly looks down on his victims from heights when they are unaware of his presence, and the camera consistently takes his point of view. His entrances are always calculated and spectacular, and his costumes either boldly declare his evil nature (Satanic/blood red or funereal black)” (104).

No se puede pasar por alto otro de los recursos que Olivier utiliza a lo largo de la película: el recurrente uso de su sombra. Según avanza la película la sombra de Richard pasa por encima de todo y de todos, pero no sólo la suya, también las de sus aliados, como por ejemplo la sombra de Buckingham. Es un recurso simbólico visual muy potente. Richmond asegura que usa la sombra “suggesting not only his derivation from the traditional dark images of evil, but their continuity with the dark phases of the human mind outlined by modern psychology” (62). Esto podría verse también como una imagen de que Richard llega a todo, lo controla todo y cuando pasa por encima de algo o alguien lo oscurece con su presencia y su maldad. Ocurre por ejemplo cuando Anne está esperando a Richard con horror en su noche de bodas y aparece la sombra cubriendo su vestido blanco y finalmente su rostro, introduciéndola así en la oscuridad, imagen de cómo la desgracia y la tragedia se ciernen sobre Anne.

En cuanto a las escenas de la película, habría que resaltar, por ejemplo, que Olivier divide la escena de la seducción de Anne en dos escenas distintas, en un intento de hacer la seducción más creíble y posible. Además, esto proporciona dos climas a Richard y la oportunidad de lucirse doblemente, algo que me parece muy acertado. No se puede pasar por alto que en dicha seducción el cadáver del esposo de Anne reemplaza al de su suegro, a diferencia de la obra de Shakespeare, donde es su suegro quien yace cadáver tras haber sido asesinado a manos de Richard. Esto hace aún más extraño que Anne pueda ser seducida por Richard en esas circunstancias.

La escena de los fantasmas en Bosworth sigue la tradición de Cibber, y estos solo se aparecen ante Richard.

Por último, la muerte de Richard es muy distinta a la que relata Shakespeare, donde es Richmond quien acaba con la vida de Richard en un combate individual entre ambos. Por el contrario, en la película de Olivier asistimos a un ataque en grupo contra el protagonista, quien es rodeado y asesinado. Con un grupo de soldados que más bien parece una jauría de perros de presa se da caza al jabalí, y Olivier pasa por alto el discurso final de Richmond como ya hiciese Cibber.

En lo que a las malformaciones físicas de Richard se refiere y cómo Olivier las lleva a escena, Casey afirma que “although he limps noticeably, Richard's arm does not appear to be withered and his hunchback is hardly visible. Except for the long prosthetic nose, this Richard looks remarkably like the historical king in the various portraits” (30) Esta apariencia física se volvió icónica y es inolvidable, como también lo fue su voz, especialmente nasal y cómica.

L. Olivier llevaba 20 años sobre los escenarios londinenses antes de representar a Richard III, y no mostró interés en la dimensión política y social de la obra y sí en otros aspectos del personaje como su maldad o su humor. Tras esta representación fílmica, Oliver quedaría como el gran referente, el espejo donde gran parte de los

actores que interpreten a Richard se mirarían posteriormente de forma inevitable, e influyendo en adaptaciones por todo el mundo hasta nuestros días.

3.2.2 BBC – Jane Howell y Ron Cook. 1983

En la década de los 80, concretamente en 1983 tuvo lugar la producción televisiva de la BBC dirigida por Jane Howell y protagonizada por Ron Cook, como último capítulo de un serial emitido durante cuatro domingos consecutivos en los que se emitió la tetralogía desde una aproximación teatral, que incluía las tres partes de *Henry VI* y finalmente, *Richard III*. Disponemos de grabación de la misma para poder realizar los análisis correspondientes de una producción que se alejó del enfoque político para tratar de ser fiel a la obra de Shakespeare desde un enfoque histórico medievalista.

Cook, como ya hiciera Olivier previamente en su película, pronunciaba los soliloquios mirando a la cámara, la cual se iba acercando lentamente hasta realizar primeros planos del personaje. De este modo, como Olivier, trataba de referirse directamente a la audiencia siguiendo la convención Isabelina. Y de nuevo, al formar parte de la tetralogía, como ya ocurriera en 1963, la adaptación quedó debilitada sobre todo por el personaje de Richard, quien, como asegura Willems “is not the central charismatic character that spectators have come to expect, he is a part of the tetralogy” (121). Por tanto, una vez más, al ser parte de la tetralogía en vez de una obra en particular, el personaje volvía a perder protagonismo y carisma.

Esta adaptación televisiva no recibió demasiadas alabanzas por parte de la crítica. En mi opinión se desarrolla de forma lenta y aburrida, demasiado sobria, plana, sin sobresaltos ni cambios de ritmo, con un personaje central triste que no se gana la simpatía de la audiencia, por un lado carente de humor, por otro, no impone ni causa temor. En su tesis Gunnarsdóttir puntualiza por ejemplo que “the monologue should be done with much more passion and feeling. Cook’s performance would also benefit from showing more emotions” (13).

En lo que refiere a las escenas de esta adaptación televisiva, llamaba poderosamente la atención entre el resto la impactante escena final, una escena muy potente con Margaret como protagonista. Prescott la describió magníficamente, en mi opinión: “the camera pans up across a mess of bodies, limbs inextricably entwined a macabre tribute to the ensemble of actors whose work now forms a common body. Atop this pyramid Golgotha, Margaret sits laughing as she cradles Richard’s punctured corpse in an inverted pieta” (145-46).

También Willems, por su parte, se refería a esta escena en términos similares:

The casualties of war which have accumulated from the play to gradually give way to cackles of demoniac laughter which is discovered to originate in Margaret, sitting at the top of the pile and holding the body of Richard in an image of inverted *pieta*. It is a consequence of the preceding plays. The corpses have piled up and the heap has built up from play to play (120).

Finalmente, en lo que al vestuario y ambientación respecta, pese a no estar situada en un momento histórico concreto, estas adaptaciones tenían cierto aspecto medieval. Howell apostó por un único escenario y ambiente permanente para todas las adaptaciones. Gunnarsdóttir también criticaba negativamente estos aspectos: “the set gives this television film a feeling of a cheap production in a small town. The costumes are also not well designed and all the characters look very similar and they certainly do not look like royalty (excluding their crowns)” (13). Según Willems esto se debe a que la intención de Howell era que los telespectadores se centrasen en el discurso y no en la imagen, “she wants to make the viewer listen to the words; to her, visual significance is not an end, but an aid to reveal the text” (124). La adaptación respetaba el texto original y los personajes, no cortaba prácticamente nada, lo cual se traducía en una duración de cuatro horas aproximadamente (14 en el total de las cuatro adaptaciones). Excesivamente larga para las convenciones contemporáneas.

3.2.3 Richard Loncraine y Sir Ian McKellen. 1995

La versión fílmica que protagonizó Sir Ian McKellen en 1995 fue dirigida por Richard Loncraine y desarrolla la misma hipótesis y estética que la obra de teatro que había representado cinco años antes el mismo McKellen. Se trata de una película visualmente muy potente, rica en simbología fascista, en la que aparece simbología, uniformes, armas y vehículos que nos recuerdan al III Reich. Díaz Fernández la define como “una película concebida inicialmente como entretenimiento para un amplio público y no solo para aquel sector familiarizado con la obra de Shakespeare” (453).

Por su parte, Gunnarsdóttir advertía negativamente que “although the time setting has been altered, the language has not been simplified or modernised to fit the setting better” (9). Esto es algo que se suele dar en las adaptaciones fílmicas modernas del bardo (un claro ejemplo es *Romeo & Juliett*, de Baz Luhrmann, 1996).

En el film, Richard tampoco poseía la ironía habitual, como ya le sucediese en la adaptación teatral, y también miraba a la cámara en sus soliloquios como ya hiciesen Olivier y Cook años antes. Gunnarsdóttir también comentaba esta falta de complicidad del personaje con la audiencia asegurando que “McKellen portrays Richard as a cold-hearted killer who cares for no one except himself and who’s aim is to seize the throne”. (23). Por tanto, en mi opinión, ni siquiera se preocupa por la audiencia y por mantener una relación con ella, hecho que debería cuidar.

En cuanto al texto, este fue ampliamente recortado, según Prescott entorno a un 73% del mismo (149), por lo que la película dura poco más de hora y media, y en gran medida, el texto fue sustituido por las imágenes, posibilidad que obviamente ofrece el cine. La película comenzaba con escenas que situaban la acción dentro de la historia que le antecede, con las tropas de Richard entrando en el palacio de Henry VI y su asesinato, así como el del príncipe Edward. Posteriormente asistimos a la ceremonia de coronación de Edward IV, donde Richard comienza su soliloquio inicial recitando la primera parte del mismo como un discurso y acaba la segunda parte en los urinarios. Este comienzo y el gran recorte del texto son características que recuerdan a Cibber, así como la eliminación del personaje de Margaret, como ya ocurriera anteriormente también en la

película de Olivier. Por el contrario, Loncraine introdujo un personaje que no aparece en la obra shakesperiana: la princesa Elizabeth, aunque su presencia era testimonial.

En cuanto a los escenarios, merece especial mención que Loncraine presenta un Londres que Díaz Fernández define como “de pesadilla” (456), ya que en vez de mostrar edificios emblemáticos de la ciudad, muestra edificios industriales, con un ambiente muy gris que transmite inquietud y aroma a tragedia.

3.2.4 Al Pacino: “*Looking for Richard*”. 1996

En 1996 Al Pacino presentaba “*Looking For Richard*”, una especie de documental o *making of* de una posible película de *Richard III* que nunca se llegó a rodar, mediante el cual trataba de aclarar y acercar a Shakespeare, hacerlo accesible, sobre todo al público americano. De este modo, esto permite a Pacino rodar solamente las escenas con las que le interesa trabajar, sin necesidad de pasar por todo el texto de la obra y evitar el resto. Tanto Pacino como el resto del elenco y otros ayudantes repasan y analizan las escenas que van a trabajar, las comentan paso a paso y esto hace que sean mucho más próximas al público en general. Por tanto, las escenas parecen más bien ejercicios en una clase de arte dramático, como por ejemplo la escena de la seducción a Lady Anne entre Wynona Rider y el propio Pacino, que por otra parte, parece simplemente una escena en que una viuda es seducida por el asesino de su padre y esposo, pero no un movimiento político de un aspirante al trono.

En cuanto al personaje de Richard que nos presenta Pacino parece que esté formado por retales de papeles anteriores del popular actor americano, ya que recuerda claramente a películas como *El Padrino* o *Scarface*, sobre todo. Así lo asegura Su, por ejemplo, quien comenta la influencia de Michael Corleone (*El Padrino*) en Pacino y *Richard III*: “Michael Corleone resonates in Richard III: it is part of his own personal past, and it gave him an understanding of the lust for power and thirst for violence that marks Shakespeare's character. Both Michael and Richard are ambitious and cruel and their inner turbulence contrasts with their outer coolness” (4).

Además, Pacino eliminó los rasgos que hacen de Richard un personaje simpático para la audiencia. Lo que si nos muestra es el jabalí, lo vemos y escuchamos en diferentes ocasiones. Y su muerte se aborda desde un prisma que recuerda a Olivier, con un Richard rodeado de hombres que dan caza al jabalí disparándole flechas.

3.2.5 BBC – *The Hollow Crown*. 2016

Finalmente, en 2016, la BBC presentaba una adaptación televisiva de *Richard III* dirigida por Dominic Cooke y con Sam Mendes como productor, dentro de la segunda parte del serial *The Hollow Crown*, y como tercera entrega tras las tres partes de *Henry VI* (condensadas en dos episodios). El papel del protagonista lo desarrolló Benedict Cumberbatch, el cual rodó la adaptación en 2014, año que se descubrió que el popular actor británico era un lejano descendiente del propio Richard.

En esta adaptación resulta especialmente llamativa para mí la primera escena, en la que lo primero que vemos es un tablero de ajedrez, y la mano de Richard moviendo una pieza. En ese momento, se nos muestra la espalda desnuda de Richard donde podemos ver su deformidad, su gran chepa y su espina curva, y entonces comienza el soliloquio. Se nos muestra un Richard solo, en una habitación oscura, encorvado hacia delante, magistralmente enfocado de modo que solo podemos ver su cabeza, sus brazos a los lados (el izquierdo muy atrofiado) y su chepa, y su figura se asemeja en gran manera a la de una araña. Entre sus brazos, encima de la mesa, el tablero de ajedrez, lo cual simbolizaría el dominio de Richard sobre el “juego” al que se dispone a “jugar”, y su dominio sobre el resto de personajes, meras fichas en un tablero. Mientras avanza el soliloquio vemos imágenes intercaladas del resto de personajes disfrutando de grandes festines en la corte, espectáculos del bufón y todo es alegría y diversión, luz, pero no en la habitación de Richard, donde reina la pesadumbre y la oscuridad.

La ambientación es totalmente medieval y la adaptación se enfoca desde una aproximación histórica, tratando de ser lo más fiel posible al original. También el texto, adaptado por Ben Power, aunque recortándolo hasta una duración de casi dos horas y media. Por el contrario, observamos diferencias respecto a la obra shakesperiana: por ejemplo, en la obra shakesperiana las muertes no tienen lugar sobre el escenario, en esta producción sí se muestran muchas de ellas. Quizá para atraer más a una audiencia acostumbrada a la violencia en el cine y las series actuales. La de Clarence es la primera muerte a la que asistimos, apuñalado en su celda a manos de dos asesinos que posteriormente lo ahogan. Más tarde asistimos a la ejecución de Rivers, Dorset y Vaughan. De la muerte de Hastings solo vemos como es conducido a su ejecución en la Torre, mientras los pequeños príncipes son testigos desde una ventana aterrados de lo que están contemplando. En la siguiente escena, Catesby lleva la cabeza de Hastings en un saco sangrante a Richard.

Otra diferencia sería que nos encontramos ante otra adaptación en la que falta humor en el personaje de Richard, y el tono general es muy trágico, sombrío, gris y violento, donde la oscuridad medieval impera en cada escena sin dejar lugar a la ironía.

En lo que refiere al resto de escenas, como por ejemplo, la escena de la seducción a Lady Anne, Cooke la sitúa en un calvero en el bosque, en una noche de luna, sobre la tumba de Henry VI. Durante toda la escena vemos primeros planos de ambos personajes, sus rostros son prácticamente lo único que se puede ver en la oscuridad de la noche, algo que se va a repetir a lo largo de la película, donde los primeros planos serán un recurso abundante. Para mantener la estructura circular, la seducción a Lady Elizabeth también tendrá lugar en el bosque, como ocurría con Anne, aunque esta vez con la luz del día.

Una vez Richard es coronado, le vemos en su estancia sentado con el ajedrez delante y muy nervioso, golpeando constantemente el tablero en un tic compulsivo, hasta que entra Buckingham, entonces conocemos cuál es el motivo de este estado, y pide a su primo que acabe con los príncipes. Una vez más, toda la estancia está muy oscura, un fino haz de luz ilumina únicamente la mesa donde Richard se encuentra. En ese momento Richard pide a Catesby que propague el rumor de la enfermedad de Anne, mientras se superpone la imagen de su asesinato, con la voz de Richard de fondo. Richard continúa golpeando con un dedo el tablero, todavía más nervioso, y los golpes

cada vez suenan más como un caballo a galope. Durante esta escena le informan del desembarco de Richmond en Inglaterra, y vemos las imágenes a modo de flashback, primera imagen de toda la película en que se ve la luz del día y el sol, en lo que entiendo como una metáfora, el contraste entre Richard como la oscuridad y Richmond que trae la luz y la claridad al país, mientras Richard continúa golpeando el tablero se muestra a los niños durmiendo en sus habitaciones y a Tyrrell entrando en ellas. Al salir, el asesino llora por sus actos. Es entonces cuando dejamos de escuchar los golpes. Esta escena con el dedo de Richard golpeando el tablero de ajedrez sin cesar es realmente interesante pues transmite gran tensión al espectador.

La noche antes de la batalla final de Bosworth, se puede ver a Richard nuevamente golpeando el tablero de ajedrez, nuevamente en tensión. En cuanto cae dormido, aparece Margaret, quien le va guiando por pasillos oscuros, él la sigue y se va encontrando con los fantasmas en diversas estancias por las que va pasando, el de Henry VI, Clarence, Buckingham, Anne y los príncipes (por este orden). Siguiendo la tradición establecida por Cibber, y puesta en escena en diversas adaptaciones posteriores como se ha visto, los fantasmas solo aparecen ante Richard y no ante Richmond. Es interesante el recurso de Margaret guiando a Richard al inframundo, pues una vez más, Margaret será la representante de lo sobrenatural.

La batalla final entre ambos es épica, bajo la lluvia y en el barro, vemos la cruda lucha cuerpo a cuerpo y como los soldados de uno y otro bando van cayendo, entre ellos Catesby, quien había sido mano derecha de Richard a lo largo de todo el film, de un flechazo en el corazón. Richmond y Richard acaban en el barro, hasta que Richard ve a Margaret como una aparición en el campo de batalla, en mi opinión, Richard lo ve como una infausta señal, y queda paralizado y horrorizado, y es entonces cuando es apuñalado mortalmente por Richmond en repetidas ocasiones, perdiendo así la vida.

Finalmente asistimos a la coronación de Richmond junto a su ya esposa, la joven Elizabeth. Y la escena final recuerda mucho a aquella escena final de la producción de Howell y Cook en 1983. La imagen va recorriendo cadáveres en el campo de batalla hasta que descubrimos a Margaret, de pie, en medio de ellos, contemplándolos con rostro desfigurado por el dolor. Al llegar a un primer plano de su rostro, la imagen asciende progresivamente, dejando ver el campo de batalla con cientos de cadáveres y Margaret en el centro.

Dominic Cooke, con una amplia experiencia como director de teatro, se estrenaba en el cine con esta trilogía, aportando tradición teatral a las adaptaciones y las críticas fueron inmejorables, tanto para el director como, sobre todo, para el actor. Aunque, por supuesto, también se utilizan recursos cinematográficos como los flashbacks, en la escena del sueño de Clarence, por ejemplo, o en la escena en la que Margaret lanza sus maldiciones contra el resto de personajes. Además, esta es portadora de un pequeño espejo redondo, y en ocasiones en las que Richard está solo, le parece ver el espejo detrás en la oscuridad, símbolo de que tiene miedo a esas profecías y las tiene siempre presentes.

Del mismo modo que hiciesen los actores que representaron a Richard ante las cámaras previamente, Cumberbatch también utiliza el recurso de dirigirse a la cámara para transmitir sus confidencias a la audiencia. A través de los tres capítulos de la trilogía se trata de humanizar al personaje y ver su historia completa, y de este modo, explicar

su comportamiento. En lo que refiere a sus deformidades físicas, estas son muy evidentes y mostradas ya desde el principio, y no hay una sola intervención en la que no se pueda contemplar su dificultad de movimientos y su dolor.

Cumberbatch opina que estas adaptaciones deben servir para que las nuevas generaciones conozcan a Shakespeare, ya que sus historias son siempre actuales: “they are about everything we’re facing, all the debates about immigration, about who we ally ourselves with, whether we should be part of Europe, about how deep the divides go within a society”.¹⁴

Gracias al DVD de estas adaptaciones filmicas podremos analizar posibles influencias, semejanzas y diferencias con las adaptaciones y versiones españolas objeto de nuestro estudio.

¹⁴ B. Cumberbatch en bbc.co.uk/programmes/articles/2nQBC6Jryyn25zCLxVgvtf2/in-his-own-words-why-benedict-cumberbatch-relishes-the-chance-to-wear-richard-iiis-crown

Bibliografía Consultada.

- Sobre la adaptación de Boyd y Salinger.

Billington, Michael. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por Michael Boyd, *The Guardian*, 9 Mayo 2008. www.theguardian.com/stage/2008/may/09/theatre1

- Sobre la adaptación de Carroll y Rylance.

Billington, Michael. "Richard III – Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por Tim Carroll. *The Guardian*. 26 Jul. 2012. www.theguardian.com/stage/2012/jul/26/richard-iii-review-shakespeare-globe.

Cavendish, Dominic. "Mark Rylance in Richard III, Globe Theatre, Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por Tim Carroll. *The Telegraph*. 25 Jul. 2012. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/9427021/Mark-Rylance-in-Richard-III-Globe-Theatre-review.html.

Miller, Gemma. "A Tale of Two Richards: A Comparative Analysis of the Artistic, Aesthetic and Ideological Practices Presented in Tim Carroll's 2012 'Original Practices' Production and Sam Mendes's 2011 'Bridge Project' Production of Richard III". U of London King's College. 4 Abr. 2014.

- Sobre la adaptación de Goold – Fiennes.

Billington, Michael. "Richard III review – Ralph Fiennes Gets to Grips with Shakespeare's Ruthless Ruler". Reseña de *Richard III*, dirigida por R. Goold. *The Guardian*. 16 Jun. 2016. www.theguardian.com/stage/2016/jun/16/richard-iii-review-ralph-fiennes-almeida-theatre.

Brown, Mark. "Ralph Fiennes: Michael Gove is just like Richard III". 19 Jul. 2016. www.theguardian.com/stage/2016/jul/19/ralph-fiennes-michael-gove-is-just-like-richard-iii.

Dowd, Vicent. "Richard III Captures the Political Moment". 5 Jul. 2016. www.bbc.com/news/entertainment-arts-36707086.

Fisk, Robert. "Harry Potter actor Ralph Fiennes likens Michael Gove to Shakespeare's Conniving Villain Richard III". 20 Jul. 2016. www.thesun.co.uk/news/1474257/harry-potter-actor-ralph-fiennes-likens-michael-gove-to-shakespeares-conniving-villain-richard-iii/.

Lawless, Jill. “Real-life Dramas Echo in Ralph Fiennes’ ‘Richard III’”. 20 Jul. 2016. www.seattletimes.com/nation-world/real-life-dramas-echo-in-ralph-fiennes-richard-iii/.

Trueman, Matt. “London Theater Review: ‘Richard III’ with Ralph Fiennes, Vanessa Redgrave”. Reseña de *Richard III*, dirigida por R. Goold. *Variety*. 17 Jun. 2016. www.variety.com/2016/legit/reviews/richard-iii-review-ralph-fiennes-1201797939/.

- Sobre la adaptación de Ingram.

Hickling, Alfred. “Richard III - Review”. Reseña de *Richard III*, dirigida por L. Ingram. *The Guardian*. 21 Nov. 2013. www.theguardian.com/stage/2013/nov/21/richard-iii-review.

Ingram, Loveday. “What lies beneath: Loveday Ingram”. Entrevista por N. Tripney. *The Stage*. 10 Nov. 2013. www.thestage.co.uk/features/interviews/2013/lies-beneath-loveday-ingram/.

“Richard III Remains Find Influences New Play”. 7 Nov. 2013. www.bbc.com/news/uk-england-leicestershire-24839617.

- Sobre la adaptación de Lloyd – Freeman.

Billington, Michael. “Richard III Review – Martin Freeman's Accomplished Office Politics not Enough”. Reseña de *Richard III*, dirigida por J. Lloyd. *The Guardian*. 9 Jul. 2014. www.theguardian.com/stage/2014/jul/09/richard-iii-review-traffic-junction-studios-london-martin-freeman.

Clapp, Susanna. “Richard III Review – Martin Freeman is a Contained and Cautious King”. *The Guardian*. 13 Jul. 2014. www.theguardian.com/stage/2014/jul/13/richard-iii-martin-freeman-traffic-junction-studios-review.

Iyengar, Sujata. “Richard III @ Trafalgar Studios, London, 2014”. Reseña de *Richard III*, dirigida por J. Lloyd, en *Reviewing Shakespeare*. Web Blog Post. 4 Ago. 2014. www.bloggingshakespeare.com/reviewing-shakespeare/richard-iii-traffic-junction-studios-london-2014/?utm_source=Bloggng+Shakespeare+RSS-Email&utm_campaign=ec2ce12f79-RSS_EMAIL_CAMPAIGN&utm_medium=email&utm_term=0_9b7c91aee0-ec2ce12f79-297834873.

- Sobre la adaptación de Mendes – The Bridge Project.

Spacey, Kevin. “Kevin Spacey Interview: Political Animal”. Entrevista por A. Todd. 4 Nov. 2011. www.guardian.co.uk/stage/2011/nov/04/kevin-spacey-interview-old-vice/Spotlight-On-RICHARD-III-Haydn-Gwynne-20120303#.U2HRrIfiySp.

The Bridge Project. www.bam.org/programs/the-bridge-project.

- Sobre la adaptación de Novinski – Potter.

Charis-Carlson, Jeff. “Protesters Turn to Shakespeare to Explain Trump”. 13 Ene. 2017. www.press-citizen.com/story/news/2017/01/13/iowa-city-protest-shakespeare-richard-iii-donald-trump-inauguration-day/96353896/.

Churnin, Nancy. “Political Spin in ‘Richard III’ Makes Cautionary Election Year Connections”. 29 Jun. 2016. www.dallasnews.com/arts/theater/2016/06/29/political-spin-richard-iii-makes-cautionary-election-year-connections.

Greenblatt, Stephen. “Shakespeare Explains the 2016 Election”. 8 Oct. 2016. www.nytimes.com/2016/10/09/opinion/sunday/shakespeare-explains-the-2016-election.html?_r=0

“How Donald Trump Is Like Richard III”. 17 Ago. 2016. Web Blog Post. www.shakespeareanstudent.wordpress.com/2016/08/17/how-donald-trump-is-like-richard-iii/.

Talamantes, Daniel. “King Richard III and Donald Trump”. 3 Sept. 2016, www.wsimag.com/economy-and-politics/21108-king-richard-iii-and-donald-trump.

- Sobre la adaptación de T. Ostermeier.

Billington, Michael. “We're in Crisis – so Why has Ostermeier Stripped Richard III of Politics?” Reseña de *Richard III*, dirigida por T. Ostermeier. *The Guardian*. 17 Feb. 2017. www.theguardian.com/stage/2017/feb/17/ostermeier-richard-iii-politics-thomas-barbican-lars-eidinger.

Ostermeier, Thomas. Entrevista por Chris Wiegand. “Ostermeier: Richard III? He's a Rock Star, a Standup Comedian”. 6 Jun. 2016. www.theguardian.com/stage/2016/jun/06/thomas-ostermeier-richard-iii-language-german-shakespeare.

- Sobre la adaptación de Rosenblatt – Dinsdale.

Gardner, Lyn. “Richard III Review – Stunning Design Captures a Deformed, Discontent State”. Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Rosenblatt. *The Guardian*. 1 Oct. 2015. www.theguardian.com/stage/2015/oct/01/richard-iii-review-stunning-design-captures-a-deformed-discontent-state.

- Sobre la adaptación de Al-Bassam.

Campana, Joseph. “Review of Richard III: an Arab Tragedy”. (Directed by Sulayman Al-Bassam for the Sabab / Sulayman Al-Bassam Theatre) at the Brooklyn Academy of Music, 9-12 June 2009”. Reseña de *Richard III: an Arab Tragedy*, dirigida por S. Al-Bassam, *Journal Shakespeare*, vol. 5, no. 4, 2009, pp. 441-43. www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17450910903370491.

Holderness, Graham. “‘Baghdad Richard’: Richard III in Arabia”. *Richard III Histories – Transformations – Afterlives*, University of Leicester, Holy Trinity House, The Newarke, Leicester, 25 Marzo 2015. Expert Talk.

Litvin, Margaret. “Richard III: an Arab Tragedy (Review)”. Reseña de *Richard III: an Arab Tragedy*, dirigida por S. Al-Bassam. *Shakespeare Bulletin*, vol. 25, no. 4, Ene. 2008, pp. 85-91.

Adaptaciones Fílmicas y Televisivas.

Looking for Richard. Dirigida por: Al Pacino, reparto: Al Pacino, Penelope Allen, Kevin Spacey, Alec Baldwin, Aidan Quinn, Winona Ryder. Fox Pictures Entertainment. USA, 1996.

“Richard III.” *The Hollow Crown*. BBC. Dirigida por: Dominic Cooke. De W. Shakespeare, reparto: Benedict Cumberbatch, Ben Daniels, James Fleet, Sophie Okonedo, Judi Dench, Phoebe Fox, Keeley Hawes, John Mackay. UK, 2016.

---. *The Wars of the Roses*. BBC / Time-Life Films. Dirigida por: Jane Howell. De W. Shakespeare, reparto: Ron Cook, Peter Aldwyn, Peter Benson, Brian Brinns. UK, 1983.

---. Dirigida por: Laurence Olivier. De W. Shakespeare, reparto: Lawrence Olivier, Ralph Richardson, John Gielgud, Mary Kerridge. London Films, UK, 1955.

---. Dirigida por: Richard Loncraine. De W. Shakespeare, reparto: Ian McKellen, Anette Bening, Robert Downey Jr. Metro-Goldwyn-Mayer, UK, 1995.

Sobre Adaptaciones Fílmicas y Televisivas.

- Buchanan, Judith R. *Shakespeare on Film*. Pearson Education, London, 2005.
- Buhler, S. M. "Camp Richard III and the Burdens of (Stage/Film) History". *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*, editado por Thornton Burnett, M. and Wray, R. Houndmills, Macmillan P, 2000, pp. 40-57.
- Burt, R. y Boose, L. E. *Shakespeare, the Movie I: Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. London and New York: Routledge, 1997.
- . *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video and DVD*. London: Routledge, 2003.
- Cartelli, Thomas. *Shakespeare and Film: Norton*. W.W. Norton & Company, 2008.
- Cartmell, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen*. Palgrave Macmillan, Hampshire. 2000.
- Casey, Jim. "'Richard's Himself Again': the Body of Richard III on Stage and Screen". *Shakespeare and the Middle Ages: Essays on the Performance and Adaptation of the Plays with Medieval Sources or Settings*, comp. y ed. por M. Driver, y R. Sid, McFarland, North Carolina, 2009, pp. 27-48.
- Coursen, Herbert R. "Filming Shakespeare's History: Three Films of Richard III". *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, editado por Russell Jackson. Cambridge UP, 2000, pp. 97-115.
- Crowl, Samuel. *Shakespeare and Film: Norton*. W.W. Norton & Company. New York, 2008.
- Díaz Fernández, José Ramón. "Richard III on Screen: an Annotated Filmography". *Shakespeare on Screen: Richard III*, compilado y editado por S. Hatchuel, and N. Vienne-Guerrin. U de Rouen, 2005, pp. 281-322.
- Freedman, Barbara. "Critical Junctures in Shakespeare Screen History: Three Films Of Richard III." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, editado por R. Jackson, Cambridge UP, 2000, pp. 47-71.
- Griffin, Alice V. "Shakespeare Through the Camera's Eye: IV." *Shakespeare Quarterly*. Fall, 1966, pp. 385-387.
- Hatchuel, Sarah. "'But Did'st Thou See Them Dead?' Performing Death in Screen Adaptations of Richard III". *Shakespeare on Screen: Richard III*, comp. y ed. por S. Hatchuel, and N. Vienne-Guerrin. U de Rouen, 2005, pp. 263-80.
- . "Case Studies (Hamlet, Richard III, Othello, Julius Cesar, Henry V)". *Shakespeare: From Stage to Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 152-176.

- Hatchuel, Sarah. y Vienne-Guerrin, Nathalie. *Shakespeare on Screen: Richard III*. U de Rouen, 2005.
- Hattaway, Michael. "Varieties of Englishness: Richard III on Film". *Shakespeare on Screen: Richard III*, compilado y editado por S. Hatchuel, and N. Vienne-Guerrin. U de Rouen, 2005, pp. 179-92.
- Hoenselaars, Ton. "Shakespeare on Screen: Richard III." *Shakespeare on Screen: Richard III*, comp. y ed. por S. Hatchuel, and N. Vienne-Guerrin. U de Rouen, 2005, pp. 195-98.
- Jackson, Russell. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Jorgens, Jack. *Shakespeare on Film*. Bloomington: U of Indiana P. 1977.
- Kossak, Saskia. "Richard III in the Cinema." *Richard III*. De William Shakespeare. Editado por Thomas Cartelli. W.W. Norton and Company, 2009, New York, pp. 230-55.
- Loehlin, James N. "Top of the World, ma: Richard III and Cinematic Convention". *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video and DVD*, comp. y ed. por R. Burt y L. Boose, Routledge, 2003, London, pp. 173-85.
- Manvell, Roger. "Shakespeare and the Silent Film". *Shakespeare and the Film*. Praeger Publishers, 1971, London, pp. 1-22.
- Vienne-Guerrin, Nathalie. "Evil tongues in Richard III on Screen". *Shakespeare on Screen: Richard III*. Comp. and Ed. Hatchuel, S. y Vienne-Guerrin, N. U de Rouen, 2005, pp. 245-262.
- Sobre *Looking for Richard*.
- Aune, Mark G. "Star Power: Al Pacino, Looking for Richard and the Cultural Capital of Shakespeare on Film." *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 23, no. 4. 2006, pp. 353-67.
- Cartelli, Thomas. "Shakespeare and the Street: Pacino's Looking for Richard, Bedford's Street King and the Common Understanding". *Popularizing the Plays on Film, TV, Video and DVD*, comp. y ed. por R. Burt, y L. Boose, Routledge, 2003, London, pp. 186-99.
- Sircy, Jonathan. "Looking for Shakespeare: Taking Pacino's Quest Seriously." *Shakespeare Bulletin*, vol. 31, no.1, 2013, pp. 63-78.

- Sobre la Adaptación Fílmica de la BBC – The Hollow Crown.

In his own Words: Why Benedict Cumberbatch Relishes the Chance to Wear Richard III's Crown. bbc.co.uk/programmes/articles/2nQBC6Jryyn25zCLxVgvtf2/in-his-own-words-why-benedict-cumberbatch-relishes-the-chance-to-wear-richard-iiis-crown.

Willems, M. “Richard III as a Sequel: the BBC Telefilm Revisited”. *Shakespeare on Screen : Richard III*, comp. y ed. por S. Hatchuel, y N. Vienne-Guerrin, U de Rouen, 2005, pp. 113-29.

- Sobre la Adaptación Fílmica de R. Loncraine.

“A Conversation With Ian McKellen”. 2006-2007.

www.stagework.org.uk/mckellen/mckellen_assets/mckellen_standard.

“Acting Richard III’. Ian McKellen Writings”. 1992. mckellen.com/writings/92r3.htm.

Crowl, Samuel. “Changing Colors Like the Chameleon: Loncraine’s Richard III”. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Athens: Ohio UP, 2003, pp. 105-18.

Donaldson, Peter. S. “Cinema and the Kingdom of Death: Loncraine’s Richard III”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 53, no 2, 2002, pp. 241-59.

Hopkins, Lisa. “‘How Very Like the Home Life of Our Dear Queen’: Ian McKellen’s Richard III”. *Spectacular Shakespeare: Critical Theory and Popular Cinema*. Ed. Lehman, C. and Starks, L. S. London: Associated UP, 2002, pp. 47-61.

Johnson, Jared S. “The Propaganda Imperative: Challenging Mass Media Representations in McKellen’s Richard III”. *College Literature*. 2002, pp. 44-59.

Loncraine, Richard. *Shakespeare in the Cinema: a Directors’ Forum*. Cinéaste. 1998, pp. 48-55.

McKellen, Ian. *William Shakespeare’s Richard III: A Screenplay Written by Ian Mackellen and Richard Loncraine*. Overlook P, New York, 1996.

- Sobre la Adaptación Fílmica de L. Olivier.

Brown, Constance. “Olivier’s Richard III: A Reevaluation”. *Focus on Shakespearean Films*. Ed. Eckert, Charles W. Prentice Hall, 1972, New Jersey, pp. 131-46.

Casas Guijarro, Manuel. “The Corrupting Force of Power: A Contemporary Review of Lawrence Olivier’s Richard III”. *AEDEAN XX: Proceedings of the 30th*

International AEDEAN Conference. Editado por Losada M. et al. U de Huelva, 2007.

Davies, Anthony. "Lawrence Olivier's Richard III". *Filming Shakespeare's Plays: The adaptations of Lawrence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge UP, 1990, pp. 65-82.

---. "Richard III: The Films of Olivier and Loncraine/McKellen". *Shakespeare on Screen: Richard III*. Comp. y ed. por S. Hatchuel y Vienne-Guerrin, N. U de Rouen, 2005, pp. 209-28.

---. "The Shakespeare Films of Laurence Olivier". *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Jackson, R. Cambridge: Cambridge UP, 2000, pp. 63-182.

Jackson, Russell. "Olivier's Film of Richard III: a Legend of the Crown – Among Other Stories". *Shakespeare on Screen: Richard III*. Comp. y ed. por S. Hatchuel y Vienne-Guerrin, N. U de Rouen, 2005, pp. 229-44.

Jorgens, Jack. "Laurence Olivier's Richard III". *Shakespeare on Film*. Bloomington, Indiana UP, 1977, pp. 136-47.

Manvell, Roger. "Laurence Olivier and the Filming of Shakespeare". *Shakespeare and the Film*. Praeger Publishers, 1971, London, pp. 37-54.

Malone, Toby. "'A Dog, a Rat... a Cat to Scratch a Man to Death!': Olivier's Richard III and Popular Cultures." *Literature/Film Quarterly*, vol. 37, no. 2, 2009, pp. 124-39.

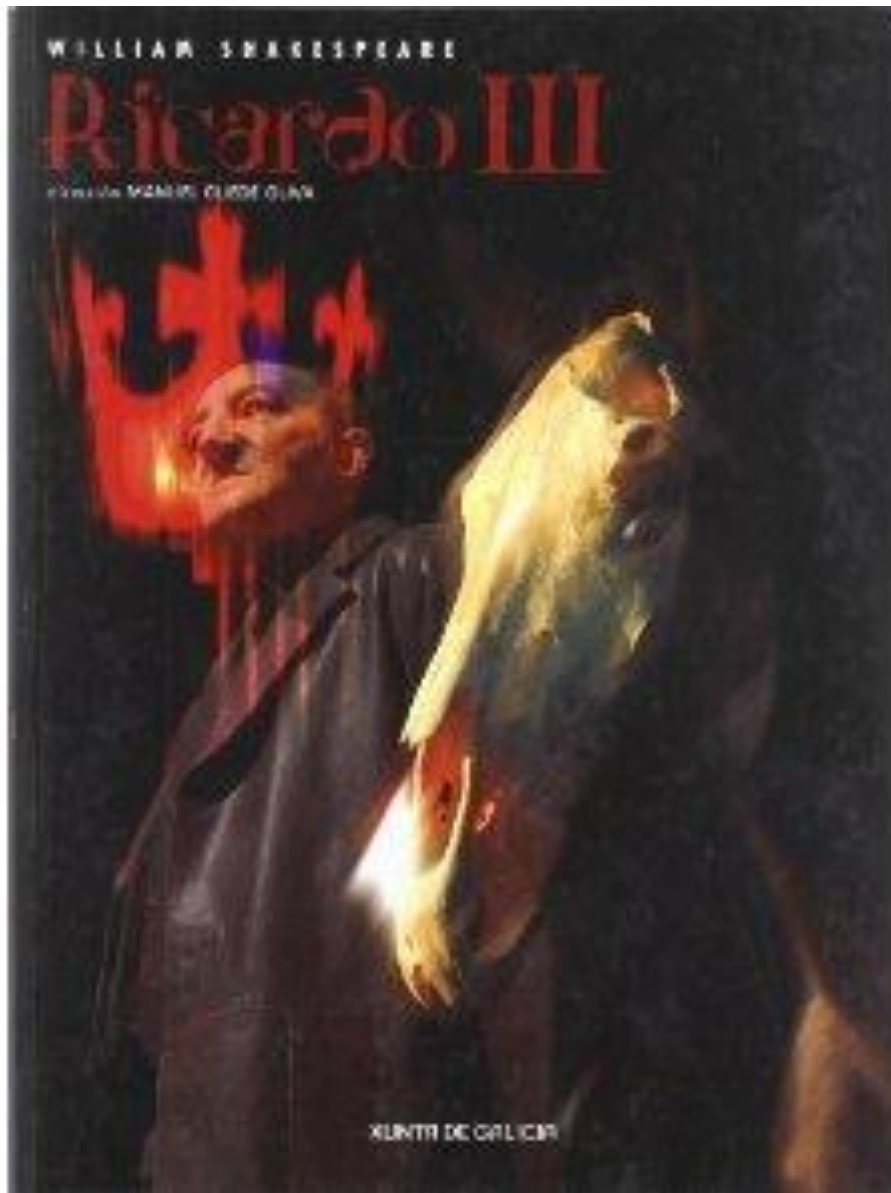
Olivier, Laurence. *On Acting*. Widenfeld and Nicolson, Londres, 1986.

Rothwell, Kenneth. S. "Laurence Olivier Directs Shakespeare". *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge UP, 2004, pp. 47-68.

Willson, R. F. Jr. "The Missing Corpse in Olivier's 'Richard III' ". *Shakespeare on Film Newsletter*. Apr.1988, New York, pp. 1-6.

4. Recepción Escénica de Richard III en España: de 2005 a 2019. Adaptaciones Españolas.

4.1 Ricardo III. Centro Dramático Galego. 2005



4.1.1. Introducción.

El 15 de abril de 2005 se estrenó en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña *Ricardo III*, una adaptación de *Richard III*, de W. Shakespeare, llevada a los escenarios por el Centro Dramático Galego. El encargado de aquella adaptación y su dirección fue Manuel Guede Oliva, director de dicho centro en aquel momento, y la compañía giró por toda Galicia y diferentes puntos de España y Portugal hasta finales de julio del mismo año 2005.

Manuel Guede presentó un montaje que respetaba el texto en gran medida, a partir de una lectura contemporánea del mismo, en la que fue su primera aproximación a la traducción y dirección de una tragedia shakesperiana. “Tras dúas comedias, pensamos que xa tiñamos a suficiente madurez para facer esta traxedia”.¹⁵ Y esa primera vez tenía que llegar con *Ricardo III*, ya que “Hai moitos anos que soñaba con facer este texto”.¹⁶ En cualquier caso, la elección no fue casual o la simple consecución de un sueño. Manuel Guede montó esta adaptación siguiendo un ciclo envuelto en la temática del poder, ya que siempre le gustó reflexionar sobre lo que este representa, tras adaptar los textos *Calígula*, de Albert Camus (2000) y *O Colaborador*, de Friedrich Dürrenmatt (2001). El propio director así me lo confesaba:

Siempre me interesó la reflexión que desde el teatro se hace sobre el poder: *Calígula*, *El Colaborador*, *Ricardo III*, fueron propuestas que asumí en distintos momentos de mi trayectoria como director de escena y que quisieron ofrecerle a espectador gallego una mirada, desde nosotros, sobre la naturaleza (más perversa y no sé si es un pleonismo) del poder.¹⁷

A pesar de todo, antes del montaje, Guede era muy consciente de que ni la obra clásica ni las versiones posteriores de la misma que se han representado, sirvieron para influir en la conciencia de los espectadores. De haber sido así, seguramente se podría haber evitado que este tipo de tiranos hayan ostentado el poder una y otra vez a lo largo de la historia y también en nuestros tiempos:

Ricardo III, é unha ficción dramática que delata a indixencia como utilidade política. De ser verdadeiramente eficaz nesta misión, o ser humano estaría avisado e sería cauteloso con tantos e tan terribles sucesos posteriores a 1593, e a inquietante emerxencia de todos os *ricardos* que poboaron o mundo desde entón, non podería, de ningún xeito, ter acontecido nunca.

Polo contrario, tal como relata W. H. Auden, hai unha arrepiante semellanza entre o magnífico monólogo co que Ricardo inicia a peza, referido á súa falta absoluta de autoengano, co discurso que Hitler pronuncia diante do seu

¹⁵ M. Guede en Quian, Alberto.

¹⁶ M. Guede en Franco, Camilo.

¹⁷ M. Guede, mail personal 17-10-2013.

Estado Maior, o 22 de agosto de 1939, para xustificar a invasión de Polonia. Nada, por tanto, que Shakespeare non tivese xa, inutilmente, advertido.¹⁸

Por tanto, tal y como aseguraba Villar, “Guede di que quixo facer unha proposta ‘cunha lectura aleccionadora’, pero ‘sen demasiada carga exemplarizante’. El director venezolano pretendía resaltar ‘que para se produza a emerxencia dun tirano ten que haber unha sociedade alienada que estea disposta a aceptalo’. De este modo, pudiera ser que la intención de Guede al adaptar la obra fuera de alarma social ante el abuso de poder, y tal y como afirmaba J. López, “mantener viva la denuncia de unas prácticas que convierten buena parte del territorio en el que se desenvuelve la política en un infierno”. González afirmaba que “the production underlined that Richard was not the only one to blame for violence and terror”

Guede planteaba una analogía entre el sanguinario protagonista shakesperiano y tiranos de los siglos XX y XXI. De todos modos, la crítica se percibía mucho más en los comentarios del director que sobre el escenario.

En este sentido funcionaba también la puesta en escena, la cual situaba la acción en nuestro tiempo, como así nos remitían el vestuario o la música, aunque, tal y como afirmaba López Mozo: “la escenografía, en cambio, no aporta demasiada información sobre cuándo y en qué lugar geográfico se desarrollan los hechos”. Dicha escenografía nos situaba en una especie de cloaca aparentemente atemporal donde se llevaba a cabo el terror del abuso de poder por parte del tirano. Por tanto, y pese a esta aparente atemporalidad en la escenografía, asistimos a una visión (en general) contemporánea del clásico para poder así llegar al público actual, y es que, según el propio director, “el teatro ha de ser siempre contemporáneo; quería que este Ricardo hablara al espectador de hoy”.¹⁹

En la versión del Centro Dramático Galego, Manuel Guede respetó la estructura original de la obra, aunque recortó escenas y texto para poder dejar la adaptación en una duración adecuada a las convenciones actuales. También se recortó en el número de personajes y muchos de los actores y actrices tuvieron que doblar personajes, tal y como se desarrollará en el apartado correspondiente. Entre ellos destacaba el protagonista, el reputado actor gallego Xosé Manuel Oliveira, también conocido como “Pico”. Manuel Guede nunca tuvo duda de quién debía ser “su Ricardo”, y explicaba así cómo decidió contar con él para la adaptación, hecho que venía de mucho tiempo atrás:

Xosé Manuel Oliveira, “Pico”, e eu falamos por primeira vez de *Ricardo III* a principios de mil novecentos noventa e sete. ... El entón vestía un gabán negro e a pucha frixia dun bufón que aspiraba a ser Rei e, xa que logo, ensaiaba manganchas e astucias e usaba como libro de consulta o *Ricardo III* de William Shakespeare. Eran dramaturxicas licenzas de meu para armar de artefactos probables *O bufón de El Rei* de don Vicente Risco.

¹⁸ Palabras para Ricardo III. M. Guede, p.15.

¹⁹ M. Guede en ABC: “Centro Dramático Galego Propone un «Ricardo III» de Pancarta”.

Algún día serás “Ricardo”, atrevínme a prometerlle ... e en non poucas entrevistas televisivas, cando lle preguntaban por ese personaxe que o estaba a esperar, el respondía sempre por *Ricardo III*.²⁰

La ironía también estaba presente en esta adaptación. González afirmaba: “the new production of Centro Dramático Galego emphasised two aspects of Shakespeare’s *Richard III*: that the play abounded in comedy and that Richard was never more himself than when he was play-acting as a consummate actor”.

La experiencia previa y posterior en textos de W. Shakespeare que el CDG ha desarrollado en su trayectoria es la siguiente:

- *As Alegres Casadas*, 1989. Dirección: Eduardo Alonso.
- *Un Soño de Verán*, 1992. Dirección: Eduardo Alonso.
- *Noite de Reis, Ou o que Queirades*. 2007. Dirección: Quico Cadaval.

En estas adaptaciones se seguían estéticas distintas respecto a *Ricardo III* y entre ellas.

En cuanto a adaptaciones de obras de teatro inglés del Renacimiento, tan solo han representado una:

- *Fausto*, 1984. Dirección: Manuel Lourenzo.

En lo que respecta al director Manuel Guede, la única que ha dirigido hasta el momento en que se llevó a cabo este trabajo fue *Ricardo III*, y también llevó a cabo las traducciones y adaptaciones de *As Alegres Casadas* y *Un Soño de Verán* junto a Eduardo Alonso.

4.1.2 Texto.

Manuel Guede intentó respetar el texto lo máximo posible, aunque fue inevitable recortarlo debido a la extensión del original shakesperiano, tuvieron que recortar incluso el texto que se presentó en un primer término, como así explicaba él mismo:

Esta versión que aquí se presente quixo ser o punto de partida, pero axiña se comprobou que nunca habería de resultar o porto de chegada. E aínda que nunha primeira travesía xa se renunciara, aproximadamente, a máis dun terzo do texto orixinal, a primeira lectura demorada, en traballo de mesa, evidenciou o que algúns percibiran. Que aínda, así e todo, a posta en escena superaría as tres horas. Con fondo malestar impúxose o quirófano, e o texto regresou á mesa de operacións para sucesivos axustes nos que a man de Inma António, a sabia,

²⁰ Merecer ser Herdeiros. Manuel Guede, p.27

eficaz, respetuosa axudante de dirección, resolveu con virtudes dramatúrxicas o calvario de ter que sacrificar fragmentos de altísimo calibre literario.²¹

El propio Guede me confesaba que se trata de un proceso muy complicado que tiene que ver “con cuestiones de eficacia. Decidir qué es lo sustancial para mantener la coherencia del relato. Nunca es fácil”.²² Pese a estos recortes inevitables, la estructura de la obra guardaba estrecha relación con la versión clásica, y pese a que se eliminaron ciertas escenas, como por ejemplo la de los ciudadanos (II.iii), o la de la duquesa con los hijos de Clarence (II.ii) para aligerar la obra, se mantuvo fiel a la estructura original. Por tanto, tampoco se añadió ninguna escena propia.

La adaptación daba comienzo con total oscuridad hasta que sonaban unas trompetas que anunciaban el inicio de la música con la que se iniciaba la acción. Diversas voces gritaban al unísono “*Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, ¡mambo!*” Y de este modo comenzaba a sonar música festiva de dicho estilo. Una luz muy tenue y azulada nos permitía observar un escenario con tres niveles o alturas distintas. Abajo, a nivel del suelo, cinco parejas bailaban al son de la música mientras varios hombres observaban desde el fondo. Mientras, a cada lado aparecían unas escaleras formadas por escalones de gran tamaño, y arriba, en el nivel medio, algo más iluminado, todo de blanco, un señor en ropa interior. Ese señor era Ricardo, y mientras abajo bailaban, él comenzaba su monólogo inicial con la música de fondo. Por tanto, este comienzo nos remitía a la fiesta de coronación del rey Eduardo IV, fiesta de la que Ricardo, como se podía observar, no era partícipe. Mientras todos los personajes vestían ropas festivas y de baile, Ricardo portaba una camiseta interior blanca y calzones largos blancos, mientras que en sus pies, un par de zapatillas de andar por casa, de las que asociaríamos con personas mayores. En resumen, se podría decir que su apariencia era un tanto cómica. Vieites así lo describía: “Ricardo III, que aparece coas roupas dun bufón tolleito, privado deses atributos da grandeza que inconscientemente lle asignamos aos fillos da aristocracia, como se por nacer en berce nobre un fose máis lanzal e intelixente”.

Por su parte, Barrena comentaba:

Marcando el compás de un mambo, el que lleva por número el total de sus víctimas; bebiendo a morro de una botella de Soberano, que ya se sabe que es cosa de hombres, y en paños menores y zapatillas a cuadros de andar por casa. Así es como el director del Centro Dramático Galego, Manuel Guede Oliva, presenta a Ricardo III en el primer acto.

En mi opinión, esta imagen que Guede otorgaba a Ricardo, en cierto modo le ridiculizaba, y de este modo, Ricardo no imponía ningún respeto ni temor. Al realizar esta observación al propio director, este me aseguraba que “mientras la corte baila y

²¹ En Merecer ser Herdeiros. Manuel Guede, pp. 25-26.

²² M. Guede, mail personal 17-10-2013.

viste endomingada, nuestro Ricardo, ajeno a aquel brillo, va en ropa interior. Es una declaración de intenciones y de hostilidades”.²³

González afirmaba al respecto que la intención era impactar: “the opening of the play was seemingly intended to shock. Dressed in underpants and slipper Richard broke off his opening soliloquy”.

Mientras Ricardo pronunciaba su famoso monólogo inicial, la música cambiaba y el resto continuaba en el escenario, y al llegar al último escalón, se sentaba en él. Una vez sentado abría una cajita de madera y la cerraba con fuerza. Al cerrarla y al llegar a las palabras: “*pero eu*” el escenario quedaba a oscuras y acababa así la primera parte de su monólogo. Al continuarlo, la luz ya solamente lo iluminaba a él, sentado en el lateral del escenario. Ciertas líneas después, Ricardo se ponía en pie y se iba al centro, dominando de este modo el escenario por primera vez. Después se dirigía al otro extremo, al izquierdo, y se sentaba en aquel escalón para acabar su monólogo. Momento en el que aparecía Clarence, con esposas en las manos y custodiado por Brakenbury que se quedaba al fondo observando. (Anexo I).

La siguiente escena que merecería la pena resaltar era la seducción a lady Ana. Esta aparecía en el escenario portando una urna, suponemos que con las cenizas de su suegro, Enrique VI. Ana avanzaba hasta el centro del escenario, allí se sentaba en el suelo y comenzaba a recitar sus palabras con la urna en el suelo, delante de ella. Ana quedaba así iluminada por una luz tenue abajo, mientras Ricardo, arriba, en el nivel intermedio, la observaba y se lavaba con una esponja y un cubo. (Anexo 2). Incluso la primera parte del diálogo entre ambos se daba en estas circunstancias, cada uno en un nivel distinto. Cuando Ricardo se disponía a bajar por la escalera de la izquierda, ella ascendía por la escalera opuesta. Poco a poco él subía hasta ella y cuando conseguía alcanzarla, la cogía con fuerza y abrazaba por detrás, mientras la urna caía al suelo. La escena reproducía el duelo verbal esticomítico entre ambos de forma muy contundente hasta que Ricardo lo rompía y pronunciaba un discurso más largo. Mientras lo hacía, aprovechaba para coger a Ana, ambos de rodillas y en repetidas ocasiones Ricardo le metía la cabeza en el cubo de agua que antes había utilizado para lavarse, hecho novedoso respecto a las adaptaciones analizadas y la tradición anglosajona. Al soltarla, le entregaba una pistola con la que ella le apuntaba pero no se atrevía a disparar y la dejaba caer.

Un hecho remarcable en esta escena sería que, antes de salir Ana, Ricardo la besaba en los labios, y cogiéndola por detrás se aprovechaba de ella tocando algunas de sus partes más íntimas. Finalmente Ricardo se quedaba la urna y Ana se marchaba con claro gesto de dolor y desesperación. Al salir ella, Ricardo reía a carcajadas, pronunciaba su monólogo triunfal con la urna en las manos, y se volvía al nivel superior, que parecía ser su territorio.

Se trataba de una escena con mucha fuerza, quizá la más potente de toda la representación. Resultaba sorprendente, quizás de una forma negativa, que Ricardo fuese capaz de seducir a Ana de una forma tan potente y todavía en ropa interior. Por un lado, lo podríamos considerar una demostración de su fuerza, de su poder de persuasión, ya que es capaz de llegar así de lejos incluso con ese vestuario. Aunque por otro lado,

²³ M. Guede, mail personal 17-10-2013.

podría llegar a considerarse como una falta de respeto hacia Ana, quien ni siquiera merecía la consideración de vestirse por parte de Ricardo. En cualquier caso, al final de la escena volvía a sonar el mambo al mismo tiempo que, al fin, Ricardo se vestía con camisa negra, corbata y traje gris, y de este modo finalizaba el monólogo y la escena ii del acto I.

La escena iii se desarrollaba en el mismo lugar que las escenas anteriores, nada cambiaba y nada nos hacía pensar que se encontrasen en palacio. Lo único que habitaba el escenario, aparte de los personajes y las citadas escaleras, eran unos grandes cubos que parecían de hormigón.

La aparición de Margarita en aquella escena llamaba nuestra atención, puesto que se trataba del primer personaje que aparecía por uno de los niveles superiores que no fuera Ricardo. De hecho, Margarita no llegaba a bajar al nivel de abajo en el que se encontraban el resto de personajes de la escena: Rivers, Isabel, Buckingham, Stanley y Ricardo.

Mientras Margarita profería sus maldiciones, Ricardo llevaba a cabo un acto curioso e introducido por Manuel Guede: abría una especie de compuerta del decorado situado a los pies de la escalera de la derecha. De ahí salía una fuerte luz rojiza, daba la impresión de que hubiese abierto una boca del infierno. (Anexo 3). De esta forma, el escenario se oscurecía y asomándose al interior iluminado por esta luz rojiza, Ricardo recitaba un aparte:

RICARDO. A maldición que meu pai che botou cando ousaches colocalle unha coroa de papel na súa fronte e con sádico escarnio provocaches nos seus ollos inmensos ríos de bágoas e para que os secase tivechas a ocorrencia de ofrecerlle un farrapo empapado do sangue inocente do seu fillo Rutland; todas aquelas maldicións, que desde o desespero máis profundo da súa alma, o meu pai chantou contra ti, regresan agora contra ti. E foi sanción de Deus, non cousa nosa, que quixo que expiases aquela acción brutal. (139)

Por el contrario, en el texto shakesperiano estas palabras de Ricardo no eran un aparte. Era una escena que comunicaba directamente al Ricardo con el infierno, ahondando en su maldad.

Al final de la escena iii Ricardo se reunía con los asesinos, los cuales vestían todo de negro, con capuchas y bragas que hacían que solo se les pudiese ver los ojos. Además, estos permanecían en la oscuridad y solo se iluminaba a Ricardo.

En la escena siguiente, la iv y última escena de aquel primer acto, asistíamos al asesinato de Clarence. Al comenzar la escena se podía observar a Clarence en el nivel medio del escenario, donde lo único que había era un cubo de agua. Ningún recurso escénico indicaba que fuese una celda o La Torre, ya que no se daba cambio alguno en la escenografía ni en la iluminación, tan solo el texto. Al marchar Brakenbury, los asesinos se quedaban solos con Clarence y mientras este dormía ellos descubrían sus rostros, se ponían un delantal y unos guantes que les daba una total apariencia de carniceros y afilaban unos grandes cuchillos propios de dicho oficio. En esta ocasión, los asesinos no mostraban problemas de conciencia y su único deseo era cumplir las órdenes de Ricardo. Tras una breve discusión, un rápido diálogo entre los asesinos y el

propio Clarence en el que le informaban de que iban a matarlo, le asesinaban degollándolo y apuñalándolo. Le cortaban la cabeza, la metían en el cubo de agua que seguía en escena y se la llevaban:

ASESINO II. ¡Toma! ¡Toma isto e isto! ¡E se isto non che fose suficiente afogarás en podre! (151)

Aquella escena vio como el texto era recortado de una forma extensa y por tanto el resultado fue una escena rápida, con gran ritmo, en la que los asesinos iban al grano y sin rodeos ejecutaban a Clarence. Por tanto, se trataba de unos sicarios sin sentimientos ni conciencia, que solo cumplen órdenes sanguinarias.

En la primera escena del Acto II aparecía por primera y única vez el rey Eduardo IV, distinguido como tal por una corona. Su enfermedad se escenificaba sentándolo en una silla de ruedas. Esta escena se desarrollaba en el mismo lugar y con los mismos elementos en escena que el resto de escenas anteriores, aunque en esta ocasión, todos los personajes que aparecían sobre el escenario, Rivers, Hastings, Isabel y Buckingham, permanecían junto al rey en todo momento, mientras que Ricardo desarrollaba toda la escena desde arriba, en el nivel medio, desde donde les hablaba e interactuaba con ellos.

En la escena ii, en la que se encontraban sobre el escenario Isabel y la Duquesa de York, se daba un hecho llamativo y novedoso, y es que de forma repentina comenzaba a chorrear agua por la pared del fondo, se podía ver y escuchar, y de este modo se daba más apariencia de sumidero o cloaca al escenario. Además, poco a poco y gracias a la iluminación, el fondo se iba tornando de color rojizo, y adquiría la apariencia de estar cayendo sangre, quizás la sangre derramada y que aún estaba por derramar.

En esta escena, una vez más, permanecían todos los personajes abajo y Ricardo y Buckingham arriba. Al final de la escena, Ricardo y Buckingham partían hacia Ludlow, el escenario quedaba completamente oscuro y se escuchaban ruidos propios de tráfico, quizás indicando un viaje de ambos por carretera.

Las escenas ii, iii y iv del hipotexto shakesperiano fueron eliminadas en el montaje del Centro Dramático Galego, y por tanto, sin más dilación, daba comienzo el Acto III, y asistíamos a la escena del consejo, siempre con la misma escenografía. En aquella escena Ricardo pedía a Ratcliff, en su primera aparición en escena, que le cortase la cabeza a Hastings. Ratcliff se llevaba a Hastings y le degollaba sin rodeos y recortando considerablemente el texto y por consiguiente, la escena, aportando gran ritmo a la obra.

En la escena siguiente volvía a sonar música de mambo como al principio del montaje, y Ricardo y Buckingham aparecían con una nariz de payaso en una actitud muy festiva. Ratcliff les interrumpía bailando con la cabeza de Hastings entrando por el nivel inferior, mientras que Ricardo se encontraba subido en uno de aquellos grandes cubos de hormigón, partes móviles del escenario, a la derecha del mismo. Por su parte, Buckingham se encontraba también subido en uno de esos cubos móviles pero en su caso se encontraba en el lado opuesto, a la izquierda del escenario. Ratcliff les informaba de que la ejecución se había llevado a cabo y le lanzaba la cabeza de

Hastings a Ricardo. Este se la pasaba a Buckingham y así, se pasaban la cabeza de Hastings de unos a otros.

En la escena iv se daba el teatrillo o pantomima de Ricardo fingiendo ante el alcalde y los ciudadanos, acompañado de Catesby y Buckingham. En esta ocasión se podía observar a Ricardo en el nivel superior con un clérigo a cada lado y un libro de oraciones. Abajo, el alcalde y 4 personajes que representaban al pueblo/ciudadanos. Cabría resaltar que no se trataba de una escena con humor como es habitual en la gran mayoría de adaptaciones analizadas, como la de Atalaya, por ejemplo, sino que, por el contrario, el resultado era una escena muy seria y fría y que pasaba de forma muy rápida.

Posteriormente, el acto IV comenzaba con seis personajes sobre el escenario bailando de una forma extraña. Su apariencia era de asesinos puesto que vestían totalmente de negro y con pasamontañas igual que los asesinos que habían acabado con la vida de Clarence en el primer acto. Estos personajes hacían una especie de pasillo triunfal para que Ricardo entrase al escenario, lo cual nos mostraba qué tipo de gente apoyaba a Ricardo. Una vez en el mismo, Ricardo subía al nivel superior y se “autocoronaba”. Detrás de él se proyectaba un símbolo que, en cierto modo, podría recordar a la audiencia a una esvástica, o al menos, a un símbolo de corte fascista o autoritario, propio de cuando este tipo de tiranos ascendían al poder. Consulté a Guede esta duda, por si esta fuese su intención, y su respuesta fue clara: “Todos los poderes necesitan esvásticas. Seguro que sí”.²⁴

En la escena iv se daba el otro duelo verbal de la obra, en este caso entre Ricardo y Isabel, largo y fiel al original. De esta escena resaltaría el modo en que la reina se iba moviendo por el escenario y Ricardo andaba tras ella continuamente.

Finalmente, el Acto V llegaba, y en la primera escena aparecía Richmond por primera vez. También en esta escena se daba la escena de los espectros, y no en la tercera como en la versión shakesperiana. La escena i en la que se produce la ejecución de Buckingham y la escena ii fueron eliminadas, por tanto, es curioso que en la producción de Guede y el CDG no se escenificase o comentase en ningún momento la captura y ejecución de Buckingham, de hecho, la audiencia se enteraba de que estaba muerto al escucharle como espectro. Esto provocaba que la acción perdiese la oportunidad de representar una escena impactante aunque ganaba en ritmo y velocidad. Sobre los espectros, era especialmente llamativo que ninguno de ellos aparecía sobre el escenario. La escena se representó mediante un escenario completamente oscuro, se escuchaba voces en off para dar voz a los espectros, mientras aparecían unas máscaras en el nivel superior. Muñoz comentaba la escena: “un coro de almas, como observadores en la mayor altura de la escenografía, cerca de tres metros, que a modo de máscaras de Halloween vigilan el sueño de Ricardo”.

Según las voces, el orden de aparición de los espectros fue el siguiente: el primero era Clarence, después Rivers, Hastings, Ana y por último Buckingham. Por tanto, no se escuchaba o veía a los fantasmas del príncipe Eduardo, quien además es el

²⁴ M. Guede, mail personal 17-10-2013.

primero en aparecer en la obra shakesperiana, ni el de Enrique VI, Grey, Vaughan o los jóvenes príncipes. En mi opinión, la escena perdía mucha intensidad escénica de este modo, sobre todo al no aparecer los espectros de los niños, ya que su asesinato pudiera ser el hecho más atroz atribuido a Ricardo III, y si este hecho no se escenifica ni sus espectros aparecen en escena, estamos pasando por encima un hecho muy importante y además, de algún modo, se le resta crueldad al personaje, si esto es posible.

Inmediatamente después de las palabras del espectro de Buckingham, tenía lugar el momento en que Ricardo siente remordimientos de conciencia por unos instantes. Lo que llamaba la atención en este momento fue que Ricardo pronunciaba sus célebres palabras “¡mi reino por un caballo!” en este instante, arrodillado, implorando al despertar, y no después en la batalla:

RICARDO. ¡Outro cabalo! ¡Quero outro cabalo! ¡Que me traian un cabalo! ¡Un cabalo! O meu reino por un cabalo! ¡Curádeme as feridas! ¡Señor, ten piedade de min...! ¡Un momento! ¡Non era máis ca un sono! ¡Oh conciencia covarde, como me atormentas! ... (207)

En esa misma escena se daban también los discursos de Ricardo y Richmond a sus huestes, escenificados de una forma muy interesante y actualizada, ya que lo hacían de forma similar a unos discursos políticos contemporáneos, casi a modo de “debate político”, como lo definía Muñoz en su artículo. Cada uno en un atril con micrófonos delante, y cada uno con su símbolo en dicho atril, Ricardo un jabalí y Richmond el dragón de la bandera de Gales. Para ambos discursos sonaban tambores de guerra de fondo.

Y por último asistíamos a la batalla final, para la cual se oscurecía completamente el escenario y se escuchaban gritos y disparos. Ricardo, como se ha indicado anteriormente, no pronunciaba su grito final, pero sí decía algo parecido:

RICARDO. ¡Un cabalo! ¡Un cabalo! (210)

La escena trascurría con gran rapidez y tras unos segundos de confusión y oscuridad, un foco iluminaba a Ricardo en el nivel inferior, con un arma en su mano pronunciaba las siguientes palabras:

RICARDO. ¡Miserable! ¡Xoguei a miña vida aos dados e así quero afrontar o azar da morte! (210)

Y tras estas, sus últimas palabras, texto nuevo de Manuel Guede y no shakesperiano, se suicidaba disparándose un tiro en la cabeza. Este hecho era especialmente novedoso y llamativo, era el propio Ricardo quien ponía fin a su vida, y no tenemos constancia de que se haya dado en ninguna producción ni antes ni después de aquella ocasión. Lo comenté con Manuel Guede, quien me explicaba por qué lo había representado de este modo y su explicación fue: “porque creí que aquel canalla, a pesar de todo, era valiente. Y merecía un gesto de dignidad”.²⁵ Por tanto, asistimos a un final cerrado, en el que el tirano es finalmente derrocado y se restaura el orden en la figura de Richmond.

²⁵ M. Guede, mail personal 17-10-2013.

Al final, en la última escena, Guede concedía las últimas líneas a Richmond y Stanley, tal y como ocurría en la versión shakesperiana, aunque esta escena final no es habitual en las adaptaciones españolas objeto de estudio.

Por tanto, nos encontramos ante una estructura que, pese a eliminar escenas, respetaba la estructura original, un tiempo lineal, en el que no se representaban flashbacks o recursos de este tipo. Aunque sí se podía observar una historia contada en dos partes muy diferenciadas: una primera parte hasta que Ricardo es rey, con un ritmo muy pausado, y una segunda parte desde su coronación hasta el final, con un ritmo mucho más rápido.

En lo que respecta a los personajes, el CDG contó con un total de 11 actores y 4 actrices, todos ellos gallegos, que daban vida a 35 personajes, un número muy elevado de personajes, por lo que muchos de ellos tuvieron que doblar, o incluso representar tres y hasta cuatro papeles distintos. Debido al gran número de personajes que proponía Shakespeare Guede decidió eliminar un gran número de personajes para el montaje. Estos fueron los personajes que aparecían en la función, y los actores y actrices que los interpretaban:

Ricardo III	Xosé Manuel Oliveira, "Pico"
Reina Isabel	Maxo Barjas
Richmond / Obispo / Asesino	Toño Casais
Duque de Buckingham / Soldado	Miguel Pernas
Rei Eduardo IV / Cardenal / Ciudadano / Soldado	Agustín Vega
Lady Ana / Príncipe	Muriel Sánchez
Duque de Clarence / Alcalde / Soldado	Marcos Viéitez
Lord Hastings / Soldado	Artur Trillo
Reina Margarita	Luisa Merelas
Duquesa de York	Elina Luaces
Ratcliffe / Brakenbury / Soldado / Concejal	Manuel Areoso
Lord Rivers / Lord Corregidor / Soldado	Miguel López Varela
Lord Stanley / Ciudadano	Xúlio Lago
Tyrrell / Asesino / Soldado / Sacerdote	Rodrigo Roel
Catesby / Soldado	Pancho Martínez

En lo que refiere al personaje principal, se podría decir que, pese a que Ricardo presentaba deformaciones, la caracterización del personaje principal no era totalmente canónica o tradicional, la que la audiencia podría esperar. En lo que a las deformaciones respecta, Ricardo cojeaba de la pierna derecha, y llevaba una plataforma en el zapato, mientras que la mayor parte del tiempo llevaba su brazo izquierdo detrás del cuerpo y embutido en un guante negro, pero el personaje no tenía joroba como es habitual. Además, en aquella ocasión, no se trataba de un Ricardo enérgico, imprevisible y con nervio como si se pudo ver en otras ocasiones en las versiones analizadas (véase Garés en la compañía Arden, por ejemplo, Jerónimo Arenal con Atalaya o el mismo Spacey con *The Bridge Project*). Pico era un Ricardo III más acorde con su edad, más tranquilo y paciente. Además, tan solo le veíamos lucir agresividad en una escena, en I.ii al tratar de seducir a Lady Ana, cuando la agarraba por detrás y la trataba con violencia. En el resto de escenas el personaje daba la impresión de ser un personaje apático, en ocasiones incluso débil físicamente.

El propio actor aseguró que representar a Ricardo III suponía una “esixencia física notable”, además de suponer un reto “deses que a calquera profesional da escena lle apetece afrontar”. Atraído por la compleja psicología del personaje, que “toca todos los rexistros que caben en persoa humana”.²⁶

Si además de ser un Ricardo que no aparentaba ser violento, ni enérgico y que se nos presentaba como un Ricardo bastante mayor de edad, se le representaba en ropa interior en las primeras escenas, esto daba como resultado que fuese un personaje que no imponía o transmitía pavor a la audiencia. Aunque si se respetaba que Ricardo fuese ambicioso y malvado.

A pesar de todo esto, Manuel Guede me explicó las razones por las cuales quiso contar con Pico para el papel de Ricardo:

Tenía que ver con una provocación y una promesa. La provocación era optar por un actor que siempre venía muy marcado por defender papeles de “buena persona” y casi siempre en clave de comedia. Así lo recibía el público. La promesa es que hacía tiempo habíamos trabajado juntos en un texto de un autor gallego titulado “O Bufón de El Rei”. Aquel bufón admiraba a Ricardo III. Entonces quedamos emplazados a que, cuando llegase el momento, sería el encargado de defender Ricardo III. Así fue.²⁷

Además, el propio director aseguraba en la prensa:

Non sabería imaxinar outro “Ricardo” galego que non fose el. Pero é que tampouco concebiría outra función que non tivese a encarnadura de todos e de

²⁶ Pico en Lueiro, Xosé.

²⁷ M. Guede, mail personal 17-10-2013.

cada un dos actores e actrices que a defenden, de todos e de cada un dos profesionais que me acompañan no equipo artístico e técnico.²⁸

Del resto de personaxes cabría resaltar que Richmond tamén era un personaxe muy serio y frío, el cual tampoco se ganaba simpatía alguna por parte de la audiencia. Bajo mi punto de vista, en general, se trataba de personaxes muy planos, ninguno sobresalía por encima del resto o llamaba especialmente la atención, y quizá el personaxe que más forza demostraba en escena era Margarita.

4.1.3 Puesta en Escena.

La puesta en escena mostraba un escenario completamente gris, no nos situaba en ningún contexto histórico preciso ni en ningún lugar identificable, un espacio que Lueiro definía del siguiente modo:

Escenografía conformada por un conxunto de riscos, liñas e arestas futuristas onde dous ollos de boi semellan trousar toda a inmundicia da alma, conta con oito caixons cuxa esencia remite ó xogo dos dados que reinicia tirada a cada cambio escénico.

Además, tal y como se ha comentado en el apartado de la introducción, este espacio simbolizaba un sumidero o cloaca atemporal. Así lo afirmaba el propio Lueiro en su artículo:

A montaxe presenta un personaxe dramático liberado do seu modelo histórico, motivo polo cal Paco Oti, o escenógrafo da peza teatral, decide descontextualizalo imaxinándoo nun espazo residual, fedorento, subterráneo... un lugar onde se pode trepar e mesmo caer. Un lugar que está ateigado polas 'fichas' que compoñen a maquinaria do poder.

El propio Francisco Oti, encargado de la escenografía, confirmaba este enfoque para el montaje:

Ricardo III existe aquí como personaxe dramático liberado do seu modelo histórico. Por iso fuximos, na proposta escenográfica, de recrear a época histórica para mostrar a maldade do poder no seu estado máis puro. E descontextualizándoo, imaxinámolo nunha paisaxe de arrabaldo, residual, insá, detrítica, fedorenta: nun sumidoiro, nun mundo subterráneo onde, se cadra, tamén pode haber vida. Un lugar inexistente pero familiar, próximo, coñecido, posible. É un lugar de maquinacións e tiranía, sólido pero deteriorado ao tempo, como se estas condicións fosen as dúas caras dunha mesma moeda. Un lugar onde se pode agatuñar e tamén caer. Un lugar ateigado de fichas para xogar a un xogo de execucións, de asesinatos..., fichas que compoñen a maquinaria do

²⁸ Merecer ser Herdeiros. Manuel Guede, p.27

poder, fragmentada en pequenos dados, dados do azar, da sorte ou da desgraza, en fin, un taboleiro onde xogar a partida da tiranía.²⁹

Quizás a estos dados se refería Ricardo en sus últimas palabras de la función al asegurar que había confiado su vida a los dados del azar, tal y como se citaba en el apartado textual.

Además, este escenario también simbolizaba el poder “na solidez e na contundencia da masa ferruxinosa que pode ser de formigón ou metálica, de grandes dimensións como símbolo de soberbia do mando e do dominio, como una ponte de gobernó dun buque varado e transformado xa en cloaca”.³⁰ Y en esta cloaca simbólica es donde Ricardo se encuentra en su mundo, donde es capaz de desarrollar su tiranía:

As augas fecais desa cloaca oxidada son os residuos da tiranía, o resultado líquido do despotismo. Os dados agardan nese baixo mundo a que os movan, invitando ao xogo, e aí, o tirano, dominando estas fichas, manexa a máquina do poder, entre intrigantes catervas e odios, entre sanguinarios e desapiadados crimes: aí Ricardo sementa a dor da norte e paga coa súa.³¹

Además, Manuel Guede también explicaba que establecían una “relación entre el poder y la cloaca”, ya que, según el director, “el poder para protegerse necesita de las cloacas y yo generalizo el poder en ese sumidero”.³² Al respecto, el director venezolano me dio un dato muy interesante e importante que le ayudó a escoger este escenario simbólico y que considero clave: “siempre me impactó una reflexión que al hilo del GAL hizo, en su momento, Felipe González. Dijo el entonces Presidente: ‘Al Estado también hay que defenderlo desde las cloacas del poder’”.³³ Y aquí están esas cloacas del poder, espacio vital para Ricardo.

Por su parte, Vieites encontraba otro sentido metafórico al escenario, comparándolo con un tablero de ajedrez, recurso muy relacionado a la obra de Shakespeare: “a escena semella un taboleiro de xadrez, que o duque de Gloucester manipula ao seu antollo, ora mquinando desde a atalaia ora baixando aos baixos fondos”. También J. Eines utilizaba el recurso simbólico del ajedrez en un momento determinado de su adaptación.

Sobre el escenario había ciertos cubos de grandes dimensiones que, como se ha comentado, servían a distintos propósitos, como por ejemplo, pódioms y atriles donde

²⁹ Os dados do azar: un escenario. Ricardo Oti, p.30.

³⁰ Os dados do azar: un escenario. Ricardo Oti, p.30.

³¹ *Ibíd.*

³² M. Guede en El Correo Gallego: “El ‘Ricardo III’ del CDG Estará en Cartel en el Teatro Español”.

³³ M. Guede, mail personal 17-10-2013.

Ricardo y Richmond daban sus discursos, y que también podrían ser esos dados de azar a los que tantas referencias encontramos de unos y otros, y pese a que la escenografía propuesta era atemporal, el vestuario y la música eran contemporáneos, y Guede aseguraba que debía hacer una obra contemporánea por las siguientes razones:

Ricardo III habla de nosotros mismos y cómo nos afecta la escalada al poder. Uno es un ciudadano del siglo XXI y su mirada es la de ahora. Intentar colocar una cuestión histórica en clave de hace 400 o 500 años es imposible. Lo extravagante es disfrazar a Shakespeare de época. Si aceptas que es contemporáneo hay que aceptarlo con todas las consecuencias.³⁴

Por último, sería interesante señalar las escaleras a cada lado del escenario, las cuales nos recordaban al escenario diseñado por Emil Pischel para la adaptación de Leopold Jessner en Alemania en 1920.

En lo que al vestuario se refiere habría poco que destacar. Se trataba de vestuario contemporáneo y todos los hombres vestían traje y corbata. Pese a esta contemporaneidad, como se viene comentando, no sería fácil situar la acción en un espacio físico o temporal determinado para, de este modo, brindar la posibilidad al espectador de situarse en cualquier momento histórico o sociedad. Quizás lo más destacable de aquel vestuario serían sus elementos simbólicos en los casos de la reina Isabel y el alcalde. Como apuntaba Barrena, “tiene gracia el guiño que aporta Manuel Guede al personaje de la reina Isabel al vestirla con un traje pantalón blanco de cuello chimenea muy similar al que la princesa de Asturias lució en el día de su petición de mano”. (Anexo III).

Por su parte, el alcalde lucía una boina en referencia a una facción del Partido Popular en Galicia. Barrena también se percataba de ello y lo comentaba en su artículo: “la boina que luce Marcos Viéitez como alcalde, con lo que se alude a las batallas políticas internas del Partido Popular de Galicia”, entre los que eran conocidos como los “urbanitas” y los “boinas”, dos realidades antagónicas en un mismo partido. Aquellas batallas internas que duraron años, tuvieron su punto álgido al suceder Alberto Núñez Feijoo a Manuel Fraga en 2006.³⁵ Los primeros procedían, en su mayoría de la antigua Alianza Popular, y se les identificaba de forma gráfica con un birrete, ya que la mayoría eran considerados tecnócratas y poseían carreras universitarias. Los segundos, identificados con una boina, principalmente por tener el apoyo y los votos del mundo rural gallego. La carrera política para la sucesión de Fraga tuvo lugar en el mismo momento que Guede preparaba y presentaba su *Ricardo III*. Por tanto, de un modo u otro, se puede comprobar que Ricardo volvía a estar conectado a la realidad política del momento.

En cuanto a los espacios escénicos, tras el estreno en el teatro Rosalía de Castro de A Coruña, la compañía del CDG giró por toda Galicia. El encargado de la escenografía, Francisco Oti Ríos, aseguraba que esto presentaba una gran dificultad a su

³⁴ M. Guede en El Correo Gallego: “El ‘Ricardo III’ del CDG Estará en Cartel en el Teatro Español”.

³⁵ Véase un ejemplo en Hermida, Xosé: “La Estrategia de la Boina”.

labor y condiciona en gran medida los elementos mostrados en escena y el diseño de la escenografía, ya que muchos de esos lugares donde actuaron en la comunidad gallega no eran teatros, sino auditorios, espacios multiusos o casas de la cultura, por ejemplo, y las diferencias en las dimensiones de unos espacios a otros, variaba considerablemente:

En Galicia, os escenógrafos vémonos obrigados a idear e proxectar as escenografías desde a perspectiva de elasticidade e así poder representar a obra en casas de cultura, en edificios multiusos, en auditorios municipais e, por suposto, tamén nos teatros, e, nesa continxencia, a boca do escenario pode medir dexoito metros nos modernos auditorios, oito nas casas de cultura, doce nos teatros... Daquela tes que afrontar o reto desde esa óptica e, se cadra, cunha variña máxica, que transform doce metro en dexoito... que logo terán que se reconverter en oito, para que as escenografías estiren e encollan sen mingua do resultado artístico e para o mellor aproveitamento das capacidades que, normalmente, veñen sendo proporcionais ás medidas do escenario.

Non se trata, pois, de atinar, únicamente, coa proposta artística, senón de construíla de xeito que entre na maior parte dos escenarios deste: nos idóneos, nos posibles e incluso nos que parecen imposibles, que ocupe o mínimo espazo para facilitar o transporte e que permita facer a montaxe en medio día porque a programación así o esixe e hai que aforrar, tamén, en tempo. E baixo estas condicións afrontamos o traballo.³⁶

Además, la compañía también tuvo la oportunidad de representar el montaje en un gran teatro como es el Teatro Español de Madrid y visitó varios festivales nacionales en aquel mismo año: el Festival de Almagro, actuando en el Teatro Municipal y el Festival Shakespeare de Catalunya, actuando en Santa Susanna. La prensa anunciaba cambios para aquella función:

Para esta función o CDG adecuará o deseño escenográfico da montaxe ás especiais características do escenario proposto, xa que todas as representacións se desenvolven no interior da masía Can Ratés do municipio de Santa Susanna, en pleno maresme barcelonés”.³⁷

Ante mi cuestión sobre cuáles fueron dichas adecuaciones a la hora de representar la función en el jardín de dicha masía, Manuel Guede me respondió que “fueron mínimas”, y que, en realidad “al haberse tratado del final de la gira de aquel *Ricardo III* la adaptación al espacio tuvo mucho de fiesta y de alteración de ciertas rutinas”.³⁸

³⁶ Os dados do azar: un escenario. Ricardo Oti, p.29.

³⁷ En www.abc.es: “O CDG Escenifica Ricardo III no Festival Internacional de Teatro de Almada”.

³⁸ M. Guede, mail personal 17-10-2013.

También viajaron fuera de España, concretamente a Lisboa, al Festival de Teatro de Almada.

Cabría resaltar que también hubo representaciones matinales para escolares, tanto en el municipio de Nerón como en el Salón Teatro de Santiago de Compostela, y tampoco hubo adecuaciones textuales o escénicas en estos casos.

Además, como ya se ha comentado previamente, el escenario estaba dividido en tres niveles de altura distintos y bien diferenciados, aunque la mayor parte de la acción se daba en el nivel inferior, aunque como también se ha comentado, Ricardo frecuentaba más los niveles superiores que los inferiores, no así el resto de personajes, tanto en momentos esporádicos, Buckingham, Isabel, Margarita, los asesinos o Ana suben a estos niveles pero tan solo por unos momentos. López hablaba de estos niveles en su artículo de prensa: “os niveis da escena cun espazo suxestivo, que serve para distinguir poderes e servidumbres, e que, ante todo, axuda a crear unha poética de posta en escena”. También Muñoz, por su parte, comentaba:

La representación se basa en un juego de alturas y de planos con los que se busca diferenciar el posicionamiento de unos personajes, la superioridad o la igualdad de condición social, todo ello aderezado con piezas móviles que sirven para crear escenarios parecidos y para imponer a los actores los movimientos a realizar a través de los objetos

De este modo, daba la impresión que Ricardo dominaba la escena y al resto de personajes en una especie de “Master of Puppets”.

4.1.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de la adaptación del Centro Dramático Galego, dirigida por Manuel Guede Oliva nos hemos basado en los recursos disponibles, que no han sido otros que reseñas críticas de prensa, tanto escrita como online. Al analizar estos recursos a todos los niveles se han obtenido resultados que indican que la recepción de esta adaptación por parte de la prensa, sin ser unánime, fue principalmente positiva.

Desde un principio, *El Ideal Gallego* informaba sobre su éxito: “‘Ricardo III’ cosecha un gran éxito en su noche de estreno”. López Silva afirmaba de forma positiva que “Manuel Guede visita Shakespeare con este *Ricardo III* audaz, e semella que é Shakespeare alí onde a súa dramaturxia habita: segura, satisfeita, boa”.

En cambio, Muñoz desarrollaba a lo largo de su crítica la idea de dos partes bien diferenciadas en la obra, tal y como se podrá comprobar, y así lo aseguraba desde el principio: “Una obra dividida en dos partes tanto en tiempo como en calidad”.

Centrando nuestro análisis en la recepción de la propuesta y la dirección de Guede se observa una clara división de opiniones ya que se publicaron opiniones tanto favorables como contrarias a la misma. Entre las primeras se encontraba por ejemplo Vieites:

No caso deste *Ricardo III*, destaca, sobre todo, a súa ideación xeral, pois máis alá desalectura en clave actual, aconsellable nestes días, o director asume bastantes riscos, presentando unha proposta moi persoal, na que hai un traballo evidente do composición, que se deixa sentir nos niveis antes citados. Primeiro na concepción do personaxe chamado Ricardo III, que aparece coas roupas dun bufón tolleito, privado deses atributos da grandeza que inconscientemente lle asignamos aos por nacer en berce nobre un fose máis lanzal e intelixente, Ricardo III, arteiro e grotesco, mostra a súa ruindade, a súa fealdade e a súa maldade desde o primeiro parlamento, polo que o espectador, liberado da responsabilidade de descubrir ao impostor, pode seguir con detemento, coa distancia establecida por Brecht, ese curso de estratexia política que propón Shakespeare e que Manuel Guede sitúa en primeiro plano.

López Silva tamén comentaba los riesgos tomados por Guede en su propuesta para esta adaptación:

Guede tenne afeitos a amosar unha grande imaxinación escénica, que nesta ocasión, atopa fórmulas idóneas no texto manexábel que é *Ricardo III* e no elenco escollido. A montaxe insiste na interpretación arriscadas dun argumento difícil de asumir na actualidade e tamén no exceso, no voluntariamente caricaturesco e nos toques de ironía cos que a lectura moderniza o texto.

Sin embargo, contrariamente a estas opiniones, Franco aseguraba que existía falta de ambición por parte del director:

Este é un *Ricardo* cun envoltorio precindible no estético e pouco coherente no argumental. ... Os problemas veñen no enfoque e en certa falta de ambición. ... O outro gran defecto da montaxe é certo exhibido temor. Os grandes momentos do *Ricardo III*, tan simbólicos no teatro occidental, tan canónicos que se diría agora, están desmantelados. En realidade, a proposta esquiva calquera desas sinaladas escenas. Confuso ese primeiro parlamento.

Por su parte, Muñoz desarrollaba su idea de dos partes en la obra, asegurando que la segunda tenía más ritmo y tenía mejores momentos: “Una historia contada en dos partes muy diferenciadas con un ritmo pausado, tal vez demasiado, la primera, y la segunda rápida y llena de buenos momentos”. También se refería a las muertes en escena:

Las muertes pierden su dramatismo en este montaje y se convierten en juegos de matarife, con asesinos vestidos como carniceros y con gente que juega con las cabezas cortadas de los muertos, para dar un toque de comedia y para mostrar al espectador como ante el mal el nuevo rey ni se inmuta.

Martínez mostraba diferentes opiniones destacando aspectos positivos pero también negativos:

Manuel Guede, guardando fidelidad al texto, da en versión moderna, puesta original y música bailable para servir esta tragedia de horror, aligerándola de hojarasca y hacerla más asequible. ... Sin embargo, aunque otros lo hayan hecho, dudamos la validez de presentar bajo mensaje disfrazado; aun cuando

justifiquen la soberbia y el protagonismo de dirección para emular al extraordinario autor inglés.

Entre las opiniones contrarias se encontraba Villán, quien aseguraba que la obra “se resiente del generalizado mal de la actualización; es decir, el despropósito y el desajuste entre apariencia y palabra, entre el discurso y su emisor”. Algo muy común entre las adaptaciones analizadas y que también se criticó, sobre todo, al Teatre Lliure y su adaptación dirigida por Àlex Rigola.

García Garzón también comentaba negativamente:

Se trata de un montaje que acumula todos los tópicos de la modernidad transgresora impulsada en España por directores como Calixto Bieito o Àlex Rigola y pocas de sus virtudes; nada de su fiereza radical o de la coherencia interna de sus propuestas.

Por su parte, Massip criticaba la dirección de Guede:

La direcció de Manuel Guede aguanta malament l'acció trepidant i la rica complexitat que imposa la peça shakespeariana i es limita a vestir els personatges amb caçadores de pell, insígnies metàl·liques i gorres de llana de mariner, fent-los moure de tant en tant a ritme de mambo i altres metralles musicals que dessaboreixen l'obra.

Pero también criticaba negativamente la propuesta y la forma de llevar a escena ciertos pasajes:

No hi ha una lectura vigorosa, ni cap element vibrant de posada en escena, ni idees de direcció mínimament captivadores. ... Tot es planteja amb una esfereïdora banalitat: al rei malalt l'acomoda en una cadira de rodes, els fantasmes de Ricard es tradueixen en carbasses de Halloween penjades en el brancatge del fons com si fos un arbre de Nadal, l'enfrontament final es resol com un míting polític en plena campanya electoral i Richmond, el futur rei, dispara per l'esquena a Ricard, que, malferit, remata ell mateix la feina amb una pistola carregada amb una sola bala, com si jugués a la ruleta russa!

Como se puede comprobar, Massip criticaba negativamente la escena de los fantasmas (V.iii) y el final, aunque, por ejemplo Lueiro lo elogiaba:

Unha parte final resolta, sexa dito de paso, cunha fermosa elipse onde o real e o onírico se mesturan para destilar un lirismo propio de episodios da epopeia bélica, onde a poesía se converte na última trincheira do amor contra a destrucción.

También Muñoz:

Antes de terminar la obra cuenta con sus dos grandes aciertos por los que despunta. Un coro de almas, como observadores en la mayor altura de la escenografía, cerca de tres metros, que a modo de máscaras de Halloween

vigilan el sueño de Ricardo y un estrado en el que los jefes realizan un debate, político, para animar a sus soldados y por lograr la unión de cada bando.

Esta escena del “debate” político, también la destacaba González:

Interesting and innovative was the way Guede presented key scenes like the final fighting on the battlefield. This time the confrontation was dramatised as a television debate. The army leaders were more politicians than soldiers who voiced their complaints and tried to justify the war and explain their right to the English crown”

en su reseña López Silva: “Noutra escena interesante, a das arengas ás tropas, que Guede converte en debate político (televisivo?) insistindo nos xiros contemporáneos”.

Pero no era la única, también la escena de la seducción de Lady Ana (I.ii): “Está ben o xiro violento e tenso que Guede lle dá a unha escena na que o contacto físico se converte en pelexa”.

Franco se refería al texto afirmando: “Unha das ventaxas deste Ricardo III do Centro Dramático Galego é que deixa respirar ao texto. Está aí, mal enfocado, pero está. Sobrevive”.

Sin embargo, Franco no fue partidario de la propuesta ni del desarrollo de la adaptación:

O desenlace é fuxitivo, por baixo dos requerimentos do texto e implícitamente reconecedor da falta de pulso para atreverse cos grandes momentos da obra. Queda no fácil cambiando de lugar o cabalo con nocturnidade, como unha estatua de dictador calquera. Queda limitada de dimensión. E nesta circunstancia é na que, sen querer, se achega máis a Ricardo III: vaiben de oralidade e anda tolleita dos músculos.

Xosé Manuel Oliveira “Pico” recibió elogios en su interpretación de Ricardo, aunque no de forma unánime y también hubo críticas negativas, aunque en este caso más hacia Guede y su presentación del personaje que hacia el propio actor. En cualquier caso, las críticas positivas fueron mayores en número, como la de, Franco por ejemplo: “Esforzadísima interpretación de Xosé Manuel Oliveira, nun personaxe que, ben mirado, cae lonxe do seu perfil. *Pico* forza a máquina de actuar para ir manteniendo o alento vital da peza”.

Otro ejemplo fue la crítica de Barrena:

Pico sabe seducir a los espectadores con esa persuasiva mezcla de encanto, ingenio y terror que caracterizan al personaje, y sabe aprovechar el trato confidencial que Ricardo dispensa con sus acotaciones. Es un irónico villano de comedia que juega con sus logradadas asimetrías, su bufonesca mirada de complicidad, provocándonos la sonrisa, para que desde la platea disfrutemos con sus sanguinarias travesuras.

También López Silva elogiaba al actor y su trabajo y afirmaba que “O protagonista está brillante”. Y añadía: “Non cabe dúbida de que a interpretación de Xosé Manuel Oliveira “Pico” é un dos piares que sostén este *Ricardo III* do CDG”. Además, también señalaba que el actor sorprendía con este tipo de papel, ya que acostumbraba a interpretar otro tipo de personajes:

O director centra esforzos en Pico, quen nos sorprende nun papel que, quizais por propio prexuízo, non semellaba acaerlle a un actor que parecía idóneo para outros personaxes menos pérfidos. Pico amosa neste *Ricardo III* a versatilidade que é o sinal de indentidade dos bos actores e amosa os matices e o dominio dunha interpretación que non é fácil: é Ricardo III.

A.R. destacaba el humor del actor y su personaje: “Xosé Manuel Oliveira encarna con entrañable sentido del humor, casi de viñeta de cómic, a ese cacique aldeano o dictador multinacional en paños menores que se lava la cara en un cubo de agua”.

Martínez hablaba de un buen trabajo pero con dudas: “Xosé Manuel Oliveira “Pico”, un buen Ricardo III con carencias que lo desdibujan a veces, se vale de un micrófono sobremanera”.

Por su parte, Massip elogiaba al actor pero no era el único, ya que también destacaba a otros miembros del elenco:

Cal dir que el treball de Xosé Manuel Oliveira *Pico* com a Ricard III és de les coses més potents del muntatge del Centro Dramático Galego, tot i que s’ha de moure en l’estret marge amb què han encotillat el seu personatge, excel·lència interpretativa que comparteix amb Muriel Sánchez, que fa una expressiva i intensa Anna Neville, i amb Miguel Pernas com a Buckingham. Però amb les àguiles del talent tancades a la presó, els voltors de la mediocritat acaben ofegant l’espectacle en una bassa de grisor.

En cambio, Massip no estaba de acuerdo con la presentación del personaje: “Al protagonista el presenta en roba interior i com un borratxo amb l’ampolla a lamà, cosa que rebaixa la fulgorant perversitat de Ricard, en dilueix la maligna intel·ligència fins a deixar-lo només com un vell baldat i deforme”.

Vieites opinaba en la misma línea, sobre todo al principio de la representación:

Debo confesar que cando comenzou o espectáculo, contemplando aquel Ricardo III que máis parecía bufón en Beaumarchais que futuro rei de Inglaterra, sentín un arrepio de desagrado e unha voz interior que se negaba a aceptar o que os ollos trasmitían. E cando decidín procurar as razón daquel desatino aparente, diante miña apareceu outro espectáculo, pois miraba con outros ollos. Será cousa de deixar os prexuízos no gardarroupa.

García Garzón no estaba de acuerdo con el personaje ya que se alejaba un tanto de la personalidad del personaje shakesperiano:

Oliveira da a su Ricardo, que cojea pero no luce su característica joroba, un tono tartufesco, campechano y sentencioso, que añade matices al personaje aunque tal vez lo aleje un tanto de su perfil despótico de malvado shakesperiano.

Tampoco González:

The theatrical experiment with Xosé Manuel Oliveira “Pico” simply did not work. Playing Richard was not a suitable role for him. He was definitely not the actor top lay such an evil and complex carácter despite Manuel Guede’s intention of showing the bright side of Richard as a good and charming character.

En cuanto al trabajo del resto del elenco hubo pocas dudas a la hora de elogiarles, tan solo encontramos una opinión negativa. De este modo, Villán afirmaba que “Todo tiene un cierto aire doméstico y de andar por casa, aunque, en líneas generales los intérpretes manifiestan temperamento y solidez”.

López Mozo afirmaba que “el trabajo de los actores es, en líneas generales, correcto. Todos tienen un acreditado historial”.

García Garzón señalaba que “hay cierto barullo en la dirección de actores, que, no obstante, dicen bien y con sentido sus parlamentos ayudados por micrófonos”.

Muñoz continuaba desarrollando su idea de las dos partes en la obra, esta vez en referencia al elenco y los personajes:

Esas dos partes claramente diferenciadas con las que cuenta la obra ganan en interés al comprobar cómo mejoran los papeles de todos los personajes y cada actor tiene el momento oportuno para evolucionar y salir de una primera hora y media de representación en el mismo tono. Una armonía aún mayor con las posibilidades del idioma gallego que permite crear un verso propio desde el inglés.

Barrena destacaba las interpretaciones de Miguel Pernas (Buckingham) y de Luisa Merelas (Margarita): “Miguel Pernas logra un Buckingham mordaz y convincente, al menos hasta que cae en desgracia. La reina Margarita (poderosa Luisa Merelas) es el único personaje capaz de medirse con Ricardo”.

También Martínez elogiaba a Pernas, aunque también a Muriel Sánchez (Lady Ana):

Buen elenco. Hasta quince nombres relevantes que solo pueden reunirse en una compañía financiada por la Xunta. ... Excelente, dueño de la escena, pleno de fuerza y voz Miguel Pernas. Entre el rosario de actrices, Muriel Sánchez, Luisa Merelas, Maxo Barjas y E. Luaces, todas acordes, salvado algún grito estridente y gesticulación excesiva; nos quedamos con el buen decir, ternura, pasión e impotencia de la primera, que nos obsequió con una delicadísima Lady Ana.

López Silva también destacaba a esta actriz, aunque no era la única:

Os demais, acadan na súa maior parte o nivel aceptábel que converte o espectáculo en unitario. Destaquemos á nova actriz Muriel Sánchez no papel de Lady Ana no diálogo con Ricardo, que é un dos mellores momentos do espectáculo, así coma a Maxo Barjas, con prestancia, igual ca Artur Trillo e Miguel Pernas, mesmo a Toño Casais coma Richmond.

También A.R. destacaba los trabajos de Merelas y Sánchez: “Luisa Merelas, fantástica reina Margaita que constata que las meigas, haberlas haylas, y Muriel Sánchez que encarna a la fustigada Lady Ana humillada por la astuta vehemencia de Richard, también bordan sus papeles”.

Aunque como decíamos, tan solo una opinión negativa sobre el reparto, la de López Mozo:

Sin embargo, tenemos la sensación de que el reparto no es el ideal, aunque seguramente es el mejor de los posibles. Los papeles de algunos no se ajustan plenamente a sus características interpretativas, y otros están lejos de poseer las condiciones necesarias para asumir con eficacia los personajes más comprometidos. Eso pondría de manifiesto las dificultades a las que se enfrenta un Centro Dramático que ha de confeccionar los elencos con profesionales que hablen, como es el caso que nos ocupa, la lengua oficial, única en la que pueden ofrecerse los espectáculos.

Respecto a la puesta en escena, encontramos división de opiniones. De esta forma, Villán aseguraba que se trataba de “una escenografía muy funcional en la que, lo único claro, parece ser el núcleo central: una especie de cueva que rezuma sangre”.

Por su parte, Lueiro elogiaba a la música en escena:

Non menos importancia ten a música nesta contemporaneizada versión do CDG que está a desmoronar por completo o meu sosegó, na que ademáis de intensificar o clímax escénico, rematiza en ocasións a linguaxe dramática.

Martínez señalaba que “A veces la oscuridad, el humo, la música y los efectos especiales impiden que las frases lleguen, perdiéndose vocalización”.

García Garzón no encontraba el sentido del diseño del escenario:

Ingredientes que Guede utiliza de forma plana, sin ritmo y sin justificación sobre un espacio escénico opresivo y gris, estructurado en tres niveles, que igual puede remitir al interior de un búnker que servir de escenografía para un montaje de “Historia de una Escalera”.

En lo que respecta a la recepción por parte de la audiencia tan solo nos encontramos ante una referencia a la misma por parte del diario *El Ideal Gallego*, el cual nos informaba de una gran acogida y respuesta por parte de la ciudad de A Coruña:

Los coruñeses arroparon con su presencia el estreno de una versión actualizada de este clásico con el que la compañía gallega intenta reivindicar la alta calidad de las producciones “made” por el ente público. ... La obra cosechó numerosos

aplausos de un público ávido de teatro. Un público que aprovecha todas las oportunidades que se le presentan para disfrutar de una noche de estreno. Y es que el cartel de completo indica las ansias que de teatro y del bueno existen en la ciudad.

Finalmente, las conclusiones de la prensa dejaban entrever lo que sería la recepción general por parte de la misma, una recepción positiva pero sin grandes elogios. Por ejemplo Fondevila apuntaba: “Al fin, las soluciones escénicas son resultonas y la obra funciona sin restallar”.

En la crítica de A.R. podíamos leer su propia conclusión también:

Una obra más que recomendable aunque solo sea por conocer lo bien que suena Shakespeare en el rico y lleno de matices vocabulario gallego, pero también por el ensalzado humor negro que hilvana el drama sobre ese sanguinario personaje clásico que desafía los cánones y actúa sin reparar en los medios.

Muñoz volvía a hacer referencia a que la obra mejoraba en la segunda parte y hacia el final: “Crueldad, política y actualidad en un montaje que gana según avanza hacia el final de sus cerca de dos horas y media de representación, tanto en montaje como en interpretación por parte de sus actores”.

La reseña que más elogiaba a la adaptación en su conclusión final fue la de López Silva:

Este *Ricardo III* demostra que a calidade ten que ver coa coherencia, coa sabedoría na dosificación dun ritmo que fai soportábel dúas horas mesmo para públicos mozos e inquedos, cunha clara opción estética (persoal e subversiva, por eso, interesante), e cunha boa interpretación, convertendo a traxedia, en traxedia de rei.

Por tanto, observamos ciertos resultados del análisis de la recepción de la adaptación del Centro Dramático Galego por parte de la prensa. Hubo división de opiniones general, aunque se impuso la crítica positiva, sobre todo en lo que al elenco se refiere. Además, no se observan diferencias significativas entre las críticas vertidas en Galicia y en el resto del territorio nacional, no podemos olvidar que la adaptación no se representó únicamente en Galicia, sino que también pasó por el Festival de Almagro y Santa Susana, además de estar en cartel en el Teatro Español de Madrid.

En cuanto a la recepción por parte de la audiencia, se observa una mejor recepción que la recibida desde la prensa, y se podría hablar de un éxito de la compañía.

Anexos

Anexo I. Ricardo conversando con Clarence esposado.



Anexo II. Ricardo se lava mientras Lady Ana se lamenta al principio de la escena I.ii.



Anexo III. Imagen de la Reina Letizia en su pedida de mano por parte del príncipe Felipe vestida con dicho traje.



Fuente: https://elpais.com/elpais/2017/05/22/album/1495447398_468575.html

Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias

Guede, Manuel, director. *Ricardo III*. De William Shakespeare. Centro Dramático Galego. Teatro Español de Madrid, 2005. DVD.

---. “Ricardo III”. 2005. Guión Texto Teatral. Centro Dramático Galego, 2005. Santiago de Compostela.

II. Prensa.

A.R. “El Centro Dramático Galego Ensalza el Humor Negro de Shakespeare”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. 7 Jul. 2005. *Lanza*.

Barrena, Begoña. “Mambo Número 11”. Reseña de *Ricardo III*, de Manuel Guede. *El País*, 30 Jul. 2005, p. 42.

“Centro Dramático Galego Propone un «Ricardo III» de Pancarta”. 29 Jul. 2005. www.abc.es/hemeroteca/historico-28-07-2005/abc/Catalunya/centro-dramatico-galego-propone-un-ricardo-iii-de-pancarta_204097544128.html.

“El CDG Representará a Shakespeare en Narón”. 19 Abr. 2005. www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ferrol/2005/04/19/cdg-representara-shakespeare-naron/0003_3651505.htm.

“El Centro Dramático Galego Trae a Vilagarcía su Versión de «Ricardo III»”. 20 Jul. 2005. www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2005/07/20/3914214.shtml.

“El ‘Ricardo III’ del CDG Estará en Cartel en el Teatro Español”. *El Correo Gallego*, 25 Jun. 2005, p.76.

Fondevila, Santiago. “Nacido para Matar”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. *La Vanguardia*, 29 Jul. 2005, p. 35.

Franco, Camilo. “O CDG Estrea «Ricardo III», a Obra máis Representada de Shakespeare”. *La Voz de Galicia*. 12 Abr. 2005, p.57.

---. “O CDG Levará «Ricardo III» a Lisboa, Almagro, Madrid e Barcelona”. 28 Abr. 2005. www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2005/04/28/3678870.shtml.

---. “Shakespeare Sobrevive”. Reseña de *Ricardo III* de Manuel Guede Oliva. *La Voz de Galicia*. 17 Abr. 2005, p. 58.

García Garzón, Juan Ignacio. “Mambo Macabro”. Reseña de *Ricardo III* de Manuel Guede Oliva. *ABC*. 4 Jul. 2005, p.58.

González, Eva. “‘Ricardo III’, de Shakespeare, Llega al Teatro Municipal”. *Faro de Vigo*. 26 Mayo 2005, p.16.

López Mozo, Juan José. “Ricardo III. Shakespeare con Acento Gallego”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. Jun. 2006. www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro127.htm.

López Silva, Inma. “Este Shakespeare Tamén é Posíbel”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. *Voces e Culturas*. n.d.

Lueiro, Xosé. “Memorias e Aldraxes dun Cabalo”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. *Galicia Hoxe*. 13 Mar. 2005, p.10.

---. “Shakespeare no Século XXI”. *Galicia Hoxe*. 13 Abr. 2005, p.44.

Martínez, J.A. “El Poder como Asesino”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. *El Ideal Gallego*, 17 Abr. 2005, p. 24.

Massip, Francesc. “La Conjura dels Baldats”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. *Avui*, 29 Jul. 2005, p.35.

Muñoz, Hilario L. “El Lado más Cómico y Cruel del Rey Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III* de Manuel Guede Oliva. *La Tribuna de Ciudad Real*. 7 Jul. 2005, p.11.

“O CDG Analiza o Paradoxo do Poder da Man de ‘Ricardo III’”. *Metro Directo Galicia*. 13 Abr. 2005, p.18.

“O CDG Escenifica Ricardo III no Festival Internacional de Teatro de Almada”. *ABC Galicia*. 10 Jul. 2005, p.36.

Quián, Alberto. “O CDG Mostra en Vigo a súa Visión Contemporánea de «Ricardo III»”. *Faro de Vigo*. 8 Jun. 2005, p.50.

“‘Ricardo III’ Cosecha un Gran Éxito en su Noche de Estreno”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. *El Ideal Gallego*, 16 Abr. 2005, p.16.

Vieites, Manuel F. “A Ascensión do Mal. A Propósito do ‘Ricardo III’ de Manuel Guede”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por Manuel Guede Oliva. *Saberes, Suplemento de Cultura de La Opinión de A Coruña*, 28 Mayo 2005, p.7.

Villán, Javier. “Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III* dirigida por M. Guede Oliva. 7 Jul. 2005. *El Cultural*.

III. Otros.

Hermida, Xosé. “La Estrategia de la Boina”. 5 Sept. 1999. https://elpais.com/diario/1999/09/05/espana/936482408_850215.html.

4.2 RIII. Arden Producciones. 2005

GENERALITAT VALENCIANA

ARDEN PRODUCCIONES

Adaptación de Ricardo III de William Shakespeare

Dramaturgia y Dirección: **Chema Cardeña**

Juan Carlos Garés
Amparo Vayá
Carol Linuesa
Vicente Pastor
Esther López
Ismael Carretero
Chema Cardeña
Laura Useletí

R

Producción: PALAU ALTEA

Colaboran: AJUNTAMENT DE VALENCIA, Teatres DE LA GENERALITAT VALENCIANA, TEATRE AUDITORI TAMA, IVCTD

Co. asociada: RIVV

L'Altre Espai 963 651 750

Taguilla 963 651 750

Horari de treball: dimitres a divendres 10:00 h. - 12:00 h. 17:00 h. - 20:00 h. sabbat i diumenge 17:00 h. - 20:00 h.

http://teatres.gva.es e-mail: teatres@gva.es

Servici de informació i atenció al públic: 96 330 02 27

4.2.1 Introducción.

La compañía valenciana Arden, con Chema Cardeña como director y adaptador, llevó a escena *RIII*, una adaptación del clásico shakesperiano *Richard III* en el año 2005. La adaptación sirvió para celebrar el 10º aniversario de la compañía, según Cardeña: “se eligió Ricardo III por su riqueza textual y porque es en ella donde se encuentra la esencia de Shakespeare, una tragedia con tintes históricos y llena de un humor muy peculiar”.³⁹ Además, para el director fue clave su vigencia y relación con la actualidad en España, ya que, como el propio Cardeña aseguraba, “la temática de la obra contiene elementos universales y atemporales en donde su vigencia es innegable, no sólo en el plano humano, sino en el social y político también”.⁴⁰ Así pues, Cardeña y Arden se mantuvieron fieles al sello de la compañía y que les ha diferenciado dentro del panorama teatral valenciano, presentando un retrato de la sociedad actual a través de personajes y hechos históricos que reflejan temas comunes a cualquier época, analizar el presente desde los clásicos.

Para la puesta en escena de *RIII*, Chema Cardeña buscó inspiración en la historia y en la tradición iconográfica de la Edad Media, así como en el cine, en especial, en la película de Lawrence Olivier de 1955. La inspiración que Cardeña encontró en Olivier sería sobre todo en el aspecto visual, el vestuario y la ambientación, y no en el texto o la inclusión de escenas de otras obras. De este modo, donde más podemos ver el resultado sería en el vestuario y la ambientación, aspectos para los que Cardeña también buscó inspiración en cuadros y miniaturas de la literatura medieval inglesa, códices, libros de caballería, etc. El resultado fue una obra de clara estética medieval y muy oscura, con una atmósfera angustiosa, trágica e inquietante, y en esto la música también tuvo mucho que ver.

La adaptación que proponía Cardeña presentó un texto muy recortado y una estructura similar al hipotexto shakesperiano, aunque no idéntica. La división en 5 actos y el orden de las escenas intentó ser lo más fiel posible a la original, aunque Cardeña también introdujo breves partes de texto e incluso una escena entre Elizabeth y Richmond.

En lo que a los personajes se refiere, el elevado número de personajes que presentaba Shakespeare fue reducido a tan solo 9, entre los que destacaba Juan Carlos Garés en el rol principal, quien realizaba la función de malvado en busca del poder aunque también de *presentador* del resto de personajes, un recurso que introdujo Cardeña y que resultó muy efectivo.

Por otra parte, la compañía giró por un gran número de ciudades y festivales del territorio español cosechando un gran éxito. El estreno de la adaptación tuvo lugar en el Palau d’Altea en una fecha muy señalada, el 23 de abril del año 2005, mientras que la gira posterior duró más de un año, hasta el 4 de agosto de 2006. Durante este tiempo la

³⁹ C. Chema Cardeña en “Arden Producciones Presenta una Versión de ‘Ricardo III’ el Día 23 de Abril”.

⁴⁰ *Ibíd.*

compañía recorrió la Comunidad Valenciana y parte del territorio nacional, incluyendo la participación en diferentes festivales y mostras como la XV Mostra de Teatre d'Alcoi, Fira d'Arts Escèniques de la Comunitat Valenciana, el Festival de Teatro de Cáceres, el Festival de Teatro Clásico de Almagro, las Las Noches de Teatro de Pimentel en Valladolid, el Festival de verano: Sagunt a Escena durante el año 2005. En 2006 el Festival de Teatro Clásico de Peñíscola, el VII Festival de Teatro Clásico de Olite y el XXI Festival de Teatro Clásico de Alcántara.

En lo que respecta a la experiencia de Arden Producciones y Chema Cardaña en textos shakesperianos y del Renacimiento a lo largo de sus trayectorias, se trata de una amplia experiencia:

En primer lugar, Chema Cardaña dirigió e interpretó *La Estancia* junto a Juan Carlos Garés, en 1996, para Arden Producciones, compañía que habían fundado en 1995. Se representó en el Teatre Rialto de Valencia, aunque se estrenó en la VI Mostra de Teatre d'Alcoi de 1996. La obra fue escrita por el propio Cardaña y dirigida por Michael McCallion, prestigioso profesor británico al que conocieron en Londres y que marcó sus carreras.

En *La Estancia*, se recreaba el teatro de época isabelina en la Inglaterra del siglo XVI y la relación entre sus personajes protagonistas: William Shakespeare, interpretado por Cardaña y Christopher Marlowe, interpretado por Garés. La obra desarrollaba una “trama dramática donde el amor, la traición, los celos y la ambición, arrojan un trasfondo temático que cuestiona la autoría de las más grandes obras de la literatura dramática universal”.⁴¹ (Anexo VIII).

La obra superó las expectativas y giró por numerosos escenarios de España e incluso de México D.F. Además recibió numerosos premios y nominaciones:

- Premio de la Crítica Valenciana al Mejor Texto 1996.
- Premio de la Asociación de Espectadores de Alicante (AITA) al Mejor Texto 1996.
- Premio al Mejor Actor (Juan Carlos Garés) por la AITA de Alicante 1996.
- Nominación a la Mejor Interpretación Masculina (Juan Carlos Garés), Premis Arts Escèniques Teatres de la Generalitat Valenciana 1997.
- Nominación al Mejor Texto Premis Arts Escèniques Teatres G. V. 1997.
- Nominación al Premio de la Asociación de Actores y Actrices de Valencia a la Mejor Interpretación Masculina 1997 (Juan Carlos Garés y Chema Cardaña).

Además, la obra volvió a ser representada en 2018, aunque esta ocasión fue dirigida por Jesús Castejón e interpretada por Javier Collado (Marlowe) y José Manuel Seda (Shakespeare).

La siguiente obra dirigida por Cardaña fue *Sombras de Dinamarca*, en 2001. Una adaptación de *Hamlet* para un taller en la Sala Marlowe de Valencia.

⁴¹ En *La Estancia*. <http://arden.es/producciones/la-estancia/>.

Posteriormente *Julieta y Romeo*, en 2002. Adaptación de *Romeo y Julieta* para el Centre Teatral Escalante de Valencia.

En 2005 llegó la “Trilogía del Mal”. Esta trilogía comprendería tres obras donde aparecen tres de los grandes villanos de la obra de William Shakespeare: *RIII* y *Hotel Venezia*, adaptación del clásico *Othello*. Finalmente *Macbeth*, que aún estaría por llegar, por lo que la trilogía estaría inacabada.

Hotel Venezia se estreno en 2006 en la Sala Rialto de Valencia en coproducción con Teatres de la Generalitat en la que siete actores interpretaban un drama que ponía de relieve el gran problema de la violencia de género, sin olvidar la atemporalidad de factores como la guerra o el racismo. Cardeña la ambientó en los años 40 del siglo XX, a comienzos de la II Guerra Mundial y trasladó la acción a un hotel de la ciudad de Lémessos, en Chipre. La estética fue totalmente militar y bélica. (Anexos IX y X).

Estuvo en cartel hasta el 7 de enero de 2007 y también participó en prestigiosos Festivales del territorio nacional como Alcántara, Sagunto, Peñíscola, Melilla, Olite...

Se dio el hecho de que algunos actores y actrices que aparecían en *RIII* también tenían un papel en esta adaptación, entre los que destacaba Juan Carlos en el papel de Iago.

Esta adaptación fue premiada y nominada:

- Premio Mejor Adaptación de Texto Teatral en los Premios Abril de los Profesionales Valencianos 2007.
- Premio Mejor Actor (Juan Carlos Garés) en los Premios Abril de los Profesionales Valencianos 2007.
- Premio Mejor Actriz en un papel de Reparto (Laura Useleti) en los Premios Abril de los Profesionales Valencianos 2007.
- Nominación Mejor Adaptación de Texto Teatral, Mejor Vestuario y Mejor Escenografía en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana 2007.
- Nominación Mejor Dirección Teatral, Mejor Espectáculo Teatral, Mejor Actor en un papel de Reparto, Mejor Vestuario, Mejor Escenografía y Mejor Diseño Gráfico en los Premios Abril de los Profesionales Valencianos 2007.

En 2009 Cardeña dirigió *Helsinore*, una adaptación de *Hamlet* para el Centre Teatral Escalante de Valencia. Esta fue premiada a la Mejor Dirección en el XXVI Concurso de Teatro Villa de Mislata 2009.

En diciembre de 2012 se estrenó *Las Rameras de Shakespeare*, decimoctavo montaje de la compañía Arden escrita y dirigida por Chema Cardeña, quien también actuaba junto a Garés, protagonista una vez más. La obra nos invita a viajar a la Inglaterra jacobina, concretamente a Londres, en el año 1620, un momento puntual de la historia del teatro inglés en el que las mujeres tenían prohibido actuar. Un Lord ferviente seguidor de las obras de Shakespeare (Garés) trataba de sorprender a sus amigos en su fiesta de cumpleaños escuchando a mujeres recitar los personajes femeninos de las obras del bardo. Tres prostitutas del burdel *La Pluma Verde*, Kate, Rosalyn y Alice, aceptaban el reto a cambio de una considerable cantidad de dinero.

Milord, junto a su ayudante Oswald (Cardeña), vivían todo tipo de situaciones comprometidas e intrigas durante los ensayos de estas tres mujeres que apenas sabían leer. Más tarde conocíamos que este lord no era otro que el mismísimo rey Jacobo I, quien deseaba ver a las mujeres interpretar como ya había visto en Francia e Italia. Asistimos pues a una comedia sobre el teatro mismo, “sobre la supervivencia del ser humano, el poder, así como la compra y venta de valores, a través del sarcasmo”.⁴² Una comedia que nos acercaba a un momento que pudo cambiar la historia y que, debido a su gran éxito, volvieron a representar en 2014. (Anexo XI)

En 2019, Cardeña presentó *El Limpiaculos del Rey*, una obra situada en la corte del rey Enrique VIII, concretamente en el año 1533, momento en que el monarca desea deshacerse de su primera esposa, Catalina de Aragón, lo cual sacude los cimientos del reino. En ese momento, dos jóvenes arribistas se disputan el puesto de limpiaculos real para estar lo más cerca posible del rey. Se trataba de una ágil comedia de enredo que reflexionaba sobre la ambición y hasta dónde es capaz de llegar el ser humano por su ansia de poder.

Por tanto, como se puede comprobar, la trayectoria de Cardeña en textos shakesperianos y renacentistas (o bien ambientados en la época) es muy amplia, aunque se da un interesante aspecto, y es que, entre todas las adaptaciones shakesperianas, la única que el dramaturgo cordobés ambientó en época medieval o renacentista fue *RIII*.

4.2.2 Texto.

En lo que refiere al texto, la traducción que Chema Cardeña utilizó como fuente para su texto fue la de Luis Astrana Marín, edición de 1941. Al seguir dicha traducción, la adaptación desarrollaba el texto principalmente en prosa.

La estructura dramática general de la adaptación no cambiaba respecto a la original y se dividía también en cinco actos. Además, siguiendo un orden lógico de principio, desarrollo y final, las escenas se sucedían en un orden similar al hipotexto, aunque no de forma idéntica y la adaptación de Cardeña mantenía la estructura circular presentada por Shakespeare en su obra.

La adaptación, como es habitual, comenzaba con el monólogo inicial del protagonista. De inicio la audiencia asistía a un escenario completamente oscuro, y se escuchaban ruidos, los ruidos de un jabalí enrabiado, en repetidas ocasiones. Sería interesante comentar que cuando comenzaba la obra, Richard avanzaba desde el fondo, desde la oscuridad hasta el centro del escenario, donde era iluminado por un foco. Richard llegaba hasta ahí muy despacio y con dificultades, cojeando, jorobado y leyendo en un libro el soliloquio inicial sobre el invierno de nuestro descontento. Mientras, al fondo permanecían en la sombra el resto de personajes sin que pudiésemos distinguirlos, ya que lo único que se veía eran sus oscuras siluetas. (Anexo I). Según iba avanzando el soliloquio, la luz que les enfocaba subía paulatinamente su intensidad y les veíamos al fondo, de pie, cabizbajos, inmóviles. Esta no era la única escena en la que

⁴² En *Las Rameras de Shakespeare*, <http://arden.es/producciones/las-rameras-de-shakespeare/>.

los personajes aparecían al fondo en esta actitud, esto se repetía durante el transcurso de diversas escenas, por ejemplo hacia el final, en la escena de los fantasmas y en la batalla en la que Richard encontraba la muerte. Además, esto es algo que también se dio anteriormente en obras de la RSC, en 1961 en la adaptación dirigida por William Gaskill, y en 1963 bajo la dirección de Peter Hall y John Barton, por ejemplo, aunque en estas adaptaciones, a diferencia de la de Arden, los fantasmas de los asesinados por Richard tan solo seguían la acción de la batalla desde esa posición, y no aparecían en otras escenas.

Como se comentaba, el inicio era canónico en el sentido en que la representación comenzaba con Richard pronunciando su monólogo inicial, pero lo hacía con una novedad introducida por Cardeña y que no tenemos constancia de que se haya hecho algo parecido antes o después. Richard portaba un libro en sus manos del cual leía parte de su monólogo inicial.

RICHARD. Ahora el invierno de nuestro descontento se ha transformado en un glorioso estío por este sol de York, a todas las nubes que pesaban sobre nuestra casa yacen sepultas en las hondas entrañas del océano. Ahora están ceñidas nuestras guirnaldas de la victoria; nuestras abolladas armas penden de los monumentos; nuestros rudos alertas se han trocado con alegres reuniones; nuestras temibles marchas en regocijados bailes. El duro rostro del guerrero lleva pulidas las arrugas de su frente; y ahora, en vez de montar los armados corceles, para espantar el ánimo de feroces enemigos, hace ágiles cabriolas en las alcobas de las damas entregándose al deleite de un lascivo laúd. **Bla, bla, bla...** (2)

Llegado a ese punto, cerraba el libro y continuaba recitando su soliloquio pero ya de una forma natural, sin leer. Este libro fue utilizado en diversas ocasiones y por distintos personajes. Chema Cardeña me explicaba que esta novedad era “una cuestión al texto. Es decir, ellos siguen lo escrito (como una designación del destino). Richard lee al principio y la parte en la que sólo explica la situación le aburre. Él quiere ir al meollo, a sus planes”.⁴³

También en la siguiente escena, I.ii, Lady Anne leía una línea. Una vez seducida por Richard, se arrodillaba, destapaba la cabeza del cadáver, le acariciaba y leía:

ANNE. De todo corazón, y me alegro mucho también de veros tan arrepentido (12).

Daba la impresión de que Anne buscaba una última salida en la historia, una última posibilidad, pero al comprobar que no la había, se marchaba apesadumbrada, consciente de su destino.

El libro volvía a aparecer en la escena iii del Acto III, tras el asesinato de Hastings, era Margaret quien aparecía leyendo en escena:

⁴³ Entrevista personal con Chema Cardeña. 12-3-2012.

MARGARET. Vivir muriendo. Mirar sin ver. Pobre espectro viviente de muerte. Reposa tu cuerpo fuera del suelo embriagado con sangre inocente (41).

Estas líneas, son pronunciadas por la Duquesa de York en el hipotexto shakesperiano en el Acto IV, escena iv:

DUQUESA. Dead life, blind sight, por mortal living ghost,

Woe's scene, world's shame, grave's due by life usurped,

Brief abstract and record of tedious days,

Rest thy unrest on England's lawful earth

Unlawfully made drunk with innocent blood. (IV.iv.26-30)

Cardeña puso parte de las palabras de la Duquesa en boca de Margaret, quien expresaba así su dolor por lo que estaba viviendo y de este modo, aparecía para recordarnos que sus profecías se estaban cumpliendo. Margaret continuaba sin leer:

MARGARET. ¡Días execrables de inquietud y discordia! ¡Cuántas veces os han visto pasar mis ojos! Mi esposo, mi hijo... ¡Frenética furia cesa en tu rabia o déjanos morir! ¡Adiós sanguinario Richard! ¡Adiós miserable Inglaterra! (41).

Asistimos de este modo a la despedida de Margaret, pues ya no volverá a salir en escena. Estas líneas las encontramos en el hipotexto mucho antes, en el Acto II escena iv, pronunciado por la Duquesa, texto que fue muy recortado y adaptado por Cardeña.

Volvíamos a ver a un personaje hacer uso del libro en V.i, en el centro del escenario observábamos un patíbulo que Ratcliff había portado hasta ese lugar y en el que cortaba la cabeza de Buckingham. Antes de su muerte, este leía en el libro su maldición, previamente lanzada por Margaret:

BUCKINGHAM. ¡Así cae todo su peso sobre mi frente la maldición de Margaret! “Cuando destroce de dolor tu corazón – me dijo – acuérdate de que Margaret fue una profetisa” (58).

Estas líneas también las encontramos en el hipotexto, pero Cardeña introdujo la novedad de la lectura en el libro, donde todo estaba previamente escrito como el adaptador nos afirmaba. Los libros cuentan lo que va a pasar y en él los personajes buscaban lo que sería de ellos.

Más adelante, en la escena iv del Acto V, tras la aparición de los fantasmas sobre el escenario, Richard despertaba turbado y arrodillado, y recitaba su último soliloquio.

RICHARD. ¡Dadme otro caballo!... ¡Vendadme las heridas!... ¡Jesús tened piedad de mí!... ¡Calla! No era más que un sueño. ¡Oh cobarde conciencia, cómo me afliges!... La luz despide resplandores azulencos... ¡Es la hora de la medianoche mortal! ¡Un sudor frío empapa mis temblorosas carnes! ¡Cómo! ¡Tengo miedo de mí mismo?... Aquí no hay nadie... Richard ama a Richard...

Eso es, yo soy yo... ¿Hay aquí algún asesino? No... ¡Sí!... Yo... ¡Huyamos pues!... ¡Cómo! ¿De mí mismo? ¡Valiente razón! ¿Por qué? ¿De miedo a la venganza? ¡Cómo! ¿De mí mismo sobre mí mismo? ¡Ay! ¡Yo me amo! ¿Por qué causa? ¿Por el escaso bien que me he hecho a mí mismo? ¡Oh no! ¡Ay de mí! ¡Más bien debería odiarme por las infames acciones que he cometido! ¡Soy un miserable! Pero miento; eso no es verdad... ¡Loco, habla bien de ti! ¡Loco, no te adules! (61).

A partir de este momento, Richard se detenía y comenzaba a buscar algo por el suelo. Encontraba y sacaba su libro de nuevo, su actitud era propia de estar en un momento de duda y buscaba un rumbo desesperadamente, buscaba ayuda, buscaba algo que le guiase o una explicación a esas dudas que le surgían en un momento clave de la historia. Un momento en que le abordaba la conciencia, e incluso parecía estar ansioso por saber qué iba a ocurrir, qué iba a ser de él y por ello buscaba respuestas en la historia que está escrita, y por tanto, de nuevo leía el libro:

RICHARD. ¡Mi conciencia tiene millares de lenguas, y cada lengua repite su historia particular, y cada historia me condena como a un miserable! ¡El perjurio en más alto grado! ¡El asesinato, el horrendo asesinato, hasta el más feroz extremo! Todos los crímenes diversos, todos cometidos bajo todas las formas, acuden a acusarme, gritando todos: “¡Culpable, culpable!” **Bla, bla bla...** (61).

En ese punto cerraba el libro y acababa el soliloquio recitando sin leer. Posteriormente el libro aparecería de nuevo en un momento tan importante como es su propia muerte, Acto V escena v. Tras escuchar el fragor de la batalla, Richard se situaba en el centro del escenario, sacaba el libro, buscaba en sus páginas desesperado y leía en voz alta:

RICHARD. ¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo! (64).

Cuando Richard se veía acorralado y solo, buscaba ayuda en el libro, en la historia, y sólo encontraba “*un caballo, mi reino por un caballo*”, es decir, no hay nada que hacer, el libro no tiene más respuestas. Justo en ese preciso instante escuchábamos unas flechas que impactaban en su cuerpo y Richard caía al suelo muerto con el libro en sus manos. Acto seguido escuchábamos la voz de Richmond, el cual avanzaba desde la oscuridad hasta llegar a donde se encontraba el cuerpo de Richard, es entonces cuando nos dábamos cuenta de que él también estaba leyendo su propio libro, su propia historia:

RICHMOND: Ahora el invierno de nuestro descontento se ha transformado en un glorioso estío por este sol de York... **Bla, bla, bla... Richard de York, mort!**⁴⁴ (64).

⁴⁴ En **negrita** el texto creación de Chema Cardeña.

Esto no era casual, Chema Cardeña lo justificaba: “repite el soliloquio porque en realidad será otro tirano como Richard. Es mi visión sobre los reyes y gobernantes. A rey muerto, rey puesto y no siempre para mejor”⁴⁵ Efectivamente, esta visión me recordó a la “teoría de la escalera” de Jan Kott, y por tanto se trataba de un final abierto y ambiguo. Similar, como se verá en su apartado correspondiente, al final de la adaptación de la compañía Noviembre Teatro, y antes las adaptaciones de Jessner en 1920 con el diseño de Emil Fischer, y después John Barton y Peter Hall en 1963 (ciclo *The War of the Roses*). Estos, igual que Kott, transmitían la idea de que en el gran mecanismo de la historia, un tirano reemplaza a otro. Aunque también se subraya que el tirano acaba muriendo.

Por lo tanto, la mayoría de los personajes hacía uso del libro y leía alguna parte, cada uno tenía su propio libro, y en cada libro, su propia historia y su propio destino. Además de novedoso, considero que se trata de un recurso acertado, ya que los personajes se remitían al mismo en momentos de desesperación, cuando no les quedaba otra salida, entonces buscaban respuestas en la historia; también en momentos en que no les interesaba lo que estaban viviendo, sino que pretendían ir más allá y llegar a sus objetivos cuanto antes, sin importarles el resto.

Tanto en el orden de escenas como en el texto adaptado por Cardeña y los discursos de los personajes, encontrábamos pequeñas diferencias respecto a la original, aunque no suponían una gran alteración respecto a la estructura original. Estos cambios se daban sobre todo en las escenas en que deberían hablar personajes eliminados para esta adaptación, por ejemplo, al comienzo del Acto I escena iii, Rivers y Grey mantienen un diálogo, pero en *RIII* eran Buckingham y Elizabeth quienes conversaban. Más adelante, en el Acto I escena iv, Buckingham era quien mantenía conversación con Clarence y los asesinos y no Brakenbury, ya que este personaje fue eliminado para esta adaptación. Del mismo modo, los dos asesinos también fueron eliminados, y es un único personaje, Ratcliff, quien dialogaba con Clarence antes de asesinarlo. Ratcliff fue también quien *sustituía* a Catesby en la escena II del Acto ii y de nuevo a Brakenbury cuando Anne y Elizabeth reclamaban ver a los jóvenes príncipes en la Torre, escena i del Acto IV. En la siguiente escena (IV.ii) recitaba las líneas de otro de los personajes eliminados, Tyrrell. Y en el Acto V escena ii, de nuevo Ratcliff era quien pronunciaba palabras de Surrey y Norfolk, personajes también cortados para la ocasión. Por tanto, como se puede comprobar, Ratcliff adquirió mucha importancia en la obra de Cardeña, adquiría texto de Rivers, Dorset, Brakenbury, Asesinos 1 y 2, Tyrrell, Lovell, Catesby..., y realizaba grandes actos que no le corresponden en el hipotexto shakesperiano, cumpliendo las órdenes de Richard de matar sin vacilar un solo instante, sin escrúpulos, sin sentimientos. Un ejemplo lo encontramos en I.iv, donde Ratcliff adquiría parte del texto de los asesinos de Clarence y antes de llegar hasta él, reflexionaba consigo mismo reproduciendo una parte de la conversación que mantienen los dos asesinos:

RATCLIFF. ¡Qué! ¿Le damos de puñaladas mientras duerme? No; diría que fue una cobardía al despertar. ¡Al despertar! ¡No despertará hasta el gran día del Juicio! Bien; pero dirá entonces que le herimos durmiendo. Le doy en la cabeza

⁴⁵ Entrevista personal con Chema Cardeña 7-2-2012.

con un puño de mi acero y le arrojé después al tonel de malvasía que hay en la habitación vecina! ¡Oh! ¡Excelente idea! ¡Hacer de él una sopa! (24).

Como se puede comprobar, Ratcliff se pregunta y se responde a sí mismo, y toma una decisión. Como se puede comprobar, Cardeña recortó mucho texto en esta escena, algo habitual en las adaptaciones españolas objeto de estudio, a diferencia de las compañías inglesas que también suelen recortarla, pero no tanto, como Propeller, por ejemplo.

En la conversación que mantienen los dos asesinos en el hipotexto, uno de los dos sufre remordimiento de conciencia y piensa en el día del juicio final, casi arrepintiéndose del acto que ambos están a punto de cometer. En cambio, en la adaptación de Arden, Ratcliff no tiene ningún problema con su conciencia y se muestra totalmente decidido a realizar su cometido, tan sólo duda en cómo hacerlo, y es que, a lo largo de toda la obra, no mostrará ningún arrepentimiento ni conciencia.

En dicha escena, Clarence despertaba de su sueño tomando un baño en una bañera transparente, y Ratcliff le informaba de lo que iba a hacer. Su conversación era muy similar a la que mantiene Clarence con los dos asesinos de la obra de Shakespeare, pero adaptada con ligeros cambios:

CLARENCE. ¿Dónde estás, carcelero? ¡Dame una copa de vino!

RATCLIFF. Dentro de un instante tendréis suficiente vino, milord.

CLARENCE. ¡En nombre de Dios! ¿Quién eres?

RATCLIFF. Un hombre como vos.

CLARENCE. Pero no como yo, de sangre real.

RATCLIFF. Ni vos como yo, de sangre leal.

CLARENCE. Ratcliff, ¡qué tenebroso es tu lenguaje! ¿Quién te envía aquí? ¿A qué vienes?

RATCLIFF. A... a... a...

CLARENCE. Ratcliff, a asesinarme.

RATCLIFF. Si.

CLARENCE: ¿En qué, amigo, te he ofendido?

RATCLIFF. A mí en nada, si no al rey.

CLARENCE. Pronto estaré con él reconciliado.

RATCLIFF. ¡Nunca milord! Preparaos, por tanto, a morir (24).

Tras mantener una acalorada discusión en la que Clarence trataba de convencer a Ratcliff de que no le matase, Ratcliff seguía realizando el papel de los dos asesinos. El texto fue nuevamente recortado considerablemente, hasta que, estando Clarence dentro de la bañera todavía, Ratcliff se acercaba por detrás y con su puñal le cortaba el cuello. Por tanto, observamos como la muerte de Clarence varía también respecto a la original, pues no acababa dentro del tonel de malvasía, si no muerto degollado en la bañera, y aunque sería una muerte diferente, en ambas ocasiones el cadáver de Clarence acababa en un líquido.

Tras el asesinato, Ratcliff añadía palabras del *Asesino 1* aunque su intervención demostraba que en esta ocasión el texto también había sido recortado por Cardeña:

RATCLIFF. Y ahora, a esconder su cuerpo en algún rincón hasta que el duque disponga su funeral (26).

Sin duda, si Ratcliff guardase semejanza con alguno de los dos asesinos sería con el *Asesino 1*, despiadado, sin apenas remordimientos de conciencia, sólo preocupado en cumplir las órdenes de Richard.

Posteriormente, Ratcliff también desarrollaba el papel de ejecutor al interpretar las líneas y acciones que corresponderían a Tyrrell en el original shakesperiano, ya que en la escena de la coronación de Richard (IV.ii), mientras Buckingham se lo piensa, el rey le pide que asesine a los jóvenes príncipes y le insinúa lo que debe hacer con Anne. Su texto es parte del texto de Tyrrell en el hipotexto:

RATCLIFF. ¡Milord!

RICHARD. ¿Te resolverías a matar a un enemigo mío?

RATCLIFF. Como os plazca; pero mejor quisiera matar a dos enemigos.

RICHARD. Pues bien; será entonces lo que harás. Dos mortales enemigos, contrarios a mi reposo y turbadores de mi dulce sueño, son los que designo a tu fidelidad. Ratcliff, hablo de los bastardos que están en la Torre.

RATCLIFF. Hacedme llegar a ellos y yo os libraré pronto del miedo que os inspiran.

RICHARD. ¡Escucha! Ve, usa esta prenda. (Tapa la cara de Ratcliff) Me dices que ya está hecho y mi gratitud será infinita.

RATCLIFF. Voy a despacharlos a toda prisa.

RICHARD. ¿Tendré noticias tuyas antes de acostarme?

RATCLIFF: Las tendréis, señor.

RICHARD. Haz correr el rumor de que mi esposa Anne está gravemente enferma y a punto de morir. Daré orden de que permanezca encerrada. [Toma

Lady Anne de la mano y se la entrega a Ratcliff] Vuelve a tu estancia, querida, no tienes buen aspecto (50).

Necesariamente, Cardeña tuvo que eliminar escenas y recortó considerablemente otras partes de la obra. Por ejemplo, la escena II.ii, en la que la duquesa de York conversa con Eduardo y Margaret, hijos de Clarence, fue eliminada en la adaptación que nos ocupa. Lo mismo ocurría con la escena II.iii, escena de los ciudadanos, la cual también fue eliminada con la intención de aligerar y acortar la obra sin perder la esencia de la tragedia.

El texto también sufrió variaciones a lo largo de toda la adaptación, los mayores cambios se producían en el Acto V. Se trataba de escenas muy cortas y muy distintas al hipotexto, lo cual aportaba ritmo y provocaba un final mucho más rápido. Por ejemplo, en la escena i, Cardeña introdujo la muerte de Buckingham sobre el escenario a manos de Ratcliff por ser un personaje muy relevante y esto añadía dramatismo a la obra.

La escena ii no guardaba ninguna similitud respecto a la original, ya que en la original es Richmond quien habla a Oxford, Herbert y Blunt, entre otros, mientras que en la adaptación valenciana se representaba a Richard hablando con Ratcliff, lo que realmente sería el comienzo de la escena iii del original, salvo que era este último quien ocupaba el lugar de Norfolk (como se ha señalado anteriormente). Esta segunda escena era una escena muy corta, pero la iii aún lo era más, ya que tan solo aparecía Richmond pronunciando unas pocas líneas.

Otro cambio significativo sería que en la original vemos que la aparición de los fantasmas mientras Richmond y Richard duermen tiene lugar en esa escena iii del Acto V, mientras que en la adaptación de Cardeña esto ocurría en la escena iv, y el texto fue muy recortado, tan solo aparecía el fantasma de Anne a Richard y posteriormente su soliloquio al despertar. (Anexo II). Con esta medida, el director conseguía de nuevo acortar la obra y darle ritmo, además de conceder protagonismo a Anne, aunque esta escena puede ser muy intensa e impactante, y en ese sentido, esto se perdía en esta ocasión.

La escena iv en el hipotexto shakesperiano también era muy corta y es donde tenía lugar el popular grito de Richard: *¡Un caballo, mi reino por un caballo!* Cardeña introdujo esta línea al final, en la escena v. En ella, además, tanto Richmond como Richard expresaban textos de otras escenas situadas anteriormente en el hipotexto (escenas ii y iii), así pues el orden fue alterado y dicho texto recortado, aportando un gran ritmo. Y es que, en definitiva, el texto completo fue recortado considerablemente para que la duración no fuese excesivamente larga. La adaptación constaba de 1538 líneas, 19 escenas y 5 actos.⁴⁶

Por el contrario, también encontrábamos texto creado por Cardeña, aunque se trataba siempre de líneas sueltas o breves intervenciones de personajes, nunca textos largos. 549 de esas líneas son de Richard, quien poseía el mayor número de intervenciones con diferencia, ya que él es el centro sobre el que giran el resto de

⁴⁶ Según el libreto de texto de la compañía analizado.

personajes, lo que se traduce en que tanto en la adaptación del señor Cardeña como en la original, Richard dispone de aproximadamente una tercera parte de las líneas de la obra, y mínimo 3 veces más que cualquier otro personaje. Caso particular eran los soliloquios del propio Richard, los cuales fueron respetados en esta adaptación y no se les recortó el texto, ya que quizá sean las intervenciones más importantes de la obra, o por lo menos, las más características y populares del personaje, aunque como se verá en el análisis posterior del resto de adaptaciones, normalmente estos soliloquios si han sido recortados.

Una de las partes donde más texto se recortó fue en las palabras que tanto Richmond como Richard dirigen a sus batallones en las escenas ii y iii del Acto V, y que, como se ha señalado anteriormente, en la adaptación aparecían en la última escena (v). Además, sus discursos fueron fragmentados y reordenados.

Otro elemento importante en el texto de la adaptación fue que encontrábamos varias escenas escritas por Cardeña: la primera en el acto II.i, en la que se representaba una breve escena de boda entre Richard y Anne. (Anexo III). Ambos intercambiaban apartes mientras escenificaban su boda:

ANNE. En vez de una esposa dichosa, una viuda desdichada. En vez de una madre satisfecha, una madre sin hijos.

RICHARD. ¡Y sin más, me incitan a vengarme de todos! Pero suspiro, entonces, y citándoles un texto de la Escritura, les digo que Dios manda devolver bien por mal.

ANNE. Una ficción, un soplo, una burbuja, una reina de teatro. Nacida solo para la escena.

RICHARD. Y así cubro las desnudeces de mi villanía con algunos trozos viejos cogidos de los libros sagrados, y les parezco un santo, mientras represento el papel de demonio.

ANNE. Yo tenía un Edward hasta que un Richard lo mató. Yo tenía un esposo, hasta que otro esposo lo mató (29-30).

En estas intervenciones de Anne, la joven reproducía texto que en el clásico shakesperiano pertenecen a Margaret en diferentes intervenciones de IV.iv. Con este texto y su lenguaje no verbal observábamos a una joven triste, que se siente desgraciada por los acontecimientos, aunque también resignada, acepta su destino. En las palabras de Richard y su lenguaje corporal se observaba a un hombre exultante, confiado, regocijándose en lo que está consiguiendo y anticipando cuáles serán sus próximos pasos.

Cardeña también introdujo la escena iv del Acto IV de la adaptación, en la que Elizabeth, tras dialogar con Richard y dejar la puerta abierta a una posible unión matrimonial entre este y su hija, la princesa, tenía un encuentro con Richmond, quien aparecía por primera vez sobre las tablas. Con esta escena ya no tenemos duda de que Elizabeth no ha sucumbido a Richard y su retórico como sí hizo Lady Anne, e intuimos

que no será la única que traicione a Richard y conspire a sus espaldas. Asimismo, el texto de esta escena fue escrito por el propio Cardeña:

ELIZABETH. ¡Noble Richmond! Sé bienvenido. Bendito sea este día en que enlazamos nuestras sangres.

RICHMOND. Igualmente bendigo, señora, la hora de verme junto vuestra hija ante Dios y ante el altar.

ELIZABETH. Elizabeth os aguarda junto al capellán. Antes llevaría flores a su tumba, que entregar su mano para casarla con ese corvo asesino.

RICHMOND. La felicidad de vuestra hija, la vuestra y la de todos, serán mi estandarte en la batalla y a Dios ruego que nos sea favorable.

ELIZABETH. ¡Dios oír tus plegarias! Pues son las de todos los justos asesinados por este maldito rey. Vamos, seguidme, mi hija os aguarda para ser vuestra esposa en la dicha.

RICHMOND. Vayamos, señora (57).

Como podemos observar, Elizabeth antes aceptaría la muerte de su hija que verla casada con Richard. Esto aportaba aún más dramatismo a la obra y más odio hacia Richard.

Una novedad significativa por ser la única adaptación analizada en introducirlo, fue una aportación de Cardeña al texto en el acto III.ii de la adaptación de Arden. Al ser condenado a muerte, Hastings desesperado y que ya estaba siendo prendido, pronunciaba, aunque adaptado por el autor, un antiguo y famoso pareado. Hastings decía literalmente:

HASTINGS. ¡El perro y la rata devoran Inglaterra con el cerdo al mando! (40)

Se trata de un pareado que también Olivier introdujo en su adaptación fílmica y de donde Cardeña recoge la influencia:

*“The cat, the rat, and lovell our dog / rule all England under a hog”.*⁴⁷

Se trataba de una influencia más del film de L. Olivier en la adaptación analizada, aunque en la película, Hastings lo pronuncia tranquilamente, aceptando su fatal destino, rodeado de estos tres personajes y les mira cada vez que nombra a cada uno de ellos. En esta adaptación, Cardeña lanzaba sus palabras de forma desesperada como corresponde a un condenado a muerte de forma injusta. Se trata de un grito desesperado contra Richard, contra la tiranía y corrupción que Hastings está viviendo y que acaba costándole la vida.

⁴⁷ (Del original: *“The catte the ratte And louell our dogge / rulyth all Englande under a hogge”*).

Se debería aclarar el porqué la inclusión de este pareado tanto en el film como en el montaje de Arden. Este pareado apareció a principios del verano de 1483 clavado en la puerta de la catedral de Saint Paul, en Londres, exactamente 12 días después de la coronación de Richard III. Tras una investigación, se dictaminó que el autor había sido William Colyngbourne, mientras que John Turbeville fue quien lo habría “publicado”. Ambos fueron juzgados por traición. Turbeville fue enviado a prisión y Colyngbourne sentenciado a una horrible y cruel muerte.

Si se analiza el pareado detenidamente, se observa cierta simbología y asociaciones animales, debido a sus nombres y muy posiblemente también a sus conductas. Con el *gato* se hace alusión a **Catesby**, la *rata* referencia a **Ratcliff** de Ordsall Hall, y el *perro* sería Francis Lovell debido al emblema de su familia en el cual aparecía un perro y por ser íntimo amigo y hombre de confianza del rey Richard. Finalmente el *cerdo* representaba claramente al propio Rey Richard III en relación al emblema del jabalí en su escudo de armas y también podríamos considerarlo como un sobrenombre despectivo o un insulto debido a su vil comportamiento.

Si profundizamos un poco en quiénes eran estos personajes en la historia real, encontramos que Francis Lovell (personaje que, como se indica anteriormente, no aparece en la adaptación) fue nombrado caballero por el mismo Richard en 1480 y era su fiel amigo y seguidor, hasta el punto de ser su tercer espada en la ceremonia de coronación. Lovell ofrecía importantes servicios al rey y ambos mantenían contacto personal constante. Gracias a su estrecha relación, se convirtió en uno de los hombres más poderosos de la Inglaterra de aquellos días. También ayudó a sofocar la rebelión de Buckingham, y era conocido como “*the King’s Spaniel*”.

En lo que refiere tanto a **Catesby** como **Ratcliff**, las asociaciones con los animales del gato y la rata se deberían simplemente a sus apellidos y su forma en inglés. Catesby llegó a recoger algunos de los cargos que ostentaba Hastings tras su muerte, por lo que también se vio beneficiado de la misma. Del mismo modo que Lovell, Catesby también fue nombrado caballero por el mismo rey Richard. Tras la infausta batalla de Bosworth, fue ejecutado el 25 de agosto de 1485 en Leicester Market Square junto a otros muchos seguidores de la Casa de los York, entre los que también se encontraba el propio Ratcliff.

En cualquier caso, resulta curiosa la inclusión de este pareado en la adaptación por no ser muy conocida por la audiencia española y puesto que tan solo Ratcliff aparece en ella, aunque por otro lado, podríamos deducir que Hastings también pudiese referirse a Buckingham como el perro, el perro fiel de Richard. Explicada dicha referencia y el pareado, desconocemos con certeza y dudamos si la audiencia sería capaz de relacionar este pareado con la historia y con los personajes, por esto, Cardeña nos ayudaba en escena escenificándolo de forma parecida al film de Olivier: Hastings se encontraba en el centro del escenario, Buckingham en un extremo y Ratcliff en el otro. Cuando Hastings nombraba al perro miraba a Buckingham y cuando nombraba a la rata miraba a Ratcliff. Finalmente cuando nombraba al cerdo señalaba hacia fuera del escenario, por la esquina por la que había salido Richard unos segundos antes.

Por tanto, como consecuencia del gran recorte textual, pese al texto y escenas creadas por Chema Cardeña, la adaptación *RIII* tenía una duración final de

aproximadamente 90 minutos, muy lejos de lo que debió durar la original en su momento y una duración adecuada a la actualidad.

Por otra parte, en lo que respecta a los personajes, cabe recordar que una de las grandes dificultades que posee la obra al ser adaptada y llevada a escena es el elevado número de personajes que participan en la misma. Es evidente que Chema Cardeña también tuvo este problema y, como es habitual, tuvo que recortar el número de personajes. Cardeña confirmaba que su adaptación presentaba “9 personajes sobre quienes recae el peso de la acción, la emoción y el aroma de un tiempo pasado, pero aún vigente y cercano”⁴⁸. 8 actores y actrices dieron vida a estos 9 personajes de la obra.

Los personajes que aparecieron en la función, y los actores que los interpretaron fueron los siguientes:

Richard	Juan Carlos Garés
Reina Elizabeth	Amparo Vayá
Duque de Buckingham	Carol Linuesa
Ratcliff	Vicente Pastor
Lady Anne	Esther López
Duque de Clarence / Richmond	Ismael Carretero
Lord Hastings	Chema Cardeña
Reina Margaret	Laura Useleti

La gran mayoría de los personajes eliminados en la adaptación son secundarios, además, cabría tener en cuenta que la parte histórica pierde importancia al ser Stanley uno de ellos, debido a que fue él quien finalmente traicionó a Richard en la historia real, una de las claves en la victoria final de Richmond en Bosworth. Esto supone un cambio importante con la original, ya que Shakespeare acababa con Stanley coronando a Richmond. Esta escena por tanto tampoco tuvo lugar en la producción de Chema Cardeña.

El trasfondo histórico perdía relevancia en la adaptación no solo debido a la eliminación de Stanley sino también al eliminar al rey Edward IV. Al igual que hizo Cibber, Cardeña prescindió de este personaje, los hijos de Clarence y los ciudadanos. Además, los familiares y personas cercanas a la reina Elizabeth tampoco tenían lugar en la adaptación. Como consecuencia de eliminarlos a los tres se nos presentaba una reina muy sola en todo momento, sin apoyos de ningún tipo, indefensa. Y así es como se nos

⁴⁸ C. Cardeña en el Dossier de presentación de la compañía.

mostraba a los tres personajes femeninos en general, solas, buscando apoyo entre ellas desesperadamente.

Por otro lado, el personaje que más “beneficiado” salía de estos cortes, tal y como se indicaba anteriormente, era Ratcliff, quien pasaba a ser un personaje clave dentro de la adaptación. De este modo obtenía mucho más texto del que tiene en el hipotexto shakesperiano, ya que, como se ha comentado, recogía intervenciones de muchos otros personajes. Todos los personajes de confianza de Richard quedaban reducidos a la figura de Ratcliff (a excepción de Buckingham, por supuesto), por lo que se podría decir que Ratcliff era el brazo ejecutor de Richard. El actor Vicente Pastor conseguía transmitir su odio y su falta de sentimientos simplemente con la mirada. Clarence, Hastings, Buckingham, Lady Anne, y el joven príncipe son los personajes que morían asesinados en sus manos en la adaptación de Cardeña. Los tres primeros asesinatos tenían lugar sobre el escenario (Clarence I.iv; Hastings acto III.iv; Buckingham V.i), los otros dos no.

Por tanto, Vicente Pastor interpretaba a un Ratcliff ambicioso, frío, despiadado y egoísta. Como el propio Cardeña me confesó, por diversas razones obvias, era imposible mantener a todos los personajes que salen en la obra, pero él quiso sintetizar en uno solo a ese personaje que siempre es fiel al amo, y ese fue Ratcliff, la rata que entra por cualquier sitio y que siempre consigue lo que quiere. Por tanto, se podría considerar que el adaptador sintetizó en este personaje a esos tres personajes que nos referíamos anteriormente: al gato, al perro y a la rata, o lo que es lo mismo, a Catesby, Lovell y Ratcliff. El efecto que conseguía Cardeña era un personaje malvado y sanguinario.

Además de Ratcliff y Vicente Pastor, entre los actores que actuaban en esta función destacaba principalmente Juan Carlos Garés, el cual interpretaba al personaje principal, Richard III. En *RIII*, Garés interpretaba a un hombre de corta estatura, desaliñado, deformado, cojo y jorobado, con el brazo izquierdo casi encogido e inutilizado, y siempre embutido en un guante, una representación física tradicional del personaje. Además, se trataba de un hombre extraño y fuerte pese a su físico, terriblemente despiadado y dominado por su ambición. Sus gestos eran rápidos y decididos, y su voz fuerte y firme (a diferencia de Oliver que utilizó una voz más nasal y cómica), lo cual transmitía seguridad y crueldad desmedida en cada una de sus acciones y discursos. Se mostraba siempre muy airado, nervioso, impulsivo y activo, aunque también podía jugar un papel tranquilo y confiado, lo cual transmitía desconcierto, ya que la audiencia nunca sabía cómo iba a actuar o reaccionar en la siguiente escena. Por ejemplo, al hablar con Clarence cuando este iba camino de la Torre como prisionero, Acto I.i, o en la escena en que seducía a Lady Anne, I.ii, fingía y se nos mostraba como una persona tranquila, coherente y que busca lo mejor para los demás. Pero cuando estos salían de escena y quedaba solo sobre el escenario, de nuevo nos mostraba su realidad, su lado malvado y nos confesaba sus intenciones. Asistimos a momentos como en el Acto III escena ii, en el consejo, cuando mandaba ejecutar a Hastings en que mostraba una reacción airada y descontrolada en la que realmente asustaba.

Cardeña pretendía ser lo más fiel posible al personaje original, ya que lo considera como el mejor personaje que ha aparecido jamás en una obra de teatro. Por tanto, el personaje de Juan Carlos Garés, al igual que el shakesperiano, era un personaje que se ganaba a la audiencia, a quien confiaba sus planes desde el principio, rompiendo

así la cuarta pared, haciéndonos cómplices de sus planes y artimañas, además de dedicar también miradas de complicidad y gestos socarrones a la audiencia constantemente. Justo antes de seducir a lady Anne en I.ii, Richard confesaba a la audiencia sus propósitos respecto a la joven y al acabar sus palabras, llevaba su dedo índice a los labios en un claro gesto de pedir silencio, haciendo ver a los espectadores que esto es un secreto entre ellos, entre Richard y la audiencia, secreto que no debían contar a nadie y que evidenciaba la complicidad entre ambas partes.

Además, Richard nos dejaba claro desde el principio que es él quien maneja la acción y los personajes a su antojo. Él era quien tenía el poder. Podemos ver reflejadas todas las características atribuidas al personaje del Vicio en el Richard III de esta adaptación, especialmente su relación con la audiencia, así como su forma de manejar y dirigir la obra y al resto de personajes. En este sentido, Cardeña añadió otra novedad: Richard nos presentaba uno a uno a los personajes de la adaptación. Estas presentaciones son un añadido de Chema Cardeña al original shakesperiano, y con ellas realizaba su novedosa aportación a esta cualidad propia del personaje, manteniendo así su relación inicial con el Vicio de aquellas moralidades. Pero esta no es la única razón por la cual Chema Cardeña introdujo esas presentaciones en su adaptación, ya que, ante todo, servían como elemento clarificador y ayudaban a la audiencia a comprender mejor la obra. Cardeña me confirmaba que “quería que el público entendiera un poco mejor las complicadas relaciones de los personajes y saber quién era quién, sobre todo el público español, ya que *Richard III* es una obra muy complicada de entender sobre todo por la parte histórica”.⁴⁹ Por esta razón, las presentaciones se centraban principalmente en aclararnos quién era cada personaje, la relación entre ellos y su posición dentro de la corte, y dejaban claro ya desde el principio que Richard lo manejaba todo. De hecho, la acción incluso se detenía, se paraba el tiempo, y él era quien tenía el poder y la capacidad tanto para hacerlo como para devolver a los personajes y al tiempo al transcurrir natural de nuevo.

Todas las presentaciones salvo la de Richmond, que no aparecía hasta el último acto, tenían lugar en el Acto I, lo cual facilitaba seguir la trama. Richard presentaba al resto de personajes del siguiente modo:

En I.i, presentaba al primero de ellos: su hermano **Clarence**. Este era llevado con las manos atadas como prisionero y Richard nos anuncia quién es:

RICHARD. Mi hermano George, Duque de Clarence, el apuesto Duque de Clarence.⁵⁰

En la presentación se nos informaba de la relación fraternal entre ambos, información importante para que la audiencia supiese quién es Clarence.

En esa misma escena presentaba también a **Ratcliff**, que era quien llevaba a Clarence como prisionero, y no Brakenbury como en la obra original de W. Shakespeare:

⁴⁹ E-mail personal de Chema Cardeña. 21-11-2012.

⁵⁰ DVD de la Representación.

RICHARD. Pero ahora déjenme presentarles a Ratcliff. Richard Ratcliff: mi mano izquierda.⁵¹

En este caso habría que resaltar que al referirse a su *mano izquierda*, Richard añadía el gesto de cogerla, levantarla y mostrarla al público al mismo tiempo que una sonrisa de maldad se dibujaba en su rostro. Se trataba de un brazo aparentemente muy débil o inhabilitado, y una mano oculta bajo un guante negro. De este modo Richard nos mostraba también una de sus malformaciones, y al definir a Ratcliff como “mi mano izquierda” también se refería a él como su brazo ejecutor. Esto nos anticipaba y nos ayudaba a entender quién era, qué tipo de personaje era Ratcliff, y cuál iba a ser el papel de este personaje dentro de la adaptación. Todo lo que Richard no puede hacer con esa mano lo hará Ratcliff por él, el brazo que ejecuta por él, como se iría viendo a lo largo de la adaptación. Al final de esa misma escena I.i, Richard y Ratcliff mantenían un breve diálogo (texto añadido por Cardeña) en el que comenzaba su estrecho vínculo:

RICHARD. Triste es pensar en ello, ¿Ratcliff? ¿Es Ratcliff tu nombre?

RATCLIFF. Ese es, señor. Vuestro más humilde servidor.

RICHARD. ¿Lo eres de veras?

RATCLIFF. ¡Ponedme a prueba!

RICHARD. ¿Tal vez con una secreta misión de muerte?

RATCLIFF. Procuradme los medios y yo os serviré en lo que os plazca, milord.

RICHARD. ¡Cantas una dulce música! No hay que hacer más que esto [Le habla al oído]. Sigue y te estimaré y te elevaré en dignidad. Ahora cumple con tu deber, sir Ratcliff (5-6).

Al acabar esa escena I.i, Ratcliff marchaba y Richard acababa de esclarecer sus funestos planes a la audiencia, informando de sus pretensiones de boda con Lady Anne. Al nombrarla, uno de esos personajes a los que anteriormente hacíamos referencia y que se encontraban al fondo del escenario daba un paso adelante, y de este modo la identificábamos, puesto que Anne era el único personaje al que no dedicaba una presentación como tal.

En esta escena con Anne asistíamos a un aspecto interesante en lo que a los personajes respecta. Observábamos cómo dos hombres transportaban un cadáver tapado con un sudario color púrpura. Lady Anne descubría la cabeza del cadáver, de este modo, aunque no podíamos ver su rostro, vendado, si se podía comprobar que ostentaba una corona, y por tanto, siendo conocedores de la obra, rápidamente identificábamos al cadáver del rey Henry VI. La joven, de rodillas y rosario en mano, le hablaba lamentando su muerte, pero sus palabras nos hacían darnos cuenta de que realmente no se trataba de su suegro, Henry VI (como en el hipotexto) sino del cadáver de su marido Edward.

⁵¹ DVD de la Representación.

ANNE. ¡Pobre imagen helada de un doncel! ¡Pálidas cenizas de la casa de Lancaster! ¡Restos sin sangre de esta sangre real! ¡Séame permitido evocar tu espectro, para que escuche los gemidos de la pobre Anne, tu esposa de Edward! (7).

En el hipotexto shakesperiano se refiere al cadáver como a su suegro, el anterior rey:

ANNE. [...] Poor key-cold figure of a holy King,
 Pale ashes of the house of Lancaster,
 Thou bloodless remnant of that royal blood,
 Be it lawful that I invoke thy ghost
 To hear the lamentations of poor Anne,
 Wife to thy Edward, to thy slaughtered son [...] (I.ii.5-10)

Posteriormente, gracias a Richard, confirmábamos este hecho, ya que a mitad de cortejo a Lady Anne, ella se arrodillaba junto a su cuerpo sin vida y Richard aprovechaba para parar la acción, presentar al personaje, e informarnos acerca de la identidad de ese cadáver:

RICHARD. **Edward Lancaster**, hijo del rey Henry VI y de la reina Margaret (*la señala al fondo donde se encuentran los personajes en la sombra*), esposo de Lady Anne.⁵²

Por tanto, aquí se daba una diferencia sustancial en lo que a los personajes se refiere entre la adaptación y el original shakesperiano. Edward Lancaster era hijo de Henry VI y difunto marido de Lady Anne, y nunca fue rey, por tanto, aquí Chema Cardeña jugaba con ambos personajes, de este modo Lady Anne estaría aquí llorando la muerte de los dos, y puesto que se considera que los dos fueron asesinados por el propio Richard.

En la siguiente escena, acto I escena iii, se incorporaban a la acción por primera vez dos de los personajes que aún teníamos al fondo del escenario, la reina Elizabeth y el duque de Buckingham. Un trono en el centro del escenario para la reina y enseguida se adelantaba a escena otro personaje del fondo, Lord Hastings. Aquí tenía lugar la presentación de estos personajes. La primera de ellos era la reina **Elizabeth**:

RICHARD. **Elizabeth**, la esposa de mi hermano, el rey Edward, y madre de sus vástagos.

Después, la presentación de **Hastings**:

⁵² DVD de la Representación.

RICHARD. Sir Williams Hastings, primer ministro y Lord Chambelán del rey. Un incauto...⁵³

El mismo director y adaptador de la obra, Chema Cardeña, interpretaba un papel importante y nos presentaba a un confiado Hastings que acababa perdiendo su cabeza condenado por traición por orden de Richard.

A continuación la reina **Margaret**:

RICHARD. **Margaret D'Anjou**, la reina Margaret, viuda de Herny VI, yo asesiné a su esposo y a su hijo y coloqué a mi familia en el trono⁵⁴.

De este modo se nos facilitaba la información sobre la identidad de este nuevo personaje sobre el escenario y nos ayudaba a conocer mejor quién era esa mujer, pero también que la audiencia comprendiese mejor la raíz del odio visceral que mostraba Margaret hacia Richard y sus maldiciones y resentimiento con todos, así como su dolor.

El siguiente en ser presentado era Buckingham:

RICHARD. **Henry Stafford, Duque de Buckingham**, mi querido e intrigante primo Buckingham⁵⁵.

Finalmente, en el acto V, escena ii, conocíamos a Richmond:

RICHARD. **Henry Tudor, Duque de Richmond**, pretendiente al trono: mi rival.⁵⁶

Como se puede comprobar, se trata de breves presentaciones que no alteraban la estructura ni la acción aunque si la detenían durante unos segundos en cada ocasión, breves apuntes históricos sobre cada uno de los personajes para que la audiencia pudiese distinguir cuál era el lugar de cada uno dentro de la historia, así como su relación con el resto de personajes.

La reina Margaret fue interpretada por Laura Useleti. Fue un personaje al que Chema Cardeña trató de forma muy especial, el director cordobés buscaba resaltar especialmente un rasgo con este personaje, ya que se trata de un personaje que se muestra escurridiza, que echa su veneno en forma de profecías y maldiciones a otros personajes de una forma magistral sin que nadie pueda detenerla: “Margaret era una

⁵³ DVD de la Representación.

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ *Ibíd.*

culebra, echando su veneno y deambulando por palacio sigilosa. Intentamos que su vestido arrastrara una cola como la de un dragón o una cobra”.⁵⁷

Además, no debemos dejar de comentar que en esta adaptación nos encontramos ante un actor que doblaba representando a dos de los personajes. El actor Ismael Carretero representó tanto a Clarence como a Richmond en *RIII*. Esto no es casual, según Cardeña, esto fue un guiño a Clarence, uno de los grandes perdedores de la obra según él. Víctima de la traición y el engaño, el destronado será el mismo que luego destronará y acabará con la vida de Richard en una especie de venganza personal aunque ya bajo el aspecto y el nombre de Richmond en la batalla de Bosworth, o lo que Cardeña consideraba como una auténtica cacería, la cacería del jabalí. Bajo su punto de vista, el personaje de Richard III significa el final de la Edad Media en Inglaterra, y Richmond el advenimiento del Renacimiento. El personaje de Richmond tenía un marcado acento francés e incluso utilizaba expresiones o rezaba el Padre Nuestro en ese idioma, y es que Richmond, posteriormente Henry VII, creció y fue educado en Bretaña. Aunque Margaret no tenía un acento similar.

Por otro lado, los jóvenes príncipes no fueron representados en la adaptación. Cardeña no quiso contar con niños para la obra pues en su opinión es muy complicado trabajar con ellos, sobre todo en aspectos que influyen en la gira, ya que necesitas permisos especiales y no es lo más adecuado que los niños estén fuera de su hogar. Por tanto, Cardeña utilizó varios recursos para sustituirlos. En primer lugar, cuando se habla de su llegada y de dónde serán llevados y alojados en el Acto III.i, no se le preguntará como en la obra de Shakespeare, serán Richard y Buckingham los que, a solas, nos informarán de todo esto, pues Buckingham ya ha hablado previamente con los príncipes sobre el tema y por tanto reproduce las palabras del joven York:

BUCKINGHAM. Y por cierto milord de Gloucester, ¿dónde se alojarán los príncipes hasta el día de la coronación?

RICHARD. Donde mejor convenga a sus reales personas. Si me lo permitís, sus altezas deberían reposar un día o dos en la Torre. Después donde les plazca o donde creamos conveniente para su salud y distracción.

BUCKINGHAM. La Torre es el lugar que menos les gustará de todos. Su alteza me dijo: “yo no dormiría tranquilo en la Torre, temo al espectro irritado de mi tío Clarence”. Y su hermano le replicó: “Pues yo no temo a los tíos muertos, ni a los vivos”. [Ríen los dos]

RICHARD. Los cortos estíos tienen ordinariamente una precoz primavera (34-35).

Posteriormente, al final de dicha escena, en un escenario oscuro donde solamente se iluminaba a Richard y Buckingham delante, entraba Hastings acompañado de Ratcliff por el fondo. Ratcliff se quedaba en la oscuridad, y Hastings se adelantaba en el escenario hacia donde permanecían Buckingham y Richard, y aquí, con texto añadido por Cardeña, este utilizaba otro recurso: las sombras. Hastings informaba a los

⁵⁷ Entrevista personal con Chema Cardeña. 7 Feb. 2012.

duques de la llegada del príncipe York, quien se quedaba al fondo en la oscuridad de la mano de Ratcliff. Por tanto lo que el público veía era una sombra de persona adulta y otra más pequeña que representaba al niño y que lo más probable es que fuese un muñeco. Este recurso permitía recortar el texto y avanzar en la obra.

HASTINGS. Milord de Gloucester, milord de Buckingham he traído conmigo al príncipe de York, tal y como ordenasteis.

RICHARD. Bien hecho, Lord Hastings. Enseguida acudiremos para recibir a su alteza.

HASTINGS: Milores. (*Se va al fondo del escenario, y dirigiéndose al niño*) Vamos alteza. (*Le coge de la mano y se retiran. También Ratcliff*) (36).

Lady Anne, representada como una joven siempre triste, resignada a su destino, ya que Chema Cardeña considera a Lady Anne, junto a Clarence, como la gran víctima en *Richard III*.

Por otro lado, en lo que respecta al lenguaje, observamos un lenguaje elevado y altamente retórico en esta adaptación. La retórica es un rasgo fundamental en el personaje principal shakesperiano, ya que logra persuadir, seducir y engañar al resto de personajes, y vemos su satisfacción personal cuando lo consigue. La retórica y la ironía de la tradición del personaje son rasgos que se podían distinguir claramente a lo largo de toda la adaptación de Chema Cardeña. El personaje mantenía un tono irónico en todo momento, sin llegar a ser un bufón, cada vez que se dirigía a la audiencia, cuando engañaba a los ciudadanos (III.iv),... También lenguaje retórico sobre todo en las escenas en las que Richard pretendía seducir, persuadir y engañar (escenas con Anne, Elizabeth...).

La adaptación también reproducía, aunque ligeramente recortado, el duelo verbal y esticomitía entre Richard y Anne, así como el duelo entre Richard y Elizabeth.

En cuanto al tono general de la adaptación se podría valorar como un tono trágico y crítico hacia el abuso del poder y los gobernantes tiránicos, conectando de ese modo la obra con nuestro tiempo y la vigencia del texto en la actualidad del siglo XXI.

4.2.3 Puesta en Escena.

En lo que refiere a la utilización del espacio y la escenografía, cabe señalar que la acción se desarrollaba en un único nivel, y normalmente en un único espacio escenográfico, salvo en una ocasión en la que la iluminación jugó un papel determinante, tal y como se comentará en el subapartado correspondiente. Además, se trataba de un escenario vacío donde varios elementos de attrezzo eran, en ocasiones, introducidos por el regidor en escena y otras, por los propios personajes, aunque esos elementos eran muy escasos y en la mayoría de ocasiones situaban la acción en un espacio determinado. Por ejemplo, un trono, el cual aparecía por primera vez en I.ii. Este aparecía en las escenas de Palacio y su aparición en escena nos llevaba a situar la acción dentro del mismo. (Anexo IV).

En I.iv, el regidor entraba empujando una bañera transparente en la que tendría lugar el asesinato de Clarence. El regidor iba llenándola con cubos de agua, entrando y saliendo, mientras Ratcliff y Clarence conversaban. (Anexo V).

Al comienzo de III.ii el regidor introducía una mesa en el escenario sobre la cual tendría lugar la reunión del consejo, situando la acción a su vez dentro de una sala de palacio o la Torre. (Anexo VI). El mismo regidor se la llevaba mientras Richard pedía la cabeza de Hastings y así, el escenario quedaba vacío de nuevo para que Ratcliff lo ejecutase. La salida de la mesa implicaba también la salida de estos personajes de esa sala.

En III.iv, el regidor entraba una camilla que dejaba en el suelo, sobre la cual Richard recibía un masaje previo a la escena en la que vería a los ciudadanos y se le pediría que reinase Inglaterra. Por tanto, tras recibir este masaje le veíamos acompañado por un monje y rezando, fingiendo ser una persona que no es. La verdadera persona es la que recibía el masaje y no la que rezaba, por tanto Cardeña buscaba un contraste entre el verdadero Richard y el que se muestra ante el pueblo para conseguir sus objetivos.

Ya en IV.iii, una gran cruz en diagonal ocupaba el escenario. (Anexo VII). Ante ella, Isabel rezaba arrodillada, por lo que deducimos que la acción se situaba en un espacio religioso: una iglesia, una capilla... También ante esta cruz intentaba seducirla Richard y convencerla para casarse con su hija, la princesa.

En V.ii la iluminación jugaba un papel importante para crear espacios diferentes sobre el escenario. En esta escena asistíamos a un escenario oscuro y dos focos, uno que iluminaba a Richard en su tienda y otro a Richmond en el centro del escenario, en la suya en la noche que precede a la batalla final. Cuando Richard acababa su discurso, su foco se apagaba y quedaba en la oscuridad, momento en el cual el foco iluminaba a Richmond que rezaba arrodillado. Por tanto, en esta escena la iluminación creaba dos espacios distintos, las dos tiendas en las que se encontraban cada uno de los personajes.

La iluminación fue un elemento muy importante dentro de la puesta en escena de la adaptación. A lo largo de los cinco actos se mostraba un escenario muy oscuro, con una luz muy tenue que ayudaba al ambiente lúgubre de la adaptación, y con luces que iluminaban las distintas calles del escenario. En pocas ocasiones se advertía un foco que iluminase un único personaje. Esto ocurría con Lady Anne y Richard en distintos momentos de I.ii, o enfocando al trono en II.iii. También en V.v, donde un foco en la parte derecha del escenario iluminaba a Richard y Richmond. Cuando uno de ellos se dirigía a su ejército, lo hacía bajo la luz del foco. Cuando acababa volvía a la parte oscura del escenario para que fuese el otro personaje quien lo ocupara e hiciese lo propio, tal y como se ha comentado anteriormente.

Además, habría que señalar que, normalmente, se marcaba el fin de cada escena dejando el escenario totalmente oscuro.

Por último habría que referirse al vestuario, el cual sería en este caso un vestuario con tintes medievalizantes y renacentistas. Botas y capas para los hombres; vestidos largos para las mujeres. Él único que portaba un traje que podría recordar a los que llevaban los caballeros en batalla, con cota de malla, era Richard, el resto lucía trajes elegantes de la corte. Esto estaría relacionado simbólicamente con que se viven

tiempos relativamente de paz, pero el único que sigue pensando en batalla ya que no está hecho para esos momentos es Richard. En cambio, una vez es coronado le veíamos llevar una elegante capa más distinguida y llamativa, más propia de un rey, aunque también similar a la piel de un jabalí. Al final si se endosaba un traje de cota de malla de arriba abajo para la batalla final.

Por el contrario, la ropa de Richmond y su sombrero parecían de un tiempo posterior, más renacentistas, más evolucionadas y elegantes. Llamaba la atención también que era Elizabeth la única que cambiaba de vestido a lo largo de la obra (además de Richard): mientras estaba sentada en el trono su vestido era un elegante vestido rojo, pero cuando Richard se convertía en monarca y, sobre todo, tras la muerte de su marido el rey Edward y la de sus hijos, pasaba a lucir un vestido totalmente negro, mostrando luto por dichas muertes.

Por lo que se refiere a la música y sonido, también poseían su importancia y simbolismo dentro del montaje de Arden. Toda la banda sonora tuvo un cuidado especial, de este modo, escuchamos, por ejemplo, la música de Ligeti creando una atmósfera tenebrosa y oscura como colchón de fondo en toda la obra. Su *Requiem* suena en distintos momentos de la representación, por ejemplo, al inicio, hasta el soliloquio inicial de Richard. La música descendía gradualmente el volumen y escuchábamos un latido de corazón increscendo. Se trataba de los pasos de Richard según se iba acercando, y su cojera hacía el efecto de esos latidos. También al final de II.iii, escena en la cual Elizabeth y Margaret compartían su dolor y Elizabeth le pedía que le enseñase a maldecir. Posteriormente volvíamos a escuchar esta composición mientras los espectros ocupaban el escenario. Y finalmente, cuando tanto Richard como Richmond dedicaban sus discursos a sus seguidores previos a la batalla final.

En I.ii, mientras entraba en escena la comitiva funeraria con el cadáver de Edward y Lady Anne, sonaba la composición *Stabat Mater*, de Giovanni Battista Pergolesi, por Pino de Vittorio, creando una impresionante escena de dolor, y que podría representar el dolor de Anne tras las recientes pérdidas sufridas, y el dolor de la guerra.

También escuchábamos música renacentista (giga, gallarda y otros instrumentos) mientras Richard celebraba su conquista sobre Anne, a modo de celebración por lo conseguido y para poner fin a la escena ii del Acto I.

Posteriormente sonaba marcha barroca de fanfarrias para la boda con Lady Anne y también para la coronación de Richard III en IV.ii.

Finalmente, sonaba canto gregoriano en III.iv cuando Richard salía acompañado de un monje, fingiendo ante los ciudadanos y el Lord Corregidor. También al comienzo de IV.iii, cuando aparecía en escena esa gran cruz bajo la cual rezaba Elizabeth, desarrollando la acción en un espacio religioso.

Cardeña intentó que la música sirviese para crear una ambientación oscura y trágica y lo consiguió de una forma sublime en cada escena, evocando así el oscurantismo con que él conecta a la Edad Media.

Por otro lado, no solo escuchábamos música, también se reproducían distintos sonidos a lo largo de la adaptación. Un elemento sonoro simbólico que considero muy interesante son los gruñidos de jabalí, presentes en distintos momentos de la obra, elemento novedoso que introdujo Cardeña. En la adaptación de Bogdanov, se utilizó también este recurso, pero tan solo cuando Richmond apuñalaba a Richard en la joroba. En la adaptación de Arden podíamos escuchar al jabalí, por ejemplo, siempre que Richard mandaba ejecutar a alguien o siempre que algún personaje moría por orden suya. Fue entonces cuando sonaban los furiosos gruñidos del potente ataque de este animal asociado a Richard III.

Sonaban también al principio de la adaptación, antes de que Richard hiciese su acto de aparición, como se ha indicado con anterioridad. En I.iii sonaba cuando el villano informaba a la audiencia de los planes que estaba urdiendo para eliminar a todos los que se interpusieran en su camino hacia el poder. En la escena iv del mismo acto, volvía a sonar el jabalí cuando Ratcliff asesinaba a Clarence. En el acto III escena ii al asesinar a Hastings y en el acto V escena ii, al ejecutar a Buckingham. Otra ocasión en la que lo escuchábamos era la escena V.iv mientras los fantasmas acechaban a Richard durmiendo en la oscuridad y finalmente, durante la batalla final de Bosworth.

Cardeña jugó con el sonido del jabalí y el simbolismo centrándose en el personaje de Richard como depredador: “el símbolo del jabalí que formaba parte de su escudo, me dio la pauta. Un animal feo, de aspecto poco agradable, huidizo cuando tiene miedo pero salvaje, brutal, cuando se decide a embestir”⁵⁸. Comportamiento similar al de Richard.

Otros sonidos que también tenían peso simbólico en el montaje ya que ayudaban a situar la acción eran los sonidos de agua para las escenas de la Torre de Londres, por su proximidad al río Thames. También el simbolismo de este sonido y su relación con el sueño y la muerte de Clarence, ambos relacionados con el agua y el líquido.

Otros sonidos relevantes que Cardeña introdujo en su adaptación fueron campanas de boda para Richard y Lady Anne en II.i, para darles salida del escenario. Pero lo más curioso es que estas campanas de boda, se tornaban poco a poco en campanas fúnebres, anunciando la muerte del Rey Edward en la misma escena. Richard y Anne salían del escenario tras su boda al mismo tiempo que se escuchaban gritos de lamentos. Entraban Buckingham, la reina Elizabeth y Hastings, y Buckingham nos informaba de lo ocurrido:

BUCKINGHAM. ¡El rey Edward, nuestro señor, ha muerto! Que puedan nuestras almas en su rápido vuelo alcanzar al rey y como obedientes súbditos seguirle a su nuevo reino, mansión de eterna noche (50).

En el hipotexto es la reina quien informa de la muerte del rey dentro del Acto II escena i, quien hablando con la Duquesa, se lamenta de la reciente pérdida de su marido.

⁵⁸ Entrevista personal con Chema Cardeña. 7-2-2012.

Posteriormente, la escena III.i, comenzaba y terminaba con un fuerte graznido de cuervo, lo cual conllevaba muerte a nivel simbólico. En esta escena se decidía dónde se “alojaría” al príncipe de York a su llegada.

Otro elemento sonoro eran tambores de ejecución cuando se encontraba el patíbulo en escena y se ejecutaba a Buckingham en V.i.

Y por último, cabría resaltar el sonido de 4 flechas imaginarias que atravesaban el cuerpo de Richard y acababan con su vida en la última escena.

Por otro lado, como se ha comentado con anterioridad, existen también diferentes ejemplos en los que la luz situaba el lugar donde se desarrollaba la acción. En varias escenas, una especie de ladrillos se veía proyectado en el suelo, escenas en las que los personajes se encontraban en la Torre de Londres, concretamente. Esto ocurría en I.iv cuando tenía lugar el asesinato de Clarence, y en IV.v, cuando Elizabeth y Lady Anne se dirigían a visitar a los jóvenes príncipes.

En III.i, la proyección sobre el suelo era distinta y nos ayudaba a situar la acción en la calle. Por el contrario, en V.ii se proyectaban hojas de árboles en el suelo y luz verde, indicándonos que los personajes se encontraban en el bosque o la campiña, donde tendría lugar la batalla de Bosworth.

En lo que refiere a los espacios escénicos en los que se representó la adaptación, habría que señalar que normalmente se trató de escenarios teatrales o auditorios, aunque dentro de la gira de la compañía también hubo espacios distintos y que normalmente están destinados a otras funciones. En algunos de estos lugares la compañía tuvo que adaptar el espectáculo al espacio escénico correspondiente dependiendo de dónde actuasen. Uno de esos espacios especiales fue por ejemplo la Plaza de las Veletas en Cáceres, una pequeña plaza empedrada del casco histórico medieval cacereño, dentro del XV Festival de Teatro Clásico de dicha ciudad. También en el Patio de Fúcares, en la XXVIII edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro. Este patio del siglo XVI es de forma rectangular con columnas toscanas y de estructura claustral, en el cual se coloca un escenario elevado de tarima de madera y en uno de los laterales una pequeña grada de asientos para la audiencia. Otro de estos espacios especiales fue el Patio del Palacio de Pimentel de Valladolid, también de estructura rectangular, y también rodeado de columnas, construido en el siglo XV. También en el Teatro Romano de Sagunto tuvo lugar una representación dentro del XXII Festival de Verano Sagunt a Escena, en 2005.

Ya en 2006 se representó en el Claustro de la Iglesia de San Pedro, Olite (Navarra), un claustro porticado de estilo gótico-cisterciense del siglo XIII, en el VII Festival de Teatro Clásico. Posteriormente la compañía viajó hasta la provincia de Cáceres, para participar en el XXI Festival de Teatro Clásico de Alcántara, donde el lugar de representación fue el hemiciclo situado frente a la Galería de Carlos V en el Convento de San Benito. Por último, el Patio de armas del Castillo del Papa Luna de Peñíscola también sirvió de espacio escénico a la compañía dentro del VIII Festival de Teatro Clásico de Peñíscola, un habitual dentro de las giras de Arden. Este se convirtió en uno de los lugares más complicados a la hora de adaptar la representación al enclave debido a su estructura, según me confesó el propio Chema Cardeña. El Patio de Armas del Castillo consta de un amplio espacio rectangular al aire libre en el que a un lado del escenario se encuentra una escalera, de este modo, uno de los cambios que la compañía

realizó para adaptarse al lugar, fue que la función dio comienzo con Richard en lo alto de esa escalera, y pronunciando su monólogo inicial a medida que descendía por ella lentamente hacia el escenario.

Por tanto, la gran mayoría de estos espacios fueron lugares medievales (aunque no todos) que sirvieron como espacio escénico idóneo a la compañía pero también como parte de la escenografía, acorde con la ambientación de la adaptación y el vestuario utilizado por la compañía.

En definitiva fue un montaje limpio, exento de adornos, cruel como el texto y apoyado por un sonido y una iluminación muy especial que hacía, en ocasiones, de un espacio vacío diferentes espacios. De este modo, podíamos centrarnos en el texto y la interpretación de los actores y actrices sin ningún tipo de distracciones visuales.

4.2.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

En primer lugar se debería señalar que no se ha logrado encontrar un gran número de reseñas y críticas sobre la producción de *Arden RIII* para poder analizar la recepción de la obra.

En segundo lugar, en lo que al texto se refiere, tan solo encontramos la referencia de Amezúa, quien tras asistir a la representación del montaje en el ciclo *Las Veladas de Pimentel* en el Patio del Palacio de Pimentel, destacaba positivamente ante todo la claridad con la que Cardeña lograba transmitir el texto: “El logro de esta propuesta está en la claridad y desnudez con que nos comunican el texto de Shakespeare, que incluso es leído por los actores en diversos momentos”.

En el apartado actoral y los personajes, Herrero destacó la actuación de algunos de los miembros del elenco como por ejemplo Juan Carlos Garés interpretando a Richard, aunque no era el único: “La sordidez de la historia se pone en relieve desde el buen trabajo de Juan Carlos Garés, en ese papel bombón, y el de Amparo Vayá y Laura Useleti en las dos reinas de este antro de corrupción familiar.”

Toquero sí encontró “interesantísimas creaciones de personajes como las de Ricardo o la Reina Margaret”.

Amezúa también destacaba sobre el conjunto a “Juan Carlos Garés en su interpretación personal de Ricardo III y Laura Useletti como una agorera y vengativa reina Margaret”. Aunque por el contrario, Amezúa calificaba la interpretación como “muy irregular”, ya que “el tono de los actores es bajo. No han profundizado en los ricos mundos interiores de los complejos personajes y se limitan a presentarnos el texto”.

Por otro lado, se observan críticas a la escenografía y puesta en escena, en su mayoría positivas: la web *Interbusca* destacaba “la escenografía, los efectos sonoros, un detallado diseño de luces así como una atractiva composición de los personajes”.

Seguí también criticaba positivamente este aspecto de la adaptación y añadía: “Puesta en escena total, concepto del espectáculo dramático y realización, que Arden nos dio con su versión del Ricardo III de Shakespeare”, y concluía que se trataba de “con mucho, lo mejor de la Muestra de Alcoy”.

También Toquero consideró la puesta en escena como “muy digna, ajustada al grado profesional de la compañía valenciana”, mientras que Máñez destacaba “un montaje muy bien iluminado”.

Amezúa señalaba que el montaje “está hecho con gran sobriedad, con una escenografía desnuda y un espacio vacío en el que permanecen casi todo el tiempo de la representación los propios intérpretes”. Aunque por otra parte encontró falta de originalidad en la adaptación:

No encontraremos nada rompedor en esta propuesta escénica, nada que se salga del guion de lo convencional; tan sólo hay que mencionar algún tímido chispazo de originalidad, como el que se produce en la escena del asesinato de Clarence en la bañera.

Por otra parte, se observan referencias a la recepción por parte de la audiencia, la cual recibió positivamente esta adaptación. Por ejemplo, el Diario Lanza, tras la representación en el Festival de Almagro en 2005, la calificaba como una adaptación con “Sobriedad y Energía” y recordaba que con “un caluroso aplauso ovacionó el público en el Patio de Fúcares a Arden Producciones su contundente propuesta de Ricardo III”.

Herrero informó sobre un aforo “Lleno y muchos aplausos”. Igual que Amezúa, quien también señalaba este aspecto y afirmaba que el aforo del Patio “estaba lleno de un público que siguió con mucho interés y respondió con prolongados aplausos”.

Por último, en cuanto al conjunto de la obra, Reig concluía que “esta pieza ha pulido todos y cada uno de los matices de este género hasta convertirla en indispensable”, y Máñez aseguraba que fue “interpretado con una suficiencia contenida de alto estandíng, y que supone una aportación nada desdeñable a uno de los principales iconos de la producción shakespeariana”. Y añadía que se trataba de una “actualización modélica, un montaje arriesgado que roza muchas veces la excelencia”.

Además, no se debe olvidar que la crítica concedió a Chema Cardeña el premio a Mejor Adaptación de Texto en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana en el año 2006. La adaptación también obtuvo diversas nominaciones en dichos premios: a Mejor Dirección Teatral (Chema Cardeña) y a Mejor Actor (Juan Carlos Garés). También en los premios MAX de las Artes Escénicas 2006 en los que Cardeña fue nominado a Mejor Actor de Reparto.

Por tanto, disponemos de escasos recursos para el análisis, tan solo reseñas críticas de prensa. Los aspectos sobre los que se han encontrado referencias en las mismas fueron recibidos generalmente con críticas positivas, tanto el texto como el trabajo del elenco actoral, así como la puesta en escena.

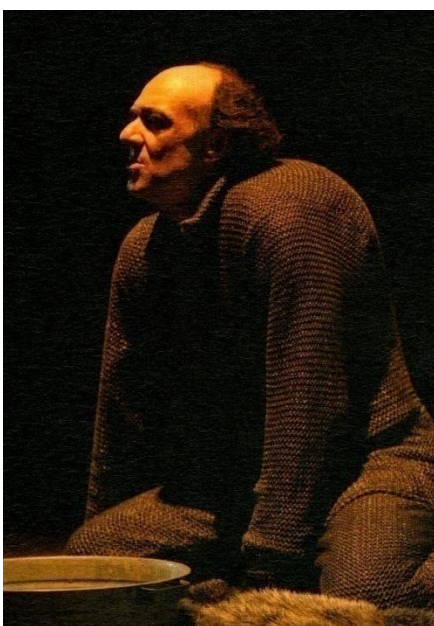
También las escasas referencias a la audiencia revelan que las salas presentaron lleno y respondieron con grandes ovaciones a la compañía.

Anexos

Anexo I. Personajes al fondo en la oscuridad antes de entrar en acción.



Anexo II. Soliloquio de Richard al despertar de su pesadilla la noche antes de la batalla de Bosworth.



Anexo III. Boda entre Richard y Anne.



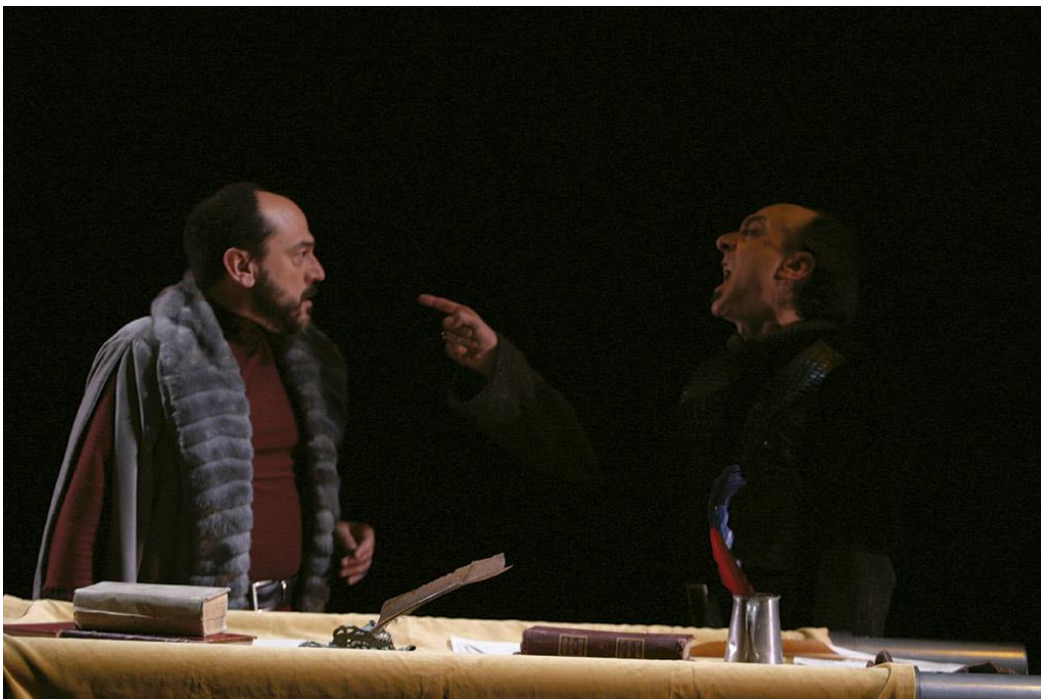
Anexo IV. Trono. Escenas de palacio.



Anexo V. Ratcliff conversando con Clarence en la bañera previo a su asesinato.



Anexo VI. Escena del consejo y condena de Hastings.



Anexo VII. Duelo verbal Richard – Elizabeth. Gran cruz sitúa la acción en un espacio religioso.



Anexo VIII. *La Estancia*.



Anexos IX y X. *Hotel Venezia*.



Anexo XI. *Las Rameras de Shakespeare.*



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Cardeña, Chema, director. *RIII*, de William Shakespeare. Arden Producciones S. L. 2005. DVD.

---. "RIII". 2005. Guión de Texto Teatral. Arden Producciones S. L. Valencia.

II. Dossier, programa y prensa.

Dossier Compañía Arden Producciones S. L. 2005.

Programa para RIII, de *William Shakespeare*. Sala Russafa, Valencia. Programa. 2005.

Amezúa, Julia. "Claridad y desnudez". Reseña de *RIII*, dirigida por C. Cardeña, en *ABC*. 26 Jul. 2005. www.abc.es/hemeroteca/historico-26-07-2005/abc/CastillaLeon/claridad-y-desnudez_204055208428.html.

"Arden Producciones Presenta una Versión de 'Ricardo III' el Día 23 de Abril". 19 Abr. 2005. www.artezblai.com/artezblai/arden-producciones-presenta-una-version-de-ricardo-iii-el-dia-23-de-abril.html.

Herrero, Fernando. "Ricardo III", Reseña de *RIII*, dirigida por C. Cardeña, en *El Norte de Castilla (Valladolid)*. Jul. 2005. En <http://arden.es/producciones/riii/>.

"La Compañía Arden Producciones presenta en la Politécnica su versión de 'Ricardo III'". Reseña de *RIII*, dirigida por C. Cardeña, en *Interbusca* 6 Oct. 2005. <http://noticias.interbusca.com/cultura/la-compania-arden-producciones-presenta-en-la-politecnica-su-version-de-ricardo-iii-20051006173511.html>.

Máñez, Julio. "El Gusano de la Conciencia". Reseña de *RIII*, dirigida por C. Cardeña, en *El País*. 29 Oct. 2005. https://elpais.com/diario/2005/10/29/cvalenciana/1130613501_850215.html.

Reig, Paula. "Un Thriller de Alto Voltaje". Reseña de *RIII*, dirigida por C. Cardeña, en *Cartelera Qué y Dónde (Valencia)*. Mayo 2005. En <http://arden.es/producciones/riii/>.

Seguí, José Luis. "Con mucho, lo mejor de la Muestra de Alcoy ha sido el montaje de Arden Ricardo III de Shakespeare". Reseña de *RIII*, dirigida por C. Cardeña, en *El Periódico Ciudad de Alcoy*. Mayo 2005. En <http://arden.es/producciones/riii/>.

Toquero, Carlos. "Ricardo III". Reseña de *RIII*, dirigida por C. Cardeña, en *El Mundo*. Jul. 2005. En <http://arden.es/producciones/riii/>.

III. Entrevistas e E-Mails Personales.

Cardeña, Chema. Entrevista Personal. 7 Febrero 2012.

---. Entrevista Personal. 12 Marzo 2012.

---. "Re: RIII". E-mail recibido por Daniel Ambrona. 21 Noviembre 2012.

IV. Otros.

La Estancia. <http://arden.es/producciones/la-estancia/>.

Las Rameras de Shakespeare. <http://arden.es/producciones/las-rameras-de-shakespeare/>.

4.3 Después de Ricardo. Avanti Teatro / CSF. 2005



4.3.1 Introducción.

El 3 de julio de 2005 Avanti Teatro con la colaboración del CSF estrenó *Después de Ricardo* en la XXVIII edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro. Se trataba de una versión libre de la obra *Richard III* de William Shakespeare, dirigida por Julio Fraga, mientras que el promotor y creador de la idea original fue Eduardo Velasco.

La gira que realizó la compañía Avanti fue muy breve. La obra se estrenó en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, donde coincidió con otras adaptaciones de *Richard III* también analizadas en esta investigación: Arden, Teatre Lliure y Centro Dramático Galego.

El autor del texto de la adaptación fue el malagueño Sergio Rubio, quien reconocía que la obra partía de un supuesto: “¿y si Ricardo III no hubiera muerto en el campo de batalla?”⁵⁹ A partir de ahí, el autor compuso una tragedia contemporánea donde tenían lugar la guerra, la tortura, y la manipulación, entre otros. Por tanto, la adaptación de Rubio “retoma el personaje de Ricardo del acto quinto y de su universo de visiones, fantasmas, maldiciones, pesadillas, delirios y sombras”,⁶⁰ desde donde partía la acción desarrollándose a través de un texto completamente nuevo que introducía unas pocas líneas del hipotexto shakesperiano, y que a su vez, se dividía en 19 nuevas escenas.

Rubio encontraba las razones por las cuáles coincidían tantas adaptaciones de *Richard III* en la situación del país en aquellos momentos: “No es casualidad que las representaciones del *Ricardo* de Shakespeare se multipliquen, sino una consecuencia de la situación actual tan convulsa”.⁶¹

Además, se trataba de una tragedia contemporánea interpretada por tan solo dos actores y una actriz, en la cual encontrábamos diversos aspectos interesantes y actuales:

La guerra, la hipocresía de los dirigentes, la manipulación de la justicia, la usurpación política del concepto de libertad, la hipocresía de los que dirigen, el secuestro de los gobiernos por las multinacionales, la utilización partidaria de la democracia... ingredientes todos de nuestro tiempo y de los de Shakespeare”.⁶²

Por tanto, la obra se servía del personaje Ricardo III para denunciar la situación política de nuestros días, y las actuaciones de algunos líderes políticos actuales, herederos directos del monarca de Shakespeare, así como la denuncia del poder económico por parte de las empresas y el capitalismo. Por tanto, la obra seguía la línea

⁵⁹ S. Rubio en el dossier de la compañía. Memoria del autor, p.6.

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ S. Rubio en <http://elpais.com>

⁶² S. Rubio en el dossier de la compañía. Memoria del autor, p.6.

del autor, ya que tal y como el propio Rubio afirmaba el teatro tiene una función muy importante para la sociedad:

El teatro debe tener una función social. Creo que ya sólo queda ese espacio: en el que se pueden hacer y decir cosas que en el cine y la televisión son imposibles. Aunque no se llega a un público tan extenso, el teatro puede dar mucho que pensar a la gente.⁶³

Por su parte, las declaraciones del director, Julio Fraga, también se movían en la misma línea, y además de justificar la elección del clásico como una ilusión que siempre había tenido, Fraga confirmaba que “quizás no estemos tan alejados de lo que el genial autor inglés describió siglos atrás”.⁶⁴

Además, según el director, la adaptación iba dirigida a un público medio, siendo asequible, y con varios objetivos: por un lado acercar a *Richard III* a la audiencia transmitiendo que este continúa viviendo entre nosotros también en nuestro tiempo; en segundo lugar, el cuestionar a la audiencia cuál sería su posición en la obra; en tercer lugar, disfrutar de un clásico cercano al público, mucho más de lo que ellos mismos piensan; por último entretener con un espectáculo ameno e interesante, superando así la mediocridad abusiva de la televisión.⁶⁵

Por su parte, Eduardo Velasco, fundador de la compañía y quien desde un principio decidió llevar a cabo esta libre versión, justificaba ideológicamente el proyecto asegurando la universalidad y atemporalidad de la obra: “da igual el tiempo o el espacio. Algunos conflictos son universales y, por desgracia, la situación política internacional nos demuestra que siguen estando de rabiosa actualidad”.⁶⁶

¿Por qué Ricardo III? Quizás no estemos tan alejados de lo que el genial autor Inglés describió siglos atrás. Algunos gobernaron y fueron enjuiciados, otros gobiernan burlando impunemente a la justicia y, conviven con las víctimas, amparándose en la falta de memoria histórica que sufre la sociedad actual.⁶⁷

Así pues, la obra *Después de Ricardo* era un análisis de la situación general vivida en los años que fue puesta en escena, tanto en lo que refiere al poder como a la

⁶³ S. Rubio en Zotano, J.

⁶⁴ J. Fraga en el dossier de la compañía, p.3.

⁶⁵ J. Fraga en el dossier de la compañía, p.5.

⁶⁶ E. Vasco en el dossier de la compañía. Justificación Ideológica del Proyecto, p. 3.

⁶⁷ E. Vasco en <https://avantiteatro.com/obra/despues-de-ricardo/>.

política, ya que como el propio Fraga afirmaba, “el poder corrompe y solo los corruptos alcanzan el poder”.⁶⁸

Sería interesante recordar las palabras de Fraga sobre la obra, en las cuales destacaba, por ejemplo, que siempre se intentó combinar lo clásico con lo contemporáneo en todos los aspectos:

Contar con actores que se comprometan en este viaje es complicado, su capacidad de análisis debe ser muy alta, y en esta producción realmente lo hemos tenido. Contar con un autor que tenga la humildad para enfrentarse a un nuevo texto a partir de Ricardo III, sin perder la esencia del discurso es algo casi imposible, y lo hemos tenido. Contar con músicos y escenógrafos que puedan conjugar arte contemporáneo con reminiscencias clásicas en sus trabajos es dura tarea y hemos contado con ellos. Y si además hemos podido contar con un productor capaz de confiar en una locura como esta e invertir en ella, hace del conjunto un cóctel explosivo digno de cualquier aventura”.⁶⁹

Este fue el primer y único Shakespeare de la compañía y los creadores de la obra hasta la fecha de realización de este trabajo.

4.3.2 Texto.

Tal y como se indicaba en el apartado introductorio, el texto era completamente nuevo y muy actual, aunque con ciertas reminiscencias clásicas. Se trataba de una reflexión sobre el texto shakesperiano a través de un texto nuevo, a excepción de unas pocas líneas del hipotexto shakesperiano repartidas a lo largo de algunas de las escenas, tal y como se podrá comprobar en el consiguiente análisis textual.

Por tanto, la estructura de la adaptación también era totalmente nueva y diferente a la versión original shakesperiana, ya que no se encontraba dividida en actos sino en escenas, un total de 19 nuevas escenas y con una duración aproximada de 1 hora y 15 minutos. A continuación se analizarán estas escenas gracias al texto que la propia compañía nos facilitó, el cual citaremos en cada caso.

La primera escena fue titulada “El Sueño de la Victoria”. De la misma extraemos que la acción se situaba en el campo de Bosworth donde la batalla final de *Richard III* tenía lugar, y en la cual Richard habría muerto. Pero no en esta adaptación, donde dos personajes, Richmond y Ella (una guerrera) conversaban sobre el fin de la guerra. Ella había estado buscando a Richard con vida entre las víctimas de la batalla y ponía uniforme de preso y número (2004) a uno de ellos, al cual había encontrado con vida, un número que le identificaba como preso político de Richmond. El preso no era otro que Richard.

⁶⁸ J. Fraga en www.avantiteatro.blogspot.com.es.

⁶⁹ *Ibíd.*

Además, Richmond daba un discurso donde informaba a los ciudadanos del fin de la guerra:

RICHMOND. Ciudadanos, ciudadanas... Ricardo y su ejército han sido vencidos. La guerra ha terminado...Desde hoy no hay por qué esconderse. El miedo a la tiranía ha desaparecido. Somos libres (3).

ELLA-guerrera. Desde este momento, usted es el número 2004. Arrestado por la Orden número 2 del nuevo reglamento del Código de Leyes Provisionales del Nuevo Estado del príncipe regente Richmond (3).

En la segunda escena, “Miedo a la Oscuridad”, Richard, ya en una celda, conversaba con Ella sobre el miedo, y no descubría su verdadera identidad. Richard negaba ser Richard aludiendo no recordar nada, por lo que los espectadores no diferenciábamos si se trataba de una secuela de la batalla o si Richard fingía para no ser ajusticiado.

Antes de acabar la escena segunda, Richmond llamaba por teléfono a Isabel, la reina, pero se veía obligado a dejarle un mensaje en el contestador.

En la tercera escena, “Coronación”, asistíamos a la coronación de Richmond, el cual, arrodillado se coronaba como rey. Paralelamente en escena, a Richard en su celda le colocaban una bolsa en la cabeza.

Tal y como indicaba la acotación, Richmond recibía en la misma a embajadores extranjeros y jefes de multinacionales, y era a estos a quienes daba explicaciones, quizás porque son ellos quienes dirigen el mundo y por tanto a quienes debe rendir cuentas, e intercalado con sus palabras, en lo que parecía ser una rueda de prensa, Ella-guerrera pronunciaba texto de una versión del monólogo inicial de *Richard III* en inglés:

RICHMOND. En primer lugar quiero darles las gracias por haber acudido a la coronación, espero que les haya gustado y que todo haya sido de su agrado.

ELLA-guerrera. **Now is the Winter of our discontent, made glorious summer by this sun of York; and all the clouds that lour'd upon our house in the deep bosom of the ocean buried.**

RICHMOND. Adelante con las preguntas.

ELLA-guerrera. El director de la Compañía de Fundiciones y Aceros tiene prisa y quisiera saber lo que todos lo reunidos están esperando oír... ¿Qué ocurre con Ricardo?

RICHMOND. Nuestras fuerzas están siguiendo todas las líneas posibles de investigación. Sabemos que no ha salido del país. Lo estamos buscando. Va a aparecer. Aparecerá seguro.

ELLA-guerrera. **Now are our brows bound with the victorious wreaths; our bruised arms hung up for monuments; our stern alarums chang'd to marry meetings, our dreadful marches to delightful measures.**

RICHMOND. Siguiente.

ELLA-guerrera. Las empresas petroleras quieren estar seguras de que la guerra ha terminado y que no se tomaran represalias que puedan reavivar el fuego de las hostilidades...

RICHMOND. Nadie quiere eso. Nosotros los primeros.

ELLA-guerrera. **Grim-visag'd war hato smooth'd his wrinkled front; and now, - instead of mounting barbed steeds to fright the souls of fearful adversaries – he capers nimbly in a lady's chamber to the lascivious pleasing of a lute.**

El representante de los fabricantes de armas, quiere saber cuándo se comenzarán los pagos de la deuda.

RICHMOND. En el momento en que se redacte una ley que regule los pagos.

ELLA-guerrera. La embajadora alemana quiere saber dónde está Ricardo ofrece su ayuda con un grupo de elite de su propio ejército.

RICHMOND. No necesitamos ayuda podemos resolver nuestros propios problemas. Ya he contestado a eso pero si quiere saber la verdad me gustaría encontrarlo yo mismo y encerrarme con él en una habitación y charlar tranquilamente. Aunque con algo de suerte aparecerá muerto.

ELLA-guerrera. **Clarence still breathes; Edward still lives and reigns; when they are gone, then must I count my gains.**

RICHMOND. Les invito a que inviertan en nuestro país, una tierra de hombres ansiosos por fabricar el futuro, un lugar seguro donde hacer negocios y ganar dinero (11-12).

Como se puede observar, resulta interesante por la crítica que el gobierno tiene una deuda con los fabricantes de armas tras acabar la guerra.

Además, en esta escena Richmond llamaba por segunda vez a Isabel, pero esta tampoco contestaba en esta ocasión, por lo que Richmond le dejaba otro mensaje en el contestador.

La siguiente escena, la cuarta, fue titulada “La Guardia”, quizás porque en ella descubríamos un nuevo personaje, Ella-la Guardia. Esta escena se desarrollaba en La Torre, donde la Guardia custodiaba a Richard. Este seguía sin descubrirse como Richard, alegaba no recordar nada de lo sucedido.

En la escena quinta, llamada “Lavado de Cerebro” la mujer guerrera inyectaba algo a Richard para tratar de hacerle recordar, pero no era efectivo.

“La Escultura y su Sombra” era el título de la escena sexta, en la que Richard seguía empeñado en recordar el nombre de su caballo y sin recordar su identidad. Richmond hablaba con Ella-guerrera sobre la vida en la corte y lo complicado que es reinar, y reconocía que él no quería ser como los reyes anteriores, pretendía ser un rey justo. Posteriormente asistíamos a la tortura llevada a cabo por Ella-guerrera a Richard, metiéndole la cabeza en un cubo cada vez que sonaba un despertador. Mientras, Richmond en un acto público descubría una estatua en su honor y daba un nuevo discurso como rey. Una vez más comprobamos que el público asistente es el mundo de la economía, las finanzas y las empresas, principalmente, aunque estos no son el tipo de compañía que Richmond desea:

RICHMOND. Banqueros, prestamistas, hombres de finanzas, economistas, altos ejecutivos y hasta al Primer Ministro evaluando las posibles ganancias... Los metería a todos en una trinchera (23).

Mediante su discurso, Richmond comentaba cuáles iban a ser las directrices de su reinado, basado en la democracia, la justicia y la igualdad:

RICHMOND. Gracias, gracias. Quiero darle las gracias por acudir a la presentación de esta escultura. Incluso mejora el natural. (Leyendo en la placa.) A Richmond, valedor de la libertad. Y ese título Valedor de la Libertad para mí es más importante que el de Rey. Porque esa es la labor primera de un Rey defender la libertad. (Aplausos.) Y quiero que me lo exijáis todos los días de mi reinado. (Aplausos.) Quizás hayamos olvidado en estos días negros qué era la democracia. Democracia es vivir libres, libres en paz, y sobre todo es justicia. Y este reinado va a hacer justicia. Pero se acabaron los tiempos en que la justicia era caprichosa y dependía del estado de ánimo de un sádico. Nuestra justicia se va a impartir en los tribunales, con independencia y con transparencia. (Aplausos) (24).

La escena séptima era breve, “Rey Negro, Rey Blanco”. En ella, en su desesperación por dar con Richard, Richmond le visitaba en su celda, aunque no llegaban a reconocerse. Richard seguía con su amnesia, real o fingida. Con el propósito de hacerle recordar su identidad, Ella-la Guardia le llevaba un ajedrez, le enseñaba a jugar y jugaba con él. (Anexo I). Una vez más, nos encontramos ante el ajedrez, recurso que también hemos visto en las adaptaciones anteriores del CDG y Arden.

Ella-la Guardia se portaba bien con Richard, le mostraba aprecio al dirigirse hacia él, todo lo contrario que la Guerrera, quien le torturaba, escupía y maltrataba psicológicamente.

La escena siguiente, la octava, titulada “Se Rompe el Trato” mostraba Richmond hablando por teléfono:

RICHMOND. ¿Sí? (Richmond escucha atentamente.) ¿Pero cómo puedes decirme eso? Se suponía... sí, sí... ¿Y nuestro trato? Se suponía... sí... ¡Se suponía que teníamos un trato!... ¡¿Me oyes?! Escucha, ¡escúchame!

Necesitamos... Necesito más tiempo... ¡¿Tres días?!... ¡¿Tres?!... No puedes hacerle esto a mí país... ¿Quién lo ha decidido? ¡¿Quién?!... ¿Todos?... Comprendo. Siempre podemos negociar, ¿qué queréis?... ¿Más beneficios?... ¿Eh? Contesta... Contesta... ¿Qué coño queréis? Han colgado (29).

A raíz de esta conversación, Richmond desesperado, llegaba incluso a coger una pistola y meterse el cañón en la boca pero entraba la Guerrera y le interrumpía. Richmond le hablaba de las consecuencias de no encontrar al rey Richard, por lo que deducimos que la llamada recibida era por parte de empresas o financieras que le habrían respaldado en la guerra y a derrocar a Richard, ayudándole a subir al trono, y en esos momentos le daban un ultimátum para encontrar al tirano y por tanto asentar el nuevo orden. En esta conversación con la Guerrera, Richmond desvelaba las consecuencias y que todo se vendría debajo de no encontrar a Richard.

RICHMOND. ¿Me entregarías un cordero si te pidiera un lobo? No es nuestro hombre. Quiero a Ricardo. Y no nos queda tiempo. Voy a decirte una cosa. La gente sabe que Ricardo está vivo. ¿Ha paseado últimamente? Se respira en las calles. Se escuchan rumores de grupos que quieren restaurar el antiguo orden. ¿Y sabe qué significa eso?

Ella niega con la cabeza.

RICHMOND. Que los mercados financieros reaccionan en nuestra contra y a favor de los otros. Que los gobiernos extranjeros se unen para enviar misiones de paz. Para que soldados extranjeros paseen por nuestro país, para que otros desde fuera tomen las decisiones de lo que ocurre dentro de nuestras fronteras. Todo se viene abajo, ¿y sabe por qué?

ELLA-guerrera. Porque no encontramos a Ricardo (31).

Al final de la escena, Richmond volvía a llamar a Isabel de nuevo, ya que seguía sin saber nada de ella, pero la respuesta era la misma, ella no contestaba y debía dejarle un nuevo mensaje en el contestador.

“Instinto y Memoria” era la escena novena, en la cual, Ella-Guerrera volvía a torturar a Richard, enfocándole una fuerte luz a los ojos, sin que Richard pudiese apenas abrirlos y lo maltrataba físicamente, aunque Richard seguía sin recordar:

ELLA-guerrera. Tú eres Ricardo, ¿lo recuerdas?

RICARDO. ¿Yo?

ELLA-guerrera. Si no eres Ricardo sonará el despertador, ¿recuerdas lo que significa? Eres Ricardo.

RICARDO. Ricardo... Yo soy el Rey... Yo soy el rey...

Se tira al suelo. Ella le pisa una mano.

ELLA-guerrera. Vas a aprender a comportarte como un Rey. En caso contrario, te enseñaré lo que duele no ser Ricardo...

Ella aprieta la mano que le pisa. Escupe sobre la cara de Ricardo, lentamente.

ELLA-guerrera. Ricardo se hubiese cortado la mano antes de que se la pisaran, Ricardo habría muerto antes de recibir un salvazo. No eres Ricardo. Pero vas a serlo. Se puede convertir a una persona en cualquier persona (34-35).

Posteriormente asistíamos al primer mensaje de Richmond a los ciudadanos desde que fue coronado, mediante el cual pretendía lanzar un mensaje de tranquilidad a la población ante la amenaza de posibles rivales debido a que no lograban dar con Richard:

RICHMOND. Ciudadanos. Este es mi primer mensaje desde que fui coronado como Enrique VII, Rey de Esta, Nuestra Tierra. Se han oído rumores de movimientos de tropas extranjeras junto a nuestras fronteras. Son falsos. Esos soldados están movilizados para impedir la huida de Ricardo y para entrar en nuestro país a buscarlo si nosotros mismos no lo encontramos. Pido un esfuerzo para que colaboren con los cuerpos de seguridad para encontrar a aquel que hizo de la feliz tierra un infierno poblándola de llanto y maldiciones. Estamos trabajando para el bienestar y por la democracia (35-6).

“Juego” era el título de la escena décima en la que Richard volvía a ser torturado con la cabeza en el cubo de agua. Por otro lado, Richmond daba un ultimátum a Isabel a través de un nuevo mensaje telefónico

RICHMOND. Esta es la última llamada que te hago Isabel.. ¡Coge el teléfono! Tu familia está muy preocupada por lo que te pueda ocurrir. Corres peligro viajando fuera de nuestras fronteras, vuelve conmigo y podré protegerte. Te quiero pero vas a obligarme a tomar una decisión drástica. Hazlo por los tuyos. Hasta nunca, Isabel (39).

En la escena decimoprimer, titulada “*Volver a Ser Uno Mismo*” Ella-Guerrera provocaba a Richard para que volviese a ser él, le daba un cuchillo y la posibilidad de atacarla e intentar escapar. Richard así lo hacía, aunque ella lo desarmaba a la fuerza. En ese momento, Richard volvía a ser Richard, por lo que descubrimos que había estado fingiendo todo este tiempo, y montado en cólera pronunciaba palabras del hipotexto:

RICARDO. ¡Mil corazones laten en mi pecho!

ELLA-Guerrera. No olvides la sangre real que corre por tus venas.

RICARDO. ¿Está el trono vacío? La espada, ¿está sin dueño? ¿Ha muerto el Rey? ¿Está el imperio desposeído? ¿Qué heredero de York queda vivo sino vos? ¿Y quién es el Rey sino el gran heredero de York? Entonces dime: ¿Qué hago aquí? (40-41).

ELLA-Guerrera. Bienvenido, Ricardo III.

La escena decimosegunda fue titulada “Lady Anne”, puesto que en una conversación entre Ella-Guerrera y Richard, ambos pronunciaban líneas de la escena shakesperiana entre Richard y Lady Anne (I.ii). Ella-Guerrera intentaba vengar a su padre asesinando a Richard, pero este la asesinaba a ella. Además, en esta escena Richmond se preparaba para dirigirse a la nación, le alumbraban, se maquillaba, se arreglaba la ropa, los decorados..., y la sala del trono se convertía en un plató. Asistíamos a su discurso mediante el cual informaba de que Richard había sido encontrado, intercalado con la conversación entre Ella-Guerrera y Richard en la celda:

RICHMOND. ¡Lo tenemos! Hace unas horas me han informado de la captura del tirano Ricardo. Durante una investigación rutinaria apareció refugiado bajo los escombros de la batalla...

Ella entra donde Ricardo cierra la puerta con llave.

ELLA-Guerrera. Por fin he conseguido despertarte Ricardo. El Rey tiene lo que quiere. En estos momentos está anunciándolo a la nación. ¿Pero te has preguntado qué quiero yo?

RICARDO. Una mujer nunca quiere una sola cosa. En su naturaleza de complicar el mundo de los hombres exige DOS objetos y los quiere al mismo tiempo.

RICHMOND. ... Estas son fotos del aspecto con el que apareció cuando lo detuvimos. Mucho más deteriorado...

ELLA-Guerrera. Para los hombres la lucha siempre es la misma, cada batalla es una repetición de la anterior...

RICHMOND. ... Una pistola y un cepillo de dientes eran sus únicas posesiones...

Ricardo deja de lavarse los dientes. Tiene el pincho en la mano.

ELLA-Guerrera. ¿Y las mujeres? Entran en batalla por sangre. Su bandera es su familia. Pagando con sangre la sangre derramada de los suyos...

RICARDO. Tú servías en mis filas...

RICHMOND. ... Será juzgado por un alto tribunal militar, los cargos que se le imputan son alta traición contra la soberanía del país, crímenes contra la humanidad, homicidio en primer grado, homicidio en segundo grado, prevaricación...

RICARDO. ... Vestías como un hombre, andabas como un hombre, sonabas como un hombre... Te disfrazaste de hombre para jugar a ser soldado...

ELLA-Guerrera. Y ahora estamos solos. Es el momento que tu sangre pague mi sangre...

RICARDO. ... Pero eres mujer. ¿Quién te manda meterte en estos asuntos? Pequeña niña asustadiza, vuelve a tu casa con el cadáver tu padre antes de hacerte daño...

RICHMOND. ... He hablado personalmente con los embajadores de los países aliados, que estaban ansiosos por su captura, ya que tenemos intereses comunes que la presencia...

Ella desenfunda su cuchillo.

RICARDO. ... Tu padre tuvo mala suerte. Estaba en el lugar equivocado en el momento preciso. Se lo merecía. Claro que lo merecía. ¿Qué quieres hacer con ese cuchillo?

ELLA-Guerrera. Voy a hacer que cambie tu suerte, Ricardo.

RICHMOND. ... Como máximo representante de las Fuerzas Armadas yo ocuparé el cargo de fiscal del Estado porque la Justicia...

ELLA-Guerrera. **No hay bestia tan sanguinaria que no sienta algo de piedad.**

RICARDO. **Pues yo no siento ninguna, / por tanto no soy una bestia.**

ELLA-Guerrera. **¡El diablo dice la verdad!**

RICHMOND. ... La situación excepcional de nuestro país y la urgencia de este proceso me obligan a tomar medidas especiales. El proceso será presenciado por cuantos ciudadanos deseen...

RICARDO. **Yo no maté a vuestro padre.**

ELLA-Guerrera. **Mientes desde tu sucia garganta / vi tu espada / asesina humeando en su sangre.**

RICARDO. **Fui provocado por su infame lengua, que echaba sus culpas sobre mis hombros inocentes.**

RICHMOND. ... el jurado deberá decidir... el acusado tendrá derecho a un abogado, y en caso de no poder costearlo el Estado le proveerá uno de oficio...

ELLA-Guerrera. **Que te condenes por tu horrible hazaña / ¡era bueno, dulce y virtuoso!**

RICARDO. **Mucho mejor para el rey del cielo / pues lo tiene a su lado. /encajaba más en ese lugar que en la tierra.**

ELLA-Guerrera. **Y tú no encajas en ninguno sino en el infierno.**

RICARDO: **Sí, en otro sitio, si me lo queréis oír decir.**

ELLA-Guerrera. **¿En este calabozo?**

RICARDO. **En la cama de vuestra alcoba.** Le escupe. **¿Por qué me escupes?** Ella le apunta con el cuchillo. **Si tu vengativo corazón no puede perdonar, / toma esa espada de afilada punta, / ocúltala, si ello te place, en mi sincero pecho / y deja salir el alma que más te adora. / Desnudo lo expongo al golpe mortal / y humilde pido la muerte arrodillado. / No, no dudes, yo maté a tu padre. / Pero fue tu belleza la que me provocó. / vamos, termina de una vez: yo apuñalé/ pero fue tu cara celestial la que me impulsó.**

ELLA-Guerrera. Levántate, nunca pensé que volvería a escuchar la voz de Ricardo, que como la lengua de la serpiente sisea adormeciendo a su enemigo.

RICARDO. **Llevaos este beso de amor puro.** (Le clava el pincho en el cuello.) **Y de esta forma os digo adiós.**

Ella cae al suelo. Intenta respirar, mientras sangra abundantemente.

RICARDO. **¡Mujer voluble, blanda y necia!**

RICHMOND. ... Lo más importante es que se haga Justicia y que hagamos un punto y aparte a nuestra historia...

RICARDO. ¿Te das cuenta? Intentabas ponerte a mi altura, te enseñé algunas cosas pero tú... ¡Das mal nombre a la guerra! Que es el primer oficio de los hombres, a diferencia del primitivo oficio de las mujeres. ¿Ves con lo que te ha matado? Me enseñaste los colmillos y te clavé mi cepillo de dientes. Espero que no te produzca repugnancia usar uno que no sea el tuyo. ¿Quieres decirme algo? No te entiendo. ¿Maldices, quizás? ¿Cómo hizo tu padre cuando lo atravesé con mi espada? Él si mereció morir con una espada. Espera. (Recoge el arma del suelo y le dispara.) No puedo oírte, habla más alto. (Dispara una y otra vez, vaciando su cargador) ¡Más alto! ¡Más alto! ¡Más alto! (Se queda sin balas) **A los que están en lo alto, / el aire los sacude, y si llegan a caer / se estrellan en pedazos.**

RICHMOND. No tengo nada más que añadir. Gracias (41-45).

Definitivamente, Richard estaba de vuelta.

“Funeral” era el título de la escena decimotercera. El funeral era de Ella-la Guerrera. Durante esta escena, Richmond pedía a Ella-la Guardia que fuese su guardaespaldas durante el proceso pues temía a Richard.

La siguiente escena, la decimocuarta, fue titulada “El Ensayo” puesto que en ella Richmond preparaba la sala del tribunal que juzgaría a Richard y ensayaba el juicio. También ensayaba en su celda Richard para el mismo, lo hacía de una forma teatral e irónicamente, rasgos característicos del personaje:

ELLA-guardia. Mañana comienza el juicio.

RICARDO. Lo sé, por eso ensayo mis mejores poses.

ELLA-guardia. ¿Poses?

RICARDO. Nunca he pisado un tribunal pero he oído que es un espectáculo aburrido donde las personas andan con disimulada elegancia, impostan su voz y se disfrazan de manera ridícula. Lo más parecido que conozco es el teatro, así que como un buen actor ensayo para el estreno.

La única defensa que me queda es la sátira, mostrarles su ridiculez, desnudar sus vergüenzas. ¿Quieres que te enseñe algunas de mis poses? He preparado media docena de personajes, la pose convincente cerrando los puños y que usando el dedo índice para dar importancia a mis palabras: “Estoy convencido de que usted miente...” La pose de tengo una idea interesante, mientras froto suavemente mis manos y miro al cielo inspirado. Hago una imitación de Richmond, también, en la celda te da tiempo a muchas cosas...

Richmond ha terminado de construir su tribunal, donde el juez es un muñeco

RICHMOND. (Al juez.) Lo importante es que este proceso sea breve. Que todo parezca normal, no hables absolutamente nada más de lo necesario. Es importante que acabemos cuanto antes, ¿comprendes?

El muñeco se cae. Richmond lo coloca de pie.

RICHMOND. Qué pena de justicia (49-51).

En la escena decimoquinta tenía lugar el juicio, y por ello la escena así se titulaba (“El Juicio”). Presentes en el mismo Ella, Richmond, Richard y el juez (un muñeco). La escena comenzaba muda, se gesticulaba toda la parafernalia del juicio, hasta que comenzaba a hablar Richmond, no se escuchaba nada hasta avanzado el discurso en el que acusaba a Richard de diversos delitos:

RICHMOND. ... De esta forma urdió la trama para apoderarse del trono, participando directa o indirectamente, es decir, a través de asesinos a sueldo, en los homicidios de Jorge, Duque de Clarence, su propio hermano; el Conde de Rivers, Lord Grey y Sir Thomas Vaugham, ejecutados sin otra razón que su propia ambición por el trono. El Primer Ministro Hastings, también tuvo la desgracia de cruzarse en su camino, y le fue cortada la cabeza. Eduardo V y Ricardo de York, dos niños confinados en la Torre, tutelado y asesinados por su propio tío, Ricardo III. Su brutalidad tampoco tuvo reparos para enloquecer, primero, y asesinar, después a su propia esposa, la Reina, Lady Anne.

Hoy tenemos la posibilidad de condenar al culpable que sembró la desesperación sobre nuestro campo y comenzar a construir el futuro. Gracias señoría (51).

A continuación, Richard realizaba un extenso monólogo utilizando sus altas capacidades persuasivas y la ironía que caracteriza al personaje, para defenderse:

RICARDO. No reconozco a este tribunal. Esto es un circo que representa a los intereses financieros de ciertas personas que viven fuera de nuestro país. Como la mayoría de tribunales se ha erigido para impartir cierta justicia, no la Justicia en su más amplio sentido.

No se preocupen, querido público, aceptaré el juego que me propone este bufón para divertimento de todos. Habrá, por encima de todo, espectáculo con risa y llanto como en las grandes historias. De momento, relajémonos que no parezca esto un funeral. Dentro de esta travesura yo propongo una regla contaré hasta siete y apuesto mi corona, si la tuviera, a que cuando llegue a... ¡Siete! Veremos cómo Richmond, el rey-bufón, salta de terror. Comencemos. UNO, Nunca he visto a un juez, fiscal o abogado que porte un arma. Espero a que no se deba a que este rey tiene miedo de un hombre desarmado y esposado en una sala en la que está protegido. Me daría vergüenza en calidad de ciudadano, aunque arrestado, ciudadano a mi pesar.

RICHMOND. Tiene razón. Que conste en acta, dejo esta arma a favor de la Justicia. Y la dejo en el centro de la mesa para con mi Valor.

RICARDO. Interesante movimiento, el juego se calienta, y ya que estáis de pie cuento ¡DOS! ¿Podréis quitarme las esposas? No he visto en ningún tribunal a una persona defenderse con esposas, en las manos quiero decir.

Richmond lo hace.

Tranquilícense damas y caballeros, hoy no traje mi cepillo de dientes. TRES. Quiero decir de entrada que hasta hoy nadie ha aportado una prueba que convierta mis supuestos delitos en algo más que supuestos. Alguien dijo que vio a alguien que dice que yo dije que a otro le cortaran la cabeza. Curiosamente los mismos mudos que estaban abajo durante mi mandato y que ahora milagro comen con el rey y han recuperado el habla. Quedan siete, Richmond prepara tu corazón. CUATRO, de todo de lo que se me acusa debo decir que lo hice porque era mi deber. Al Estado a veces le aparece un tumor... una quemazón intermitente. Yo sólo limpié las conciencias, calmé las tormentas. Como un cirujano bondadoso rajé y exponiendo el origen de la enfermedad: una corte tan preocupada en el vicio y en el lujo que fue incapaz de ni siquiera salvar su propia vida. Hasta hoy nadie me dio las gracias. CINCO. ¿Qué hombre en estos tiempos oscuros no siente que Dios nos ha abandonado? ÉL, nos considera culpables a todos los hombres instantes después de nuestro nacimiento. Nos envía a una vida de horror infinito. Porque la naturaleza del hombre es la corrupción pero en el caso de la persona que representa los designios de nuestro país, como Richmond debería saber, actúa por el interés de su pueblo y es Dios quien lo guía y, ya que es guiado por Dios, los mortales no están capacitados para comprender los caminos de Dios. Porque todos los hombres somos culpables de nacimiento. Prepara el enroque, que viene el SEIS. Y es por ello que solo el tiempo puede juzgar a un rey. Pues para juzgar a un Rey hay que subirse sobre el trono de los hombres hay que subir al trono de Dios. Y ese espacio sólo está reservado para el hijo de Dios y ocupar su puesto es blasfemia. Y Richmond está ejerciendo esa posición, sí ese que se hace bastardo, que es como se llaman a los hijos no reconocidos, que se hace llamar Rey, aunque no

conocemos a nuestra Reina pues se casaron únicamente para chupar del poder como sanguijuelas, que usurpó el trono en una guerra que volvió uno contra otros a los hermanos de nuestra misma tierra, cuando él es tan cobarde como para servir agua a otro rey desarmado en vaso de plástico. ¡¿Tú?! Cobarde, injurioso, débil, blasfemo y orgulloso... ¡Tú! ¿De qué me acusas? (Pausa.) Por favor... ¿Cuántas personas conocemos que defienden el bien? ¿Qué hombre es honesto ante el soborno? ¿Quién no ha deseado a la mujer del vecino? Al Conde de Gloucester, a Ricardo III le empujó el deber ante al Estado, y Dios le inspiró su labor.

Vi la debilidad de las columnas, que soportaban este país, y actúe acelerando la maquinaria de lo que se denomina selección natural. No fui más que un instrumento en manos de la Naturaleza. Ahora el trono está lejos de las manos de los traidores y golpistas, la nación es, por tanto, fuerte. Yo me sacrificué por la estabilidad duradera de nuestro territorio. No olviden que cuando los enemigos de la paz, mis enemigos, sientan la menor sensación de debilidad volverán a reclamar deudas del pasado. No lo olviden cuando ayuden a condenar en un proceso ilegal a una persona inocente y desearán una mano firme como la de Ricardo. Y... ¡SIETE! Buh!

Ricardo asusta a Richmond. Sonido a madera de la maza del juez (52-55).

El juicio continuaba en la escena decimosexta, “*La Marioneta*”, en la cual Richmond llamaba a testificar a Lord Stanley, representado mediante una marioneta. Stanley testificaba contra Richard en off, aunque este lo ponía en apuros gracias a sus dotes de persuasión.

En la escena decimoséptima: “*La Máscara*”, testificaba la Duquesa, representada también por una marioneta. Cuando se le preguntaba si ella dio a luz a Richard, Rubio introdujo de nuevo texto del hipotexto y posteriormente en su declaración:

DUQUESA. Dios lo sabe, entre tormentos y agonías... ¡Qué injusto es el que sufre y descarga sus maldiciones contra la madre del causante de sus amarguras! (A Ricardo) Hijo de puta...

RICHMOND. ¡Señora! Háblenos de su hijo...

RICARDO. No hay mejor defensa para un hijo que las palabras de su madre. Háblales a todos estos señores tan importantes de tu hijito.

DUQUESA. Viniste al mundo para hacer de él mi infierno; fue penosa carga para mí tu nacimiento; rabiosa y de capricho fue tu infancia; tus días en la escuela, temibles, insensatos, salvajes y furiosos; la adolescencia, osada, audaz y aventurera; en edad adulta, orgulloso y sutil, escurridizo y sanguinario; más suave cuanto más dañino – amable en el odio -.

RICHMOND. ¿Qué le dijo a su hijo Ricardo antes de la batalla de Bosworth?

DUQUESA. Lo maldije para que fuese derrotado.

RICHMOND. ¿Por qué?

DUQUESA. Porque he sido yo quien ha consolado a los familiares de los que él asesinó. Porque he sufrido en mis propias carnes los asesinatos de mi hijo Clarence, su propio hermano, y la de mis nietos, sus sobrinos.

RICHMOND. ¿Tiene la seguridad de que su hijo realizó esos crímenes?

DUQUESA. No tengo la menor duda. Todos en la Corte lo sabían, y él nunca lo negó.

RICHMOND. Gracias. Su turno.

RICARDO. Estoy consternado. No entiendo cómo me acusas de esos horribles crímenes. ¿No tienes siquiera una pequeña duda en tu corazón de madre?

Pausa.

DUQUESA. No.

RICARDO. ¿Recuerdas las últimas palabras de esa maldición?

DUQUESA. **Eres sangriento y sangriento será tu final. La vergüenza acompaña tu vida y te ha de seguir hasta la muerte.** Esas fueron mis palabras.

RICARDO. ¿Por qué nunca me quisiste como las demás madres querían a sus hijos?

RICHMOND. ¿Qué tipo de pregunta es esa? Parece una comedia.

DUQUESA. ¡Porque debí **detenerte ahogándote en mi vientre maldito para evitar tus matanzas, miserable!**

RICARDO. ¿Qué esperabais de mí? Educado en este ambiente tan nocivo, sin conocer el amor de una madre. Soñé con hacer del Reino la familia que nunca tuve.

DUQUESA. ¡**Oh, vientre mío maldito, cama de la muerte, has incubado una sierpe para el mundo de implacable, mortífera mirada** y cambiante, armadura piel!

RICARDO. Crecí creyendo que las madres maldecían a sus hijos... Ni siquiera al verme así eres capaz de detener tu veneno... Sobre estos cimientos tuve que levantar mi persona... ¿Quién es realmente la víctima en este juicio? Te miro y me dan ganas de... ¡Que se lleven a esta vieja! (59-61)

Por último, testificaba el propio Richard, el cual se declaraba “no culpable” de todos los actos de los que se inculpaba ante un jurado representado también por títeres y sombras chinescas. Estos debatían sobre el destino de Richard, dudosos y de su conversación extraemos discurso crítico sobre el papel del pueblo ante el poder:

CIUDADANO 3. ¿Creéis que les importará lo que decidamos? Lo que saco en claro es que no contamos nada. Los que están en el poder hacen lo que quieren.

CIUDADANO 2. ¿Pero cómo dices eso, compañero? Nosotros tenemos el poder, nosotros decidimos.

CIUDADANO 1. Sí hacemos la vista gorda hoy, mañana otros lo harán cuando seamos juzgados nosotros.

CIUDADANO 3. Tengamos claro que somos el pueblo y a nosotros siempre nos toca tragarnos la basura. En plato pequeño o en sopera, nos sepa a gloria o nos sepa a mierda...

CIUDADANO 1. ¿Qué quieres decir?

CIUDADANO 3. Que esta decisión no le importa a nadie, a estas horas Ricardo debe estar muerto (65).

Finalmente, la última escena, la decimonovena, titulada “La Reina y la Sangre” representaba el desenlace final de la obra. Al principio de la misma Richmond recibía una llamada de alguien con acento francés, tal y como aseguraba Ella-la Guardia, a los que Richmond daba explicaciones sobre el juicio y recibía una orden de acabar inmediatamente con Richard. Richmond confirmaba que así sería y proponía la Guardia un plan:

ELLA-Guardia. ¿Qué puedo hacer yo, majestad?

RICHMOND. Lo que voy a proponerte es más sencillo. Este proceso debe acabar ahora.

ELLA-Guardia. ¿Cómo?

RICHMOND. Le salvarás la vida a tu Rey cuando Ricardo le atacaba. Esa acción nos unirá más de lo que nadie hubiera imaginado. En la misma semana la Reina es asesinada y el Rey lo supera uniéndose a una plebeya, a la mujer que le salvó la vida (68).

A partir de este instante Rubio volvía a introducir texto del original shakesperiano:

ELLA-Guardia. ¿Quiere que acabe con él?

RICHMOND. **¿Tienes miedo? ¡Te creí resuelta!**

ELLA-Guardia. **Sí a dejarlo vivir.**

RICHMOND. **No quieras tener nada que ver con la conciencia. Acuérdate de tu recompensa... (69).**

Cuando ella iba a matarlo no podía hacerlo, no era capaz, entraba Richmond,

ponía su dedo sobre el dedo de la mujer en gatillo. Richmond apretaba el dedo de Ella, disparaba y Richard moría. Ella reflexionaba sobre que nadie nunca se enteraría de lo ocurrido, por lo que asistimos a una nueva crítica a los gobiernos y a los entresijos del poder de los que el pueblo nunca se enterará:

ELLA. Nadie sabe con certeza quién mató a mi padre, ni nadie sabrá con certeza quién mató a Ricardo, ni a la Reina...

RICHMOND. Salgamos a saludar al pueblo (75).

En lo que respecta al elenco, dos actores y una actriz daban vida a los cuatro personajes de la adaptación:

Ricardo	Miguel Zurita
Richmond	José Manuel Seda
Ella-Guerrera / Ella-Guardia	Celia Vioque

En esta ocasión, puesto que Richard se encontraba preso y torturado (Anexo II), no podía desarrollar su maldad y tiranía con libertad, y tan solo observamos cierta capacidad retórica durante el juicio. Además, puesto que no pudimos visionar ninguna de las representaciones, desconocemos si Richard poseía deformaciones físicas. Al respecto, rescatamos una afirmación de Velasco en el dossier de la compañía en la que afirmaba que “la deformidad física de Ricardo III pierde interés frente a la deformidad mental del político” (3).

Por el contrario, se presentaba a un Richmond muy católico, el cual rezaba y dialogaba con Dios. Un ejemplo lo encontramos en la escena tercera, aunque intercalado con texto de Ella-Guerrera.

RICHMOND. ¿De qué sirve un país si no se respira la paz? Déjame dormir tranquilo esta noche, Señor. No me hagas soñar de nuevo con ese diablo, dame el descaso para que mañana tenga fuerzas y sea tu luz para nuestro pueblo.

El señor es mi pastor nada me falta...en verdes praderas me consuela, me conduce hacía fuentes tranquilas y repara mis fuerzas...Me guía por el sendero justo, por el honor de su nombre.

Aunque camine por cañadas oscuras nada temo porque tú vas conmigo, tu vara y tu callado me sosiega. Preparas ante mí una mesa en frente de mis enemigos me unges la cabeza con perfume y mi copa rebosa tu bondad y tu misericordia me acompañan todos los días de mi vida. Y habitaré en la casa del señor por años venideros (13-14).

Esta actitud de Richmond contrastaba en gran medida con los actos y palabras intercalados por parte de la Guerrera hacia Richard, amenazándole y obligándole a ponerse un uniforme mediante el uso de la violencia y la tortura.

El resto de personajes se representaban mediante marionetas, muñecos y sombras chinescas.

Por otro lado, el lenguaje desarrollado a lo largo de la obra era un lenguaje actual, contemporáneo, en un registro informal y en el cual se observan expresiones vulgares como por ejemplo, en la primera escena:

ELLA-Guerrera. Vas a saber lo que es estar loco, porque esa mierda que estás haciendo no va a ser nada cuando llores pidiendo piedad, diciendo que ya recuerdas algo de tu vida. Sé lo que es un loco y tú todavía **no tienes ni puta idea** de hasta dónde puede llegar un loco pero lo vas a saber.

En la décima escena:

RICHMOND. Claro que tengo razón. **No tenemos ni puta idea** de quienes somos (38).

En la escena decimoséptima, la Duquesa insultaba a Richard llamándole “**hijo de puta**” (59).

Por otro lado, el tono general de la obra era crítico con la situación política y social actual, y hacia el sistema económico capitalista. El propio Velasco afirmaba en una entrevista que la situación política global que se vivía cuando decidieron llevar a cabo la adaptación era una auténtica vergüenza, y ponía ejemplos de lo que se estaba viviendo:

La ley de la mordaza en Italia, las corruptelas del PP en el Levante o el bipartidismo existente –dos perros con el mismo collar-. Estamos abocados a nivel mundial a una clase política dividida en dos grandes poderes, que en definitiva representa la misma clase. Débil con los fuertes, fuerte con los débiles.⁷⁰

En el dossier de la compañía añadía que no estamos tan lejos de lo que el dramaturgo inglés escribió y describió hace ya algunos siglos y que mediante el teatro ellos trataban de denunciar la situación y hacer reaccionar a la población:

En medio de este circo político está la población. No debemos olvidar que bajo la excusa de luchar contra el terror los estados masacran y exterminan, incondicionalmente, a inocentes todos los días. Nosotros también somos artífices de ese terror. Los sistemas occidentales, ávidos de luchar contra integristas y nacionalistas, imponen el terrorismo de estado. La diferencia entre el bien y el mal no sólo es imperceptible en el ruedo político, sino que también es confusa. Desde el escenario denunciemos estas situaciones y tratemos de devolver esa

⁷⁰ E. Vasco en blogs.periodistadigital.com

memoria histórica haciendo lo que mejor sabemos: Actuar.⁷¹

“Esta es la excusa, la justificación para poner a dos personajes, enfermos por una misma ambición de poder, frente al público”.⁷²

Por su parte, también Fraga aseguraba que con esta adaptación se intentaba enviar un mensaje que no se alejaba mucho de la realidad política que se vivía allá por el año 2005, una situación con grupos que luchan por el poder y que en muchos casos olvidan al pueblo:

Ostentar el poder es siempre el camino más fácil para caer en la corrupción y esta lucha eterna por la globalización de los pueblos empieza por lo contrario, por no abusar del poder y dejar paso al que tenemos al lado para vivir en una sociedad más justa y equitativa, eso es contribuir al sueño por la igualdad del ser humano y por la libertad del hombre. ‘Después de Ricardo’ quiere ser ante todo un alegato por la libertad.⁷³

Al final de este mismo apartado, la compañía añadía una cita de Condoleezza Rice, secretaria de estado de los Estados Unidos durante la presidencia de George Bush, en la cual aseguraba: “Hizo lo que tenía que hacer, mostrar a los ciudadanos porqué es un líder tan fuerte”, en referencia a G. Bush justificando la invasión de Irak.

4.3.3 Espacio Escénico.

La adaptación se estrenó en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, en la Iglesia de las Bernardas, espacio habilitado para la representación teatral con motivo del festival, lo que suponía el estreno del recinto. Pese a ser un lugar de culto religioso, no tenemos constancia de que se hiciese cambio alguno en la representación o el texto de la obra.

Tras el festival, la compañía giró por Andalucía, representando la obra en la Feria de Teatro en el Sur, en Palma del Río (Córdoba), en el Teatro Cánovas de Málaga y la Sala Imperdible de Sevilla, donde realizaron once funciones. Por tanto, todos los espacios fueron espacios destinados a la representación menos el primero, en el Festival de Almagro.

⁷¹ E. Vasco en el dossier de la compañía. Justificación Ideológica del Proyecto, p.3.

⁷² E. Vasco en <https://avantiteatro.com/obra/despues-de-ricardo/>.

⁷³J. Fraga en el dossier de la compañía, p.5.

Anexos.

Anexo I. Richard y Ella jugando al ajedrez.



Anexo II. Richard preso y torturado.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias

Rubio, Sergio. “Después de Ricardo”. 2005. Guion de Texto Teatral. Avanti Teatro. Málaga.

II. Dossier, web de la compañía y prensa.

Después de Ricardo. Dossier Original de la Compañía Avanti Teatro. Málaga. 2005.

Después de Ricardo. Web Blog Post. avantiteatro.blogspot.com.es/2008/02/despues-de-ricardo.html.

Después de Ricardo. <https://avantiteatro.com/obra/despues-de-ricardo/>

“Avanti Recrea una Ácida Versión del 'Ricardo III' en el Teatro Cánovas”. 4 Nov. 2005. http://elpais.com/diario/2005/11/04/andalucia/1131060158_850215.html.

“Eduardo Velasco: de la Crisis Saldremos Reforzados”. 7 Sept. 2010. Web Blog Post. <http://blogs.periodistadigital.com/charingcrossroad.php?p=278667&more=1&page=1>.

Zotano, J. “Sergio Rubio Moderniza a ‘Julio César’ para Avanti Teatro”. 9 Jun. 2007. www.laopiniondemalaga.es/luces-malaga/2913/sergio-rubio-moderniza-julio-cesar-avanti-teatro/118205.html.

4.4 Ricard 3r. Teatre Lliure. 2005

teatre lliure

RICARD de William Shakespeare direcció Àlex Rigola **3R**



sala fabià puigserver
del 27 d'octubre al 4 de desembre de 2005

entitat concertada amb    amb el patrocini de   

www.teatrelliure.com 

4.4.1 Introducción.

Estamos en una de las escuelas de uno de los pueblos con más renta per cápita de los EEUU. Un lugar donde la delincuencia no corre por las calles y mucho menos por las escuelas de la zona. Un oasis de seguridad para cualquier padre. La seguridad de estar dando seguridad a tus hijos. La seguridad que proporciona darles alimentación, salud y educación. La seguridad de que no podrían estar en mejor sitio ni en mejores manos.

Pero, un buen día, tu hijo se levanta y, cansado de no ser el guapo, el fuerte, el deportista de la clase y sí de ser el feo, el niño-*bulling*, el despreciado por los profesores, decide con un compañero de desdichas tramar un plan. En poco tiempo compran armas y gran cantidad de munición. La suficiente como para presentarse al día siguiente en su propia escuela y empezar a disparar a casi cualquier diana en movimiento que se deslice dentro del recinto escolar. Una gran mañana de cacería donde las presas son alcanzadas como trozos de la tarta más deseada y que culmina con la porción del pastel máspreciado: los reyes de la fiesta, la chica más bella de la clase y el más guapo y fuerte de todos los jugadores de rugby.⁷⁴

Este es el hecho y la realidad de la que partía Àlex Rigola para montar y situar su adaptación de *Richard III* en el año 2005: *Ricardo 3º* (*Ricard 3r* en catalán, lengua natural de la compañía). Esta adaptación fue una coproducción de la compañía catalana Teatre Lliure y el Teatro Español de Madrid con la colaboración del Centre d'Arts Escèniques de Reus, bajo la dirección del mismo Àlex Rigola (director del Teatre Lliure entre los años 2003 y 2011) quien también se encargó de la adaptación del texto. Para esta ocasión, Rigola contó con Anna Armero como ayudante de dirección. El papel de Richard III fue interpretado por el actor tarrasense Pere Arquillué.

Igual que ocurriese con la libre versión de Avanti Teatre *Después de Ricardo*, la adaptación del Teatre Lliure se estrenó en la misma edición XXVIII del Festival de Teatro Clásico de Almagro en el año 2005 y la extensa gira acabó en enero de 2007 en el Teatro Español de Madrid, donde permaneció 10 días en cartel.

Para montar su adaptación, Rigola se planteó una serie de cuestiones de las que partió. En estas cuestiones, Richard se pregunta sobre las consecuencias del capitalismo, sobre la educación que reciben los jóvenes y sobre los valores de la sociedad actual:

¿Tiende Europa cada día más a parecerse a los EEUU?

¿No nos movemos cada día más en un tipo de sociedad donde lo físico y lo material parece lo más importante para triunfar en la vida? ¿Por qué crecen los casos de bulimia y anorexia?

⁷⁴ Dossier de la compañía, p.3.

¿Tenemos claro que gran parte de lo que un hombre y una mujer son es debido a su educación?

¿Sabemos que la educación la dan las escuelas y los familiares pero también el resto de la sociedad a través de su comportamiento?

¿Cómo puede evolucionar un adolescente que lee el periódico, escucha la radio y ve en el televisor como cada día esta sociedad elige unos representantes que engañan, desprecian, extorsionan, malversan, asesinan, matan, nos mandan a la guerra y mienten para conseguir o permanecer en el poder ?

¿No va a considerar este niño el día de mañana que esto es lo normal?

¿No venimos nosotros de una ola de violencia igual o superior de la que venía Ricardo III?

¿Es Ricardo más culpable que la sociedad que lo ha educado?

¿Cómo educamos a nuestros hijos?

¿Qué queremos para nuestra sociedad?

¿Más ricardos?⁷⁵

De aquí partía todo aquello que Rigola pretendía mostrar sobre el escenario aunque todo esto no se puede deducir de la puesta en escena. Richard es un ser malvado, un asesino, pero también una víctima de la sociedad en la que ha crecido, y la vida que ha vivido solo le ha conducido a odiar y matar. De esta forma, el director confirmaba su inspiración en diferentes entrevistas de prensa, siendo los hechos del instituto Columbine (Colorado, USA) el punto clave desde donde partir:

Rigola explica que en su lectura de la obra de Shakespeare se ha inspirado en la tragedia de Columbine, el instituto de Estados Unidos donde murieron muchos niños a manos de dos adolescentes armados que no pertenecían al grupo de los líderes o «escogidos de la clase». «Esto te hace plantearte el tipo de educación que se da para que puedan producirse hechos como estos, y que sean vistos con total normalidad».⁷⁶

Tal y como afirmaba González, “Rigola’s production was intended to make spectators think about today’s violence and war”.

Al mismo tiempo, el director catalán reflexionaba sobre la sociedad que produce este tipo de personas y señalaba directamente a los medios de comunicación y sobre

⁷⁵ Dossier de la compañía, p.3.

⁷⁶ En “Ricardo III de Álex Rigola en Almagro”.

todo, a los políticos como culpables, “capaces de mentir sin impunidad y de llevarnos a una guerra”,⁷⁷ lo cual tampoco se aprecia en la puesta en escena.

Así pues, el director trasladó la historia shakesperiana al siglo XX, en cuya sociedad se dan factores como la soledad y falta de sentimientos, y este tipo de problemas de nuestra sociedad llevan a comportamientos irracionales, en ocasiones, utilizados para la conquista de poder, como ya hiciera Richard en su día.

Quise hacerlo al ver que nuestra sociedad está relacionada con el poder. ... Viendo las reacciones de los personajes que rodean a Ricardo, he encontrado una gran similitud con nuestra sociedad. Tendemos a una sociedad muy norteamericana y muy capitalista. Por esto he situado la acción en el mundo de la mafia. ... Me acordé de Aznar en el caso de la guerra de Irak. Nadie quería ir a la guerra y Aznar, sí. No escuchó la voz del pueblo. En derredor suyo estaba el poder.⁷⁸

Otras influencias de las que se sirvió Rigola fueron el cine y las series americanas que tratan historias de mafias y asesinatos:

La hemos situado en una familia mafiosa norteamericana. Los referentes son las películas de Martín Scorsese y la serie de Los Soprano. El bar pertenece al ambiente del lumpen, donde sólo entra la familia. Se huele a alcohol, a prostitución y a un dinero de forma hortera.⁷⁹

Por tanto, Rigola situó la acción en una especie de pub o bar afterhours frecuentado por personajes de baja clase social, personajes marginales mafiosos, delincuentes, drogodependientes, traficantes, prostitutas... Personajes que Rigola nos presenta como víctimas de la sociedad y la educación que recibieron, una educación de la que todos somos responsables. En ese pub, Richard hace y deshace sus malvados actos a su antojo. Sotorra la definía del siguiente modo: “Ricard 3r' s'ambienta en un club de noies de mala mort nord-americanà, decorat a l'estil kitsch de casa de barrets a la catalana regentada per la màfia de l'est europeu. Més o menys”.

Fue un montaje muy visual, con un escenario muy colorido, con música rock en vivo y una pantalla en el que se proyectaron algunas escenas, el asesinato de Hastings por ejemplo, incluso relaciones sexuales. Una adaptación transgresora y con escenas en las que atacaba a todos los estamentos, incluida la Iglesia o entidades bancarias. Pero al fin y al cabo, tal y como afirmaba Sotorra, “Enfrontar-se a un Shakespeare des d'aquesta mirada contemporània comporta implicar-se en la reescriptura de la mateixa obra clàssica i, en definitiva, renovar-la, rejuenir-la i revaloritzar-la”.

⁷⁷ En “Ricardo III de Álex Rigola en Almagro”.

⁷⁸ Á. Rigola en Díaz Sande, José Ramón.

⁷⁹ *Ibíd.*

En cuanto a la experiencia previa y posterior de Teatre Lliure y Àlex Rigola en referencia a adaptaciones shakesperianas, observamos que las trayectorias son amplias. En primer lugar, Àlex Rigola ha llevado a los escenarios los siguientes montajes shakesperianos o que guardan relación con el bardo:

- *Titus Andrónico*, 2000.

Premio José Luis Alonso para jóvenes directores de l'ADE (Asociación de Directores de Escena) 2000.

Premios Butaca 2001: Mejor Director de Teatro y Mejor Montaje Teatral.

- *Julio César*, 2002. En 2005 volvió a representarse y salir de gira.
- *European House (prólogo a un Hamlet sin palabras)*. 2005.
- *El Buñuelo de Hamlet*, junto a Luis Buñuel, 2008.
- *MCBTH*, 2012. Versión libre de *Macbeth*.
- *Coriolà*, 2012.

En segundo, Àlex Rigola fue director del Teatre Lliure desde 2003 hasta 2011 y en ese periodo de tiempo, la producción que presentaron fue:

- *Otel.lo*, 2006. Adaptación y dirección: Carlota Subirós.

Durante la dirección de Lluís Pasqual en la institución se presentó:

- *Lear*, 2015. Dirigida por Lluís Pasqual y con Nuria Espert interpretando al Rey Lear.
- *Hamlet*, 2016 y 2017. Dirigida por Pau Carrió.
- *Nit de Reis (o el que Vulguis)*, 2017. Dirigida por Pau Carrió.

Y también:

- *Victoria de Enric V*, 2014. Versión libre de *Henry V*. Dirigida por Pau Carrió.
- *Love Shakespeare*. 2014-2015. Lectura escénica de textos de W. Shakespeare por parte de Laura Conejero, María Hinojosa, Míriam Iscla, Maika Makovski, Laia Marull, Judit Neddermann, Lúdia Pujol, Mercè Sampietro, Rosa Maria Sardà y Emma Vilarasau.

González afirmaba que existían analogías entre las adaptaciones shakesperianas anteriores y la que nos ocupa:

Rigola presented a new challenge to the staging of such a complex and intriguing play. It contained clear analogies with his earlier work: the corrosive political criticism, the appropriation and use of elements of popular cultura, the use of microphones, and the profusión of images and music.

4.4.2 Texto.

La adaptación de Álex Rigola fue muy diferente de todas las adaptaciones que se han analizado y estudiado en esta investigación doctoral. Aparentemente la estructura no cambiaba respecto a la versión clásica, también dividida en 5 actos como el original, pero sí había escenas muy distintas y escenas que fueron eliminadas, como es habitual. Esto, junto a un gran recorte en el texto, dio como resultado una adaptación mucho más corta que la obra de Shakespeare, su duración total fue de aproximadamente 1 hora y 40 minutos. Sotorra afirmaba que pese al recorte, el texto de Shakespeare está presente:

Explicada la pel.lícula amb fotogrames, s'ha de dir que el text de Shakespeare hi continua present amb dignitat, no només per la traducció de Salvador Oliva, sinó perquè l'aparença estètica i el discurs es conjunten a l'escenari, però també podrien circular perfectament per separat.

Aunque nos mostramos favorables a la afirmación de González, quien aseguraba que “for him [Rigola], the text, translated by Salvador Oliva, was not as important as the idea of the play as spectacle, for lewd aesthetics prevailed over other considerations.

Antes de la aparición de los personajes sobre el escenario, la audiencia se encontraba ante un escenario oscuro y una pantalla en la que se podía ver una imagen de W. Shakespeare proyectada durante unos segundos. Después la imagen cambiaba y se podía leer una cita de Immanuel Kant: “El hombre no es más que lo que la educación hace de él”. Esto guardaba relación directa con lo que se ha comentado anteriormente acerca de las ideas que el director pretendía desarrollar, y se hacía referencia a la educación recibida ya desde el primer instante, punto clave para Rigola:

Siempre me ha interesado más el tema de que las personas son como son por su situación y no por su genética. La gente se va haciendo a sí misma por el entorno y ello hace que modifiquen su genética.⁸⁰

Al iniciar la acción, la adaptación comenzaba con el soliloquio inicial de Richard. Por tanto, en este sentido, la audiencia asistía a un inicio canónico, aunque enseguida se podía ver novedades, y es que mientras hablaba, Richard se servía y bebía un chupito en la barra de un pub. Después un vaso de whiskey *Jack Daniel's* “on the rocks”, bebiendo según pronunciaba sus famosas palabras.

Posteriormente, Clarence hacía su entrada sin ir maniatado ni custodiado, por lo que no daba la impresión de ser un preso. Si es cierto que entraba seguido de otro hombre, pero este enseguida se quedaba atrás y pasaba a un segundo plano. Clarence, libre de movimientos se sentaba en una de las butacas de la barra y Richard, a modo de barman le servía un trago mientras dialogaban, diálogo en el que Clarence hablaba de su cautividad a su hermano. Al marchar, Clarence se marchaba por una puerta a la izquierda de la barra acompañado por el propio Richard. Esta fue una escena poco coherente puesto que Clarence contaba que lo llevaban preso pero llevaba pistola con la que incluso llegaba a apuntar al que supuestamente era su guardia en un momento determinado y sin aparente razón para ello.

⁸⁰ Á. Rigola en Díaz Sande, José Ramón.

La escena de la seducción a Lady Anne comenzaba con Richard tras la barra. Richard volvía a entrar en escena tras haber salido con Clarence, y mientras contaba sus planes, aparecía otro personaje (que luego sabremos que era Catesby) entrando un cadáver envuelto en alfombras (recordaba a las películas de la mafia) y lo posaban sobre la barra del pub. Al acabar Richard, un primer plano de la que suponíamos sería Anne aparecía en la pantalla y hablaba:

ANNE. Maleïda la mà que ha obert aquests forats! Maleït sigui el cor que ha tingut cor de fer-ho! Maleïda la sang que ha fet vessar la sang d'aquí! Si mai té dona, que la seva mort la faci ser més malaurada que jo amb la teva mort i amb la del meu marit (5).

Existe un gran contraste entre esta breve intervención y el largo parlamento de Anne en el hipotexto, por lo que es uno de los muchos ejemplos que se pueden encontrar donde el texto fue recortado. El efecto que se producía en esta ocasión funcionaba en beneficio del ritmo pero la escena perdía intensidad y dramatismo.

Richard seducía a Anne en el centro del escenario mientras el cadáver permanecía sobre la barra del bar. Un cadáver al que ninguno de ellos se refería ni revelaba su identidad. Tampoco le señalaban, ni se acercaban a él, por tanto, el cadáver pasaba desapercibido si no fuese por la potencia visual. Cuando esta terminaba y Anne salía, su rostro aparecía proyectado en la pantalla al mismo tiempo que Richard alardeaba de su conquista, para acto seguido ir con ella y besarla, lo hacía no solo en la boca sino por toda la cara y contra la voluntad de Anne, la tocaba y posaba junto a ella como si les estuviesen haciendo fotos. El rostro de Anne mostraba infelicidad, incomodidad y contrariedad con lo que estaba sucediendo. Por tanto, pese a que el texto se recortó considerablemente, como es habitual, Rigola mantuvo el duelo verbal entre ambos personajes.

La siguiente escena que habría que remarcar sería el asesinato de Clarence, el cual pasaba más bien inadvertido, pues al acabar la escena en palacio en la que Margaret lanzaba sus maldiciones, Richard se mostraba nervioso por haber discutido con el resto de personajes y por las citadas maldiciones, Anne al fondo, bebía en la barra y el resto de personajes cantaba y bailaba de un modo grotesco. En ese momento, Richard actuaba de una forma airada y espontánea:

GLOUCESTER. Jo faig el mal i aleshores em queixo, i semblo un sant quan més faig el dimoni (17).

En ese instante sacaba su arma, abría la puerta por la que Clarence había salido mucho antes y gritaba:

GLOUCESTER. Clarence, estàs aquí? (17).

Y disparaba tres tiros. Cerraba la puerta con violencia y nunca más se supo de su hermano Clarence, hasta que el protagonista le contaba al resto que estaba muerto. Este asesinato llamó poderosamente mi atención, en primer lugar porque es Richard quien asesina a su hermano directamente y no mediante terceros, algo que no hemos visto en ninguna adaptación analizada y que no tenemos constancia de que se haya hecho antes. En segundo lugar por la poca importancia que se le da a este hecho ya que la muerte

pasa prácticamente desapercibida. Además, se puede dar la circunstancia de que un espectador no entendiese o no escuchase con claridad el nombre que Richard gritaba, en ese caso este no sabría quién ha sido asesinado y se quedaría esperando una escena que nunca tendría lugar (siempre en caso de conocer previamente la obra). Y esto podría ocurrir con facilidad puesto que Richard gritaba el nombre de Clarence solo una vez, en el umbral de una puerta y mirando hacia dentro, dando la espalda a la audiencia.

Por tanto, en este caso, toda la escena del asesinato de Clarence, comenzando por el diálogo entre Brakenbury y Clarence y su sueño premonitorio, al que sigue el diálogo entre los asesinos previamente al asesinato, y toda la conversación entre ellos y Clarence, fue eliminada en esta adaptación.

Poco después también el asesinato de Rivers se pudo ver sobre el escenario en el Acto II, escena ii. Fue un asesinato que tampoco se esperaba la audiencia, pues no hubo mediación alguna, ni orden de ejecución, ni se había planeado previamente. Buckingham y Richard decidían traer a los príncipes y Rivers se entrometía en la conversación, así que, sin más rodeos, le metían la cabeza en una bolsa de plástico y lo asfixiaban.

También se debería comentar la escena de la ejecución de Hastings. Otra muerte sobre el escenario. Richard mandaba ejecutar a Hastings y todos agachaban la cabeza, Catesby, Buckingham y Stanley. Lo volvía a ordenar y volvían a agacharla. Finalmente, viendo que nadie le hacía caso, Richard entraba en cólera y bajaba las escaleras gritando como si estuviese loco:

GLOUCESTER. Talleu-li el cap! Talleu-li el cap! Talleu-li el cap!... (30).

Lo gritaba una y otra vez sin cesar, se tiraba al suelo convulsionando y gritando la orden. Buckingham le calmaba, y Catesby se llevaba a punta de pistola a Hastings, a quien veíamos en un primer plano en la pantalla lamentándose. Catesby le gritaba:

CATESBY. A terra traïdor! (31).

Catesby le pegaba un tiro, cogía el sombrero de Hastings y se lo entregaba a Buckingham.

Para que el arzobispo no dijese nada ni se molestase por el asesinato de Hastings le entregaban droga y a una prostituta, ambos se iban juntos y esta le robaba la cartera sin que él se diese cuenta, en una escena introducida por el director, un tanto desagradable y excesiva.

Posteriormente, la escena en la que Richard debía actuar y engañar al arzobispo haciéndole ver que es un buen rey podría resultar un tanto ilógica puesto que ya le habían sobornado anteriormente con droga y una prostituta para que aceptase el asesinato de Hastings, y delante de él habían consumido cocaína, entre otras cosas. Por tanto no parece haber necesidad alguna de intentar engañarle y hacerle ver qué tipo de persona es, el arzobispo ya conocía las artes de Richard, Buckingham y Catesby, y él mismo actuaba dejándose llevar con el mismo tipo de actos. Por tanto, asistimos a una clara falta de lógica y coherencia.

Otra escena introducida por Rigola fue en la que, Richard, Buckingham y Catesby celebraban el ascenso al trono de Richard. Para ello, a ritmo de música rock, Buckingham vertía sobre la mesa una gran cantidad de polvo blanco que sugería ser cocaína y con una tarjeta de crédito de enormes proporciones preparaba las dosis. (Anexo I). Fue una escena grotesca, cómica y al mismo tiempo desagradable, en la cual se podía observar toda la barra, a lo largo, llena de droga, cayendo incluso por los suelos. Buckingham incluso lamía la tarjeta y hacía como si tuviese la boca dormida al hablar. Catesby sacaba un billete de dólar gigante, hacía un tubo con él y los tres consumían esa cocaína, bebían, cantaban y bailaban. Richard bailaba haciendo aspavientos sin sentido, drogado, como si estuviese desequilibrado y adoptando poses de Jesucristo en la cruz, mientras Catesby le hacía reverencias. La escena terminaba con Richard abusando y maltratando sexualmente a Anne. Sin duda una escena que no dejaba indiferente a nadie y en la que la crítica estaba innecesariamente explícita.

A lo largo de la adaptación tenían lugar más ejecuciones sobre el escenario. La siguiente era la de los príncipes. Richard pedía a Catesby que extendiese el rumor de que Anne estaba enferma, y este subía y hacía una llamada telefónica. Al finalizar la conversación, Richard le pedía que matase a los niños. Mientras Richard hablaba con Buckingham, se podía ver en la pantalla a Catesby asfixiando con una bolsa a Anne y después disparando a los niños. Estos gritaban:

PRÍNCIPES. Mamá! Mamá! (39)

En la representación de la grabación de la que disponemos, Catesby añadía:

CATESBY. ¡Arrodillaos, hijos de puta!

Tras estas palabras, Catesby le disparaba un tiro a cada uno (Anexo II). Otra escena desagradable de innecesaria violencia.

Posteriormente, en la escena iii del acto IV, observamos estas intervenciones:

STANLEY. L'acció sagnant ja s'ha realitzat.

MARGARET. Ha estat la més horrible de totes les massacres

De les quals és culpable aquesta terra (42).

Estas palabras las pronuncia Tyrrel en el original shakesperiano también en IV.iii tras asesinar a los príncipes. Puesto que Rigola suprimió a este personaje, en esta adaptación son Stanley y Margaret los que nos informan de lo ocurrido, por si existía alguna duda:

TYRREL: The tyrannous and bloody deed is done.

The most arch of piteous massacre

That ever yet this land was guilty of.

Dighton and Forrest, whom I did suborn

To do this ruthless piece of butchery,

Although they were flesh'd villains, bloody dogs,
 Melting with tenderness and kind compassion
 Wept like two children in their deaths' sad stories.
 'Lo, thus' quoth Dighton, 'lay those tender babes:'
 'Thus, thus,' quoth Forrest, 'girdling one another
 Within their innocent alabaster arms:
 Their lips were four red roses on a stalk,
 Which in their summer beauty kiss'd each other.
 A book of prayers on their pillow lay;
 Which once,' quoth Forrest, 'almost changed my mind;
 But O! the devil'--there the villain stopp'd
 Whilst Dighton thus told on: 'We smothered
 The most replenished sweet work of nature,
 That from the prime creation e'er she framed.'
 Thus both are gone with conscience and remorse;
 They could not speak; and so I left them both,
 To bring this tidings to the bloody king.
 And here he comes.

Tal y como se puede comprobar, tan solo se corresponden con las primeras líneas de este soliloquio, por lo que Rigola recortaba el texto una vez más.

El siguiente en ser ejecutado fue Buckingham, también a manos de Catesby y también disparándole un tiro con una pistola.

Entre estas escenas tiene lugar la seducción de Richard a Elizabeth, en la que, pese a que el texto fue ampliamente recortado, el diálogo esticomítico se mantuvo brillantemente. He aquí un breve ejemplo:

RICARD. Digue que el matrimoni durà pau a Anglaterra.

ELIZABETH. Pau que ella no obtindrà sense una guerra constant.

RICARD. Digueu-li que será una poderosa Reina.

ELIZABETH. Per plorar el títol, com la seva mare.

RICARD. Digueu-li que l'estimaré per sempre més.

ELIZABETH. ¿I per quant més ha de durar aquest "sempre"?

RICARD. Fins que s'acabi dolçament la seva bella vida.

ELIZABETH. ¿Però quant durarà la seva bella vida?

RICARD. Tant com el cel i la natura la vulguin allargar.

ELIZABETH. Tant com l'infern i Ricard ho desitgin.

RICARD. Digueu que jo, el seu sobirà, sóc el seu subdit.

ELIZABETH. Ella, que és súbdita teva,

Odia una sobirania així.

RICARD. ... juro...

ELIZABETH. No, tu no pots jurar.

Si vols que em cregui el jurament,

jura per una cosa que no hakis deshonrat.

RICARD. Juro per mí mateix...

ELIZABETH. Tu mateix te has fet mal a tu mateix.

RICARD. Doncs juraré pel món...

ELIZABETH. El món va carregat dels ultratges que has fet.

RICARD. Per la mort del meu pare...

ELIZABETH. Pel fet de viure l'has deshonrat. (50)

(...)

En lo que refere a la escena de la traición de Stanley a Ricard, en conversación con Richmond, se debería recordar que en esta ocasión si se representó, contrariamente a lo que viene siendo habitual en las adaptaciones españolas. De este modo, Stanley telefoneaba a Richmond y le contaba sus planes y los de Ricard.

La escena de los espectros y la noche previa a la batalla de Bosworth fue también muy diferente a lo que la audiencia pudiese esperar. Ricard sacaba una gran metralleta, se acercaba a la barra, agarraba una botella de whisky y se bebía diez vasos seguidos. Naturalmente, como consecuencia de ello caía al suelo desmayado. En ese momento, con Richard inconsciente en el suelo, se proyectaban imágenes de todos los personajes que ya habían fallecido y los que no, siempre en momentos felices. Muchos de ellos, momentos a los que la audiencia había asistido previamente durante la representación. No obstante, ningún personaje hablaba ni le acusaba de nada, se trataba de imágenes con música de fondo, como si fuese un sueño en su mente. Al despertar,

cogía el micro con dificultades y pronunciaba en voz baja su último soliloquio, algo similar, como se verá, a Lluís Homar en la adaptación del Teatre Nacional de Catalunya en 2017. El texto, una vez más, fue adaptado y recortado en esta escena:

RICARD. Calleu! Calleu! Ha estat un somni. Ah consciencia covarda, com em vols turmentar! Els focs tenen la flama blava dels espectres. És mitjanit en punt. Gotes fredes cobreixen la meva pell poruga. De qu`tinc por? De mi mateix? Si no hu ha ningú més! Ricard vol bé a Ricard. Aquí no hi ha cap assassí. No; si, jo ho sóc. I si fugis? De quí? De mi mateix? Un gran motiu. Per què? Llevat que em vengi. Es que jo em puc vengar de mi mateix? Però si jo m'estimo a mi mateix! Ah, no. Més aviat crec que m'odio pels actes odiosos que he comès. Sóc un pervers. No, dic mentida; no ho sóc pas. Estupid, parla bé de tu mateix. No, no t'adulis.

Tinc la consciencia plena de mil llengües i cada una explica un conte different i cada una em diu que sóc pervers. Ah, perjuri, perjuri, més enllà de toto límit. Ah crim, terrible crim comes més enllà de tot límit. Tots els pecats comesos més enllà de toto límit. S'apilonen i criden: ets culpable, culpable ! Em desesperaré. I ningú no m'estima; si moro, no hi haurà ni una sola ànima que em vulgui compadir. I perquè m'han de compadir, si ni dins de mi mateix trobo pietat per mi mateix? (55-56).

Y así se llegaba a la escena final y su muerte. Sin soltar el micro, continuaba hablando con Catesby moviéndose por todo el escenario. Se escuchaban tiros de fondo que sugerían un tiroteo. Y con el micro hablaba a sus tropas, aunque la imagen que daba era la de un telepredicador cualquiera en cualquiera de las tantas iglesias de barrio que puede encontrar uno en EEUU. Mientras tanto, se iba moviendo de un lado a otro del escenario pegando tiros a diestro y siniestro. Entonces, a través del micrófono, y muy desesperado, gritaba su célebre “*¡mi reino por un caballo!*”, aunque en inglés. Se escuchaba a Catesby gritando aunque no se le veía en escena. De este modo, Richard acababa la representación, micrófono en mano y con sus últimas líneas:

RICARD. Que em retiri, canalla? Si m'he jugat la vida a una sola tirada, ara vull afrontar l'atzar dels daus. Diria que he vist sis Richmonds al camp, i cinc, per comptes d'ell, ja els he matat. A horse! A horse! My kingdom for a horse! A horse! A horse! My kingdom for a horse! (57).

Continuaba disparando al aire, sin sentido, hasta que caía al suelo muerto, sin que se llegase a saber muy bien cuál era la razón de su muerte. Una escena final que, en mi opinión, no dejaba de ser el despropósito general que se pudo ver durante toda la función.

Por otro lado, cabría destacar que, tal y como se comentaba en la introducción, Àlex Rigola despojó a su adaptación de toda referencia y contexto histórico, y no se pudo observar sobre el escenario ningún recurso para ayudar a la audiencia con posibles problemas de reconocimiento de relaciones entre personajes. En cuanto a la historia, al situarla en el siglo XX ya no tenemos la necesidad de estar familiarizados con la Guerra de las Dos Rosas o las familias que formaron parte en ella. Aún así, si habría que tener en cuenta que en las representaciones dos folletos estaban a disposición de los asistentes aportando cierta información sobre lo que iban a ver y ayudando al espectador en lo que

a relaciones familiares se refiere. (Anexo III) También informando sobre el objetivo del director con esta puesta en escena, así lo aseguraba Pastrana:

A la entrada del teatro dos folletos esperaban ser recogidos por los espectadores. Ambos eran imprescindibles. En uno de ellos estaban impresos los lazos que unen a los personajes, tanto de sangre como políticos. En el otro, Álex Rigola, también autor del texto, conecta la obra con un hecho real: los 13 asesinatos cometidos por dos jóvenes en el instituto Columbine de Denver.

Un recurso que sí se pudo apreciar es que cuando se nombraba a un personaje por primera vez, se proyectaba un primer plano de su rostro en la pantalla, aunque esto solo ocurrió con Hastings, Lady Anne y con el Rey Edward, pero no con el resto.

Por tanto, mucho texto fue recortado y también escenas, siendo eliminadas las tres escenas que suelen serlo, II.ii, II.iii y III.vi del hipotexto, aligerando la obra y consiguiendo que la duración de la misma no fuese tan extensa como la original.

En lo que al elenco se refiere, diecisiete fue el número de actores y actrices que interpretaron a los diecisiete personajes que aparecían en el montaje de Teatre Lliure: (Anexos XV y XVI). Además, sería importante señalar que algunos de los roles debieron ser interpretados por diferentes actores y actrices a lo largo de la gira que la compañía realizó. Por esta razón, en ocasiones, en el listado aparecen varios nombres para un mismo personaje:

Ricard	Pere Arquillué
Reina Elizabeth	Alicia Pérez
Duc de Buckingham	Joan Carreras
Rei Eduard IV/ Lord Stanley	Pere Eugeni Font / Francesc Lucchetti
Lady Anne	Sandra Monclús / Anna Ycobalzeta
Duc de Clarence / Cardenal	Norbert Martinez
Lord Hastings	Ernest Villegas / Iván Benet
Margaret	Chantal Aimée
Duquessa de York	Àngela Jové / Lurdes Barba
Príncep de Gales / Puta 1	Nathalie Labiano
Catesby	Joan Raja
Lord Rivers	Eugeni Roig
Duc de York / Puta 2	Anna Roblas

Entre todos los personajes se debería profundizar, en primer lugar, en el personaje central, Richard, interpretado por el actor Pere Arquillué. La caracterización del personaje mantenía algunas deformaciones físicas, aunque muy ligeras y no le impedían movimientos: cojeaba levemente de la pierna izquierda, lleva un zapato con una suela más gruesa de lo normal. Su mano izquierda en un guante negro y no había joroba en su espalda. Hasta aquí, las deformaciones serían similares a las que el CDG y Pico representaron para su personaje protagonista.

Además, era un personaje que no asustaba por su apariencia, ya que su aspecto era más bien cómico, principalmente por las gafas con cristal muy grueso y el sombrero de paja: (Anexo IV). Sotorra comentaba sobre el personaje que debería ser “Pere Arquillué 3r', l'autèntic artífex de la festa, que porta a les espatlles —ulleres cul de got, braç esguerrat, cama coixa— el pes d'un muntatge”.

Con esta figura protagonista, Rigola quiso representar a aquellos personajes marginados de la sociedad actual que son objeto de burla y bullying y por eso exageró su miopía y su lenguaje infantil. Todos se ríen de él por su aspecto y nadie le tiene en cuenta hasta que estalla con toda su furia y los demás sufren las consecuencias. Un producto de la sociedad es lo que el director ve en él:

Al personaje lo puedes ver como genéticamente malo o bien fruto de la educación desde pequeño. Él viene de las guerras entre los York y los Lancaster, que asesinan para llegar al poder porque se creen que es de ellos. Ricardo ha recibido esta educación. Es fruto de todos los Ricardos y del pasado. Viendo las reacciones de los personajes de su alrededor.⁸¹

En cuanto a su carácter, en este caso no asistíamos al típico tirano que, pese a su maldad, conquista a la audiencia como se suele ver en las representaciones de la obra, ya que el personaje que se desarrollaba en esta adaptación era un mafioso de barrio que frecuentaba o regentaba un pub. Un personaje vicioso, con problemas de alcoholemia y drogadicción.

La relación del personaje con la audiencia, rasgo que caracteriza al personaje shakesperiano, no era un rasgo especialmente visible en la adaptación del Lliure. Richard mantenía los soliloquios pero no daban la impresión de ser confidencias hacia los espectadores, tampoco se acercaba a ellos, y daba la impresión de que no se trataba más que de simples y frías reflexiones en voz alta, lanzadas al aire mientras bebía, o conversaciones consigo mismo producto de problemas mentales y de relaciones sociales. Por tanto, no creo que la audiencia llegase a sentirse atraída por él en ningún momento.

En cuanto a la reducción lógica y habitual del número de personajes lo que más llama la atención es que Rigola dejó fuera de la adaptación a un personaje relevante como es Richmond. Esto tiene visibles consecuencias, y es que aunque se le nombre en alguna ocasión, en ningún momento se tenía la sensación de que Richard tuviese un

⁸¹ Á. Rigola en Díaz Sande, José Ramón.

enemigo visible. Por tanto, el efecto que Rigola consiguió con ello es que acabásemos con la sensación de que el verdadero enemigo de Richard es Richard y la sociedad y las circunstancias en la que se ha visto envuelto desde niño. No acababa enfrentándose a nadie en particular, sino que los hechos y el mal camino le conducen hasta esa situación de caos, un tiroteo más y un mafioso caído más.

Richard, igual que muchos de los personajes, como por ejemplo, Lady Anne o Buckingham, van adentrándose poco a poco en la autodestrucción consumiendo alcohol y drogas. Lady Anne se paseaba por el escenario bebiendo y con problemas de equilibrio mientras no estaba envuelta en la acción principal. Deambulaba, se tiraba por el suelo y por los asientos del local a dormir, entraba en la barra y se servía alcohol, etc. Es un personaje que está condenado, los demás deciden por ella, y esa es la impresión que dan los personajes femeninos en general. Cuando Richard abusa de ella sexualmente ella simplemente lo acepta como su sino. Buckingham también abusa de ella en cierto momento, mientras otros hablaban le subía la falda, nos mostraba su ropa interior y le golpeaba el trasero en repetidas ocasiones en una actitud muy machista, algo que posteriormente repetía Richard. (Anexo V). Otra escena en la que se representaban abusos hacia ella era en la que Richard y Buckingham asesinaban a Rivers. Tras el asesinato, solo podíamos ver sus rostros en la pantalla haciendo muecas que pretendían ser cómicas (Anexo VI), y cuando se apartaban y salían de la imagen, Anne se ponía en pie limpiándose la boca, lo que sugería a la audiencia que mientras ellos hacían toda clase de tonterías, ella estaba arrodillada realizando una felación a ambos personajes.

Anne también sufría maltrato físico por parte de Richard, el cual la empujaba, la cogía del cuello... Y ella no decía nada, simplemente deambulaba como un triste fantasma por el escenario. Cuando hablaba daba la impresión de estar bajo los efectos de tranquilizantes o drogas y estar fuera de sí.

Buckingham por su parte era un personaje con temperamento, sin escrúpulos, un “chulo de barrio” que demostraba tener poco autocontrol debido a su consumo habitual de cocaína y perdía los nervios con frecuencia y rapidez, con constantes cambios de humor, como por ejemplo en la escena en que maltrataba al pequeño príncipe, pasando del cariño al maltrato en décimas de segundo.

Por otro lado, Catesby era el personaje que actuaba como brazo ejecutor de Richard en esta adaptación. Catesby asesinaba a Anne asfixiándola con una bolsa de plástico; con disparos a los príncipes y a Buckingham, y permanecía junto a Richard tanto en los momentos de alcohol y drogas como en los momentos difíciles y finales. También fue él quien no dejaba entrar a las mujeres a ver a los príncipes en la Torre realizando así el rol de Brakenbury.

El rey Edward no pasaba por el escenario en ningún momento, le veíamos siempre en pantalla, dando a entender a la audiencia que estaba enfermo en sus aposentos. Solo se veía su rostro vendado por completo, lo cual sugería su enfermedad. (Anexo VII). Le identificábamos porque portaba corona.

Para caracterizar a los jóvenes príncipes Àlex Rigola utilizó varios recursos. Uno de ellos resultó ser muy interesante, innovador y me pareció muy acertado. Ambos fueron representados mediante unas piernas y tronco de muñeco sobre la barra y las

actrices Anna Roblas y Nathalie Labiano arrodilladas o agachadas por detrás de la misma, de modo que se veía su cabeza con el pequeño cuerpo del muñeco sentado sobre la barra (Anexos VIII, IX y X). Sin embargo, cuando salían de la barra los dos eran representados mediante muñecos. Buckingham tiraba a York contra una de las paredes, y Richard hacía lo propio con el príncipe de Gales. Posteriormente, en la escena en que la reina Elizabeth y el resto de personajes femeninos acudían a la torre a visitarlos, observábamos a estos muñecos por una ventana del piso superior. También cuando Catesby les disparaba para matarlos.

Entre los personajes de la representación hubo varios que fueron introducidos por Àlex Rigola: las dos prostitutas, aunque solo una de ellas tenía texto. Esta prostituta siempre estaba visible, desde la primera escena, ya sea sobre el escenario o en la pantalla. Se paseaba libremente de un lado a otro, la veíamos beber, consumir drogas, bailar, cantar y tan solo hablaba en una ocasión, en lo que correspondería al Acto IV escena i del original shakesperiano, escena en que los personajes femeninos iban a la Torre a ver a los príncipes. Ella les acompañaba y pronunciaba sus únicas palabras:

CATESBY. Senyores, amb la vostra vènia: no podeu visitar-los. El Rei ha donat ordres estrictes sobre això.

ELIZABETH. El Rei? Quí ès el Rei?

CATESBY. Vull dir el Lord Protector.

ELIZABETH. Que el Señor el protegeixi d'aquest títol reial! Ha posat límits a l'amor que tinc pels fills? Jo sóc la seva mare. Quí em pot privar de veure'ls?

DUQUESSA DE YORK. Jo sóc la mare del seu pare i els veuré.

ANNE. Jo soc la seva tia i els estimo como a fills. Porteu-me al seu davant.

PUTA 1. I jo, jo sóc la puta.

CATESBY. Y jo un fill de puta i per això no ho puc permetre. Hi estic lligat per jurament. I perdonenu-me. (36-37)

Pese a su escaso texto, como se comentaba, esta prostituta tenía mucha presencia sobre el escenario, así, por ejemplo, en el soliloquio inicial de Richard, ella ya estaba en escena en el piso de arriba. En una de las escenas que aparecía el rey en pantalla ella aparecía con él, mordiendo sus vendas de la cara en una actitud muy sexual y posteriormente manteniendo relaciones sexuales con él. Tras la muerte de Hastings, para que el cardenal no dijese nada ni se molestase por ello le entregaban a la prostituta, se iban juntos y esta le robaba la cartera. Posteriormente ambos bailaban juntos apartados de la acción principal. Resultaba llamativo que en la escena final en la que Richard muere, con todo el escenario a oscuras, el único personaje que quedaba sobre el escenario, a parte del principal, fuese la prostituta. Por tanto, es la única que le acompaña en escena tanto en la primera escena como en la última. Otra de las “labores” que tenía este personaje era cantar en directo en el pub (lo cual se comentará posteriormente en el apartado correspondiente a la puesta en escena y la música).

Por otro lado, del personaje de Margaret llamaba la atención que estaba desde casi el principio sentada en una de las mesas del pub, la veíamos con cartas en las manos. En un determinado momento Hastings se acercaba a ella mientras la acción se desarrolla por otro lado y le daba dinero a cambio de una bolsita que la audiencia identificaría como droga. Cuando llegaba la escena de sus maldiciones lo hacía con cartas del tarot en mano (Anexo XI), y cuando terminaba y salía del escenario, aparecía en la pantalla mostrando la carta de la muerte.

Finalmente, algo que llamó en gran manera mi atención fue que tras la escena en que llegaban los príncipes (III.i) aparecía un personaje disfrazado de W. Shakespeare y se sentaba a tocar los teclados. A partir de ese momento no abandonaba la escena nunca y tocaba distintos instrumentos. Posteriormente, en la escena en que las mujeres visitaban a los príncipes (IV.i) aparecía un segundo Shakespeare y se situaba tras la barra como si de un barman se tratase. Servía copas, agitaba la coctelera, y en la escena en que Richard era coronado (IV.ii), este entraba también tras la barra, servía unos chupitos para él y Buckingham, brindaban y bebían con dicho personaje a su lado, pero como si él no estuviese ahí. Lo interesante es que durante esta acción, ese Shakespeare sacaba un libro de grandes proporciones en el que en la tapa se podía leer con letras grandes: “Marlowe”. Ese personaje permanecía tras la barra en todo momento desde ese momento. Lo sorprendente venía cuando tras el asesinato de los príncipes al final de esa misma escena, aparecía un tercer Shakespeare en la ventana del piso superior. (Anexo XII). Al final, con Richard muerto en el suelo serán ellos tres tocando música y la prostituta los únicos pobladores del escenario. No hemos podido desvelar las intenciones del director con estas apariciones shakesperianas, aunque Sotorra daba su propia opinión al respecto:

Una lectura que pot tenir tantes interpretacions com un vulgui. Potser aquesta: o tots som Shakespeare observadors i testimonis passius del que passa al nostre voltant sense que ni fent-ne ficció en puguem canviar el destí, o Shakespeare és una mica dividit en cadascun dels personatges.

Por otra parte, respecto al lenguaje, sería otro elemento que podría llevarnos a la confusión, ya que el texto pretende ser Shakespeare pero no guarda relación con lo que estamos viendo ni con el tipo de personajes que aparecen sobre el escenario. Personajes actuales de bajo estrato social hablando como en la Inglaterra del siglo XVI. Además, vemos interferencias de lenguaje vulgar, propias de este tipo de personas y de nuestra época, sobre todo en Buckingham pero también en Catesby. Buckingham coge en brazos al príncipe de York y, previamente a cogerle del cuello y lanzarle por los aires contra una pared, le decía (III.i):

BUCKINGHAM. Vice cap aquí, fill de puta, desgraciat...! (25)

En la grabación en castellano esta intervención era distinta, aunque en la misma línea:

BUCKINGHAM. ¡Qué cosa más dulce! ¡Qué cosa más bonita! ¡Qué cosa más... hija de puta! ¡Qué me cago en tu puta madre!⁸²

Cuando Catesby asesinaba a los príncipes (III.i) gritaba: “¡Arrodillaos hijos de puta!”⁸³

La palabra “puta” se decía con relativa normalidad, pero no era la única expresión vulgar. Por poner otro ejemplo, podríamos citar de nuevo a Buckingham en III.vii:

BUCKINGHAM. (...) “Llarga vida a Ricard, Rei d’Anglaterra!” Me cago’n cony!... Cutxurufletes!!! (33).

Este tipo de vocabulario, aunque si va con el tipo de personajes que se ven en el escenario, no concuerda con el resto del lenguaje de la adaptación. En ocasiones, tampoco concordaba el lenguaje con la acción, por ejemplo, en la escena de la seducción a Lady Anne (I.ii), en la cual se hablaba de espada pero era una pistola lo que Richard le entregaba a Anne para que acabase con él. (Anexo XIII). Richard nombraba en dos ocasiones a su espada pero con una pistola en la mano, no una espada.

Posteriormente, en la escena en que Richard condena a Hastings (III.iv), este pedía que se le cortase la cabeza como en el hipotexto, en cambio era ejecutado con un disparo. Además, Hastings hablaba de Inglaterra (“*pobra Anglaterra!*”), también como en el hipotexto, pero en la prensa Rigola decía que situaba la acción en EEUU.

Por tanto no acabamos de comprender muy bien por qué se cambiaba y actualizaba la imagen pero no el lenguaje, el resultado de esta mezcla entre lo culto y lo popular resultaba un tanto confuso y en cierto modo podría llegar a resultar incluso desagradable.

Además, pese a que Richard conservaba sus dotes retóricas, no se refería a la audiencia de una manera clara, al recitar sus soliloquios parecía más una especie de narrador que cuenta lo que va a ir pasando o de predicador barato, o como hemos expresado con anterioridad, un desequilibrado que habla solo.

Por su parte, Lady Anne hablaba siempre en voz muy baja y muy despacio, como si estuviese bajo los efectos de tranquilizantes o drogas, no utilizaba la rabia y la ira contra Richard aunque así lo demostrasen sus palabras.

En lo que respecta al tono general de la obra, este podría ser propio de una tragicomedia. Los movimientos de algunos personajes y escenas grotescas como la de la cocaína sobre la barra pretendían ser cómicas, también la apariencia de Richard y los bailes que realizaban los personajes, contrastando con lo trágico de la acción y los asesinatos. Por supuesto, el tono también era crítico. Crítico contra la Iglesia, a juzgar

⁸² DVD Grabación de la representación.

⁸³ *Ibíd.*

por el cardenal que nos presentaban; crítico contra los bancos al mostrarnos una tarjeta de la entidad bancaria “La Caixa” de grandes proporciones para manipular la droga (Anexo XIV), y crítico, como se ha señalado anteriormente con la educación y la sociedad actual. Pero se trataba de una crítica tosca y grosera, no era incisiva e inteligente, y cuando la crítica es tan explícita, excesiva y constante, esta pierde eficacia.

Según González, “the tragic tone of the original play was reduced to make it more spectacular and entertaining as Richard appeared as the player-king”.

Àlex Rigola reflexionaba en la prensa sobre la crítica y lo que pretendía con esta adaptación:

Este *Ricardo 3º* intenta hacer ver varias cosas: Hace ver que el mundo de la política (el poder) nos obliga a meternos en guerras que no queremos. Muestra como nos educamos a través de los Medios de comunicación y los políticos que pueden hacer de todo: mentir, negocios con dinero público, corrupción, etcétera. Todo esto me hizo pensar en Ricardo 3º.⁸⁴

En rueda de prensa en Sevilla, las declaraciones de Rigola volvían a moverse en la misma línea, y centraba su crítica en la sociedad y el capitalismo:

Lo que me interesa de Ricardo III es que el personaje no es peor que la sociedad que lo envuelve. Es producto de esa sociedad bastante egoísta, de pensamiento liberal y que se parece a lo que nos estamos acercando cada día más: el sistema capitalista americano.⁸⁵

La prensa comentaba en la misma línea y aseguraba sobre Rigola:

Considera que ese mal propio de la de la nación capitalista por excelencia está en trance de extenderse a Europa y, en su versión de la obra de Shakespeare, trata de advertirnos de ese riesgo. Cree, y no le falta razón, que los mensajes que reciben los adolescentes desde la prensa, la radio y la televisión invitan al engaño, a la extorsión y al crimen.⁸⁶

Pese a todo esto, el director catalán no quiso circunscribir la historia a la clase política, y sí a las mafias producto del poder económico,⁸⁷ ya que según él las mafias son la gran representación de las estructuras capitalistas.⁸⁸

⁸⁴ Á. Rigola en Díaz Sande, José Ramón.

⁸⁵ À. Rigola en Molina, Margot.

⁸⁶ En López Mozo, Jerónimo. “Hijo de la Mala Educación”.

⁸⁷ En “Ricardo III de Àlex Rigola en Almagro”.

⁸⁸ En “El Lliure Trae al Central el Clásico «Ricardo III» Ambientado en una Familia Mafiosa”.

Por otro lado, la lengua en que se representaba *Ricardo 3º* era el catalán, siendo su título *Ricard 3er*, pero fuera de Cataluña la representación era en castellano, siendo Salvador Oliva el encargado de la traducción.

Otro aspecto dentro del lenguaje es que podríamos asegurar que en este caso las palabras de los personajes si creaban espacios y situaban la acción al referirse a la Torre o a palacio, pero continuaba siendo incoherente, pues seguían dentro del pub, y nunca llegaban a referirse a este como tal.

Por último, se dio un hecho importante en referencia al texto y al lugar del estreno. Tal y como se ha comentado anteriormente, *Ricard 3r* se estrenó el 2 de julio de 2005 en el XXVIII Festival de Teatro Clásico de Almagro. El espacio escénico en el que se estrenó fue el Claustro de los Dominicos y lo hizo envuelto en la polémica. Puesto que el lugar de la representación era dicho Claustro, lugar que pertenece a la Iglesia, Àlex Rigola tuvo que modificar su adaptación para no ofender a dicho estamento. El director se vio obligado a eliminar escenas de sexo y violencia contra su voluntad. La Iglesia cede su espacio al Festival siempre y cuando no se falte al respeto a ninguna institución religiosa y se respete la moral cristiana, por lo que el director tuvo que modificar la representación:

Rigola ha eliminado del montaje las referencias sexuales explícitas, así como las alusiones a la iglesia actual. «A la Iglesia le ofenden más los aspectos sexuales que todos los muertos que aparecen en los montajes de teatro». Después de esta autocensura, asegura que ahora «es imposible» que se sientan ofendidos. «Me quedo muy tranquilo».⁸⁹

Tal y como se ha señalado anteriormente, en esta adaptación existen escenas de contenido sexual, de violencia sexual, y en las que se nos presenta a un cardenal consumidor de drogas y de sexo a cambio de dinero, además de ser abofeteado por Buckingham, por tanto, Rigola tuvo que eliminar dicho contenido de sus escenas. Para el resto de representaciones la adaptación continuó con la idea inicial.

4.4.3 Puesta en Escena.

La puesta en escena, a cargo de Bibiana Puigfàbregas y su ayudante Sebastià Brosa se basaba en un montaje muy visual, con mucho color, y que situaba la acción principal en un pub o bar afterhours, una especie de sala nocturna por la que pasaban todos los principales personajes de la trama además de las prostitutas. También desfilaban por ella las armas, el juego, el alcohol y las drogas. Lopez Moro comentaba al respecto que Rigola trasladó la acción “desde la Inglaterra del siglo XV a un tugurio actual de una ciudad de Estados Unidos regentado por una familia mafiosa”. “Una especie de antro con máquinas tragaperras, prostitutas y frecuentes visitas al baño sirven de escenario para hacer un análisis de nuestra sociedad y de cómo ésta influye en el comportamiento de los hombres y mujeres del mañana”.

⁸⁹ À. Rigola en Gaviña, Susana.

Por tanto, mediante una transformación directa, Rigola trasladó su adaptación en el espacio y el tiempo basándose en una gran similitud entre aquella Inglaterra y nuestra sociedad actual, según el dramaturgo:

He encontrado una gran similitud con nuestra sociedad. Tendemos a una sociedad muy norteamericana y muy capitalista. Por esto he situado la acción en un mundo que existiera en la realidad, aunque fuera por referencias lejanas: el mundo de la mafia. En Europa existen estructuras mafiosas donde aparece el capitalismo. La estructura es la familia: yo y los míos, y el dinero.

En ningún momento se comenta o precisó Rigola el momento histórico exacto en que se desarrolla la acción, aunque a juzgar por el vestuario y la estética general, se podría afirmar que pudiera ser finales de la década de los 70 y/o principios de los 80.

González señalaba la diferencia entre esta ambientación y la usada previamente por Rigola en otra adaptación shakesperiana: “it also provided a new departure, featuring a new location very different from the one used in *Julius Caesar* (2002) with a more sophisticated and meaningful setting”

La escenografía poseía todos los elementos que caracterizan los montajes de la compañía Teatre Lliure: el colorido, la psicodelia decorativa y la luz artificial. González aludía al colorido: “the lurid colours created an erotic and morbid atmosphere suitable for a mafia underworld where ambition for power and prestige justified all means and abuses”. Y observaba influencias cinematográficas en el diseño del escenario: “the setting was reminiscent of Scorsese’s *Casino* (1995) and Michael Moore’s *Bowling for Columbine* (2002), to which Rigola was greatly indebted”.

En esta producción se podía contemplar un escenario muy cargado donde la acción se desarrollaba en dos niveles: el escenario y un piso superior al que se accedía por unas escaleras situadas a la parte derecha del mismo. En el piso de abajo una barra al fondo flanqueada por dos puertas, una a cada lado. La de la derecha sería el baño, pues es donde los personajes entran y salen, sugiriendo un consumo continuo de cocaína. En una escena Ricard entraba y salía subiéndose la cremallera del pantalón. También se veía en la escena en la que el cardenal la reina y Hastings entraban con droga: la acción continuaba y tiempo después, el arzobispo y la reina salían dejando la puerta abierta, y se podía ver a Hastings sentado en un retrete con los pantalones bajados, se ponía en pie y salía con los pantalones por los tobillos.

La puerta de la izquierda solamente se usaba cuando entró Clarence, y posteriormente cuando Ricard la abría y disparaba para matarlo. Sobre esta puerta se situaba un letrero con luces donde se podía leer: “Pub Occidental”, es de suponer que sería el nombre del pub.

A la izquierda y la derecha del escenario se situaban algunas mesas con asientos para posibles clientes donde normalmente veíamos a Margaret, a Anne, a Catesby o Hastings bebiendo e incluso durmiendo. Tras la barra, estantes repletos de botellas de bebidas espirituosas.

En el piso superior, colgado en la pared de la derecha un teléfono propio de los años 80 que funcionaba con monedas. Una máquina tragaperras y un retrato de

Shakespeare apoyado en el suelo, en lo que parece ser un pasillo que lleva a una habitación cuadrada con una ventana, identificada en las acotaciones textuales como “la cabina”. A la izquierda de esta cabina una pantalla. Los personajes podían acceder a dicho habitáculo y al llegar al fondo giraban a la izquierda en ángulo recto” y entonces salían proyectados en esa pantalla en tiempo real.

La pantalla y la cabina sugerían otros espacios como por ejemplo La Torre. Cuando los príncipes estaban encerrados en la torre es por la ventana de la habitación por donde asomaban. Cuando los personajes se encontraban en el palacio real también estaban en la pantalla. En cambio, en esas escenas se mostraba una butaca en el centro del escenario a modo de trono, primero se sentaba la reina en él y luego Ricard. Por tanto esto también podría dar lugar a la confusión a la audiencia, ya que la acción se desarrollaba en un pub del siglo XX, pero al mismo tiempo también en una corte con trono. En mi opinión, demasiados elementos resultaban bastante confusos, y el lenguaje llevaba aún más a la confusión como se podrá observar.

Finalmente cabe resaltar que entre la barra y las escaleras de la derecha se situaba un escenario con instrumentos musicales, una batería, una guitarra, unos teclados y un micro con pie por donde los personajes iban pasando, tocando, cantando y bailando.

Por otro lado, María Domènech se ocupó de la iluminación, y el resultado fue un escenario muy lumínico y colorido, y para poder ambientar bien un pub nocturno, que también podría ser de alterne, era rico en luces de neón rojas. Pese a ser una imagen muy colorida, el rojo predominaba en todo momento, tanto en la iluminación como en las luces de neón. Rojo pasión, rojo sangre y rojo como símbolo del pecado.

Al inicio todo el escenario estaba oscuro y un foco iluminaba a Ricard mientras recitaba su soliloquio inicial y bebía, dando la impresión de que el local estaba cerrado y llegaba él a abrirlo. Este foco contribuía a centrar toda nuestra atención única y exclusivamente en él, y es un recurso que se repite en distintas ocasiones. Por ejemplo, también cuando recibía al príncipe de Gales, sentado en la barra como se explicaba anteriormente, Ricard se subía a la barra también para sentarse a su lado y el foco los iluminaba a los dos (aunque el resto del escenario quedaba oscuro, las luces de neón rojas continuaban encendidas). En esta escena el foco los iluminaba a ellos principalmente pero también a los que hablaban, a Buckingham después y a Hastings cuando salía de una de sus visitas al baño.

Más adelante, tras la escena de la coronación (IV.i) y del consumo de cocaína sobre la barra se producían momentos de “locura” general, Buckingham cantaba sobre el escenario y el foco se centraba en él.

El foco volvía a hacer acto de aparición en la escena en que Ricard acababa inconsciente en el suelo producto del alcohol consumido, previo a la escena de la aparición de los fantasmas. Nuevamente el escenario quedaba oscuro y el foco iluminaba a Ricard. Esto será así ya hasta el final.

Por último sería interesante comentar que la cabina situada en el piso superior siempre poseía luz roja en el interior y cuando el escenario estaba oscuro, la habitación permanecía con dicha luz encendida.

M. Rafa Serra se encargó del vestuario de la producción. Los personajes vestían indumentarias propias de los años 70 y 80. Los personajes masculinos vestían con traje negro, camisa y corbata; Hastings llevaba además sombrero blanco. En cambio los personajes femeninos vestían de un modo provocativo. La prostituta llevaba una minifalda roja de charol y sujetador negro. Lady Anne, un vestido muy corto tras quitarse el abrigo de pieles largo con el que entraba en escena. Llamaba la atención que esta no llevaba luto en ningún momento. La reina Elizabeth también lucía un vestido muy corto y brillante, aunque al principio portaba una bata que no tardaba en quitarse. Contrariamente a lo habitual en otras adaptaciones, tampoco vestía luto.

Todos los personajes femeninos portaban pelucas rubias y gafas de sol oscuras. Las pelucas jugaban un papel simbólico importante en una de las escenas, ya que tras el asesinato de los príncipes, Catesby llevaba dos pelucas a Ricard que representaban a los jóvenes como muestra de que había acabado con sus vidas. Ricard las tiraba al suelo en el proscenio, posteriormente entraba Elizabeth y al ver las pelucas rompía a llorar por el dolor, se quitaba la suya y la unía a las de sus hijos.

Los únicos personajes masculinos que no vestían como el resto eran el Cardenal y Ricard. El Cardenal era bastante reconocible gracias a su vestimenta, pues iba vestido con sotana negra larga hasta los pies y un alzacuello. La imagen de Ricard era un tanto cómica: un ridículo sombrero de paja, gafas de cristal muy grueso, camisa estilo hawaiana desabrochada dejando entrever el pecho y pantalones vaqueros oscuros. Una vez conseguía el trono no cambiaba de vestuario, simplemente incrustaba la corona en el sombrero y lucía americana negra, pero no por mucho tiempo, ya que se la quitaba enseguida. Resultaba curioso que en la escena en que realizaba la pantomima y engaño para poder ser rey, Ricard llevaba unos cuernos en la cabeza que se había puesto para bailar y cantar en la escena de la celebración, mientras bebía y consumía drogas. Para esta escena ante el Cardenal se le olvidaba que los llevaba puestos hasta que Catesby se los quitaba.

En cuanto a la música, esta tenía gran importancia en *Ricard 3r*. Eugeni Roig fue quien se encargó de la misma y Ramòn Ciércoles del sonido. Las canciones que tenían lugar en el montaje ayudaban a crear un ambiente y funcionaban perfectamente con la escena que se estaba viviendo. Además, toda la música que servía de acompañamiento era tocada en directo por los personajes, y las canciones que en determinados momentos invadían el escenario como si de un musical se tratara también eran tocadas y cantadas en vivo por ellos.

Algunas secuencias escénicas parecen un calco de un Thriller televisivo que además se ve acrecentado por una banda sonora que suena en vivo. Son los propios personajes los que ejecutan memorables momentos como el tocar en directo el “Simpatía por el diablo” de Rolling Stones, “Like a Rolling Stone” de Bob Dylan o el “Ne me quite pas” de Jacques Brel. Y como colofón un final en el que el propio Ricardo III anuncia su muerte, micrófono en mano, como si de un telepredicador retorcido se tratara (Sanz).

Según González, la música conseguía transformar el tono de la adaptación: “Pop music also contributed to a visual and aural spectacle which transformed Shakespeare’s play into a kind of Broadway musical. The tragedy of *Richard III* became light tragicomedy”.

La primera canción que cantaban en directo era *Ne me Quitte Pas*, de Jacques Brel, al acabar I.ii, cuando salía Anne, la prostituta, todavía en el primer piso, cogía un micro y la cantaba, con Catesby a los teclados. La canción continuaba de fondo mientras Ricard alardeaba de su conquista con su soliloquio.

Tras la escena de Margaret y sus maldiciones (I.iii), los personajes en escena, Buckingham, Elizabeth, Anne, Catesby, Hastings, Rivers y el arzobispo se movían hacia el lado derecho donde estaba el escenario musical y comenzaban a tararear *Rivers of Babylon*, de Boney M, y a bailar de un modo estrambótico, cómico pero grotesco y de mal gusto y se iban escaleras arriba, subiendo el tono hasta eclipsar a Ricard hasta el punto en que incluso dejábamos de oírle. Estos se metían en la pequeña habitación de la luz roja y seguían bailando pero en esa estancia ya casi no se les podía oír. Todo esto no concordaba para nada con el texto y la escena.

La siguiente canción venía al morir el rey (II.i), momento en que todos entonaban una canción fúnebre en latín.

Posteriormente, en la escena que los tres consumían esa gran cantidad de cocaína, ya comentada en diversas ocasiones, mientras acababan de consumirla y en los momentos de delirio posteriores, Buckingham cantaba *Sympathy for the Devil*, de Rolling Stones, cantada por Buckingham, dos Shakespeare a la guitarra y el arzobispo a la batería. (Anexo XVII). Quizá por ello Ricard acababa el baile con cuernos en la cabeza, guardando relación con la canción.

La escena de la coronación de Ricard también fue llevada a escena con música en vivo, y volvía a ser la prostituta quien cantaba de nuevo, aunque en esta ocasión lo hacía a capela. La canción era *Paint it, Black* de los Rolling Stones. Buckingham, Catesby, Stanley, el Arzobispo y Ricard brindaban con un chupito y bebían al son de la música.

La última canción fue *Like a Rolling Stone*, de Bob Dylan, canción lenta que sirvió de fondo al momento de inconsciencia de Ricard previo al final, a su último soliloquio y a su muerte, y ponía el punto y final a la representación.

Àlex Rigola introdujo también imágenes en una pantalla. Habría que remarcar que la gran mayoría de las imágenes que se mostraban proyectadas eran imágenes en tiempo real y no grabaciones:

La obra incluye además la proyección de imágenes a tiempo real. «Hay dos sets de televisión tras la escenografía donde los actores siguen actuando, a veces representando la escena principal y en otras ocasiones escenas que no existen como tal pero que son parte de la acción».⁹⁰

La primera imagen proyectada, como comentamos en apartados anteriores, fue la de William Shakespeare, y la segunda la cita de I. Kant. Después, rostros en primer

⁹⁰ En “El Lliure Trae al Central el Clásico «Ricardo III» Ambientado en una Familia Mafiosa”.

plano, Hastings, Lady Anne, o Margareth y también dos escenas con el rey Edward, al que solamente veíamos en la pantalla.

En esa pantalla también veíamos imágenes que ya han sido comentadas, como los abusos sexuales de Ricard a Anne.

En la escena en que sonaba *Sympathy for the Devil* tras el consumo masivo de cocaína, en la pantalla se mostraban imágenes de un bombardero lanzando bombas, imágenes en blanco y negro de prisioneros de guerra, de asesinatos, de altos cargos políticos saludándose, etc. Obviamente estas proyecciones no eran en tiempo real.

La escena de la pantomima de Ricard para ser elegido rey también tenía lugar en la pantalla, en la que aparecía él solo con un libro que enseñaba a la cámara: *Las Santas Escrituras*. Todavía con los cuernos en la cabeza, hacía como que leía pasando las hojas rápidamente, y enseguida bajaba hacia donde se encontraban el arzobispo y Buckingham.

Otras imágenes que se pudieron ver en aquella pantalla fueron los asesinatos por asfixia de Rivers y Anne, así como el asesinato de Buckingham.

Finalmente, una de las imágenes más proyectadas y que tampoco fue en tiempo real, era la de una isla paradisíaca que, quizás, podría representar a la isla de Gran Bretaña de un modo idílico.

En lo que al espacio escénico se refiere, durante aquel año 2005, tras el mencionado estreno en el Festival de Almagro, la compañía fue de gira por toda España, actuando en diferentes festivales. En todos ellos actuaron en espacios especiales habitualmente no destinados a este fin, como por ejemplo el Festival de las Artes de Salamanca, donde actuaron en la Plaza Mayor; el Festival de Teatro y Danza en el Castillo de Niebla; el Festival de Teatro Clásico de Olite, actuando en el Espacio escénico La Cava del Palacio-Castillo de Olite y la XVI Muestra de Teatro de Hellín. Ya en el año 2006, en el Claustro Mudéjar dentro de la programación del Festival de Chinchilla.

El resto de la gira por territorio español, representaron la adaptación en teatros y auditorios, un total de hasta 20 ciudades, incluido el propio Teatre Lliure de Barcelona, actuando en la Sala Fabià Puigserver, donde estuvieron desde el 27 de octubre hasta el 4 de diciembre de 2005. Posteriormente, también el Teatro Calderón de Valladolid, el Teatro Buero Vallejo de Guadalajara o el Teatro Español, lugar donde pusieron fin a la Gira en enero de 2007. También viajaron a otros países: Francia (Toulouse), Italia (Teatro Argentina de Roma) y Portugal (Faro).

4.4.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de la obra dirigida y llevada a los escenarios por Àlex Rigola y el Teatre Lliure, *Ricard 3r*, no se ha podido disponer de una gran cantidad de recursos. Entre los disponibles, destacan especialmente reseñas de prensa y publicaciones en Blogs, aunque también disponemos del interesante texto de una

comunicación en un congreso que analizaba la obra. A partir de estos recursos se ha tenido la posibilidad de extraer conclusiones que serán desarrolladas en adelante, aunque ya podríamos adelantar que la recepción de esta obra obtuvo una gran división de opiniones como resultado y por un estrecho margen, se podría asegurar que la recepción fue principalmente negativa.

En primer lugar, ya en las introducciones de las reseñas analizadas se observa esta división de opiniones. Por un lado, Casas afirmaba que “Teatre Lliure’s adaptation of Richard III stood out during the 2005/2006 season” (149). Massip se preguntaba: “Una fórmula esgotada?”.

Torres se refería a los espectadores y aseguraba que “el montaje de *Ricardo III*, de Shakespeare, dirigido por Àlex Rigola con el Teatre Lliure, impactó por su provocadora modernidad a los espectadores que asistieron a su estreno el sábado en el Festival de Teatro Clásico de Almagro”. También se refería a ellos Sala “Rigola ha tornat a optar per aplicar la màxima brechtiana segons la qual la reflexió ha d’anul·lar l’emoció, i vet aquí que potser hi haurà espectadors decebuts”.

Sala también se refería a las expectativas y que acudía a la representación con curiosidad y excitación provocada por anteriores adaptaciones shakespearianas de Rigola:

Un anava al teatre a veure l’estrena del Ricard III d’Àlex Rigola-Teatre Lliure (estrena absoluta: un altre punt a favor de Temporada Alta) amb excitació, pel record inesborrable dels anteriors muntatges shakespearians de Rigola, l’impactant Titus i la magnífica producció de Juli Cèsar. I com faria ara Rigola aquest Ricard? Què seria del monòleg inicial, de l’escena de la seducció de Lady Anne, del malson del rei abans de la batalla?

La web *Soloactores* informaba de que en el Festival de Almagro había una gran expectación:

Uno de los platos fuertes del Festival de Teatro Clásico de Almagro es el estreno de un nuevo montaje de «Ricardo III», de Shakespeare, realizado por el Teatre Lliure, en colaboración con el Teatro Español, bajo la dirección de Àlex Rigola. Un trabajo que ya ha levantado una gran expectación por la radicalidad de las lecturas que realiza el director catalán.

También Sanz se refería a las expectativas creadas antes de dicho Festival debido a la polémica que podría levantar siendo una obra transgresora: “La singular adaptación de Lliure acudía a Almagro con la vitola de obra controvertida y que levantaría polémica entre el ortodoxo público que se da cita en el Festival de Teatro Clásico”. Y es que se trataba de una adaptación con una propuesta arriesgada y polémica que provocó división de opiniones y que no fue bien recibida por la mayor parte de la crítica. Hubo menos críticas positivas que negativas; en cuanto a las primeras, pese a ser en un principio positivas, ambas destacaban un hecho que fue desarrollado por la crítica negativa, la incompatibilidad entre el lenguaje y el texto con la imagen y lo representado en escena. Massip aseguraba en su crítica:

La virtut d'Àlex Rigola és que sap mantenir l'equilibri en la corda fluixa de visitar Shakespeare, dispensant un mínim de respecte a la potència del text i adoptant alhora una estètica abocada a l'actualitat, encara que una i altra cosa segueixin camins ben diferents que no acaben de trobar-se.

Por su parte, Pastrana:

‘¿Es Ricardo más culpable que la sociedad que lo ha educado?’, se pregunta el autor. Así, 'Ricardo III' no es sólo la recreación de una obra escrita por William Shakespeare, es también un aviso dado por el autor a una sociedad en la que la moral está cada vez más descuidada. Una lástima que para comprender las certeras palabras de Rigola no baste con ver su obra. 'Ricardo III' es una función deslumbrante, bien interpretada, pero que no termina de expresar todo lo que quiere decir. ... El texto sobre el que se apoya trata de seguir a Shakespeare con más fidelidad de la que necesitan el decorado y la indumentaria de los personajes. Los protagonistas hablan de espadas mientras se mueven por una cafetería de los años 30, empuñan pistolas, coquetean con un esperpento enfermizo y recurren en un par de ocasiones –como no podía ser de otra manera a la hora de presentar al diablo– a la música de sus satánicas majestades, los Rolling Stones. Todo es perfecto, pero el mensaje de Rigola queda diluido. Es sólo una pega, pero por desgracia es importante.

De este modo, López Mozo, en la misma línea, criticaba negativamente que el lenguaje y lo representado en el escenario no se correspondía, así como la propuesta de Rigola, que tampoco se desarrollaba con claridad en la representación y no se observaba una justificación clara para transportar al texto a ese espacio y tiempo determinados:

El primer gran problema de esta versión es que la tragedia original ha sido instalada en el territorio del drama sin modificar el lenguaje. Hay incluso quiénes la han calificado de melodrama o, a la vista de la abundancia de bailes disparatados y canciones desenfadas incorporados, de comedia de situación, lo que hace más patente la incompatibilidad entre el texto y el escenario en el que se dice. Por otra parte, más allá de las declaraciones del director y de las nota del programa, en la función no se habla de los motivos aducidos para acercar la obra a nuestro tiempo, ni aparecen reflejados en la puesta en escena. El espectáculo se contempla, pues, como un tributo más a la modernidad, tan frecuentes en el teatro último. La libertad de la que goza el artista permite hacer este tipo de experimentos, sin que su ejercicio deba ser reprochado, aunque con frecuencia los resultados sean criticables. Además, si lo que vemos nos defrauda, siempre nos queda el consuelo de que podemos releer y disfrutar el texto. En todo caso, no está de más recordar que no es lo mismo tomar a un personaje clásico para recrearle en una propuesta original que tomar una obra entera y trufarla de anacronismos. Los riesgos están a la vista.

Algo similar declaraba Bordes y confirmaba que Rigola “s'ha decantat per una tragicomèdia d'elevat risc però que, sovint, no troba justificacions en els seus plantejaments”. Esto también lo explicaba Casas en profundidad, y concluía que esta incompatibilidad entre texto e imagen llevaba al espectador a la confusión y hacía que hubiese partes incomprensibles para la audiencia:

However, the continuous lack of adequacy between this postmodern audiovisual stage design and the text emerges as one of the greatest points of dramatic stridency, as the necessary textual adjustments for the adaptation of the Bard's text into a contemporary frame are absolutely non-existent. This becomes exemplified in the absurd depiction of the princes – as silly annoying creatures – , and the mismatch between the way to kill the enemies – a gun shot – and its textual verbalization (beheading with swords). This type of adjustments had accurately been developed in former major Hollywood adaptations of Shakespeare to film, ... Rigola follows these proposals in the opening section of the performance, by placing Richard's first monologue in the bathroom, paralleling Ian McKellen in Richard Loncraine's *Richard III* (1995). However, this intertextual reference to one of the most widely awarded postmodern adaptations of Richard III gradually dilutes throughout the performance, as the bathroom is later confused with a sanctuary or even with the Tower of London itself. This divergence between text and performance leads the production to become exceedingly complex and unintelligible at certain points, especially for those members of the audience who do not have an extensive acquaintance with Shakespeare's original work (151 – 52).

Por tanto, la propuesta quedaba perdida en un sinsentido, tal y como afirmaba Casas posteriormente, y lo presentado en el programa de mano quedaba diluido y muy lejos de lo expuesto:

What do we want for our society? More Richards?" This initial approach, together with the projection on a wall of a quotation from the German philosopher Immanuel Kant about education ("Education is the only means through which a man can become a man. A man is only what education makes out of him") makes the audience reflect about the intention of the performance as centred on the fundamental role of education for the human being. However, as the play develops, we become aware of the complete mismatch between the expectations created in the handbill (and in the first seconds of staging) and the unconnected performance that follows.

The audience may thus be bound to think that the performance tries to present the perspective through which Rigola has approached Richard III, but this intention is gradually weakened as it is not reinforced in the actual representation. Therefore, this complete lack of cohesive markers in the staging of the play leads to an imbalance between the initial approach presented in the handbill together with the opening scene, and the development of the performance, with a teleological intention visible but not reinforced by any kind of dramatic input.

Fondevila también criticaba que la propuesta de Rigola no funcionaba:

Rigola imaginó que al situar la historia en un pub norteamericano, un after hours o puticlub donde habita un clan mafioso, la historia de Ricardo podía actualizar sus desatinos y la decadencia de una sociedad donde sólo importa el poder (actualmente el económico). Pero no es así.

Doria opinaba que Shakespeare se quedaba en un simple pretexto, y que la fórmula era ya repetitiva, y por tanto quizá ya agotada como se preguntaba Massip:

Uno llega a pensar que Shakespeare es un simple pretexto para su adaptador: se lo mira todo inmóvil en un póster en un rincón del bar de camarutas. En algún momento, los recursos de Rigola son reiterativos: esa acústica impactante; esas imágenes crueles – bombardeos, Bush, Sadam-Rumsfeld, Afganistán y el Potemkin-; esa ventana pecera donde se contorsionan los endemoniados. Tarjetas de crédito y billetes gigantes enrollados para esnifar cocaína en la barra, putas silentes que se mueven como haciendo Tai-Chi, o esas aglomeraciones de promiscuidades pueden remitir a montajes anteriores como ‘Juli Cèsar’ o ‘Santa Joana del Escorxadors’.

Sanz aseguraba:

Con esta corrosiva lectura de Ricardo III, Rigola se erige como un travieso director teatral que ha llevado a cabo una trastada escénica de campeonato. ... El Ricardo III de Lliure lleva a su terreno expresivo la tragedia shakesperiana y la pervierte a base de bien. La gran transgresión de Rigola no ha sido otra que la de alejar a los personajes del estereotipo de lo dramático para acercarlos a una condición humana disparatada y en ocasiones con tintes caricaturescos.

Pese a todo, Sala elogiaba al director catalán:

Però sobretot s’hi constata que Rigola és el director català ara per ara més creatiu, autor d’espectacles que desprenen una energia i una vitalitat enormes. El director del Lliure sempre utilitza Shakespeare per projectar una mirada sobre la realitat basada en la fascinació (i la denúncia) pel caràcter de la violència generada pel poder; si en el Titus aquesta mirada «tarantinejava», i a Juli Cèsar «kubrickejava», aquí «brechtieja», i no és estrany que l’anterior muntatge del director fos un Brecht.

Todo lo contrario que Doria: “Conjugando la provocación y la gestualidad hiperbólica, Rigola desconcierta: a veces, los actores atraviesan el texto cual puente colgante, como funambulistas entre el ruido y la palabra, entre la tragedia y la ridiculez”.

Precisamente el texto fue otro aspecto que provocó división de opiniones. Por un lado, Martínez afirmaba que “el texto, traducido por Salvador Oliva, mantiene la intensidad y profundidad”. Algo parecido opinaba Sotorra: “s’ha de dir que el text de Shakespeare hi continua present amb dignitat, no només per la traducció de Salvador Oliva, sinó perquè l’aparença estètica i el discurs es conjunten a l’escenari, però també podrien circular perfectament per separat”.

Lopez Mozo calificaba como un acierto el recorte textual: “en lo artístico y lo técnico todo funciona correctamente. Es acertada la poda del texto y la reducción del extenso reparto a doce personajes”.

Doria opinaba que afortunadamente y pese a todo, el texto estaba presente y terminaba por imponerse:

A las escenas epatantes y los babilónicos ríos de histrionismo el director contrapone, por fortuna, momentos reposados donde el texto fluye enmarcado en una leve melodía. ... Por fortuna, al final el cisne de Avon abandona el rincón y la barra libre transgresora para recuperar la centralidad escénica.

Sala elogiaba el modo en que Rigola llevó al escenario la última escena:

El muntatge acaba amb Ricard obnubilat, per terra, demanant el cavall a crits, de manera que se suprimeix l'última escena del text, en què Richmond proclama la pau d'un món millor. És normal, que Rigola hagi suprimit aquesta escena. O és que a la Casa Blanca hi mana alguna germaneta de la caritat?

Por el contrario, Casas la criticaba negativamente, pero no solo la escena final, sino el último acto por completo, refiriéndose también a la escena de los fantasmas (V.iii del original):

The staging of the final act constitutes an incongruent delirium without any apparent teleological coherence, apart from Richard's obvious decadence after reaching power and his wellknown death at the battle of Bosworth. The ghosts that torture Richard and support Richmond are co-modified through their projection on the screen, with a gesture of affection, which is not clearly determined to whom it is addressed. This device builds up a highly hectic condensation of the final denouement of the play, as the ghosts visit neither Richard nor Richmond, and the famous sentential utterance "Despair and die" is simply ignored

Besides, this is not the only editing displacement that is proposed, as Richmond does not appear as a physical presence, but as an ethereal entity, without the resulting emphasis regarding the opening of a new age with the crowning of Richmond (something present in Shakespeare and recovered with enormous mastery by Laurence Olivier's Richard III), probably suggesting a timeless and pessimistic approach within this interpretation of the play. Thus, Richard dies alone, killed by nobody, (there is not a physical Richmond) in an inexistent battleground (they are still in the 'Pub Occidental'), a character drown in an inexplicable rage or in an epileptic spasm (suggested previously when Catsby gives him a tablet) (153).

Del mismo modo, Pastrana también criticaba negativamente la escena de los fantasmas:

Sólo le acompañan espectros bañados por una densa iluminación roja. También hay imágenes de los fallecidos proyectadas en una activa pantalla colocada en la esquina superior izquierda del escenario. Hay demasiados focos de atención a los que mirar. Los ojos se sienten un poco perdidos. El escenario rebosa una actividad tranquila.

Fondevila volvía a opinar sobre el texto, presente solo al oído pero no a la vista:

El texto de Salvador Oliva, con sus lores, duques, trompetas, espadas (aunque se vean pistolas) se oye muy bien. Probé a cerrar los ojos y sentí la fuerza de los

intérpretes y del texto. Los volví a abrir y ese bar donde hasta el whisky debe ser malo chocaba con la identidad de los personajes. El texto no se mueve bien en ese tiovivo de modernidad y el anacronismo se convierte en regla mortificando la emoción.

Casas también declaraba que el espectador debía sentirse confundido debido a los pasajes que los personajes recitaban en inglés, y criticaba negativamente cuando estos se alejaban del texto:

Framed within this adaptation's deviances, the audience may also be baffled by some passages and sentences directly recited in English, generating the easy laugh from the viewers, who interpret that as a comic device, as they are not familiarized with the text in the English language. Thus, even though the adaptation follows the Spanish translation by Salvador Oliva, there are some occasions when it departs from it, precluding any sort of intended meaning, as the aforementioned English sentences show, and the unnecessary amount of swearwords and expletives uttered by Catsby when killing Buckingham and the princes.

Bordes opinaba que merced a ciertas actitudes se reventaba el texto de Shakespeare:

L'obra, de prop de dues hores que passen d'una glopada, cau en massa gags que grinyolen (aquests sí) amb el text de Shakespeare. És una llàstima que la defensa de la trama (amb menys sang regalimant de la que es podria esperar) la rebentin unes ganyotes a la càmera.

Por otro lado, en lo que respecta a la recepción del elenco y los personajes, un hecho llama poderosamente nuestra atención: al analizar la recepción del resto de adaptaciones objeto de estudio disponemos de más críticas sobre el papel del actor principal en el rol de Richard que sobre el resto. En cambio, en esta ocasión solo disponemos de dos alusiones a Pere Arquillué, ambas positivas. En primer lugar la de Sala: "Pere Arquillué, en el paper protagonista, funciona perfectament (millor que com el Marc Antoni de Juli Cèsar) i té moments brillants". En segundo lugar la de Pastrana, quien aseguraba que se trataba de un "personaje brillantemente interpretado por Pere Arquillué".

Sobre el resto del elenco, una vez más, división de opiniones. Por un lado las críticas positivas, como la de Bordes: "Els actors aconseguen defensar uns personatges tràgics (travestits de màfia russa) amb una dicció del vers excel·lent. A més, canten i toquen en directe al pub. És la marca Rigola, que mai vol renunciar-hi i que es fusiona bé amb la trama".

También Martínez: "un montaje repleto de interpretaciones cuidadas, estudiadas y, no obstante, sentidas". Sotorra destacaba a miembros del reparto y afirmaba que eran quienes salvaban el espectáculo:

Un muntatge que, pel seu caràcter estripat, podria trontollar si no tingués la força de contenció dels seus principals intèrprets, el mateix Arquillué, però també

Chantal Aimée, Alícia Pérez i Anna Ycobalzeta, a més de Joan Carreras i Lurdes Barba.

También Sala se refería a algunos de ellos en particular:

Els actors, precisament, mereixen un punt i a part. La direcció d'actors ha estat esplèndida, de tots, actors i actrius: elles estan superbes (Alícia Pérez, Chantal Aimée, Anna Ycobalzeta, Lurdes Barba) i ells no es queden curts. Sobretot, és un plaer veure com treballa Joan Carreras (Buckingham).

Igualmente lo hacía Massip: “El conjunt d'intèrprets habitual fan novament un treball intens i còmplice, amb interpretacions fulgurants d'Alícia Pérez, Anna Ycobalzeta i Chantal Aimée”. Aunque por otro lado, este periodista también señalaba sobre los personajes:

Resulta excessiu el tractament degradat i vexatori amb què es presenten els personatges femenins, així com l'aparició de diversos actors caracteritzats com a Shakespeare que, com estaquiots, semblen visualitzar la debatuda autoria múltiple que alguns atribueixen a les seves obres.

López Mozo no recibió positivamente el trabajo de los actores y actrices:

En cuanto a los actores, a pesar su reconocida calidad, acreditada en numerosos trabajos anteriores, asumen con escasa credibilidad la imposible tarea de interpretar a una tropa de mafiosos y putas que, siendo vulgares, se expresan como si acabaran de llegar de la corte del verdadero *Ricardo III*. Aunque el vocabulario de aquellos nobles ingleses no fuera edificante, tenía una grandeza que, en boca de tipos con tan mala catadura, desentona.

Quizá el aspecto analizado que mejor recepción obtuvo fue la puesta en escena. De esta forma, Sala afirmaba que se trataba de una “escenografía excel·lent, netíssima, de Bibiana Puigdefàbregas, i molt bon vestuari de M. Rafa Serra”. Y añadía:

Aquest Ricard confirma una vegada més que una bona lectura de Shakespeare, passada o no pel sedàs de la contemporaneïtat, sempre és «fidel» a Shakespeare: a aquesta gran metàfora de la vida humana que són les obres plenes d'espais en blanc que anomenem Shakespeare. En aquest Ricard III s'observen les tendències habituals de Rigola: la tirada pels micròfons, l'ús de la pantalla (molt ben insertada), la música en viu (d'Eugeni Roig, música que sentim de fons durant gran part de l'obra)...

González la definió como “a complete visual spectacle”. Rigola employed the visual resources with technical brilliance”.

Por su parte, Pastrana también elogiaba la puesta en escena:

Lo que ocurre en 'Ricardo III' se desarrolla en formato panorámico. La sensacional puesta en escena ideada por Álex Rigola funciona porque cada elemento encaja como un todo. No hay nada que requiera una atención exclusiva en estas acciones multiespaciales.

Martínez la definía como “una puesta en escena atractiva, de colores llamativos”, y destacaba “que permite disfrutar de primeros planos totalmente cinematográficos gracias a la pantalla sabiamente instalada encima del escenario”.

La puesta en escena era el único aspecto positivo en la crítica de Casas, quien la calificaba como “spectacular mise-en-scene” (149), y afirmaba: “As a matter of fact, the staging appears as the most outstanding feature” (149).

López Mozo destacaba la iluminación: “El espectáculo es de cuidada factura, está bien iluminado y es conducido a buen ritmo”.

Franco y De Santiago señalaban a la música como un acierto: “O Lliure acerta na asociación entre o *Ricardo III* e *Sympathy for the devil* dos Stones por máis que esa decisión de incorporar o drama ao musical setenteiro sigue distanciando ao espectador e confundido en algo o barullo coa acción”.

En cambio, Massip vertía una crítica negativa:

Es duu al paroxisme les adjectivacions gruixudes, els renecs, l'escatologia i les pulsions sexuals més primàries, amb imatges tan exagerades com el cavalló de cocaïna que es disposa al llarg de la barra de bar que presideix l'espai i que es llaura amb una targeta bancària gegant. Calia ser tan explícit? Els personatges es posen de coca fins a les celles i s'engeguen en els interludis musicals típics de les escenificacions de Rigola. Alhora que entonen cants esguerrats i ballen com posseïts, a l'acostumada pantalla de fons es projecten imatges del bombardeig d'Iraq i dels seus responsables engalzades amb seqüències d'Eisenstein i de Meirelles. D'altra banda, es multipliquen les referències de solucions escèniques de Castorf (vídeo per a les accions ocultes) o de Necrosius, el reiterat ús de micròfons i l'acostumada estètica Tarantino.

En lo que respecta a la recepció per parte de la audiència solo encontramos la referencia de Sanz en el Festival de Almagro, y no era del todo positiva: “Claro que la reacción del público fue de lo más dispar, poco acostumbrados a este tipo de representaciones, a la canícula reinante o vaya usted a saber por qué”.

Por último, en lo que refiere a las conclusiones de la prensa, estas reflejan lo comentado anteriormente, conclusiones tanto positivas como negativas. Entre las positivas citamos a Sanz: “En definitiva, un arriesgado montaje vertebrado de forma espléndida por el trabajo vocal y corporal de los actores que integran Lliure”. También a Sala:

Rigola ha tornat a optar per aplicar la màxima brechtiana segons la qual la reflexió ha d'anul·lar l'emoció, i vet aquí que potser hi haurà espectadors decebutos; jo també he trobat a faltar intensitat emocional en determinats passatges. Però el conjunt compensa, i molt: compensa més que la producció de Santa Joana, perquè el text shakespearà és millor, la traducció (de Salvador Oliva) funciona molt bé i esdevé un plaer sentir-la en boca d'uns actors que la saben dir.

Pastrana se mostraba agradecido por tener la posibilidad de asistir a este tipo de teatro en su ciudad, “es un tipo de teatro que no se suele ver muy a menudo en Guadalajara”. Y lo definía como un tipo de teatro “moderno, inteligente, atrevido y de gran formato, capaz de hacer que el Auditorio Buero Vallejo justifique plenamente su existencia”.

Por su parte, la reflexión final de Fondevila era muy interesante:

Si obviamos el error del espacio, si conseguimos entrar en la convención de un Ricard III con gorro de vaquero y corona, si apreciamos la buena interpretación de todos y cada uno, y en especial de una Chantal Aimée (Margaret) rutilante y un Pere Arquillué (Ricard III) que lo da todo, si descubrimos ciertas ideas (como el teléfono para que huya el hijo de Stanley o la pantalla donde se nos muestra la trastienda del local y espacio en directo de las ejecuciones), es posible que el espectáculo nos resulte entretenido, modernamente entretenido.

Entre las críticas negativas, Massip afirmaba: “La sensació de déjàvu traspasa un espectacle de ritme trepidant que puja de to en les escenes finals. La fórmula, però, presenta greus símptomes d'esgotament i de fatiga. Renovar-se o morir!”.

Casas afirmaba que se trataba de un espectáculo entretenido pero decepcionante:

The show proposed by Teatre Lliure, though initially imaginative and disturbing, gradually loses weight and evolves into a sumptuous audiovisual display that promotes a pleasant entertainment, which is unfortunately equally disappointing under a critical light.

Por tanto, se pueden extraer diversas conclusiones sobre la recepción de la adaptación de Àlex Rigola y Teatre Lliure basándonos en los recursos de los que se ha dispuesto: la primera sería que la recepción por parte de la prensa no fue positiva, tan solo la puesta en escena recibió más críticas positivas que negativas, el resto de aspectos a analizar provocaron similar cantidad de críticas positivas y negativas, aunque en ocasiones estas últimas se acababan imponiendo en número.

El aspecto peor valorado fue la propuesta de Rigola, resultando incompatibles el lenguaje y texto utilizados en escena con lo que ocurría sobre el escenario. Ambos seguían caminos distintos y es algo que la crítica no aceptó.

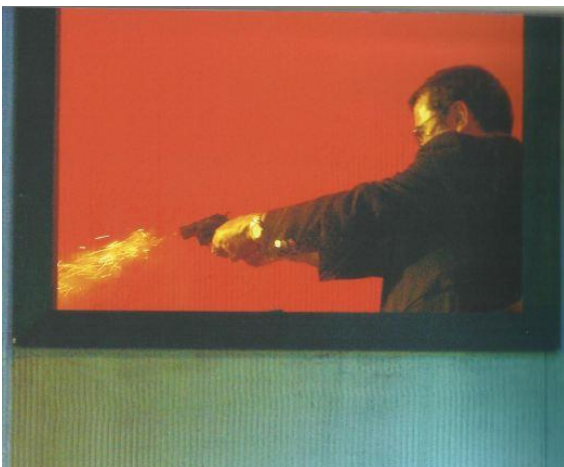
Finalmente, otro dato que podemos concluir sería que no se observan diferencias entre las críticas y opiniones vertidas por la prensa en Cataluña y en el resto del territorio nacional, se han encontrado opiniones a favor y en contra tanto en un sitio como en el otro.

Anexos.

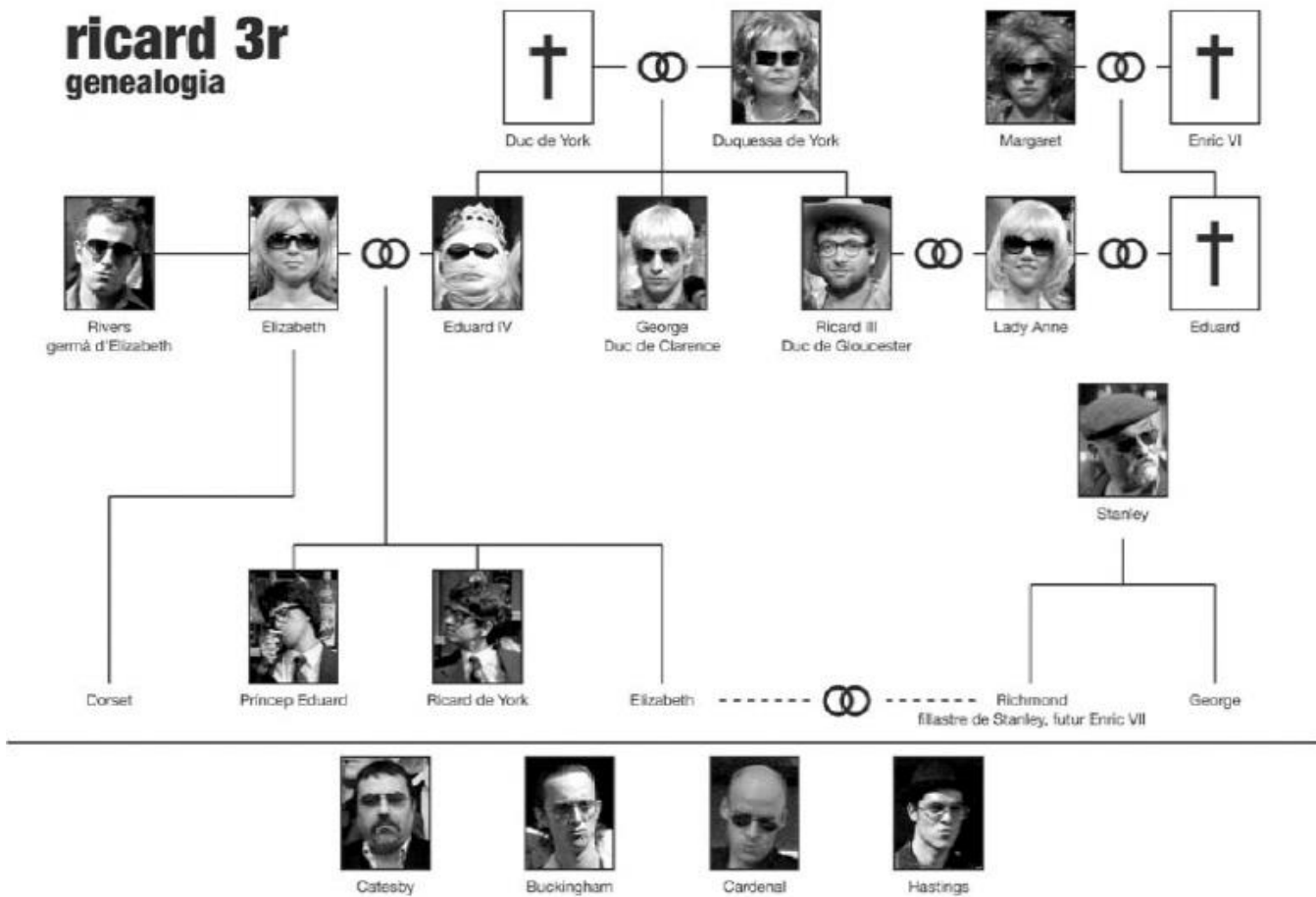
Anexo I. Celebración de la ascensión al trono de Ricard consumiendo cocaína.



Anexo II. Catesby asesina a tiros a los príncipes.



Anexo III. Información sobre la genealogía de los personajes en uno de los folletos a la entrada del teatro.



Anexo IV. Ricard.



Anexo V. Buckingham en actitud grosera y machista hacia Lady Anne.



Anexo VI. Ricard y Buckingham abusando sexualmente de Lady Anne.



Anexo VII. Rey Edward IV.



Anexos VIII, IX y X. Caracterización de los príncipes.





Anexo XI. Margaret y el Tarot.



Anexo XII. Tres “Shakespeares” en escena. Tras la barra, a los teclados y en la ventana de arriba.



Anexo XIII. Ricard entrega a Lady Anne una pistola y no una espada en I.ii.



Anexo XIV. Manipulación de la cocaína con la tarjeta de La Caixa.



Anexos XV y XVI. Personajes.





Anexo XVII. Buckingham cantando *Sympathy for the Devil*.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes Primarias.

Rigola, Àlex, director. *Ricardo 3º*. De William Shakespeare. Teatre Lliure. Teatro Español. Madrid. 2005. DVD.

---. *Ricard 3r*. Ed. Fundació Teatre Lliure – Teatre Públic de Barcelona, 2005.

II. Prensa.

“Àlex Rigola Estrena Avui ‘Ricard III’ al Festival d’Almagro”. *Avui Diari*. 2 Jul. 2005, p. 52.

“Àlex Rigola Sondea en la Violencia Actual con Ricardo III”. 13 Ene. 2006. www.abc.es/hemeroteca/historico-13-01-2006/abc/CastillaLeon/%C3%80lex-rigola-sondea-en-la-violencia-actual-con-ricardo-iii_1313652377348.html.

Antón Jacinto. “El Lliure Prepara un ‘Ricardo III’, y Obras de Camus, Gorki y Pasolini”. *El País*. 28 Mayo 2005, p. 46.

---. “‘Ricardo III No Es Peor que los demás’, Afirmo Rigola”. *El País*. 22 Oct. 2005, p. 38.

Bordes, Jordi. “Àlex Rigola, Fill Artístic de Frank Castorf”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola, en *El Punt*. 29 Oct. 2005. En www.teatral.net/ca/critiques/critica/1519/alex-rigola-fill-artistic-de-frank-castorf#.WzEPSZp9hdg.

Bravo, Julio. “Shakespeare Vive en 13, Rue del Percebe”. *ABC*. 14 Dic. 2006, p. 97.

Casas Guijarro, Manuel. “Ricardo 3º”. *Sederi 17. Universidad de Sevilla*, no. 17, pp. 149–54, 2007.

Díaz Sande, José Ramón. “European House, Otelo y Ricardo III (3º) de William Shakespeare Leídos por el Teatre Lliure.” www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2007/entrevista179.htm. N.d.

Doria, Sergi. “Shakespeare, Barra Libre”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola, en *ABC*. 29 Oct. 2005, p. 32.

Fondevila, Santiago. “Ricardo III en el Tiovivo de la Modernidad”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola, en *La Vanguardia*. 29 Oct. 2005, p. 42.

Franco, Camilo y De Santiago, Antón. “Ricardo III | Shakespeare & Stones”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola, en *La voz de Galicia*. 30 Ene. 2007. www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2007/01/30/5502109.shtml?utm_source=buscavoz&utm_medium=buscavoz.

- Gaviña, Susana. “Álex Rigola Autocensura su «Ricardo III» en Almagro para no Ofender a la Iglesia”. 30 Jun. 2005. www.abc.es/hemeroteca/historico-30-06-2005/abc/Espectaculos/%C3%81lex-rigola-autocensura-su-ricardo-iii-en-almagro-para-no-ofender-a-la-iglesia_203475982714.html.
- López Mozo, Jerónimo. “Hijo de la Mala Educación”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por Àlex Rigola. 27 Mar. 2010. www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2007/teatro232.htm.
- “Los ‘Ricardos’ de Hoy en Día”. 26 Dic. 2006. www.elmundo.es/metropoli/2006/12/26/teatro/1167135758.html.
- Martínez, Lara. “Ricardo III”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola, en *ABC*. 18 Diciembre 2005. www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-18-12-2005/sevilla/Sevilla/pulp-fiction_1013092743840.html.
- Massip, Francesc. “Una Fórmula Esgotada?”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola en *Avui*, en 29 Oct. 2005. www.teatral.net/ca/critiques/critica/1518/una-formula-esgotada#.WzEPrZp9hdg.
- Molina, Margot. “Teatre Lliure Ofrece en el Central un 'Ricardo III' que Recrea las Mafias”. 15 Dic. 2005. https://elpais.com/diario/2005/12/15/andalucia/1134602554_850215.html.
- Pastrana, Javier. “Crímenes en Panorámico”. 4 Mayo 2006. www.lacallemayor.net/dyn/cultura/teatro-y-danza/criticas-de-teatro/?action=WzU7WzQ7W25hbWU7c2V0bW9kZTswO3ByaW50O11dXQ==&state=WzIxNztlbMTtbbmFtZTt1bGVnaXJhcnRpbY3VsbzswOzEwMzI7XTI7W25hbWU7c2V0bW9kZTswO3ZpZXc7XV1d.
- “Ricardo III de Àlex Rigola en Almagro”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola, en *Solo Actores*. www.soloactores.com/noticias/actualidad/2065-lricardo-iiir-de-lex-rigola-en-almagro. N. d.
- Sala, Jordi. “Rigola Reinventa Ricard”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola, en *Diari de Girona*. 9 Oct. 2005. En www.teatral.net/ca/critiques/critica/1501/rigola-reinventa-ricard-#.WzEPhZp9hdg.
- Sanz, J. Carlos. “Con Ricardo III, Lliure Ofrece un Shakespeare de Corte Mafioso”. Reseña de *Ricard 3r*, de Àlex Rigola. 8 Jul. 2005. www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia/2005_07_08/3.
- Sotorra, Andreu. “Ricard 3r”. Reseña de *Ricard 3r*, de Àlex Rigola. Web Blog Post. www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/liurefpuigserver2.html. N. d.
- Torres, Rosana. “El Lliure Impacta en Almagro”. Reseña de *Ricard 3r*, dirigida por À. Rigola, en *El País*. 4 Jul. 2005. https://elpais.com/diario/2005/07/04/espectaculos/1120428002_850215.html.

4.5. El Año de Ricardo. Atra Bilis. 2005

Angélica
Liddell

•Y los peces salieron a combatir
contra los hombres
•Y como no se pudo...
Blancanieves
•El año de Ricardo



teatro

4.5.1. Introducción.

El Año de Ricardo fue estrenada en el año 2005 en Valencia, y fue escrita y dirigida por Angélica Liddell y su compañía, Atra Bilis y con apoyo institucional, ya que la obra contó con la subvención de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid y el INAEM como apoyo en gira, y AECID, así como de la embajada española de los países extranjeros donde fue representada.

Se trata de una versión muy libre del clásico Shakesperiano, tan libre que realmente tenía muy poco que ver con la obra original. Para empezar, el texto era absolutamente diferente al original, un texto completamente nuevo escrito por A. Liddell, lo cual conllevaba diferencias a todos los niveles: a nivel escénico y de estructura, por ejemplo, puesto que las escenas no se correspondían con la obra shakesperiana; también a nivel de personajes, puesto que en el montaje del Liddell solamente aparecían dos personajes y muy diferentes a los shakesperianos, tan solo conservaban el nombre respecto al original. Por tanto, el resultado fue un montaje innovador que rompía totalmente con la tradición. Se podría asegurar que se trataba de una reescritura del clásico, o como afirmaba Sagaset, una “deconstrucción del texto shakespereano y a partir de allí la realización de una escritura propia”.

Sin embargo, aunque muy pocos, la producción de Atra Bilis compartía ciertos aspectos con la original. El principal rasgo común era el nombre de los dos personajes en escena: Ricardo y Catesby. En el texto, tan solo alguna reminiscencia o alusión indirecta al hipotexto, como por ejemplo comentarios sobre sus hermanos, quizás refiriéndose al rey Eduardo y a Clarence, aunque aquellos guiños textuales seguramente serían reconocibles únicamente por espectadores conocedores del hipotexto de Shakespeare.

Por otro lado, según Vidal, “la década del 2000 es el período más compacto y fructífero de la dramaturga”, período en que sus obras muestran una evolución en su teatro:

La obra se dirige hacia la denuncia en sus distintas vertientes; notamos más peso, más sordidez, mejor elección en las palabras, personajes más interesantes, más coherencia en los textos, un mensaje más claro y mejor direccionado. Las piezas teatrales son de una calidad mayor. Durante este período Angélica Liddell escribe las piezas que más han sido elogiadas en su carrera; *El Matrimonio Palavrakis*, *Haemorroísa*, *Once upon a time in West Asphixia*, *Haemorroísa hasta el Polo Norte*, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, *Hysterica passio*, *Lesiones Incompatibles con la vida*, y los peces salieron a combatir contra los hombres, y como no se pudo: *Blancanieves*, *Mi relación con la comida*, *Trilogía de los desechables*, *El año de Ricardo*, *Boxeo para células y planetas*, *Enero*, *La peste del caballo*, *Belgrado* (Vidal 281).

Efectivamente, dentro de esta década se encontraba la trilogía *Actos de Resistencia Contra la Muerte*, la cual comprende tres obras de Angélica Liddell: *Y los Peces Salieron a Combatir Contra los Hombres* (2003), *Y Como no se pudo...* *Blancanieves* (2004), y *El Año de Ricardo* (2005). Estas obras poseen un nexo de unión evidente: la crítica al Estado. Estas obras nacieron del resentimiento, pero principalmente de una voluntad de crítica social, así lo aseguraba también Vidal:

La crítica social se concretó en estas tres obras, todas ellas dotadas de una fuerte carga política que tenía por objetivo denunciar el abuso de poder, la gravedad del problema de la inmigración en España y la barbarie generada por la guerra, incrementada desde el punto de vista de un niño al que fuerzan a luchar en ella (287).

Así pues, cada una de estas obras comprendidas en la trilogía desarrollaba uno de los problemas sociales actuales, resultado de las malas prácticas políticas llevadas a cabo. Y este, precisamente, era el otro blanco de la crítica de Liddell en la mencionada trilogía: la crítica política. En su teatro, la palabra actúa como un arma, y a través de las palabras, Liddell trataba de “avisar a la gente y dejarla inquieta”, y que el público reflexionase “en qué medida nosotros hemos creado un sistema superior y a costa de qué, y a costa de qué países, y a costa de qué sufrimiento”.⁹¹ Por esto, como ejemplo, en la obra se nombra a diversos líderes políticos como Lenin, Franco o Hitler, además de diversos países:

En *El Año de Ricardo*, Angélica Liddell atiende a los actos dictatoriales y tiránicos actuales, encubiertos bajo la máscara de una “democracia”. Se habla de dictaduras encubiertas en distintos países como por ejemplo, la Venezuela de Chávez” (Vidal 462).

Por tanto, el engaño de las democracias encubiertas y sus fisuras, y el abuso del poder llevado a cabo por la mezquindad humana fueron el objetivo principal de sus críticas en esta trilogía y en *El Año de Ricardo*:

La autora teatral muestra el lado más ruin y mediocre del poder, la devastación humana que produce, la manera de incidir de manera honda y permanente en las vidas de las víctimas y la apatía generalizada de los que contemplan el espectáculo social de inmundicia sin oponerse a su continuidad. Son además obras arriesgadas; “El año de Ricardo” es una demostración de interpretación magistral en el que la dramaturga y actriz, genera un discurso inagotable y acelerado durante más de dos horas de duración. Por su parte, “Y los peces salieron a combatir contra los hombres” fue considerada por muchos como un oprobio y de hecho fue censurada durante el gobierno de José María Aznar; la obra arremetía directamente contra el nacionalismo en una época donde las juventudes falangistas volvían a adquirir fuerza por lo que hay que destacar el gesto valiente y la implicación visceral de la dramaturga en la protesta (Vidal 288).

La representación se estructuraba en distintas secciones o escenas, separadas unas de otras mediante música, y en cada sección, Ricardo recitaba largos monólogos a gran velocidad. Este suele ser el estilo de Liddell, aproximándose incluso a la narración:

La estructura del teatro de Angélica Liddell difiere de la mayoría de autores teatrales contemporáneos porque generalmente prescinde de los diálogos y se acerca más a la narración. En ocasiones, a través de un monólogo nos relata una historia, como es el caso de las siguientes obras: *Frankenstein*, *Monólogo*

⁹¹ A. Liddell en entrevista por Ana Vidal.

necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción, Lesiones incompatibles con la vida, Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Broken Blossom, Confesión número 3, Mi relación con la comida, El año de Ricardo, Boxeo para células y planetas, Yo no soy bonita y Anfaegtels. En estos textos no hay acotaciones escénicas y en algunos casos son leídos acompañándose de vídeos, pero no representados, ya que se trata de confesiones o narraciones sin acción. En estos casos podemos decir que su teatro se aproxima más a la performance que al teatro en sí (Vidal 211).

Además, Liddell propone un tipo de personajes con los que el recurso del monólogo funciona a la perfección:

Dada la densidad de la experiencia de los personajes que presenta Liddell; su conflicto interior, sus frustraciones, su oscuridad, el complejo entramado mental que los corroe, resulta más fácil para la dramaturga presentar a los personajes a través del monólogo o del diálogo, que a través de la acción. Los personajes creados por la dramaturga cuentan lo que han hecho, pero no actúan. De haber acción, el espectáculo sería no solo demasiado macabro, sino que tendría un significado completamente diferente. ... Intenta que el espectador se cuestione y ahonde en por qué los personajes actúan o son así, para comprender la raíz del mal y tratar de erradicarla (Vidal 212).

Además, estos monólogos interiores de los personajes acercan al espectador a entrar en lo más profundo de sus personajes de forma íntima y al mismo tiempo le lleva a reflexionar y concluir que no está tan lejos de ellos:

En su teatro, Angélica Liddell nos invita a adentrarnos en la psique humana y a comprender que estamos tan cerca de la maldad y la perversión como los protagonistas de sus obras. Gracias a los monólogos interiores podemos conocer los deseos reprimidos de los personajes, el por qué de su rencor y sus más ocultas fantasías. ... En Angélica Liddell, el monólogo podría decirse que es su recurso literario más utilizado. El monólogo sigue manteniendo nuestra atención al conducir la evolución del personaje: de la risa a la tristeza, luego al grito, al enfurecimiento, a la desesperación, a la violencia. El personaje se va transformando con cada palabra. Además, el carácter confesional del monólogo, crea una atmósfera de intimidad en la que la sinceridad de la dramaturga exige la misma honestidad de pensamiento y acción al espectador que asiste a su función. Le exige la responsabilidad de no eludir lo que sabe (Vidal 213).

En *El Año de Ricardo*, a través de esta serie de monólogos, Liddell utilizaba a Ricardo para hablar sobre el mundo en general y para tratar distintos temas en concreto, como serían la maldad, la política y las ideologías, las guerras, y sobre todo la economía. En el dossier de la compañía la dramaturga catalana proponía varias cuestiones como punto de partida de creación:

¿Cómo hubiera sido Lenin si no hubiera estado enfermo?” “¿En qué momento el sufrimiento privado se convierte en sufrimiento general?” “¿En qué medida el

mundo es producto de una patología?” “¿Cómo se resuelve la ecuación entre el poder y la enfermedad?”⁹²

Cuestiones a las que, asimismo, intentaba dar respuesta y añadía:

Imre Kertész en su *Kaddish* por el hijo no nacido contesta a estas preguntas con una simplicidad y una lucidez asombrosas: ‘Cuando un loco criminal no acaba en un manicomio o en la cárcel, sino en la cancillería o en cualquier residencia propia de un gobernante, enseguida os ponéis a buscar en él lo interesante, lo original, lo extraordinario e incluso, aunque no os atreváis a decirlo, pero sí, en secreto: la grandeza, para no tener que veros como enanos ni ver la historia universal como algo inconcebible, para que podáis seguir viendo el mundo de manera racional y para que el mundo también os devuelva una mirada racional’.⁹³

Desde ese punto partía Angélica Lidell para su montaje: un loco, un psicópata, un criminal como Ricardo, que en vez de acabar en un manicomio o la cárcel acaba gobernando un país junto al beneplácito y la pasividad de los ciudadanos. Si a este tipo de personaje le das poder, el resultado es obviamente negativo, y así lo confirmaba Ricardo con sus palabras a lo largo de toda la obra. Un ejemplo es la secuencia quinta, en la que Ricardo se dirigía a los políticos y reclamaba un partido para él pese a no entender de política y donde reconocía, entre otras cosas, ser un hombre capaz de matar por ideologías, utilizando las ideología como una excusa para sus fines propios.

El Año de Ricardo nos mostraba un personaje manipulador de opiniones, cuya “máxima aspiración consiste en instaurar el temor como orden mundial, desea convencer a la sociedad entera de que la mayor seguridad estriba en el temor”.⁹⁴ En este sentido, Perni aseguraba:

Through both, her rewriting and *mise en scène*, the irreverent Spanish playwright and performer presents Shakespeare’s infamous character as a prototype of an overambitious, ruthlessly cynical monster, a foul, appalling brute. Ricardo stands for Hitler and for all the villains. (135)

Por tanto se podría asegurar que nos encontramos ante un Ricardo representante de los políticos o como político atemporal, podría pertenecer a cualquier época, un personaje capaz de utilizar la democracia para camuflar y justificar sus actos y sus crímenes, enfermo tanto de cuerpo como de mente, que mediante la hipocresía, la codicia y el ansia de poder gobierna un país sin importarle el sufrimiento de las personas. Perni, pese a ver claras influencias del Richard de McKellen u Olivier, así entendía a este personaje, un político atemporal, aunque también un producto del mundo actual, del capitalismo y la corrupción:

⁹² Dossier de la Compañía, p. 8.

⁹³ Dossier de la Compañía, pp. 8-9.

⁹⁴ A. Liddell en entrevista por Ana Vidal.

Ian McKellen's fascist characterization or the colourful grotesqueness of Lawrence's Olivier version are combined by Liddell and taken to the extreme. At the same time, Liddell tries to break with inherited tradition and make Richard III timeless and stubbornly present. He is not far or past, he is here and now. Richard III is a product of capitalism, the embodiment of inequality and abuse, the corruption of democracy and thus proof that we should distrust authority (138-39).

Por tanto, el personaje de Ricardo era un símbolo: principalmente una encarnación de los líderes políticos de antes, líderes de la antigüedad, monarcas absolutistas medievales o dictadores que mediante el abuso de poder acabaron con la vida de un gran número de personas y causaron dolor a otras tantas. Pero Liddell también realizó una minuciosa "disección de los males del mundo contemporáneo. El rey contrahecho encarna todos los reyes contrahechos que han assolado la tierra en el viejo y en el nuevo continente" (Burgos). Así pues, nos encontramos ante un Ricardo atemporal ya que el abuso de poder viaja a través del tiempo y se encuentra presente en cualquier época, pero también un Ricardo contemporáneo por lo actual de los aspectos tratados y porque también representa a las tiranías y democracias contemporáneas, algunas de ellas nombradas en el texto, como España o Chile. Pero sobre todo, la crítica se centraba en los gobernantes actuales, quienes, según Liddell, enmascaran las tiranías bajo la apariencia de la democracia:

Este Ricardo, conjunto de ambición e historial clínico, se encuentra situado en terrenos próximos a las tiranías conocidas, todavía sangrantes, sin el duelo debido, como esas heridas que rezuman de nuevo en presencia de los asesinos (España, Argentina, Chile). Pero está todavía más próximo al genocidio legítimo de los actuales tiranos, expertos en enmascarar sus innumerables crímenes bajo el maquillaje democrático. Ricardo es uno de esos que ascienden al poder valiéndose del sistema democrático pero sin creer en parlamentos ni democracias, es uno de esos que utilizan los votos de una manera hipócrita, ruin y absolutista.⁹⁵

Liddell aseguraba que una de las principales fuentes de inspiración que tuvo a la hora de montar la obra y el personaje de Ricardo fue George Bush (hijo) en su primer mandato como presidente de los EEUU desde 2001, y la situación que se vivía durante aquellos años. La autora comentaba al respecto:

Utilizamos la superioridad de un sistema para infligir dolor entre los pueblos menos afortunados. Se imponen democracias a base de fuerza y sangre. Efectivamente, el texto está escrito en el periodo de las invasiones ilegítimas de Afganistán y sobre todo de Irak. Estados Unidos es una dictadura presidencial con un exceso de poder y se produce una rebelión de estos pueblos oprimidos contra estos 'reyezuelos' democráticos que utilizan el sistema con fines perversos. Los poderes económicos manejan los hilos de la política".⁹⁶

⁹⁵ A. Liddell en "Atra Bilis Teatro: 'El Año de Ricardo'". www.santiagoturismo.com

⁹⁶ A. Liddell en entrevista por Maxi De la Peña.

Liddell comenzó a escribir el texto justo al comienzo de la ocupación de Irak en el 2003 por parte de Estados Unidos, bajo la presidencia de George Bush, con el apoyo de Reino Unido bajo el mandato de T. Blair, y España con J. M. Aznar como presidente del gobierno, a través de la cual se suponía que se reforzaría la democracia en el país árabe.⁹⁷ Liddell explicaba en una entrevista cómo se sintió por aquello y relacionaba a Richard III con aquellos hechos:

I felt deeply upset by that corruption of the spirit that takes cover behind the mechanism of democracy. I still feel indignant that Bush, Blair, and Aznar were never called to account after this, that they were never summoned before an international court. However could such a cruel and destructive war be embarked on in the name of democracy? Richard III is the best pattern ever for all those democratic presidents that have slipped into totalitarianism.⁹⁸

Aquella situación bélica y la invasión de Irak por parte de EEUU, apoyada por el gobierno de Aznar y el Partido Popular, causó gran controversia en España, pues la mayor parte de la población estaba en contra de la participación española en aquella guerra.⁹⁹ Aquella situación, junto al atentado de Atocha, en Madrid, en marzo de 2004 por parte de Al-Qaeda, supuestamente en respuesta a la presencia de tropas españolas en aquella invasión de Irak, propició la aparición de varias versiones y adaptaciones de *Richard III* en España (tal y como se ha podido comprobar en esta tesis doctoral). La obra de Angélica Liddell, pese a guardar poca relación con la obra shakesperiana (como ya se ha comentado), fue una de ellas. De este hecho hablaba la autora catalana, y señalaba además otras razones por las cuales se lanzó a la reescritura del clásico:

Aquel año se hicieron muchos *Ricardos III*, creo que todos queríamos hablar del mal. Cómo nos afectaba aquel presidente que teníamos... Llevábamos cinco años con él. Era mi manera de hablar de situaciones concretas, de las invasiones de pateras en el Estrecho, la España monstruosa, insoportable, asfixiante, en la que era necesario gritar. Era una época en la que resultaba crucial mostrar indignación colectiva”.¹⁰⁰

Ese fue el contexto en el que nació esta versión, aunque ha continuado siendo representada hasta el año 2014, sirviendo como obra crítica ante otro tipo de problemas sociales y políticos sufridos por los ciudadanos españoles durante ese periodo de tiempo, como por ejemplo, la corrupción política o la crisis económica. Así lo advierte Perni: “the play has continued to be relevant within the context of the housing bubble, the politics of austerity, the evictions and the social turmoil that have characterised Spain and other European countries since 2008” (140).

⁹⁷ Véase ejemplos en la prensa en: Bayo, Carlos y en “Cronología de la Guerra, la Ocupación y la Transición”.

⁹⁸ A. Liddell en entrevista por Marie-José Sirach.

⁹⁹ Ver: “La Ola de Portestas en Imágenes”, y “Manifestación contra la Guerra de Irak en 2003”.

¹⁰⁰ A. Liddell en entrevista por Maxi De la Peña.

Por tanto, mediante un ritmo frenético y un discurso acelerado, Liddell, a través del personaje de Ricardo, aportaba diversas referencias políticas y nos presentaba al Estado como “un lugar adonde llegan, no los válidos sino los más ruines” (Vidal 464). También denunciaba la injusticia del sistema de leyes, donde los que están en el poder llevan a cabo robos en grandes cantidades sin ser condenados, condena que sí llega al “ciudadano marginal” que roba para poder pagar el alquiler o simplemente para poder comer.

De todos modos, estas críticas no estaban centradas únicamente a nivel nacional, sino a nivel global. Así pues, se podría afirmar que Liddell, mediante la crítica y denuncia política y social pretendía a través de su discurso que el espectador no olvidase los errores cometidos a lo largo de la historia, tales como las dictaduras y políticas abusivas, así como sus consecuencias.

Así pues, nos encontramos ante un montaje muy distinto al resto de las obras analizadas en esta investigación doctoral, el cual no guardaba relación alguna con las demás. Perni también señalaba su singularidad, su distanciamiento y crudeza:

What makes *El año de Ricardo* different from other productions based on *Richard III* is its lack of nostalgia. There is no embellishment of the past, no battlefield, no uniform, and thus no epic. There is neither nostalgia for the present, nor presentist epic: Ricardo has little to do with the portrait of a psychopath in the leather jacket provided by The Royal Shakespeare Company, and is far from Martin Freeman’s charismatic acting [2012]. The irreverent Spanish playwright and performer depicts and plays Shakespeare’s infamous character as a prototype of an overambitious, ruthlessly cynical monster, a foul, appalling brute (140).

Por otro lado, no se puede dejar de mencionar que la obra cosechó un gran éxito, debido al cual, como se ha comentado, la compañía continuó representándola hasta el año 2014, como se indicaba anteriormente, nueve años después de su estreno, y no sólo en España, donde giró por un gran número de provincias, sino también por distintos países y festivales europeos, como Avignon o Venezia por citar algunos.

Además, la obra fue a su vez readaptada por otras compañías, tanto españolas como extranjeras: en 2011 se llevó a cabo una lectura dramatizada en el Instituto Cervantes de Varsovia con la colaboración de la librería Czuly Barbarzynca. Esta fue dirigida por Reda Haddad y su intérprete fue la actriz Beata Scibakówna.

En 2014, la compañía santanderina Quasar Teatro llevó a los escenarios cántabros una adaptación protagonizada y dirigida por Mónica González Megolla. Esta adaptación se representó también en el año 2016 en Zaragoza. También en 2014 fueron Raúl Notta y Fabián Díaz quienes la adaptaron y dirigieron en Buenos Aires. En 2015, fue adaptada y dirigida por Alonso Barrera en Méjico, en una coproducción con el Fringe Festival San Miguel junto con El Foro de la Fábrica. En España, la Fundación Rajatabla y Teatro Xtremo de Madrid presentaron su adaptación dirigida por Ricardo Campelo Parabavides.

Posteriormente, en el año 2017, una adaptación dirigida e interpretada por Paco Ventura giró por diversas ciudades españolas como Burgos, Lerma, Covarrubias o Santa

Coloma de Gramanet; por su parte Alasarmas Teatro se estrenó con *El Año de Ricardo* en el teatro Arbolé y el Teatro de la Estación de Zaragoza, y también visitó Huesca. En ese mismo año 2017 también se pudo asistir a distintas adaptaciones de la obra en el extranjero, Álvaro Labrador dirigió su versión de *El Año de Ricardo* junto a la Fundación Grupo Teatral “Los Collens” de Venezuela, en el marco del Festival de Teatro de Caracas 2017; Estación Producciones y Grupo de Teatro montó su versión en Chiclayo, Perú, bajo la dirección de Óscar Gómez. En Francia, Anne-Frédérique Bourget dirigió *L’Anee de Richard* junto a la compañía Maskantête y fue representada en Lille y en el Liceo Francés de Madrid, por ejemplo.

A modo de conclusión, se podría afirmar que asistimos a una reescritura muy especial de la obra de Shakespeare bajo el sello único y personal de Angélica Liddell, una versión potente, crítica y provocadora, adjetivos que definen a la perfección su extensa carrera como dramaturga, en la que su intención siempre ha sido llegar al espectador y que este se sienta identificado con lo que está presenciando, ya que la propia Liddell opina que “el verdadero teatro debe revelar algo del alma humana, lo demás es lo mismo que acudir a un parque de atracciones. El arte ayuda a conocer mejor el mundo que nos rodea”¹⁰¹. Así lo advertía también Perni, quien aseguraba que, “In a way, *El año de Ricardo* can be seen as an attempt to use the theatre to subvert any authority” (139).

Liddell desarrolla un teatro que no deja indiferente a nadie, un teatro de denuncia que busca el impacto en el espectador y su sensibilidad para llevarle a la reflexión:

El teatro de Angélica Liddell se caracteriza por el desgarrar de sus piezas, de textos corrosivos que inciden directamente en la sensibilidad del espectador. Sus obras no se detienen en el deleite de lo que está bien sino en los agujeros de la sociedad, en los cimientos que se tambalean, en los errores, en la marginación y en la injusticia (Vidal 160).

De este modo, Vidal afirmaba:

Uno de los pilares en los que se fundamenta *El año de Ricardo*, viene representado por la intención de que el espectador no olvide los errores de la historia: las dictaduras, las muertes, las consecuencias de una política abusiva y descontrolada (467).

Por otro lado, Liddell se sirvió de *Richard III* también con la intención de “tratar a Ricardo como hombre, no como un cliché del mal, ver a través de él hasta dónde llegan las posibilidades de lo humano”.¹⁰²

¹⁰¹ A. Liddell en entrevista por Maxi De la Peña.

¹⁰² A. Liddell en entrevista por Lupita Avilés.

Además, podríamos asegurar que la obra hace gala de un carácter atemporal, no está situada en un determinado momento histórico, si no que más bien nos recuerda que a lo largo de toda la historia ha habido y habrá personajes de este tipo.

The notion of historical time and place is also in decay and challenged. Chronology is relativized by heterochrony (many times) and anachrony (out of time), for instance through the references to different historical figures that bring a variety of time periods to the stage (Perni 140-1).

Así pues, según Vidal:

Podemos afirmar que Angélica Liddell ha creado un teatro mejor, proteico, ecléctico, al que incorpora el lenguaje visual, poético y corporal, teniendo como característica principal la palabra, el discurso no complaciente, directo y agresivo, eminentemente social y político. Liddell propicia una renovación del lenguaje teatral tradicional y de los contenidos, los liga a su tiempo, poniendo el arte a disposición de la sociedad de una manera entregada y comprometida. Su obra es una indagación continua en la realidad social, ahondando en las partes más oscuras y marginales, dándoles el protagonismo que merecen. (211)

En lo que a la experiencia previa y posterior de Atrá Bilis y A. Liddell en adaptar textos shakesperianos se refiere, tan solo observamos varias incursiones que tengan que ver con el bardo, pero no fueron adaptaciones:

Por un lado, en el año 2000, Liddell llevó a los escenarios una obra llamada *La Falsa Suicida*. En ella, una mujer se lanzaba al vacío buscando el suicidio pero caía sobre un hombre. Este la salvaba de la muerte pero quedaba tullido de por vida. Durante un largo periodo de tiempo en que cada uno busca su lugar no volvíán a encontrarse, aunque el suceso había cambiado sus vidas para siempre. Ambos “huyen de su propia identidad para refugiarse en las de Horacio y Ofelia, los personajes del Hamlet de Shakespeare. Ésta es la base argumental de la obra” (Pérez Gil). Pese a estos nombres, la obra no era una versión de *Hamlet*, sino que tomaban “la ambigüedad del personaje de Ofelia, del cual no se sabe si se suicida o muere por accidente, y la extrapola a la historia de una mujer que no sabe verdaderamente quién es”¹⁰³.

Por otro lado, nos encontramos ante *You Are my Destiny (Los Stupro di Lucrezia)*, en 2014, dentro del Ciclo de las Resurrecciones. Esta obra fue una relectura de *La Violación de Lucrecia*.

Por tanto, la trayectoria de Liddell en el universo Shakespeare no ha sido muy extensa, aunque si cabría señalar, que ambas obras seguían la misma estética, en cuanto a la puesta en escena se refiere, que *El Año de Ricardo*, siguiendo la estética habitual de la compañía.

¹⁰³ G. Puche en Pérez Gil, Lila.

4.5.2 Texto.

A continuación nos centraremos en analizar en profundidad la estructura de la representación y el texto, citándolo como ejemplo y refuerzo de lo que se está tratando.

Al analizar la estructura, rápidamente comprobamos que esta no guarda relación alguna con el hipotexto. Mientras aquel se dividía en cinco actos, en esta ocasión Liddell propuso un montaje estructurado en 17 secuencias o escenas para un total de 2 horas de duración, muy por debajo también del tiempo que se tardaría en representar la versión clásica en su totalidad. Estas escenas propuestas por Liddell y Atra Bilis están numeradas en el texto de la 1 a la 18, con la peculiaridad de que no existe la número 13, saltando, por tanto, de la 12 a la 14.

Como se comentaba en el apartado correspondiente a la introducción, cada una de estas secuencias está separada por música, sonando normalmente una canción diferente para cada ocasión (tan solo se repite una marcha fúnebre en diferentes ocasiones, como veremos), excepto al inicio de las escenas dos, diecisiete y dieciocho. En estos casos, las escenas no estaban conectadas mediante música y el tránsito de una a otra era más rápido y en silencio.

MacAyzza contemplaba estas secuencias como diferentes cuadros, estableciendo una comparación con el arte pictórico barroco en una interesante reflexión:

El año de Ricardo tiene un carácter pictórico muy marcado, ya que éste comparte muchas características con el tenebrismo y la pintura barroca. Consideramos que se puede hablar de carácter pictórico en *El año de Ricardo* pues la obra está construida en 17 secuencias (que van de la 1 a la 18, excluyendo la 13, inexistente) pero sería más pertinente llamar estas secuencias o escenas, con la palabra francesa *tableaux* o cuadros. En cada uno de estos *tableaux* hay cierta unidad escénica. El personaje no se desplaza mucho y en cada uno se guarda una misma escenografía. Entre cada cuadro hay una suerte de *intermezzo* en el cual se cambia (por lo general al son de música muy variada) la escenografía y las luces. Podemos hablar, pues, más o menos, de 17 cuadros (9).

Por otro lado, el texto adquiriría el formato de monólogo, y en cada secuencia, Ricardo pronunciaba un largo monólogo a través del cual “la autora denuncia, sin dejarse nada en el tintero, todo lo que va contra la libertad del ser humano pero no lo hace de forma panfletaria sino entrando en cada uno de los rincones más olvidados de nuestra conciencia”¹⁰⁴.

Es importante recordar también que la reescritura de Angélica Liddell no mostraba ningún aspecto histórico de la obra. Así lo advertía Pizzalis, por ejemplo, quien afirmaba que “l’operazione che la Liddell intraprende, sull’opera del *Riccardo III* di Shakespeare, è radicale. Sradicato a piene mani dal terreno storico tradizionale”.

¹⁰⁴ En “Angélica Liddell. Obra: El Año de Ricardo”. *Smoda. El País*.

Y es que ya desde el principio se podía observar que esta representación iba a tener poco que ver con *Richard III*, puesto que *El Año de Ricardo* no comenzaba con el monólogo del protagonista, ni tampoco con un texto shakesperiano. Aquel montaje comenzaba con Catesby citando diversos versículos del libro del Eclesiastés, del Antiguo Testamento, pero haciendo su propia versión de los mismos, no los citaba literalmente:

CATESBY. Hay un momento para todo y un tiempo para cada acción. Un tiempo para amar y un tiempo para odiar. Un tiempo para la guerra y un tiempo para la paz. Vanidad de vanidades. Todo es vanidad. Qué le queda al hombre después del trabajo con que se afana bajo el sol (1).

El texto del Eclesiastés dice:

Eclesiastés.

El momento oportuno.

3

1 Hay un momento para todo y un tiempo para cada cosa

1 bajo el sol:

2 un tiempo para nacer y un tiempo para morir,

2 un tiempo para plantar y un tiempo para arrancar lo plantado;

3 un tiempo para matar y un tiempo para curar,

3 un tiempo para demoler y un tiempo para edificar;

4 un tiempo para llorar y un tiempo para reír,

4 un tiempo para lamentarse y un tiempo para bailar;

5 un tiempo para arrojar piedras

5 y un tiempo para recogerlas,

5 un tiempo para abrazarse

5 y un tiempo para separarse;

6 un tiempo para buscar

6 y un tiempo para perder,

6 un tiempo para guardar y un tiempo para tirar;

7 un tiempo para rasgar y un tiempo para coser,

7 un tiempo para callar

7 y un tiempo para hablar;

8 un tiempo para amar

8 y un tiempo para odiar,

8 un tiempo de guerra

8 y un tiempo de paz.

La incomprendibilidad de la obra de Dios

9 ¿Qué provecho obtiene el trabajador con su esfuerzo?

10 Yo vi la tarea que Dios impuso a los hombres

10 para que se ocupen de ella.

11 Él hizo todas las cosas apropiadas a su tiempo,

11 pero también puso en el corazón del hombre

11 el sentido del tiempo pasado y futuro,

11 sin que el hombre pueda descubrir

11 la obra que hace Dios desde el principio hasta el fin.

12 Yo comprendí que lo único bueno para el hombre

12 es alegrarse y buscar el bienestar en la vida.

13 Después de todo, que un hombre coma y beba

13 y goce del bienestar con su esfuerzo,

13 eso es un don de Dios.

14 Yo reconocí que todo lo que hace Dios

14 dura para siempre:

14 no hay que añadirle ni quitarle nada,

14 y Dios obra así para que

14 se tenga temor en su presencia.
15 Lo que es, ya fue antes,
15 lo que ha de ser, ya existió,
15 y Dios va en busca de lo que es fugaz.

La condición humana

16 Yo he visto algo más bajo el sol:
16 en lugar del derecho, la maldad
16 y en lugar de la justicia, la iniquidad.
17 Entonces me dije a mí mismo:
17 Dios juzgará al justo y al malvado,
17 porque allá hay un tiempo
17 para cada cosa y para cada acción.
18 Yo pensé acerca de los hombres:
18 si Dios los prueba, es para que vean
18 que no se distinguen de los animales.
19 Porque los hombres y los animales
19 tienen todos la misma suerte:
19 como mueren unos, mueren también los otros.
19 Todos tienen el mismo aliento vital
19 y el hombre no es superior a las bestias,
19 porque todo es vanidad.
20 Todos van hacia el mismo lugar:
20 todo viene del polvo y todo retorna al polvo.
21 ¿Quién sabe si el aliento del hombre
21 sube hacia lo alto,

21 y si el aliento del animal

21 baja a lo profundo de la tierra?

22 Por eso, yo vi que lo único bueno para el hombre

22 es alegrarse de sus obras,

22 ya que esta es su parte:

22 ¿Quién, en efecto, lo llevará a ver

22 lo que habrá después de él?

De este modo daba comienzo la obra, y después de estas palabras, único texto de Catesby, este se retiraba hacia otro lado del escenario y se dedicaba a hacer ejercicios de estiramiento. En aquel momento Ricardo entraba en el escenario lavándose los dientes. Después, ambos realizaban ejercicios abdominales y pesas al mismo tiempo que sonaba la canción que daba inicio a la primera escena. Posteriormente, Catesby se alejaba de la misma, Ricardo se adelantaba al proscenio y tomaba la palabra. Sus movimientos mientras recitaba eran propios de un desequilibrado mental y emitía sonidos sin sentido como si estuviese completamente loco. Su discurso también era propio de un paciente de psiquiátrico, en este caso contra los niños. De hecho, el encabezamiento de esta primera escena en el guion del texto de la compañía decía así: “Ricardo espanta a los niños”.

En esta secuencia Ricardo se refería a un supuesto grupo de niños y lo hacía sin respeto, con ira, insultos, amenazas..., mientras que de fondo se escuchaban niños como en un patio de colegio durante toda la escena y Ricardo aseguraba que esos niños se han burlado de él o simplemente ha desarrollado una manía persecutoria. A continuación se citan las líneas que hemos considerado más remarcables:

RICARDO. ¿Será posible que no seáis los últimos en nacer? ¡Malditos hijos de perra! ¡Os voy a morder la cabeza! ¡Tengo dientes de caballo y pezuñas en los pies! ¡Si no os mato de un mordisco os mataré de una coz! ¡Malditos hijos de perra! ¡Burlarse así de un pobre jorobado! ¡Juro que os arrepentiréis! ¡Algún día vuestros cuerpos destripados me servirán a mí de bufonada sangrienta! ¡Llorad, llorad por vuestros jodidos juguetes! (1-2).

A partir de ese instante, su discurso pasaba a ser acusador y les echaba la culpa de todos los males, aludiendo también de esta forma a la naturaleza malvada humana:

RICARDO: Los niños tenéis la culpa de todo. Las cunas están llenas de asesinos. Los colegios están llenos de traidores. Todos esperando a crecer para escoger un enemigo. Sólo aguardo el momento en que salga un día el sol y nadie pueda volver a decir “¡ha sido concebido un hombre!” Hasta ese día no me sentiré seguro pisando la tierra. ¡Llorad, llorad por vuestros jodidos juguetes! Me quedaré con el carro de combate. ¡He dicho que me quedaré con el carro de combate! (2).

Y finalizaba este párrafo con una llamativa y amenazadora promesa contra el futuro de los pequeños y lanzándoles improperios de nuevo:

RICARDO. ¡Y juro que os haré perder la fe en la democracia! ¡Corred, corred, corred a vuestras casas a pellizcar las tetas de vuestras jodidas madres! ¡Aprovechad el verano! ¡Corred a ahogaros en la playa con vuestros bañadores amarillos! (2).

El texto de esta escena resulta muy impactante, sobre todo, a quién va dirigido. Nada más comenzar la obra, ya en la primera escena y en las primeras palabras de Ricardo, la audiencia se encontraba de repente con un personaje que insultaba, maldecía, amenazaba y odiaba a los niños, quizá lo más sagrado que tenemos, la imagen del futuro, de nuestro futuro. Intuimos que Ricardo no quiere futuro, ni para él ni para la humanidad, está resentido, le mueve el odio y por tanto, desde sus primeras palabras la audiencia ya podía descubrir qué tipo de personaje era aquel Ricardo. Además, sus palabras nos infirmaban de un ser jorobado, aunque su físico no lo reflejaba así. En cualquier caso, podríamos tomarlo como una referencia al personaje shakesperiano.

La siguiente escena (la segunda) comenzaba mostrándonos un Ricardo lavando los pies a Catesby y enfermo, tomando pastillas, y el propio personaje así lo confirmaba a través de sus palabras:

RICARDO. Demasiadas pastillas, Catesby. Luego vienen las complicaciones hemorrágicas. Ojalá no tuviera estómago. ¡Las malditas complicaciones hemorrágicas! (3).

En la primera escena, como se comentaba, se podía vislumbrar un Ricardo que bien podría ser un enfermo mental. Mediante sus primeras palabras en la segunda escena y sus gestos de tomar pastillas, la audiencia descubría que Ricardo estaba enfermo también físicamente, y no sería la única ocasión, como se podrá comprobar en escenas posteriores.

A continuación, en aquella segunda escena, Ricardo hacía su primera referencia política:

RICARDO. He comprado el mapa donde aparece el nombre de América por primera vez. Soy la única persona en el mundo que tiene el mapa donde aparece el nombre de América por primera vez. Y también he comprado una bandera de la antigua legión española. Dicen que Franco desfiló con esa bandera. Y en la bandera está bordado un jabalí. ¿Qué te parece la coincidencia, Catesby? En la bandera de Franco está bordado un jabalí. (3)

En este monólogo Ricardo nombraba a Franco y establecía una relación entre el dictador y su propia persona a través de la imagen del jabalí, según él bordado en la bandera de la legión con la que Franco desfilaba y además, como es bien sabido, símbolo asociado a Richard III por su deformidad y bestialidad, porque en diferentes ocasiones se alude a Richard en la obra utilizando la imagen despectiva del jabalí (sirva como ejemplo Hastings en el Acto III escena ii), pero también debido a que este animal aparecía como insignia en su marca heráldica y escudo de armas. El propio Ricardo del montaje lo consideraba una coincidencia (“*¿Qué te parece la coincidencia, Catesby?*”),

con lo cual, Liddell establecía una comparación entre Franco y Richard III, y por tanto, entre Franco y el Ricardo de la representación, e informaba a la audiencia de cuál era su forma de gobernar, comparable pues a la del dictador.

Sus siguientes palabras hacían referencia al miedo. Ricardo espera que ya que la gente no le ama, le tenga miedo. Ricardo desea infundir el terror:

RICARDO. ¿Pero de qué me sirve el dinero si no puedo inspirar un poco de terror? ¡Si no pueden sentir amor por mí que sientan miedo! ¡Miedo! ¡Miedo! ¡Miedo! (3).

Y acababa la escena confirmando su enfermedad física y mental con incongruencias:

RICARDO. ¿Alguna vez ha hecho en este país tanto calor? Y sin embargo yo... Vuelve a ponerme el abrigo, Catesby. Tengo frío. ¡Tengo frío! (3).

Tal y como afirmaba Vidal, la enfermedad no era una referencia única en esta obra dentro de la producción de la dramaturga: “en las obras de teatro de Angélica Liddell es necesario destacar el peso que otorga a la enfermedad”. Y añadía al respecto:

Partiendo de ella, que se considera una enferma incurable, (le duele el mundo de forma ininterrumpida), hasta contagiarlo a sus personajes (en su mayor parte alter-ego), haciendo uso también de la enfermedad como hecho que coloca a sus víctimas en posiciones marginales (sus protagonistas siempre son seres socialmente rechazados). Es importante señalar la notable influencia que el escritor Thomas Bernhard ha ejercido sobre la dramaturga. Se puede apreciar sobre todo, en la obra *El año de Ricardo*, donde Angélica Liddell nos recuerda constantemente en su monólogo al escritor (160).

Para esta tercera escena, el guión señalaba “Ricardo observa el desfile”. La música iba en concordancia y sonaba música de desfile, pero de desfile fúnebre. Mientras, Catesby entraba un jabalí al escenario que parecía estar disecado y lo vestían con una especie de capa o túnica. Ricardo, además, le hacía mimos como si se refiriese a su bebé. A partir de ese momento, el jabalí permanecería sobre las tablas a lo largo del resto de la obra.

Al acabar la música, Ricardo comenzaba con un nuevo monólogo, y tras varios improperios, lanzaba funestas amenazas de futuro:

RICARDO. Me pregunto si cuando tengan que fabricar los ataúdes para enterrar a sus hijos cortarán los árboles con el mismo ardor. Un árbol del bosque por cada hijo muerto. Árboles por patriotas. Lo lamento. Lo lamento. Pero este país de calurosos veranos se va a quedar sin bosques. Se va a quedar sin sombras donde pasar la tarde. Este país de meriendas apacibles y estúpidas se va a quedar al sol. ¡Abrasado! Como si la mano de Dios cayera sobre la tierra sólo para quemarla. Vais a cortar tantos árboles que al final habrá que fabricar ataúdes de cartón (4).

Posteriormente Ricardo amenazaba nuevamente a los niños, a los hijos de los ciudadanos, y auguraba muerte, tanta que no habrá árboles y bosques suficientes para fabricar tantos ataúdes como hará falta.

Tras estas líneas, Ricardo hacía referencia a su hermano, una de las pocas referencias al *Richard III* shakesperiano, aunque el texto seguía sin tener nada que ver con aquel:

RICARDO. ¡Ahí llega mi hermano! ¡Mi hermano! ¡Qué bien desfila! ¡Cuántos pétalos sobre sus hombros! Los míseros demócratas agasajando sus hombros. Y él pensando ya en la puta donde escupirá su mierda. Cuerpo y poder. Amor y Estado. Hoy el sufrimiento es privado y la felicidad es pública (4).

Si se analiza esta referencia a su hermano, aparentemente, podría referirse a Clarence, por el momento de la obra en el que está (casi al principio) y refiriéndose a él: *¡Ahí llega mi hermano!* Muy similar al “*Here Clarence comes*” (I.i.41). Sin embargo, su hermano está desfilando y siendo vitoreado, por lo que deducimos que no está preso como en la versión shakesperiana, sino que, a través de estas líneas, podemos discernir que su hermano desfila como un político querido por el pueblo, por tanto podría no referirse a Clarence, sino al rey Eduardo IV. Sobre el que Ricardo afirmaba que él no piensa en el pueblo, sino en los viles actos posteriores que llevará a cabo. De todas formas, se trataba de un desfile o marcha que no presenciamos, del que la audiencia es conocedora debido al texto de Ricardo.

Por otro lado, cabría señalar que en ese preciso instante del montaje se pronunciaba por primera vez unos versos que se repetirían a modo de estribillo en diferentes ocasiones a lo largo de esta escena: “Cuerpo y poder; Amor y Estado”.

A partir de ese punto, el discurso de Ricardo adquiriría tintes que nos recordaban a su popular monólogo inicial en el hipotexto shakesperiano:

RICARDO. Hoy es un día hecho para el amor. **Pero yo**, hijo mayor del resentimiento. Yo, que tengo el pulso del sapo. Yo, que tengo el color pardo de las sabandijas, ¡Yo!, albergo la esperanza de que ocurra algo muy grave, muy grave. Soy una pulpa fangosa dentro de un saco. Soy un hombre amarrado a una hoguera. Mis propios vestidos tienen horror de mí. Mi alma tiene asco de mi vida. Soy un onagro en mitad del desierto. Soy el resultado de un purgante. Soy la parte dura de un esputo. Mi soledad es gótica. Mis escápuas volcanes. Puede cortarse leña con los huesos que me sobresalen. Y soy un ladrador de hombres. Dice mi madre que nací con los dientes, que le mordí la barriga al venir al mundo. ¡Sí!, en mí está toda la maldad reunida (5).

En cierto modo, estas líneas recuerdan a la segunda parte del monólogo shakesperiano con el que Ricardo comienza la obra, sobre todo en aspectos como: “*pero yo*” (“*But I...*”) o en comentar sus deformidades y cualidades negativas. Pero en realidad, a parte de esas palabras, el texto de Liddell no tiene nada en común con el original, una vez más. En general, en estas líneas, Ricardo está realizando una descripción metafórica de sí mismo, resaltando cualidades negativas en referencia a su persona y a su físico. En esta descripción se pueden observar elementos físicos o materiales como podrín ser los *huesos*, la *pulpa fangosa* o la *parte dura de un esputo*; y

también elementos abstractos como *el horror, el alma, el sufrimiento y la desesperanza*. Bajo mi punto de vista, la conexión entre lo material y lo abstracto queda patente en las líneas: “Mis propios vestidos tienen horror de mí; Mi alma tiene asco de mi vida”. Con los vestidos se refiere a su físico, tan terrible que incluso sus ropas lo repudian y se asustan de él; mientras que con su alma hace referencia a su moral, tan retorcida y falta de la misma que su propia alma siente rechazo hacia su propia vida. Anteriormente confirmábamos su enfermedad física y mental, y en este punto Ricardo se reafirma y vuelve a asegurar que ambos, tanto su físico como su moral están deformes y enfermos.

También llama nuestra atención dentro de esta parte la referencia hacia el sapo, insulto habitual que recibe Richard en el hipotexto shakespeariano, así como la referencia al nacer con dientes, algo de lo que también se le acusó negativamente. Por otro lado, en lo que sería parte de su descripción física se puede observar una clara referencia a su joroba en sus palabras: “Mis escápulas volcanes”. En cuanto a la línea: “Puede cortarse leña con los huesos que me sobresalen”, Ricardo sigue describiendo sus deformidades físicas, especialmente su malformada espalda.

La siguiente línea: “Y soy un ladrador de hombres”, guarda relación con las palabras de Richard en su monólogo inicial shakespeariano: “that dogs bark at me as I halt by them” (I.i.23). Aunque aquí, a diferencia del hipotexto, Ricardo no dice que los perros le ladren, sino que es él quien ladra a los hombres, por tanto se está atribuyendo cualidades animales, se compara con un perro, se está auto-considerando animal, bestia y no persona.

Finalmente, su afirmación: “¡Sí!, en mí está toda la maldad reunida”, funciona a modo de conclusión de esta descripción de sí mismo, y reconoce que en su persona reside toda la maldad, y de este modo se autoproclama villano como en el monólogo shakespeariano.

Inmediatamente después de esta descripción, Ricardo sorprendía repentinamente con una referencia al holocausto Nazi y la II Guerra Mundial, aunque no literal, conectándolo directamente con su maldad, dejando entrever que la maldad es algo común que ha existido siempre. Además, volvía a repetir esas líneas de *cuero y poder* a modo de estribillo:

RICARDO. ¡Sí!, en mí está toda la maldad reunida. ¿Pero alguna vez no ha sido así? Por un problema de vísceras. Por un problema de vísceras **seis millones de esqueletos en mitad de Europa**. Cuerpo y poder. Amor y Estado. El pueblo soberano, siempre tan ciego a lo humano, ¡a lo humano! (5-6).

MacAyzza reflexionaba sobre estas líneas y hablaba sobre esta conexión que Ricardo establece en este punto sobre su persona y su descripción física y la del propio Hitler y la Alemania Nazi:

En estas aserciones observamos un deslizamiento semántico. Los seis millones de esqueletos en mitad de Europa son una clara referencia a la masacre nazi; la degeneración física es la responsable de la masacre: “Por un problema de vísceras”, dice Ricardo. Entonces, al atribuirle este problema a Ricardo, éste se metamorfosea en el mismo *Führer*. La degeneración física produce una degeneración ontológica, una metamorfosis (6).

El monólogo prosigue y tras estas líneas Ricardo volvía a hacer referencia a su deformidad física y a compararse con animales. De este modo intercalaba hablar de la maldad y la humanidad con palabras sobre deformidad y maldad:

RICARDO. Mitad pez. Mitad lagarto. Esa es mi fealdad jurásica (6).

Posteriormente, encontrábamos unas líneas muy interesantes en lo que a la crítica social se refiere. El personaje hacía una referencia directa al pueblo, a los ciudadanos y a su pasividad ante los gobernantes corruptos que les ahogan y no les permiten vivir dignamente:

RICARDO. ¡Pueblo soberano, pueblo soberano! Cuanto más desgraciadas son vuestras vidas más serviles sois. Más rezáis a Dios. Más amáis a la patria. Y antes os dejáis destripar ¡Voy a quemar la Biblia de Lutero! ¡Os lo juro! ¡La original! ¡La única! Quiero demostraros que estos libros no os servirán para comer. No aliviarán la dureza de vuestros trabajos. No os calentarán más en invierno. Ni siquiera calentaron a los desgraciados que los escribieron. No van a impedir que vuestros hijos vayan a la guerra y mueran jóvenes (6).

Como se puede observar, en este pasaje Ricardo nombraba por primera vez a Dios, a la biblia y a la religión, y no lo hacía de un modo positivo, ya que según sus palabras, no te ayuda cuando tienes necesidades importantes como poder comer, el trabajo o en la guerra, por ejemplo.

En las siguientes líneas Ricardo continuaba dirigiéndose al pueblo con gran ironía:

RICARDO. Necesito que confiéis en vuestra ignorancia. Necesito que tengáis fe en vuestra ignorancia. Vuestra ignorancia solucionará los problemas causados por la inteligencia. Vuestros problemas están por encima de la cultura. ¡Por encima de la cultura y de la inteligencia! Debéis confiar en mí, en todos esos discursos que estoy preparando con tanto amor (7).

Según Ricardo la inteligencia es la causa de los problemas del pueblo, y la solución vendrá con la ignorancia. La salvación vendrá a través de la ignorancia y a través de la confianza. Deben confiar en Ricardo. Por tanto, aquí Ricardo está hablando como un político que se dirige a su pueblo en campaña, y lo hace con ironía pidiéndoles que sean ignorantes y confíen plenamente en él. Liddell criticaba de esta forma al pueblo que confía ciegamente en sus líderes políticos, y a la sociedad que prefiere mirar hacia otro lado y evitar los problemas, una sociedad que cada vez es más ignorante, como interesa a los gobernantes corruptos, y por ello no se promueve la cultura. Una sociedad ignorante siempre acata lo que se le impone, mientras que una mente despierta, que busca el conocimiento, una sociedad inteligente, siempre se hará preguntas, siempre será más inconformista y problemática para los gobernantes que abusan del poder. Por esto Ricardo desea que su pueblo sea ignorante, para poder hacer y deshacer a su antojo con ellos. Considero este pasaje de gran importancia y valor crítico, y me parece un reflejo definitivo de lo que se vive en España.

Si continuamos con el análisis de esta secuencia, unas líneas más adelante se pude observar que Ricardo volvía a hacer referencia a su hermano, pero esta vez

revelaba sus planes, todo estaba dispuesto para asesinarlo, refiriéndose a él con odio y resentimiento:

RICARDO. ¡Eso es, seguid arrojando flores sobre los hombros perfectos de mi hermano! Os tengo preparada una sorpresa. Todo está a punto, todo está a punto. Me pregunto si alguien conseguirá encontrar sus huesos perfectos antes que los perros, antes que la lengua de los gatos. Pobre, pobre, pobre, pobre, pobre hermano mío, enterrado en la lengua de los animales sarnosos. ¡Avanza, avanza, querido mío, avanza pensando en la espesura de tu esperma! Te deberé una eyaculación (7).

En la obra shakesperiana es a su hermano Clarence a quien ordena asesinar, y no a Edward, por tanto aquí nos surgen dudas sobre si realmente se tiene en cuenta el hipotexto al referirse a su hermano. En este punto, no sabemos si se refiere a Clarence, a Eduardo o a los dos, o quizás a ninguno, y solamente lo hace en sentido figurado o hacia un personaje inventado.

Ricardo continuaba con su monólogo sin respiro en esta larga escena (una de las más extensas), y las siguientes líneas eran muy interesantes. En ellas, Ricardo hablaba de su resentimiento hacia el mundo, del porqué de su maldad, la cual nace en su sufrimiento interior, en su sufrimiento particular, y por este sufrimiento desea que todo el mundo sufra de igual modo:

RICARDO. ¡Este es mi rencor, sí, mi rencor! Levantándose como los gases de un cadáver. Es imposible transmitir mi sufrimiento de otra forma, es imposible si no es causando más dolor. ¡Quiero que mi sufrimiento privado cause un sufrimiento general! (7)

Esta reflexión entronca con la extendida teoría sobre la procedencia de la maldad de Ricardo provocada por su sufrimiento interior. También con los hechos acaecidos en la II Guerra Mundial, a la que hacía referencia de nuevo, pero en este momento de una forma más extensa, básicamente aportando más datos terroríficos:

RICARDO. Por un problema de vísceras, por un asunto genital, por un trauma infantil, por unos desarreglos digestivos, por una cuestión de páncreas, por un trastorno nervioso, seis millones de esqueletos en mitad de Europa. Más 27 millones de esqueletos rusos. Más los millones de esqueletos del Pacífico. En total unos cincuenta millones de esqueletos. Y eso sólo en una guerra (7-8).

Millones de muertos en una sola guerra por culpa de alguien como él, hombres que por motivos de dolor personal, de trauma o trastorno, llevaron al mundo a la guerra y por su culpa murieron millones y millones de personas.

Y continuaba:

RICARDO. Pero la guerra también es “lo normal”. L – o – n – o – r – m – a – l
¡Lo normal! ¡Lo normal! ¡Lo normal! ¿A quién le puede coger por sorpresa “lo normal”? ¡Lo normal! (8).

Aquí Ricardo aseguraba que la guerra ya es algo normal, que ya no nos espanta ni aterroriza, estamos acostumbrados a ello, lo tenemos interiorizado como algo habitual, estamos insensibilizados, tal y como también aseguraba Vidal:

La dramaturga resalta la importancia de sucesos que pasan ya desapercibidos al formar parte de la cotidianidad. Estamos tan acostumbrados a escuchar en los informativos noticias relativas al estallido de bombas y a la irrupción de guerras, que hemos llegado a un estado de indiferencia absoluta ante la atrocidad y la barbarie (466).

Y una vez más, Ricardo repetía esa suerte de estribillo en esta secuencia: “Cuerpo y poder. Amor y Estado”.

Ya hacia el final de esta escena, unas líneas más adelante, Ricardo volvía a referirse a su hermano y a su asesinato:

RICARDO. ¡PUM! Adiós, hermano, adiós. Yo sólo he puesto el dinero. Yo sólo he pagado los uniformes. Yo sólo soy un pobre empresario. Los deformes manejan el dinero. Los fuertes manejan las armas. Sólo soy un pobre fundador. Un mecenas en mitad del mucílago. Un pequeño sacristán. Un falso amante de la poesía. Un experto en economía. Un próspero fumigador. Gracias a mis venenos están desapareciendo las abejas. Quiero retirar la miel del paladar de los hombres (8-9).

De este modo Ricardo nos comunicaba el asesinato de su hermano y se “lavaba las manos” del mismo, ya que él solo ha puesto el dinero, solo ha puesto los uniformes... Él ha dispuesto de los medios. Él es solamente un empresario, aunque también identificaba y señalaba a otros estamentos y personajes. Las personas como él manejan el dinero, manejan los hilos, y otros actúan a sus órdenes. Nadie está libre de culpa de los males a los que asiste el mundo, pero todos se eximen de ella. Además, no se puede pasar por alto el hecho de que tras hablar del asesinato de su hermano, Ricardo se echaba agua en la cara para simular lágrimas.

La cuarta escena, una de las más cortas, comenzaba con Ricardo curando un filete de carne de caballo, lo cual le servía de introducción para hacer referencia a la inmigración, a suizos y rumanos, tema del que trataba el resto de la escena:

RICARDO. Esto lo aprendí en Suiza. Comen caballo hervido en Nochebuena, mientras insultan a los rumanos. Dicen que se ponen enfermos, los rumanos, que se ponen enfermos a propósito para que les atiendan en sus hospitales, que se rompen los brazos y las piernas a propósito para que les atiendan en sus magníficos hospitales. Los suizos tienen la desgracia de estar cerca del Este. ¡Los suizos! Un país con los mejores mataderos de caballo, los mejores coleccionistas y los mejores hospitales, y tienen la desgracia de estar cerca del Este. No estamos seguros, Catesby, no estamos seguros (9-10).

En esta reflexión sobre suizos y rumanos, Ricardo abordaba el tema de la inmigración y la xenofobia que se vive en algunos países centroeuropeos, poniendo como ejemplo a Suiza, país que, aún teniéndolo todo, según Ricardo tiene la desgracia de estar cerca del Este y por tanto de tener rumanos en sus territorios. Estos (siempre

según Ricardo), con tal de aprovecharse de las ventajas y vanguardia de Suiza son capaces de romperse miembros a propósito para hacer uso de ellas. Los rumanos, a menudo identificados con la raza gitana y el Este en general, identificada como la parte con menos recursos de Europa por los xenófobos, sirven aquí como ejemplo de inmigración molesta en países más desarrollados y económicamente poderosos, como Suiza. Esta inmigración lleva a los países más poderosos a no sentirse seguros, y esto trae el miedo a los ciudadanos, y ese miedo puede conllevar la toma de medidas drásticas por parte de los gobiernos e incluso el ascenso al poder de dictaduras. Esto es algo que se ha vivido en Europa durante el siglo XX y en las dos primeras décadas del siglo XXI, asistiendo a un auge de los partidos políticos de extrema derecha, ascendiendo en votos y apoyo ciudadano, sobre todo en países de centro Europa como Austria, Francia, Alemania, Holanda o la propia Suiza. Perni identifica este auge y señala que el partido que Ricardo pide bien pudiese ser un partido similar o al menos así podría parecerle a la audiencia:

Probably taking advantage of a similarly precarious state of affairs, Ricardo decides to found a political party that may remind the spectator of any of the Far-Right-Wing parties rewarded with seats in the European Parliament in recent years (the Front National in France, the National Democratic Party in Germany, or the Golden Dawn in Greece, just to mention a few) (142).

La quinta secuencia era la más extensa con diferencia, y comenzaba con la siguiente acotación: “ante los políticos”. En esta secuencia Ricardo se ponía de nuevo en la piel de un empresario, el cual pedía liderar un partido político a cambio de los servicios económicos prestados:

RICARDO. Pido un partido. Solamente pido un partido. He pagado vuestros uniformes, os he prestado mis fábricas, mis almacenes para vuestros sucios asuntos. Gracias a mis almacenes no se ha escuchado un solo disparo, un solo grito. No se han enterado de nada. Sólo sé que he pagado vuestros uniformes, he puesto pólvora en el culo de mi hermano, y merezco un partido. Entonces, ¿qué partido me vais a dar? Decidme, ¿qué partido me vais a dar? (10).

Según Liddell, el nuevo orden está liderado por las empresas y los empresarios, por la economía y no por los gobiernos o los políticos, por esto, como se puede comprobar, una de las identidades que concede a Ricardo es la de un empresario:

“En Occidente y en Europa más que nada, el poder ya no está en los políticos, está en la economía. Los gobiernos van sucediéndose pero el poder realmente es económico, y lo que determina el destino de los ciudadanos es el poder económico. Esto es una forma de totalitarismo actualmente, se utiliza para causar sufrimiento, la economía relativiza la muerte”.¹⁰⁵

A continuación, Ricardo reconocía no entender de política, y por tanto, Liddell dejaba claro que esto no es necesario para gobernar. También hablaba de ideologías, y trasmitía que en estos tiempos las ideologías ya no importan, no hay valores, lo que

¹⁰⁵ A. Liddell en entrevista por Ana Vidal.

importa es la economía y el dinero, siendo clave la línea: “la política se ha quedado impotente frente a la economía”.

RICARDO. ¿La ideología? ¿Qué mierda es eso de la ideología? Me da igual la puta ideología. Yo estoy aquí porque no entiendo de política. La política se ha quedado impotente frente a la economía. Frente a la rebelión de las elites. Ese es el secreto. Cualquier partido es bueno para mí. Soy un radical. Sólo es preciso ser un radical. Hacer las cosas por amor a la nación y ser un radical. Me es indiferente el partido. Cualquier partido es bueno para mí. Ya sé, ya sé, ya sé. Ya sé que hace falta una ideología. Ya sé que hay que matar en nombre de la ideología. ¡Por supuesto que puedo matar en nombre de la ideología! Al fin y al cabo eso es lo que nos debe diferenciar de la chusma. Nosotros matamos por ideología. Y ellos matan por pasión. A sus mujeres, a sus hermanos, a sus hijos... La chusma mata por pasión. De eso se trata. De hacerles creer que matamos por una cuestión de ideas y no por una cuestión de pasión (10-11).

Además, en estas líneas Ricardo aseguraba que las naciones y gobiernos matan en nombre de las ideologías, pero eso no es más que una excusa para matar, ya que estas ya no sirven en nuestros tiempos, estas ya no son seguidas, pero son excusas perfectas.

Ricardo proseguía con su monólogo, hasta que las siguientes líneas llamaban nuestra atención:

RICARDO. Hay que explotar las miserias de esos pobres demócratas, su credulidad, su enfado, su miedo, esa mezcla de ignorancia y prosperidad que les caracteriza. La clase trabajadora es más conservadora que nunca. Si la realidad es así de absurda por qué no aprovecharla. Se tragarán cualquier cosa. Y nos votarán. Porque son demócratas (11).

En este pasaje, Ricardo aseguraba que hay que aprovecharse de los miedos, credulidad e ignorancia del pueblo, y sobre todo señalaba a la fe de los ciudadanos en la democracia, y cómo gracias a ella el pueblo es manipulable y “se traga” cualquier cosa. Por tanto, el poder se aprovecha de la democracia, una democracia encubierta que permita a los gobernantes y empresarios actuar sin problemas. De este modo, me gustaría señalar la línea: “La clase trabajadora es más conservadora que nunca”, afirmación que definiría precisamente a nuestro país en la segunda década del siglo XXI, donde pese a la teórica crisis, gravísima situación de paro laboral y sobre todo a los numerosos casos de corrupción, principalmente por parte de los partidos políticos que han estado en el poder PP y PSOE, los ciudadanos y la clase trabajadora siguen votando a estos partidos mayoritariamente, lo cual, para muchos, suena paradójico. Por tanto, pese a que Liddell no se refiere a un lugar en concreto, parece evidente que en esta ocasión el centro de sus críticas es España: sus gobernantes y sus votantes.

Más adelante, de nuevo encontrábamos unas líneas de este monólogo de la escena quinta que llamaban nuestra atención:

RICARDO. Hoy en día el origen del dinero no está claro, no está claro. De eso tenemos que aprovecharnos. Ya no existe el capitalista explotador. No explotamos la mano de obra. Explotamos los deseos. ¿Entendéis?, los deseos...

Colocamos anuncios para ricos en barrios obreros. Esa es la gran mutación del capitalismo, la poderosa mutación (12).

“Explotamos los deseos / Colocamos anuncios para ricos en barrios obreros”. Me gustaría señalar estas líneas en particular pues aquí Liddell nos indicaba uno de los hechos que se critican normalmente del capitalismo: crear necesidades a los ciudadanos que realmente no tienen para que gasten su dinero, y así la economía gobierna el mundo. Tras la crisis de 1929 en Estados Unidos, la publicidad se encargó de que el país y su economía saliese adelante precisamente de este modo, creando deseos y necesidades a los ciudadanos de cualquier clase que realmente no tenían, una política económica de intervencionismo que formó parte del “New Deal” de Roosevelt para reactivar la economía. Esto es el hecho al que podría referirse Ricardo con el término “la mutación del capitalismo”, ya que los expertos señalan a aquel intervencionismo como el comienzo del capitalismo moderno.

De este modo, Ricardo volvía al inicio de esta secuencia, volvía a pedir un partido y dejar en evidencia las ideologías, vendiéndose a cualquiera de ellas con tal de obtener el poder y la posibilidad de gobernar:

RICARDO. Entonces, ¿merezco un partido o no lo merezco? ¿Qué partido me vais a dar? Decidme de qué ideología se trata y lo haré. Puedo matar incluso mejor que un político (12).

Posteriormente, volvía a meter el dedo en la llaga de la economía sin olvidarse de nuevo de las ideologías. Aquí Ricardo señalaba la gran división del mundo contemporáneo: ricos y pobres:

RICARDO. Una vez que el pueblo nos elija no nos podrán llamar asesinos. Alimentaremos la rabia de los trabajadores mediante el racismo. Les pondremos en contra de aquellos que son todavía más pobres que ellos. ¿No os dais cuenta? No importa la ideología. El mundo ya no se divide en ideologías. Se divide en ricos y pobres. ¿Y a quién le importan los pobres? (13).

También nombraba el racismo, “alimentaremos la rabia de los trabajadores mediante el racismo”. Existen personas que, por ejemplo, culpan a los inmigrantes de que en España no haya trabajo, puesto que los inmigrantes nos arrebatan los puestos de trabajo. Por tanto, según este supuesto, los altos porcentajes de paro y desempleo entre los que España se ha movido desde el comienzo de la crisis en 2008, llegando hasta un 25,77% en el año 2012 (Anexo 1), tendrían su origen principalmente en la inmigración. Por tanto, podríamos asegurar que según Liddell, los gobiernos alimentan, a través de los medios y sus discursos, esta xenofobia para desviar la atención sobre el verdadero foco y origen del problema, que sería sus políticas económicas, su corrupción y su ineptitud para gobernar.

En el siguiente grupo de líneas que he escogido, Ricardo criticaba a los trabajadores y su actitud, resultado de un sistema capitalista ideado y llevado a cabo por personas como el propio Ricardo:

RICARDO. No os lo vais a creer, pero a veces me dan pena, los demócratas, me dan pena, siempre hartos de trabajar, siempre reproduciéndose, envidiando,

calumniando, resentidos, insatisfechos, todo lo hacen a cambio de un poco de dinero, sí, una cantidad increíblemente pequeña de dinero, un sueldo, parece demasiado simple, lo sé, pero no deja de ser verdad (14).

Estos trabajadores viven para trabajar, y todo a cambio de una “cantidad increíblemente pequeña de dinero, un sueldo”, y viven continuamente “envidiando, calumniando, resentidos, insatisfechos”. Este es el resultado del capitalismo y el sistema económico actual según Ricardo: ciudadanos infelices que viven para trabajar y enriquecer a personajes como él.

Más adelante, Ricardo confirmaba de nuevo que tenía muy claro que deben aprovecharse de los demócratas gracias a su actitud, los cuales, al final incluso se apiadan de los tiranos sin importarles los actos cometidos en vida:

RICARDO. De eso tenemos que aprovecharnos. Del egoísmo de los demócratas. Tontos y codiciosos. He visto incluso a gente llorar a los pies de los tiranos. Al final todos se apiadan cuando ven en la tele el cadáver del tirano. El cadáver de Mussolini, de Tito, de Franco, de Castro. El cadáver de los presidentes norteamericanos. No importa la dimensión de las villanías cometidas (14).

Resulta curioso que pusiese a la misma altura a los presidentes norteamericanos y a diversos dictadores militares, y por tanto, se explicaba:

RICARDO. Se conmueven viendo los abrazos de los tiranos. Franco abrazando a Hitler. Franco abrazando a Eisenhower. Franco abrazando a Nixon. Ya sé que no es lo mismo, no soy un idiota, ya sé que no se puede comparar a un presidente norteamericano con un dictador. Legítimo- ilegítimo. Legítimo- ilegítimo. Por eso os pido un partido (15).

Al decir esto, Ricardo simulaba un movimiento de balanza con sus manos, sopesando las palabras “Legítimo” e “ilegítimo”, y al “presidente norteamericano” y al “dictador”, y sus gestos y su tono de voz permitían deducir al espectador que unos términos y otros pesan lo mismo. Por tanto, pese a que unos son legítimos y otros ilegítimos, lo que Ricardo transmitía es que son todos iguales y sus actos, más o menos encubiertos, acaban siendo parecidos. Por eso él pide un partido, para obtener el poder y abusar de él de forma “legítima” y “democrática”.

Además, el personaje señalaba que con el tiempo, y a ojos de las víctimas también son todos iguales y se acaba olvidando los actos tiránicos cometidos, y debían aprovecharse de esa confusión:

RICARDO. Después del siglo XX. ¿No creéis que todo queda demasiado confuso después de haber visto a esa corte internacional de dignatarios legítimos arrojando flores sobre la tumba de Stalin? ¡La confusión! De eso tenemos que aprovecharnos. Todas las biografías juntas y revueltas en fascículos coleccionables, los grandes hombres de la historia, Kennedy, Hitler, Ghandi, compartiendo mostrador con cursillos de cocina y cata de vinos. Hitler pertenece ya al mundo del entretenimiento. Es un clásico del ocio. Y la gente se apiada de

él cuando llegan al capítulo del suicidio. De eso tenemos que aprovecharnos (15-16).

Esto me recuerda a una noticia publicada en enero de 2012 informaba de que el semanario alemán Stern publicó un estudio de The Forsa Institute for Social Research and Statistical Analysis, una de las principales empresas de investigación de mercado y encuestas de opinión en Alemania, que revelaba que 1 de cada 5 jóvenes adultos en dicho país no tenía idea de lo que ocurrió en el campo de concentración Nazi de Auschwitz, mientras que el 21% de los encuestados, entre 18 y 30 años, no pudieron asociar la palabra “Auschwitz” con nada en especial.¹⁰⁶

Años después, en noviembre de 2017 se publicaba una encuesta elaborada, también en Alemania, por la Fundación Körber a menores de entre 14 y 16 años, tan solo un 47% sabía que Auschwitz fue un campo de exterminio.

En abril de 2018, se publicó otra noticia en la que se informaba de que un estudio encargado por The Conference on Jewish Material Claims Against Germany a Schoen Consulting demostraba que 1 de cada 5 jóvenes estadounidenses no sabían lo que fue y lo que ocurrió durante el Holocausto Nazi.¹⁰⁷ No solo eso, el 11% de los adultos afirmaba no haber oído nunca hablar sobre el mismo. “El 41 por ciento de los estadounidenses y el 66 por ciento de los millenials de ese país no saben qué sucedió en Auschwitz. Además, el 52 por ciento de los estadounidenses creen erróneamente que Hitler llegó al poder por la fuerza”.¹⁰⁸

De todo esto habla Ricardo en esas líneas, todo se está olvidando y los que abusan del poder se aprovechan de ello. Y seguramente se olvida debido a las políticas que ellos instauran, la desinformación y la ignorancia, como se comentaba en pasajes anteriores. “Hitler pertenece ya al mundo del entretenimiento. Es un clásico del ocio”. Hitler ya es un personaje más de la historia, se nos olvida lo que ocurrió y solo así podría llegar a repetirse. Todo esto contrasta con la necesidad que tenía Eines de testimoniar para no olvidar y para que tales eventos no se repitan nunca.

Entonces, llegaba el turno del Papa en el texto. Ricardo señalaba a los Papas como cómplices de los hechos acaecidos, poniendo como ejemplo los campos de concentración Nazis y la no-actuación del Papa Pio XII ante lo que estaba ocurriendo. Por tanto, también el cristianismo se veía salpicado por sus críticas:

RICARDO. ¿Y qué me decís del Papa? La gente destrozada ante la piltrafa papal. Ahora que lo pienso, para los Papas es fácil. Ellos pueden arrepentirse. Como Pío XII y todos aquellos judíos en su conciencia. Seguro que la boca le olía a gas entre tormentos. Pero nosotros no podemos arrepentirnos. Para un

¹⁰⁶ Ver noticia: “Jóvenes Alemanes no saben del Holocausto Judío”.

¹⁰⁷ Ver “La victoria póstuma de Hitler: el 22% de los ‘millennials’ no conocen los brutales asesinatos Nazis”.

¹⁰⁸ En Astor, Maggie. “¿Se nos está olvidando el Holocausto?”.

líder hay algo más vergonzoso que cometer una villanía y es arrepentirse de haberla cometido. Así que dejaremos que el Papa se arrepienta por todos nosotros (16).

La línea “Como Pío XII y todos aquellos judíos en su conciencia. Seguro que la boca le olía a gas entre tormentos”, suena muy dura, y condenaba a Pío XII a llevar en su conciencia los asesinatos de los judíos del Holocausto.

Posteriormente Ricardo volvía a señalar que con el tiempo el pueblo se olvida y perdona y se apiada del tirano e incluso necesita a uno de ellos que les gobierne, les culpa de desearlo:

RICARDO. La gente se apiada, se apiada... Algunos muy en el fondo, pero llegan a sentir un poco de compasión. Se apiadan de los golpistas septuagenarios. No les parece bien que los juzguen a semejante edad. Tan viejecitos. Hace tanto tiempo de aquello... Se apiadan, se apiadan... No lo quieren reconocer pero aman al tirano. Al final todos acaban esperando a un Napoleón. El pueblo desea más que nada a un Napoleón (17).

Por tanto, “¿quién me impide entonces ejercer el mal entre semejante piscina de piedad?”, se preguntaba en este punto Ricardo convulsionando en el suelo, si contamos con “un régimen legítimo, con la confusión, con la imparcialidad de los historiadores, con la piedad de los imbéciles...” (17). Y a continuación, Ricardo aprovechaba para criticar a España sin rodeos, al cual señalaba como un país sin memoria histórica y por tanto, un buen lugar para un tirano puesto que el pueblo al final se olvidará de sus actos, aspecto del que debe aprovecharse:

RICARDO. España es un buen lugar. Sí señor, un buen lugar. En España no sucede como en Alemania. Los españoles no tienen sentimiento de culpa. Os lo aseguro, ni una pizca de sentimiento de culpa. Están convencidos de que no colaboraron con los nazis. Han olvidado Mauthausen, han olvidado que fueron a matar rusos codo con codo con los nazis. ¡Son geniales! Sienten indiferencia hacia su propia historia. No os lo vais a creer, pero han olvidado los mataderos de hombres. ¡El olvido! De eso tenemos que aprovecharnos (18).

Según estas líneas, los españoles hemos olvidado rápidamente nuestra participación en la II Guerra Mundial y la alianza con la Alemania Nazi. Liddell acusa a España de ser cómplice de la barbarie cometida por los Nazis, y también de no tener sentimiento de culpa por ello. Puede que también se refiriese a la diferencia que existe en nuestras leyes actuales, ya que cualquier tipo de apología al fascismo, o muestra de símbolos Nazis en Alemania está penado, algo que en España no ocurre, donde se puede ver personas lucir la bandera española con símbolos antidemocráticos y franquistas o concentraciones profranquistas, por ejemplo, sin represalia alguna por parte de la ley.

Tras España, llegaba el turno de Tailandia y Ricardo comenzaba su crítica al denominado “turismo sexual”, del que países como Vietnam o la propia Tailandia serían los máximos representantes.

RICARDO. Y después viajaremos hasta Tailandia y follaremos con putitas tailandesas. Y moriremos pacíficamente en un hospital (18-19).

Posteriormente Ricardo llevaba el foco de atención a Oriente, y realizaba una alusión a la invasión de Irak, invasión que, como comentábamos, EEUU llevó a cabo en el año 2003, con participación británica y española. Estas naciones justificaron dicha invasión exponiendo que Sadam Hussein significaba una amenaza para Occidente por poseer armas de destrucción masiva, y con aquella invasión, los gobiernos occidentales citados deseaban derrocarlo del poder e implantar la democracia en el país. Pero según Ricardo estas justificaciones no fueron más que una excusa, y de la credulidad del pueblo se aprovecharon los responsables de dicha invasión, con quienes él mismo se identifica. De este modo, el personaje seguía con su lista de hechos de los que deberían de aprovecharse gracias a la democracia:

RICARDO. ¡Oriente, Oriente! Estoy pensando en Oriente. En todos esos presidentes corruptos y lujuriosos. En la amenaza nuclear y todo eso. En lo de salvar al mundo y todo eso. La gente se lo traga. Lo de salvar al mundo, se lo traga. De eso tenemos que aprovecharnos (19-20).

Más adelante en su monólogo, en aquella misma secuencia, Ricardo volvería a tratar el tema de Oriente y el racismo, y cómo es el propio gobierno quien introduce el odio en los pueblos con el propósito de sacar provecho:

RICARDO. Aunque ellos no lo saben son racistas hasta los tétanos. Difundiremos la amenaza de Oriente. Tenemos que hacerles sentir la amenaza, a los nuestros, que sientan la amenaza. Que comiencen a odiar. A sentir asco. Que comiencen a pensar cosas como por ejemplo... “Maldita basura amarilla” (20).

Por otro lado, esta misma escena quinta también llevaba a Ricardo a hablar de la cultura, cultura que fingirá, y volvía a poner de ejemplo e identificarse con los Nazis; y mediante mentiras, aludía, una vez más, al conformismo del pueblo:

RICARDO. Claro que tampoco descuidaremos la cultura. Nos convertiremos en judas ilustrados. Nos haremos pasar por hombres de letras, educados y sensibles, lectores de Shakespeare y de Cervantes, amantes de Schubert. Haremos como los nazis, les engañaremos, les diremos que somos un pueblo culto. Les diremos, “Hombre, hombre, en comparación con África somos un pueblo culto”. Se lo tragarán. Se creerán perfectos. De esa manera no considerarán la posibilidad de mejorar “¡Hombre, hombre, en comparación con África, con esos salvajes!”. Tenemos la suerte de contar con un pueblo mediocre, tan mediocre como el alemán. Cuanto más mediocre más bárbaro. De eso tenemos que aprovecharnos. La fórmula es Cultura sin Educación. ¡Cultura sin Educación! Así son los demócratas. Leen poco y cuando leen no aprenden nada, no extraen ni una sola lección moral. Analfabetos morales (21-22).

Y conectaba ese analfabetismo con la monarquía, la fe en la patria y en Dios, de algunos estados, otro aspecto del que debería aprovecharse, y siempre alimentándose del miedo:

RICARDO. Por otra parte hay gente que todavía tiene fe en la patria. Incluso hay países que siguen manteniendo a los monarcas. De eso tenemos que aprovecharnos. La iglesia está de moda. Les hablaremos de Dios. Utilizaremos

los beneficios del miedo. El miedo de los ignorantes es alimento para nosotros (22).

Posteriormente, el monólogo de Ricardo volvía a girar hacia el poder de la economía, al que considera por encima del bien y el mal, lo único en lo que la clase trabajadora cree:

RICARDO. Pobre gente trabajadora, calumniadora y fornicadora. Siempre preocupados por el precio de las cosas. ¿Sabéis que antes de comprar siempre preguntan por el precio de las cosas? Ya no creen en el bien y el mal. Sólo creen en la economía (22).

En este largo monólogo, Ricardo también hacía referencia al hambre y afirmaba que no es un problema, simplemente hay que esperar a que la naturaleza haga su trabajo y una catástrofe natural acabe con parte de la población hambrienta. También se refería a la hipocresía de ciertos estamentos de clases altas como los actores, que donan dinero cuando ocurre una catástrofe mientras la gente muere de hambre cada día:

RICARDO. No tendremos que dedicarle mucho esfuerzo a la lucha contra el hambre. Aguardaremos las catástrofes naturales, y entonces donaremos grandes cantidades para obras de caridad. Como los actores (23).

De este modo se llegaba a la sexta secuencia, la cual nos mostraba a Ricardo enfermo, postrado en la cama, y a Catesby cuidando de él, poniendo paños mojados en agua fría sobre su frente. En el texto, en la primera parte de esta escena, Ricardo describía un apocalipsis que según él le había descrito un profeta y en el que reinarían el “hambre, ruina, desolación, hundimiento...” y en el que “mataremos y moriremos inútilmente” (23), o en el que “el infierno lamerá las jorobas de la tierra embutiendo la ira en los brazos de los hombres” y “las parturientas morirán en cuanto expulsen a su hijos deformes” (24), aunque llegado a ese punto él vuelve a sentirse identificado como ser deforme:

RICARDO. No sabe que yo amo a los seres deformes. No sabe que yo hago todo esto en nombre de los seres deformes. No sabe hasta qué punto están relacionados mi ser privado y mi ser público (24).

De esta forma, Ricardo hacía referencia a su horrible infancia, relacionándola con el estado, justificando sus actos de guerra con su vida:

RICARDO. Mi horrible infancia y el Estado. Mi guerra es una prolongación de mi vida, como un brazo (24).

Más adelante, en esta escena identificamos una pequeña referencia que nos recuerda al hipotexto shakesperiano, concretamente a la escena vii del Acto III, en la que Richard reza acompañado de dos religiosos ante la espera del Lord Mayor para ser elegido como próximo monarca. En el texto de Liddell, Ricardo aseguraba: “Quiero leer el discurso entre dos obispos. ¡Entre dos obispos!” (25). Refiriéndose, seguramente, a un discurso político.

Inmediatamente después volvía a acordarse del “profeta” que le había predicho los horribles augurios y ordenaba su asesinato a Catesby, pero ese asesinato debía parecer un suicidio. A través de estas líneas Ricardo revelaba a la audiencia que visita al psiquiatra y de que ese “profeta” era en realidad un trabajador de la ONU:

RICARDO. Encárgate de organizar su suicidio, Catesby. Que parezca un suicidio. Siempre ha tenido problemas. Visitamos al mismo psiquiatra. El divorcio. Los hijos. Todo eso le ha debido afectar. Se iba de putas, el muy cabrón. En cuanto salía de la Organización de Naciones Unidas se iba de putas. Que encuentren su cuerpo cerca del coche, en mitad del campo (25).

En la séptima escena Ricardo daba un discurso ante el pueblo. Lo hacía con Catesby sujetándole el micro, fingiendo voz de niño inocente, de niño bueno, aunque su voz se iba tornando en voz de malvado hasta que la corregía y volvía a fingir la de niño. El discurso comenzaba con buenas intenciones, hablando de Dios, pero pronto salía el verdadero Ricardo:

RICARDO. Vuestros padres os concedieron la vida. Ya nadie puede haceros más daño. Echadle pues la culpa a vuestros padres de todos los dolores que os esperan (26).

Inmediatamente después corregía el tono y sus palabras y volvía a las buenas intenciones:

RICARDO. Consideradme un igual, un hombre que no ejerce su voluntad sino la vuestra. Un mísero obrero de la verdad que espera su salario después del duro trabajo. Os hablo desde las cenizas. Deseo el amor de todos los hombres buenos (26).

Tras el discurso, escupía en el suelo, y falto de oxígeno y lleno de ansiedad, como en un ataque de pánico, se arrojaba exhausto a los brazos de Catesby, y se interesaba por el resultado: “¿Han aplaudido, Catesby? ¿Han aplaudido?” (26).

Al comienzo de la escena octava, Ricardo volvía a sentirse enfermo y Catesby le ataba a la cama. El protagonista también volvía a hacer referencia a su enfermedad, y pedía píldoras a Catesby debido a sus desórdenes psíquicos, estas le producían efectos secundarios. Gracias a estas líneas el espectador descubría que Ricardo era un enfermo con tendencias suicidas y que ya lo había intentado con anterioridad:

RICARDO. El litio, el litio, el litio.... Estas píldoras... Diarreas, calambres, vértigos, sed... Y todos esos sueños que no recuerdo. Catesby, ¿crees que si me las dejo de tomar corro peligro? ¿Crees que volvería a intentarlo? En el fondo estas pastillas no me quitan las ganas de morir, de morir... Necesito algo más fuerte, Catesby. Necesito erradicar las ganas de morir (27).

A continuación, Ricardo llegaba al quid de la cuestión: “todos podrían haber acabado en el manicomio o en la cárcel. Pero acabaron gobernando un país” (27). Ricardo se sabe enfermo y sabiendo que quiere el poder y está cerca de conseguirlo, y consciente de sus maléficos deseos, reflexionaba sobre ello y sus consecuencias, identificándose una vez más con los gobernantes tiranos. También reconocía que el

problema fue el pueblo, ya que no fueron capaces de ver la realidad en ellos, unos “simples criminales”, sino que intentaban encontrar la grandeza en ellos, cosa que no hubiese ocurrido si hubiesen estado donde les correspondía, encerrados en un psiquiátrico o en la cárcel:

RICARDO. ¡Todos! Todos podrían haber acabado en el manicomio o en la cárcel. Pero acabaron gobernando un país. Eran unos simples criminales. Pero tanto al principio como al final la gente intentaba encontrar en ellos... la grandeza. Nadie hubiera visto grandeza en ellos si hubieran estado encerrados en el manicomio o en la cárcel. La gente se empeña en buscar la complejidad del gran hombre, porque la gente se considera simple. Sin embargo no existe nada tan simple como el poder (27).

Además, Ricardo informaba a Catesby de que él conocía todas las enfermedades de los grandes hombres, y ponía un ejemplo, el de Lenin, y se preguntaba ¿Cómo hubiera sido Lenin si no hubiera estado enfermo?, una de las cuestiones de las que partió Liddell para escribir el texto.

RICARDO. Es bueno conocer a los grandes hombres. Aprender de ellos. Yo por ejemplo conozco todas sus enfermedades, las físicas y las psíquicas. He estudiado cada una de sus vísceras, como un cirujano. Tengo la mejor colección de historiales médicos. No es fácil que salgan a subasta pero hay que estar atento, hay que estar atento. ¿Sabías que Lenin le pegaba pedradas a los pájaros? Tardaba horas en sumar. Y además padecía una enfermedad psíquica que le impedía ser coherente con el lenguaje. Aún así tenía listas enteras de hombres a los que debía asesinar. Y todos eran asesinados. Por miles. Uno detrás de otro. Por miles. Uno detrás de otro. A veces me pregunto... ¿Cómo hubiera sido Lenin si no hubiera estado enfermo? (28)

A partir de ese punto se formulaba preguntas muy importantes, preguntas sobre sí mismo, su enfermedad o su infancia:

RICARDO. ¿Y yo? ¿Cómo sería yo si no estuviera enfermo? Yo, yo, ¿cómo sería yo? ¿Y este país? ¿Cómo sería este país si yo no estuviera enfermo? ¿Cómo sería este país sin estos dolores que me atormentan, sin estas ganas de morir? ¿Si no me hubieran insultado de niño...? ¿Cómo sería este país si yo no tuviera cuerpo? (28-29)

Como se puede comprobar, nuevamente Ricardo relacionaba su maldad, su forma de actuar tiránica a su enfermedad, a los “dolores que me atormentan”, a las “ganas de morir”, a que le insultaban de niño... Aun así, no perdía más tiempo con ello, y pasaba a otro tema, su relación con Catesby:

RICARDO. ¿Y tú, Catesby? ¿Qué dirías tú si tuvieras lengua? ¿Cómo influye en ti no tener lengua? ¿Eso te hace ser más fiel? ¿Eres amigo mío por miedo? ¿Si te pidiera un caballo en mitad de la batalla me lo traerías? Pero yo no te quiero, Catesby. No te quiero más que a todos esos pordioseros a los que vamos a destripar. Yo sólo amo la ausencia de tu lengua, Catesby. Yo sólo amo tu deformidad, lo que nos hace iguales. Estoy enamorado de la ausencia de tu lengua (29).

De este modo se llegaba a la novena secuencia, en la que según la acotación del texto, Ricardo hablaba a unos espías, y lo hacía sentado en una alpaca, con los pies en un barreño y el rostro en la oscuridad (Anexo 2). Al principio de esta escena, Ricardo pedía una lista completa de escritores y hacía referencia al testimonio de los judíos tras el holocausto y la importancia de escribir y testimoniar:

RICARDO. ¿Os acordáis de los tibetanos, de los kurdos, de los libaneses, de los peruanos, de los armenios, de los camboyanos? ¿Os acordáis de todos esos muertos? ¡De todas esas matanzas! ¡No! Sólo os acordáis de los judíos. ¿Y sabéis por qué? Sólo os acordáis de los judíos porque los muy cretinos se pusieron a escribir. Sobrevivieron y se pusieron a escribir. Escribieron cientos de jodidos libros. ¿Quién iba a sospechar que después de todo aquello se iban a poner a escribir? Antes de pegarse un tiro se pusieron a escribir. Antes de colgarse de un árbol se pusieron a escribir. Antes de envenenarse se pusieron a escribir. ¡Ya sé que nadie los lee, ya sé que entre el trabajo, la calumnia y la reproducción nadie tiene tiempo para leer! Pero de alguna manera, de alguna manera esos judíos hicieron algo con la memoria... Una transmisión... Una contaminación... Como si el lenguaje hubiera ido más allá, más allá... más allá de lo escrito. Como si lo escrito sudara (30).

De esta forma, “la dramaturga hace referencia a los judíos; la importancia de que compartieron su sufrimiento, que no olvidarán, que dejarán en el mundo la huella de su dolor, imborrable, incurable” (Vidal 467). Esto nos conecta de nuevo con la obra *RIII. La Tragedia de Ricardo III*, de Jorge Eines y su necesidad de testimoniar, y como el director argentino hablaba de la importancia de escritores judíos como Primo Levy, el Nobel Imre Kertész o Giorgio Agambem, que testimoniaron y escribieron sobre lo vivido en Auschwitz. Y este hecho molesta, a personas como este Ricardo les molesta, y por ello desea acabar con los escritores, no quiere que nadie escriba y testimonie, lo cual le lleva también a debilitar el lenguaje y acabar con la libertad de expresión:

RICARDO. Es necesario, es absolutamente necesario que los escritores sean los primeros en caer. No quiero que nadie se ponga a escribir. De alguna manera hay que debilitar el lenguaje. Empobrecerlo. Cuanto más precario sea el lenguaje menos pensamientos se podrán formular, más limitada quedará la libertad de expresión, y más indefenso se encontrará el hombre frente a nuestros objetivos. No lo entienden (31).

Entonces es el propio Ricardo cuando se anima a escribir, de este modo puede contar su propia versión de la historia, pero sin olvidarse de acabar con los escritores, y por ello cita ejemplos de gobiernos totalitarios donde, según él, así lo hicieron antes que él, como Argentina y Chile:

RICARDO. Vamos a escribir, venga, vamos a escribir, vamos a copiar eso, la poesía..., esa mierda, eso, eso que hace que las cosas parezcan reales. Y después metemos a los escritores en un avión y los arrojamos al mar. Los metemos en un avión y los arrojamos al mar. ¿Por qué no? ¿Por qué no puedo arrojar a los escritores al mar? Ya lo hicieron en Argentina, ya lo hicieron en Chile (32).

En la décima escena, Ricardo leía el poema *Se questo è un Uomo*, de Primo Levy. Lo leía en un libro y después abrazaba al jabalí. (Anexo 3). Al acabar de leerlo, se

podía encontrar una nueva referencia al *Richard III* de Shakespeare, ya que Ricardo se refería a Margaret. Ricardo citaba a Levy y lo acusaba de “agorero”, por eso le identificaba con Margaret, que sería quien actúa como “agorera” en *Richard III*:

RICARDO. Otro cabrón agorero, cubriéndonos de maldiciones. “La enfermedad os imposibilite”. Debería haber sido una puta vieja loca. Y en vez de llamarse Levi haberse llamado Margarita.

En cuanto a la escena decimoprimer, lo primero que llama nuestra atención en el texto es la acotación: “Ricardo en el campo de batalla. Ruinas de un karaoke”. En esta secuencia Ricardo hablaba a Catesby sobre las muertes que se van a dar y le repetía en distintas ocasiones que no se preocupase ya que esas muertes serían de gente pobre y a nadie le importa los pobres, nadie preguntará por ellos, y les despoja de una identidad, ya que según él, no tienen nombre:

RICARDO. Los pobres no tienen nombre. No tienen vida individual. Vida de carne y hueso. Son simplemente una parte de la Humanidad. Se disuelven en la abstracción del término. ¡La Humanidad! (34-35)

El personaje se preguntaba “¿Cómo es posible que queden tantos si llevamos exterminándolos desde hace siglos?” (36), comparaba a los pobres con liendres y citaba ejemplos de exterminios:

RICARDO. Durante la época la colonial, por ejemplo, las matanzas, la producción basada en la esclavitud. La Compañía belga del Congo. Leopoldo II exterminó cerca de ocho millones de nativos. Se vendían carteras hechas con piel de negra en los rastrillos de París. Por lo visto eran de una suavidad extraordinaria, ¡extraordinaria! De eso no hace tanto, sólo han pasado cien años. Por otra parte son cien años de matanzas, millones de miserables aniquilados. Y sin embargo ahí los tienes, siguen reproduciéndose como las liendres. En Uzbekistán, por ejemplo, son más de 22 millones de liendres (36).

De nuevo, Ricardo volvía a referirse a los pobres despectivamente en este monólogo, y lo hacía con dolorosas y crueles comparaciones:

RICARDO. ¿Es que no saben hacer otra cosa que fornicar? Son como pulgones pegados al rosal de la civilización. Son los gorgojos del trigo occidental, una especie ruin cuyas larvas se alimentan de nuestras semillas. Son pequeños pero en el extremo de la boca llevan las mandíbulas (36).

De todos modos, Ricardo era consciente de que al acabar la guerra, los pobres y los familiares de los caídos se quejarían:

RICARDO. Soportaremos las protestas. Aunque, la verdad, no tienen motivos para quejarse. Al fin y al cabo ellos han seguido comiendo. Han seguido comprando en mis tiendas. Han seguido trabajando, calumniando y fornicando mientras esperaban los ataúdes de sus hijos (36).

Pero sabe perfectamente cómo acabar con esas quejas, sabe lo que debe darle al pueblo para que olvide: dinero, de ese modo, el pueblo vuelve también al consumismo:

RICARDO. De cualquier modo recibirán una indemnización abultada, lo suficiente para poder cambiar las puertas, las cortinas, las ventanas, todas esas cosas que hacen los trabajadores. Lo suficiente para que puedan veranear cerca de un parque de atracciones. Lo suficiente para que puedan olvidar (36-37).

A continuación, Ricardo afirmaba: “si queremos volver a ganar las elecciones”, lo cual permitía al espectador conocer que Ricardo ya había obtenido un partido y además ganaron las elecciones. Y aseguraba que para volver a ganarlas, “la economía debe quedar por encima de los muertos” (37). Una vez más, la economía volvía a situarse en lo más alto y por encima de todo, incluso por encima de los muertos. Y continuaba con la hipocresía: ocultar información y realizar homenajes para que parezca que los muertos importan a los gobernantes:

RICARDO. Ocultaremos los suicidios, por supuesto. Nos encargaremos de organizar homenajes. Durante un par de años, homenajes, celebraciones y más homenajes. Estoy pensando en las imágenes de ese par de soldados descuartizados. Colgando en trozos de los cables eléctricos. Achicharrados como una pata de cerdo (37).

En estas líneas, Ricardo se refiere a ocultar los suicidios, otro gran problema al que la humanidad no parece querer enfrentarse y que lo único que hace es silenciar. Según la OMS, alrededor de 800.000 personas al año mueren suicidándose cada año. En España, se publicó que el suicidio es la primera causa de muerte externa en España desde el año 2007, solo en el 2017 se registraron 3.679 fallecimientos por esta causa.¹⁰⁹ Según el Instituto Nacional de Estadística, se producen 10 suicidios al día en nuestro país. “En España fallecen por cada suicidio el doble de personas que por accidentes de tráfico, 11 veces más que por homicidios y 80 veces más que por violencia de género”.¹¹⁰ En cambio, todo esto no se publica en los medios, tal y como se afirma en diferentes artículos de prensa¹¹¹, ya que, tal y como afirman los propios servicios de emergencias o policía, los medios no les piden estos datos.¹¹² Basta con ver los telediarios y veremos como noticias sobre muertes en accidentes de tráfico, guerras, actos terroristas, asesinatos... obtienen gran repercusión pero no los suicidios.

Además, resulta llamativa su frialdad, la frialdad con la que se refería a un tema tan duro, a la muerte de unos jóvenes a los que él llevó a una absurda guerra y por tanto a la muerte. Llamativa también la afirmación inmediatamente posterior: “sería beneficioso emitirlos por televisión” (37). Liddell critica aquí lo habitual en los telediarios, por ejemplo, como comentábamos en pasajes anteriores, ya nos resulta

¹⁰⁹ “El suicidio se mantiene como primera causa externa de muerte en España, según el INE”.

¹¹⁰ Ver Tovar, Javier. “No Silenciar el Suicidio”.

¹¹¹ Por ejemplo: Pérez-Amat, Esther: “Suicidio, ¿un problema silenciado?”; “El suicidio es un grave problema de salud pública silenciado”; “El Suicidio, un drama silenciado”.

¹¹² Ver, por ejemplo, noticia publicada por la Vanguardia: “¿Informar o silenciar los suicidios en la prensa?”

normal ver imágenes de muertes, sangre, guerras, accidentes, etc., mientras comemos o cenamos, todos los días, y en horarios en los que los niños ven la televisión. Esto está contribuyendo a la falta de empatía de las personas y afecta sobre todo a nuestra sensibilidad. Este hecho se ha convertido ya en algo normal, habitual, lo cual no significa que sea positivo.

Líneas después, volvía a este tema:

RICARDO. Sí, que emitan las imágenes de los soldados descuartizados. Nuestros pobres demócratas podrán soportar unos pedazos de carne frita. Gracias a Dios tenemos un campeón deportivo. Gracias a Dios las noticias siempre concluyen con nuestro campeón deportivo. Hay que invertir en deporte, Catesby. Necesitamos campeones deportivos. Los campeones deportivos generan sentimientos de nación (38).

De este modo, Liddell vuelve a criticar a los telediarios, a las noticias, esta vez ya de forma directa y nombrándolos, ya que después de exponer al telespectador ante todas esas dañinas imágenes, suelen acabar con alguna noticia “amable” o con el deporte, y es que los “campeones deportivos generan sentimientos de nación”.

Su monólogo continuaba y daba la impresión de que gracias a la guerra y la muerte Ricardo recuperaba la salud y la sonrisa:

RICARDO. ¡Mira, Catesby! ¡El sol, acaba de salir el sol! Respira Catesby, ¡esto es la vida! Quiero sentir el sol sobre mi espalda. ¿Hay alguien por aquí? ¿Hay alguien por aquí a quién le queden ganas de burlarse de mí? ¡Es asombroso, Catesby! No me duele nada. ¡Me siento bien! ¡No tengo frío! ¡He recuperado la salud! [...] ¡Silencio! ¡Una canción de Elvis! *¡Se escucha una canción de Elvis! Are you lonely tonight...* ¡Quiero cantar, Catesby! ¡Quiero cantar vestido de domingo! ¿Dónde hay un micrófono? ¿Dónde mierda hay un micrófono? [...] ¡No me duele ni un solo hueso! ¡No tengo frío! No voy a volver a caer. A partir de hoy ni un solo día más de depresión. Euforia, euforia por siempre (40).

Pese a todo, su euforia se intercalaba con lo que estaba presenciando y ocurriendo. En este sentido, Ricardo observaba personas que se habían ahorcado, y a través de esta imagen, volvía a tratar el tema de la invasión de Irak:

RICARDO. ¡Esto sí que no lo entiendo, Catesby! Los ahorcados. La ciudad está llena de ahorcados. Se ahorcan en cualquier parte. No sé de qué se quejan. Ahora son libres, libres como el viento. Hemos acabado con el tirano. Les hemos regalado una democracia. Ni siquiera morirán todos. [...] Procesos colectivos, culto a la personalidad, reeducación, humillaciones públicas, ejecuciones... ¡Nada de eso nos ha hecho falta, Catesby! Nosotros somos el primer mundo. Simplemente nos concentramos en los equilibrios políticos, las negociaciones diplomáticas, y en el tradicional desprecio por la vida humana (41-2).

Ante el panorama de muertos y heridos, Ricardo sigue pensando en la economía y el negocio, incluso con piernas ortopédicas. Su cinismo y su frialdad son totales:

RICARDO. A propósito, ¿habrán llegado ya los cargamentos de piernas ortopédicas? No damos abasto, no damos abasto con los cargamentos de piernas ortopédicas. Debemos investigar el mercado negro de piernas ortopédicas. ¿Sabías que muchos venden su pierna? (42).

Además, su maldad y desconfianza le llevaban a pensar que todo el mundo es como él, que antepone el dinero ante todo, hasta el punto de pisar minas a propósito para así obtener piernas ortopédicas y poder venderlas:

RICARDO. Estoy convencido. Pisan las minas a propósito, a propósito. Por avaricia. Para enriquecerse. La guerra les está saliendo rentable (42).

Su frialdad es tal, que incluso llegaba a pensar en lo que les cuesta el combustible de los helicópteros. El dinero y la economía siempre lo primero, es su principal preocupación y obsesión:

RICARDO. ¿Qué piensan? ¿Que el combustible que empleamos para traer hasta aquí los helicópteros, cargados de piernas ortopédicas, a esta tierra de ignorantes, vagos, fanáticos y retrasados, qué piensan, que el combustible nos lo dan gratis? ¿No se les pasa un instante por la mente el problema de la inflación? Se merecen todo lo malo que les ocurra (42-3).

A partir de ahí, revelaba sus intenciones inmediatas, macabras y sangrientas, mutilar personas y cadáveres y hacerse un collar con orejas humanas:

RICARDO. Siempre he querido cortar alguna oreja, alguna nariz, hacerme un collar de orejas, de orejas humanas, como en el Oeste. Lo vi en una película, Catesby. Vi a un tipo que llevaba un collar fabricado con orejas de indios. Me da un poco de vergüenza hacerlo delante de ti, pero creo que no voy a poder resistir. ¡No voy a poder resistir! (43).

Según el texto, Ricardo se inclinaba hacia un cadáver y en él reconocía a un periodista holandés al que robaba su cuaderno para finalizar esta secuencia, una secuencia dura por sus palabras. En cambio, esto no se veía escenificado en el escenario, ya que Ricardo lo interpretaba moviéndose rápidamente de un lado a otro, sin parar, subiéndose y bajándose los pantalones, y haciendo gestos de estar completamente desequilibrado. Finalmente acababa en el suelo, exhausto. (Anexo 4).

La siguiente escena, la duodécima, nos presentaba a un Ricardo borracho, abusando de niñas prostitutas, a las que tenía esclavizadas y a las que se refería como “pequeñas putas amarillas mías” (44-6). Ricardo se refiere a ellas, pero, en realidad, no había nadie más que él y Catesby en escena, tal y como ocurría durante toda la obra. Ricardo recitaba su monólogo en la cama, entre las sábanas, y colgando sobre él varias imágenes de niñas de otras etnias con gestos de dolor y de estar viviendo el terror. Él, con los pantalones bajados por las rodillas durante toda la escena y mostrando su ropa interior.

Tras un largo número de improperios, Ricardo hablaba sobre el asco, todo le da asco, los hombres, las mujeres, incluso él mismo se da asco, y quizá de ahí pudiese venir parte de su frialdad y falta de sentimientos. Una oración que impacta es “me da

asco el amor”. También hablaba del tipo de sexo que acepta, repugnante para cualquier persona “normal”, nada convencional y donde nunca puede estar presente el amor:

RICARDO. Voy a manchar la sábana con un líquido marrón. Gracias al asco podré dormir. El asco me adormece como un veneno. Hoy todo me causa un gran asco. Un asco harapiento y hondo. Me dan asco todos los hombres. Y todas las mujeres. Me dan asco. Y yo me doy asco también. Me da asco el amor. Me da asco cuanto tiene que ver con el amor. Me da asco el placer. Me da asco el preludio del placer. Acepto, eso sí, un sexo rápido y brutal con los seres más miserables de la tierra. Acepto las violaciones y la cópula con animales famélicos y agusanados. Acepto un intercambio bestial con la escoria. Besar la llaga o simplemente abrazar un cuerpo esquelético. Meterse opulentamente en la boca ácida del hambriento (47).

Inmediatamente cambiaba el discurso y culpaba de la guerra a una de las niñas prostitutas, y en general culpaba a las niñas de las guerras y las violaciones por ser el deseo oscuro de los hombres. Un sinsentido propio de un desequilibrado, un psicópata, que además se encuentra en estado de embriaguez:

RICARDO. ¡He empezado la guerra por tu culpa! Las niñas tenéis la culpa de todo. Tenéis la culpa de que los hombres honrados se avergüencen de sus deseos. Tenéis la culpa de todas las violaciones del mundo (47).

Resultaban impactantes las últimas líneas de esta corta secuencia, en las que recuperaba las ganas de morir y despreciaba a su madre, pero sí expresaba amor a las prostitutas. Un nuevo sinsentido propio de su psicopatía y desequilibrio:

RICARDO. ¡Me quiero morir! No quiero a mi madre. Por eso te quiero a ti. Por eso te quiero a ti. Por eso te quiero a ti (47).

La siguiente escena era la número catorce, ya que no había número trece, tal y como se indicaba en la introducción. En ella, la acotación nos decía que Ricardo se encuentra en un hospital, pero la audiencia pronto observaba que no era porque volviese a estar enfermo. Ricardo debía hacerse la foto de humanidad “de cara a la galería”.

En las primeras líneas de este nuevo monólogo, Ricardo se dirigía a Catesby e informaba al espectador de que debía coger a una niña sin piernas y aseguraba que no sabía cómo hacerlo, pero no porque le produjese algún tipo de sentimiento de culpabilidad o remordimiento, simplemente no sabía si hacerlo de pie o de rodillas, ya que debía dar imagen de buena persona y ablandar el corazón de quienes lo viesen. Incluso había escrito unas líneas que le ayudasen a su propósito y pantomima.

RICARDO. No sé, Catesby, no sé. No sé cómo hacerlo. Esto de coger en brazos a una cría sin piernas. ¿Cómo lo hago? ¿De rodillas, de pie? De rodillas tiene un aspecto más religioso, de sacrificio. Sí, sí, sí, de rodillas es mejor. ¿Ablanda el corazón o no ablanda el corazón? He escrito un par de frases, Catesby. A ver qué te parecen. “La infancia es el puente del cielo, es una plegaria atendida. Yo salvaré a todos los huérfanos de los ejércitos de la noche” (48).

Después, continuaba con la farsa y descubría lo que realmente pensaba. Se trata de un gesto de humanidad como cuando aparecen en el telediario imágenes de un político o gobernante en una zona catastrófica o de hambre o de guerra, etc. Y Ricardo quiere transmitir que esta niña, aunque sin piernas por culpa de la guerra que él ha provocado, tendrá un futuro mejor gracias a que él le ha proporcionado la libertad y la posibilidad de ese futuro mejor:

RICARDO. Y luego que digan que estoy dispuesto a adoptar a la cría, que crecerá en la abundancia del libre mercado, el amor, la felicidad, un futuro mejor... que recibirá una buena educación... Recuérdales que digan que somos un pueblo culto. ¿Qué te parece, Catesby? ¿Crees que es suficiente con esto? ¿Crees que es suficiente con este admirable detalle de humanidad? ¡Qué fastidio esto del admirable detalle de humanidad! Tener que coger en brazos a una cría sin piernas... Pisan las minas a propósito, hazme caso, Catesby, a propósito. ¿Cuándo llegan las cámaras? ¿Qué hora es? ¿Qué hora es? ¿Qué hora es? ¿Qué? ¡No me digas que también tengo que besar a esa puta! (48).

La acotación de la decimoquinta escena nos informaba de que Ricardo se encontraba ante unos soldados. Se trataba de una secuencia muy corta en la que Ricardo se dirigía a ellos y les decía que debían aprender a actuar por sí mismos, sin necesidad de una orden, y citaba el ejemplo de los Nazis y los campos de concentración, donde se actuaba sin la necesidad de una orden directa del Führer. Por tanto, a través de Ricardo, Liddell no eximía de culpa a los soldados y oficiales Nazis y de las SS, no culpaba solamente a Hitler del Holocausto, ya que ellos también realizaron terribles actos e incluso llegaba a culpar a todos los alemanes, ya que “Todos los alemanes aportaron cosas por sí mismos, sin que nadie les obligara a hacerlo. Simplemente por puro entusiasmo”:

RICARDO. Ya no deberían ser necesarias las órdenes. Deberíais haber aprendido ya a funcionar sin recibir órdenes, por iniciativa propia, obedeciendo únicamente a vuestros jodidos instintos. ¿Creéis acaso que la Solución Final para eliminar a los judíos fue producto de una orden, de una orden del *Führer*? ¿De una *Führerbefehl*? ¿Creéis acaso que el *Führer* dio alguna orden por escrito? ¡No! Tomaron sus propias medidas. Los soldados, los oficiales. En cada campo habían aprendido a torturar, a extinguir, a aniquilar sin necesidad de una orden. En cada campo los soldados y los oficiales habían aprendido a actuar por sí mismos. Todos los alemanes aportaron cosas por sí mismos, sin que nadie les obligara a hacerlo. Simplemente por puro entusiasmo. ¡Maldita sea! ¿Qué es eso de esperar mis órdenes? ¿Qué es eso de consultarme? ¿Qué es eso de que no lo habéis hecho porque había niños? ¿Qué demonios esperabais? ¿Una orden, una orden del *Führer*? ¿Una *Führerbefehl*? Estamos haciendo justicia, ¡justicia! ¡Por el amor de Dios! ¿Qué más queréis? ¡Todo esto es legal! (49-50).

La escena acababa con una referencia a *Richard III*, Ricardo preguntaba por Tyrrell. Parece ser que los soldados no han cumplido sus órdenes de ejecutar porque había niños, pero él no los considera niños, para él no hay distinciones, son pobres y deben ser asesinados. Por esto preguntaba por Tyrrell, ya que en *Richard III* este no tiene piedad de los pequeños príncipes y los asesina:

RICARDO. ¡Maldita sea! ¡Que no lo habéis hecho porque había niños! ¿Es que no sabéis que no son niños, que los expulsan por el trasero, que son lombrices en el limo? ¿Dónde está Tyrrell?

La decimosexta escena resultaba muy interesante. Siguiendo con las referencias a *Richard III*, esta escena correspondería a la escena de los espectros. La acotación textual nos dice que “van apareciendo los niños muertos” mientras Ricardo duerme abrazado a una porcelana china. A quien veíamos en acción en esta escena era a Catesby, arrodillado, sacando pequeños cipreses de una caja de cartón y repartiéndolos alrededor suyo. Después con una urna en la que suponemos que traslada cenizas de alguien que ha sido incinerado. El ciprés, como bien es sabido, es el árbol que podemos encontrar en los cementerios y también se podía observar pequeñas cruces en sus proximidades sobre el escenario. (Anexos 5 y 6). Una voz, que no pertenecía ni a Ricardo ni al propio Catesby se escuchaba en off:

Espectro de un niño.

Me dedicaba a transportar ladrillos y pasaba hambre todo el día. Entonces llegó Ricardo para matar al tirano, y mató al tirano y nos mató a todos. Recuerda cómo se derramó mi cerebro sobre la arena. Mira cómo sangran mis heridas en presencia del asesino.

Espectro de otro niño.

Estaba buscando comida en la basura cuando Ricardo vino a matar al tirano y llegaron los aviones de Ricardo, y lanzaron bombas sobre la basura. Recuerda nuestra carne troceada. Mira cómo sangran mis heridas en presencia del asesino.

Espectro de otro niño.

Me detuve un momento para apartar una hormiga que me subía por el pie y las piernas me saltaron por los aires. Recuerda cómo me desangré sobre la tierra amarilla mientras tus soldados pasaban por encima de mi cabeza. Mira cómo sangran mis heridas en presencia del asesino.

Espectro de otro niño.

Ya habían muerto de hambre mi madre y mis hermanas por culpa del tirano, entonces llegó Ricardo para darnos de comer y le prendió fuego a la aldea y todos ardimos. Recuerda mi cuerpo carbonizado. Mira cómo sangran mis heridas en presencia del asesino.

Espectro de otro niño.

Estábamos enfermos por los gusanos del agua y cuando llegó Ricardo para darnos de beber los soldados se asustaron de nuestras caras hambrientas y se pusieron a disparar. Recuerda los agujeros de nuestros cuerpos. Mira cómo sangran mis heridas en presencia del asesino (50-1).

Pese a que no aparecía en escena ningún niño, se relataba la historia de cinco pequeños que han sido asesinados por las tropas de Ricardo. Todos ellos cuentan que Ricardo venía a acabar con el tirano y completar sus necesidades, pero en cambio todos acabaron muertos y relataban cómo habían muerto. Al final, los niños reían a carcajadas y Ricardo despertaba. Según Perni:

This scene includes both heterochronic and heterotopian elements, since it conveys the image of the ghostly children seen through a reproduction of Nick Ut's iconic photograph of the naked children running away from napalm in 1972 Vietnam. Simultaneously, Ricardo's monologue is referring to EU and US interventionist policies, to 'guarantee' democracy across borders, as well as to economic interventionism in Europe (143).

Así daba comienzo la decimoséptima escena, con un Ricardo alterado, preparando su defensa, se excusa, y acucillado en la cama en ropa interior, como si estuviese en un psiquiátrico, se mostraba un tanto desquiciado. Quizá, como en la versión clásica shakesperiana, Ricardo sintiese remordimiento de conciencia por sus actos tras escuchar a los espectros y repetía en diferentes ocasiones:

RICARDO. Ya sé que por mi culpa han muerto muchos. Pero yo no odiaba a esa gente. No los conocía de nada. Lo hice por su bien. No soy un asesino. Era simplemente una cuestión de ideas. En la guerra nadie tiene la culpa, todos los bandos son iguales (54-5).

Finalmente, en la última escena, Catesby leía una carta recibida escrita por Ricardo, en la que este le confirmaba que su publicación había sido calificada como *Honoris Causa*, pero no era más que una copia del cuaderno rojo que le había sustraído al cadáver del periodista holandés. A partir de ese momento, Ricardo se dedicaría a escribir. Perni afirmaba sobre este final:

What Angelica seems to tell the spectator, through this deviation from Shakespeare's plot, is that villains are perfectly adapted to contemporary societies, that their acts are considered 'normal' by a vast majority of people, and that there is no actual compensation for the wrongs inflicted on the victims of wild capitalism (143-44).

Por tanto, como se puede comprobar, a lo largo de todas estas escenas o secuencias, el único personaje que tenía texto era Ricardo. Unas veces se refería a la audiencia, otras ocasiones se dirigía a Catesby y otras a personajes que no aparecían físicamente en escena. Catesby, por su parte, tan solo hablaba las primeras líneas.

Tal y como se puede observar, el lenguaje de la obra se desarrollaba en prosa, siendo un lenguaje actual, contemporáneo, que nada tenía que ver con el texto shakesperiano. No era un lenguaje elevado, sino más bien coloquial. Sagaseta lo definía como un "lenguaje crudo, por momentos soez" a través del cual "reconocemos a Ricardo mezclado con muchos otros seres". Coincidió Vidal con esta apreciación: "El lenguaje de Ricardo es soez y despectivo. Denuncia sin descanso. La ironía está presente en el discurso de Ricardo, que deja al desnudo una personalidad tiránica y abominable. Su discurso, dirigido al pueblo, raya el patetismo".

Liddell aseguraba en sus entrevistas que con el lenguaje expresado en sus obras buscaba tanto “herir como aportar conocimiento” ya que “el arte puede revelar algo sobre lo humano”.¹¹³ Quizá por ello, el tono era realmente crítico, de hecho la propia dramaturga aseguraba que, con la obra, existía una voluntad política y de denuncia:

Más cuando se denuncia el asombro que produce la injusticia social. Ponerse de parte de los débiles es una forma de hacer política. En el teatro tienes que hacer compatible la voluntad ética y estética y en ese camino, en el del asombro ante lo injusto, emerge un discurso político”.¹¹⁴

La crítica política se encuentra a lo largo de todo el montaje, así lo advirtieron también autores y prensa, por ejemplo, Vidal:

La amoralidad que prima en cada uno de los pasos que da el personaje para llegar al poder, suponen para Angélica Liddell una ejemplificación de la fragilidad del sistema, que permite que lo dominen personas que han llegado a la cúspide a través de trampas, engaños y traiciones. La dramaturga trae a la actualidad, este problema presentado siglos atrás y arremete contra la falsa democracia imperante hoy día. En numerosas ocasiones se ha demostrado cómo se han comprado los votos de los ciudadanos, otros se han destruido conscientemente o se han manipulado los resultados electorales. Liddell provoca el recuerdo de aquellos dictadores cuya presencia, aún muertos, sigue latente en los países sin que se haya reflexionado acerca de lo que supusieron (462).

A través del personaje de Ricardo, Liddell atacaba también a las democracias, según ella “encubiertas”, ya que, a su juicio, no son realmente democracias:

No podemos estar convencidos de que las democracias funcionan limpiamente. Hay que interrogarse acerca de los maquillajes democráticos y de cómo en nombre de la democracia hay tiranos que se apropian de las ideas de libertad y justicia para perpetrar sus crímenes.¹¹⁵

Según la autora, en la actualidad se está dando un “genocidio legítimo de los actuales tiranos, expertos en enmascarar sus innumerables crímenes bajo el maquillaje democrático”.¹¹⁶ Y es que en ocasiones, “utilizamos la superioridad de un sistema para infligir dolor entre los pueblos menos afortunados. Se imponen democracias a base de fuerza y sangre”¹¹⁷, como ocurrió en la guerra de Irak y posteriormente también en

¹¹³ A. Liddell en entrevista por Ana Vidal.

¹¹⁴ A. Liddell en entrevista por Maxi De la Peña.

¹¹⁵ A. Liddell en Balbona, Guillermo.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ A. Liddell en entrevista por Maxi De la Peña.

Afganistán, por ejemplo. Como se comentaba, el texto fue escrito en aquel periodo de invasiones:

Escribí *El Año de Ricardo* por una necesidad imperiosa de hablar de quienes estaban gobernando el mundo por aquel entonces: Bush, Aznar, Blair, de cómo invadieron ilegítimamente Afganistán... Eran bufones como puede ser ahora Berlusconi, y los bufones son peligrosos. Intento también hablar a la sociedad, porque esas personas fueron elegidas democráticamente para luego utilizar, como Ricardo, los mecanismos del poder acordado y abusar de éste para infligir sufrimiento.¹¹⁸

Además, Liddell no dudaba en asegurar que Estados Unidos es un ejemplo de democracia encubierta, y ella lo define como una “dictadura presidencial con un exceso de poder”. En su opinión, estos territorios están liderados por “‘reyezuelos’ democráticos que utilizan el sistema con fines perversos”, donde “los poderes económicos manejan los hilos de la política”.¹¹⁹

En otra de las entrevistas, Liddell también comparaba a Ricardo con el ex-tesorero del Partido Popular imputado y juzgado por corrupción, Luis Bárcenas: “si quieren saber algo más de lo que publicamos en los periódicos sobre el señor Bárcenas u otro ser sobrecogedor, el retrato perfecto está en “El año de Ricardo”.¹²⁰

Tal y como afirma Vidal, “también hay cabida para la crítica a la globalización, el capitalismo y el modelo consumista que propicia la alienación de los ciudadanos. La dramaturga expone con qué facilidad los políticos manipulan y compran a los ciudadanos” (466), este es un claro ejemplo en el texto:

El proceso es el siguiente: primero tienen que desear un arma y después un televisor. Primero un arma y después un televisor. Primero un arma y después un televisor. Un televisor nuevo. Último modelo.

Sociedad capitalista en la que las grandes empresas crean las necesidades de los ciudadanos para una sociedad de consumo.

Por otro lado, pese a que el tono general de la obra es serio y trágico, la ironía, uno de los rasgos principales del personaje shakesperiano, también estaba presente en el discurso del Ricardo de Liddell. Un claro ejemplo es su discurso al pueblo:

Necesito que confiéis en vuestra ignorancia, necesito que tengáis fe en vuestra ignorancia. Vuestra ignorancia solucionará los problemas causados por la inteligencia. Vuestros problemas están por encima de la cultura. ¡Por encima de la cultura y de la inteligencia! (7).

¹¹⁸ A. Liddell en entrevista por Lupita Avilés.

¹¹⁹ A. Liddell en entrevista por Maxi De la Peña.

¹²⁰ A. Liddell en entrevista por P. Riaño.

Además, gracias a la grabación a la que hemos tenido acceso y se ha podido analizar, se ha podido constatar que, pese a la gravedad de los asuntos que trata Ricardo, en muchas ocasiones se escuchaban risas por parte de los espectadores. Esto llamó mi atención, y por eso será analizado a continuación, citando las líneas que provocaban esta reacción en los espectadores:

Las primeras líneas de Ricardo que produjeron carcajadas en la audiencia las encontramos en la escena tercera, momento en el cual, Ricardo hablaba sobre sí mismo y su físico: “Dice mi madre que nací con los dientes, que le mordí la barriga al venir al mundo” (5).

La segunda ocasión se dio poco después, dentro de la misma escena, cuando Ricardo se describe como “Mitad pez. Mitad lagarto. Esa es mi fealdad jurásica” (6). Se podría entender que en estas ocasiones, sus palabras comparándose con un animal pudiera resultar graciosas a buena parte de los espectadores, sobre todo por el tono utilizado por Ricardo. Del mismo modo que el siguiente momento de risas en la audiencia, el cual tuvo lugar tan solo unas líneas después, y pudiera provocar risas por el modo de hablar de Ricardo y el tono jocoso, totalmente desequilibrado y modificando su voz como si fuese un payaso. También por la repetición: “¿A quién le importan los libros? Lo único que importan son las conmemoraciones. Las conmemoraciones. Las conmemoraciones. Las conmemoraciones. Las conmemoraciones” (6).

Encontramos otro ejemplo en la escena quinta: “Por eso os pido un partido. Es lo menos malo, eso dicen todos, es lo menos malo. Ya no hacen falta los ensayos. La democracia es lo menos malo” (15). Aquí, entendemos que los espectadores volvían a reír debido al tono y forma de recitar de Ricardo, pero sus palabras son serias y deberían preocupar a quien las escucha.

Un nuevo ejemplo tuvo lugar poco después, en la misma escena, momento en el que Ricardo decía:

Todas las biografías juntas y revueltas en fascículos coleccionables, los grandes hombres de la historia, Kennedy, Hitler, Ghandi, compartiendo mostrador con cursillos de cocina y cata de vinos. (Risas) Hitler pertenece ya al mundo del entretenimiento (16). (Risas)

Como se ha marcado, en estas líneas hubo varios momentos de risas entre el público. Aquí, Liddell criticaba que el paso del tiempo nos lleva a olvidarnos de los hechos, algo que no deberíamos hacer, sobre todo hechos como el Nazismo. Según Ricardo, personajes tan dispares como Hitler y Ghandi estén en una misma estantería, han pasado a ser simplemente personajes históricos, y hemos olvidado el tipo de persona que fue Hitler. La afirmación: “Hitler pertenece ya al mundo del entretenimiento” es muy grave, y sin embargo, a la audiencia le hacía gracia.

En la escena novena, Ricardo hablaba sobre los libros y la memoria y testimonio que dejaron los judíos en ellos, y afirma: “¡Ya sé que nadie los lee, ya sé que entre el trabajo, la calumnia y la reproducción nadie tiene tiempo para leer! (30)”. Puede que en este caso la audiencia encontrase gracioso el comentario por aquello de la reproducción, pero las palabras de Ricardo vuelven a ser de gravedad. Leer no es un hábito muy extendido en el siglo XXI en nuestro país, y ello nos lleva a la ignorancia, lo cual es

muy peligroso, la ignorancia permite que los gobiernos totalitarios adquieran el poder y manipulen a los ciudadanos, y Ricardo es muy consciente de ello.

Por último, al final de esta misma escena, Ricardo aseguraba: “la poesía..., esa mierda, eso, eso que hace que las cosas parezcan reales. Y después metemos a los escritores en un avión y los arrojamos al mar. Los metemos en un avión y los arrojamos al mar” (32). Este comentario también iba seguido de las risas del público, algo que no puedo entender cuando se está hablando del asesinato de cientos de personas.

Por tanto, Liddell demostró a través de Ricardo que, la forma de decir las cosas “suaviza” el contenido del mensaje, y de ello se sirven personajes como este, que mediante la gracia y el “teatrillo” puede ganarse el favor y persuadir al pueblo sin que este se dé cuenta, solo haciéndole pasar un buen rato. Por otro lado, también se debería tener en cuenta que los espectadores de una obra están contemplando un espectáculo, relajados y quizá por ello fuesen más propensos a la risa, conscientes de estar asistiendo a una representación teatral.

En lo que respecta a los personajes, en el montaje de Angélica Liddell y la compañía Atra Bilis eran tan solo dos:

<i>Ricardo</i>	Angélica Liddell
<i>Catesby</i>	Gumersindo Puche

Ricardo era interpretado por la propia Angélica Liddell, y su personaje no tenía apenas rasgos reconocibles del personaje shakesperiano. Así lo advertía en su reseña Sagaseta, por ejemplo, el cual afirmaba que Liddell “toma el personaje y le sirve para su mirada del presente”, pero “le deja pocos rasgos de su entidad clásica para incluirlo en una obra autónoma”. El personaje que Liddell nos presentaba mantenía rasgos pero únicamente en lo que a su conducta moral se refiere, ya que este también era malvado, tirano y manipulador, y también estaba dispuesto a todo por conseguir el poder. Valls destacaba algunos de estos rasgos:

Un monstruo, exhibicionista, cínico y manipulador, otro Ubú, nueva reencarnación del mal, uno de esos poderosos que se valen de la legalidad para conculcar las leyes, interpretándolas en su provecho. Un individuo cuyas pulsiones corporales se convierten en motor de sus acciones.

Además, cabría señalar que Liddell utilizaba al personaje de Ricardo de forma simbólica:

Mediante el personaje de Ricardo, la dramaturga expresa la fascinación del pueblo que se somete al sistema con tal de eludir su responsabilidad individual. En este sentido, destacan los resultados del informe del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) que revela que más de la mitad de los latinoamericanos (54,7%) apoyaría un régimen autoritario si éste le solucionara sus problemas económicos, anteponiendo así desarrollo económico a la democracia, la economía a la moralidad. (<http://democracia.undp.org/Informe>). Los que están al frente del poder, representados por el personaje de Ricardo, se

aprovechan de la situación para implantar una política déspota y abusiva que en ningún modo contribuye al progreso. Esta política es consentida por el pueblo, que asiste a una transformación de la democracia en una dictadura encubierta mediante plebiscitos y eufemismos (Vidal 463).

Otro rasgo que cabría destacar de aquel Ricardo sería que se trataba de un personaje muy físico, era puro nervio, y quizá su rasgo más característico sería su forma de hablar, la cual llamaba poderosísimamente la atención, casi sin respirar, sin pausas, uniendo todas las palabras y oraciones unas con otras, sin comas, sin puntos, trasmitía sensación de ahogo, de agobio, de incomodidad, de desequilibrio mental, casi no daba tiempo a la audiencia a asimilar tantas ideas y conceptos y en ciertas ocasiones no se le entendía correctamente debido a la velocidad de su discurso. También resultaba llamativa, aunque en menor medida, su forma de moverse por el escenario, ya que, salvo en las pocas ocasiones que se encontraba en cama, el personaje estaba continuamente en movimiento. MacAyza lo definía como un personaje “hiperactivo”:

[Hablabla] con un flujo (aunque muy contrastado) por lo general bastante rápido. Ricardo es un personaje eufórico. Por ejemplo entre las secuencias 2 y 3, baila de manera compulsiva hasta terminar tirado en el suelo haciendo unos movimientos pélvicos que se asemejan a convulsiones o a movimientos sexuales” (7).

En ocasiones alzaba la voz y gritaba repentinamente y sin aparente necesidad.

Por otro lado, advertimos un hecho muy interesante sobre el personaje de Ricardo, y es que este sufría una evolución a lo largo de la obra. Al principio se nos mostraba como empresario, posteriormente llegaba a ser líder de un partido político y presidente (suponemos que de una nación occidental, del denominado “primer mundo”). Después Ricardo también era un líder militar que lideraba una guerra y una masacre; y finalmente, un escritor condecorado con los más altos reconocimientos. Esta evolución se podía extraer de lo que Ricardo trasmitía a través de sus palabras, ya que el espectador no presenciaba el momento en que adquiría el poder o en que llevaba a cabo la masacre o escribía, por ejemplo.

En lo que a su deformidad se refiere, Liddell no representó al personaje de un modo canónico. Ricardo no poseía joroba, ni cojeaba, ni tampoco mostraba discapacidad alguna en un brazo. Por el contrario, si lucía otro tipo de deformidades, MacAyza señalaba al maquillaje de la actriz, por ejemplo, como uno de los elementos principales de su deformidad:

Lo primero que se puede notar desde lejos es que Ricardo (y también Catesby) tiene dos manchas negras en la frente, las cuales por efectos de luz, parecen dos cuernos. Esto le da al personaje un aspecto diabólico, el cual va a ser acentuado por el maquillaje de los ojos, muy negro, que actualiza un gesto de ira y furor (4).

Por otro lado, Liddell intercalaba las escenas en que Ricardo hablaba a Catesby y en las que se dirigía a otros personajes: los niños, los políticos, los ciudadanos, espías, las niñas prostitutas y los soldados. De este modo, advertíamos cambios en su modo de dirigirse a los diferentes personajes y distintas formas de actuar, pudiendo observar al

personaje en la intimidad, enfermo, apasionado e incluso adorador de ídolos, pero también al personaje en sociedad desarrollando su lado cínico, manipulador, psicópata y despiadado. Se trataba de cambios radicales que permitían a la audiencia descubrir múltiples personalidades en un solo ser.

Ricardo interactuaba con Catesby pero no de forma verbal, principalmente en los intermedios entre secuencias. Por ejemplo, en la segunda escena Ricardo lavaba los pies de Catesby en un barreño mientras pronunciaba sus monólogos; en el intermedio entre las escenas 2 y 3, mientras sonaba la música, ambos jugaban a “piedra, papel o tijera”; en la tercera secuencia, Catesby se tumbaba en la cama y Ricardo le ponía unos calcetines según hablaba; en el siguiente intermedio, entre las secuencias 3 y 4, Ricardo se acercaba a Catesby y le limpiaba con un plumero, mientras Catesby en ocasiones debía sujetarle para que no cayese al suelo; posteriormente, en el intermedio de la secuencia cuarta a la quinta jugaban a las palmas como niños. Después, Catesby se ponía en pie, y Ricardo hacía gestos bruscos como si estuviese poseído por un demonio, incluso golpeándose a sí mismo, tosía y se retorció por los suelos, lloraba..., y haciendo sonidos como si fuese un animal, acariciaba al jabalí en la oscuridad y en silencio; en el siguiente intermedio, entre las escenas quinta y sexta, Catesby desenrollaba y extendía una especie de cortina dorada, Ricardo se quitaba la chaqueta y corría sin parar dando vueltas por el escenario hasta que finalmente se colocaba delante de la cortina, y ésta detrás suyo como si fuese su fondo o su *photocall*. Ricardo fingía estar cantando, hasta que la cogía y jugueteaba con ella. Catesby se tiraba al suelo y Ricardo le cubría con ella, esa cortina era en realidad una manta térmica con las que se cubre a los cadáveres en determinadas ocasiones como por ejemplo los accidentes de tráfico mortales. Tras realizar extraños gestos, los dos se ponían en pie, Ricardo se metía en la cama y volvía a parecer poseído debido a sus violentos movimientos sin control. Catesby le calmaba con paños húmedos. Al acabar la música que marcaba el inicio de la siguiente secuencia, Ricardo se mostraba enfermo en la cama y Catesby le pasaba paños por todo el cuerpo; en la escena séptima, Ricardo daba su discurso y Catesby le sostenía el micro; al final de esa misma escena Ricardo lloraba y se retorció de dolor en brazos de Catesby, en una especie de “Pietà” (Anexo 7); entre las escenas octava y novena se podía observar a Catesby sentado en una silla, Ricardo le cubría la cabeza con una bolsa negra, como si fuese a ejecutarlo. Junto a ellos, un cuadro de un niño y un barreño, y ella le lavaba con un paño, los brazos, el pecho descubierto, el vientre...

Catesby también se dedicaba a mover elementos del escenario, y realizaba sus movimientos aparte de Ricardo, como por ejemplo, en la escena quinta, mientras Ricardo hablaba, él realizaba ejercicios de estiramiento de brazos y piernas. Por tanto, no quedaba muy clara la relación entre ambos, y según Vidal “la relación que los une podría ser la de cuidador y enfermo; la de ciudadano y presidente” (464), aunque la propia dramaturga comentaba en una entrevista que Catesby “está mudo durante toda la función porque representa a la muerte. Es lo nefasto, es la extinción del propio Ricardo. Aquí se invierten los roles de la obra de Shakespeare y Ricardo se convierte en un siervo de su criado”.¹²¹

¹²¹ A. Liddell en entrevista por Maxi De la Peña.

4.5.3 Puesta en Escena.

El diseño del espacio lo llevó a cabo la propia Angélica Liddell, igual que la dirección, dramaturgia, interpretación y también el vestuario, ya que a Liddell le gusta ocuparse de todos los aspectos posibles.

Se trataba de un escenario que seguía la estética desarrollada habitualmente por Liddell en sus montajes.

Los escenarios donde la dramaturga desarrolla la puesta en escena de sus obras conforman una única pieza y disponen de un decorado. Éste sigue siendo austero pero cuenta con objetos insólitos, desde un jabalí disecado (El año de Ricardo) hasta un caballo real (La desobediencia: Yo no soy bonita) (Vidal 150-151)

Distribuidos por el espacio se observaban distintos elementos repartidos por el escenario, entre los cuales, una cama a la izquierda era el único elemento inamovible. El jabalí no salía del escenario desde que fue introducido en el mismo en la segunda escena. El resto, una alpaca, un barreño, una silla, etc., eran introducidos y movidos al antojo de los dos personajes. Además, estos elementos no representaban un espacio en concreto sino que dependiendo de la secuencia y el texto, la acción se situaba en un lugar o en otro, como por ejemplo en un supuesto hospital en la escena decimocuarta. Francés definía la escenografía como simbólico de un espacio moral más que físico:

La escenografía funciona igual que un poema que se va descriptando conforme avanza la lectura, la representación. El cuerpo del poder, el escenario, muestra un lugar metafórico, a medio camino entre la pared de paja de una cuadra y la habitación privada de un enfermo. Aparece poblado aquí y allá de otros tantos símbolos-objetos: dos soperas de porcelana china, a todo dictador no le falta una mesa bien servida; un jabalí disecado, trasunto entre otras cosas del animal de compañía con el que se fotografía el lado humano del político; botellines de cerveza, el mar de alcohol en el que acalla el cuerpo-del-poder-enfermo sus propios monstruos. Como bien dice Liddell, a diferencia de aquellas obras en las que el escenario reproduce la realidad, en sus obras el escenario reproduce un espacio moral.

A juzgar por estas palabras, podríamos pensar que el escenario sería el interior de Ricardo, el cual tiene su lado enfermo (la cama), su lado de jabalí (referencia al rey Richard y símbolo de su fuerza), y el caos mental que en general pudiera parecer el escenario en determinados momentos. En esta línea, De la Robla afirmaba que la habitación podría ser “tal vez un trasunto de su propia alma”, donde destacaba “la presencia de un jabalí disecado, que es al tiempo símbolo heráldico de la casa de York de la que Ricardo era miembro y también de la animalidad, la bestialidad de un poder salvaje y descontrolado”, como el llevado a cabo por este Ricardo.

La banda sonora de la obra fue uno de los pocos aspectos de los que no se ocupó Angélica Liddell, el encargado fue José Barreiro. Tal y como se comentaba en la introducción, la música tenía mucha presencia en la obra, ya que en cada intermedio entre secuencias sonaba una canción como nexo de unión entre ellas. También al principio y al final del montaje, excepto entre las escenas 1 y 2, 16 y 17 y 17 y 18.

Al inicio, tras las primeras líneas de Catesby y antes de que comenzase la primera escena, sonaba una canción que podría ser la sintonía de una serie de dibujos animados japoneses o manga japonés, cantada en dicho idioma. Esta canción tiene que ver con los niños, a quien se dirige Ricardo en la primera escena.

Una versión de “*Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club*”, de The Beatles servía de nexo entre las secuencias 2 y 3 mientras ambos personajes bailaban de forma extravagante y hacían los gestos de jugar a “piedra, papel o tijera”. Esta canción se fundía finalmente con otra muy distinta, “*Music for the Funeral of Queen Mary*”, compuesta por el compositor inglés Henry Purcell, en 1695. La acotación del principio de la escena tercera en el texto dice: “*Ricardo observa el desfile*”. Sin embargo, pese a lo funerario del tema musical, en ningún momento se confirma que el desfile sea funerario, de hecho, Ricardo comenta en el texto que su hermano está desfilando y los asistentes le están lanzando pétalos (“¡Ahí llega mi hermano! ¡Mi hermano! ¡Qué bien desfila! ¡Cuántos pétalos sobre sus hombros! Los míseros demócratas agasajando sus hombros. Y él pensando ya en la puta donde escupirá su mierda”) (4).

En el intermedio entre las escenas tercera y cuarta la música que sonaba fue “*Under Blue Canadian Skies*”, de Glen Miller. En un escenario oscuro, Ricardo se acercaba a Catesby, el cual debía sujetarle en más de una ocasión para que no cayese. Aún así, Ricardo bailaba la música y limpiaba con un plumero a Catesby. En esta ocasión no hemos podido encontrar relación entre la canción y lo representado sobre el escenario. Tampoco con la escena posterior (la cuarta), ya que en ella Ricardo hablaba de los rumanos y suizos, y la canción cuenta una historia de amor ocurrida en Canadá.

La siguiente canción que sonaba en la obra era “*Edelweiss*”, de Julie Andrews y Christopher Plummer, entre las escenas cuarta y quinta. Nuevamente, no puedo trazar una conexión con la representación de Ricardo y Catesby, ambos rezando arrodillados junto a la cama. En este mismo intermedio volvía a sonar la música de funeral de nuevo, al mismo tiempo que ellos jugaban a las palmas como niños.

Entre las escenas quinta y sexta se podía escuchar la canción “*Messiah*”, de Georg Solti mientras se daba la secuencia ya comentada con la manta térmica de cadáveres.

Al acabar la escena sexta la canción era “*The Great Pretender*”, de The Righteous Brothers. En este caso sí encontramos relación entre lo que acaba de ocurrir en esa escena y la canción, ya que Ricardo aludía a la pantomima de Richard en la obra shakesperiana al decir: “*Quiero leer el discurso entre dos obispos. ¡Entre dos obispos! (25)*” Esta canción también sonaba durante toda la escena siguiente, la séptima, algo que no se da en otras escenas, en ninguna otra sonaba música mientras Ricardo hablaba. Además, al final de la escena Ricardo volvía a aludir a la escena shakesperiana, y tras su discurso preguntaba: “*¿Han aplaudido, Catesby? ¿Han aplaudido?*” (26). Esta canción se fundía con la música funeraria de Purcell como ya ocurriese en distintas ocasiones anteriores, mientras Ricardo lloraba y retorció de dolor en brazos de Catesby.

La música volvía a marcar el final de una escena, la octava, y el comienzo de la novena. En este caso no hemos podido identificar la canción que sonaba, sonaba a música oriental y cantada por una niña. Mientras sonaba, Catesby sentado en una silla, y Ricardo le cubría la cabeza con una bolsa negra, como si fuese a ejecutarlo. Junto a

ellos, un cuadro de un niño y un barreño. Ricardo lavaba con un paño los brazos, el pecho descubierto y el vientre de Catesby.

Entre las escenas novena y décima sonaba música instrumental de viento. También una máquina de escribir, aunque ninguno de los dos personajes en escena usaba una.

Tampoco se ha podido identificar la música que sonaba entre las escenas 10 y 11, mientras los dos bailaban, corrían y daban vueltas por el escenario. Ricardo lo hacía incluso con los pantalones bajados. Por el contrario, entre las escenas 11 y 12 sonaba una breve música que desconocemos, y entre las escenas 12 y 14 (cabe recordar que no existía la 13) sonaban bocinas en vez de música.

“*Prelude and Fugue in E Minor BWV 533*”, por Gustav Leonhardt fue la canción escogida entre las escenas 14 y 15, mientras se observaba a un Ricardo turbado por los sueños que estaba teniendo y balanceándose en una silla.

Posteriormente, al final de la escena 15 y principio de la 16, la de los espectros, sonaba la canción: “*Christmas Chorales: Jesu, meine Freude*”, en la versión de Bach. En este caso si encontramos relación con lo que venía después, sobre todo al analizar la letra:

Jesu, meine Freude

Unter deinem Schirmen

Trotz dem alten Drachen

Weg mit allen Schätzen

Gute Nacht, o Wesen

Weicht, ihr Trauergeister.

Posterior a estas líneas, la escena decimosexta, en la que la voz en off relataba el horror y el dolor sufrido por los niños en la guerra, así como su muerte, por tanto podríamos trazar una conexión de esos niños encomendando su alma a Jesús.

Finalmente, la última música en sonar ya al final de la representación y con la ovación del público era “*Entry of the Gladiators*”, de Julius Fučík.

4.5.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Puesto que la libre versión de A. Liddell y la compañía Atra Bilis giraron por diferentes países de Europa, se han podido encontrar y consultar críticas de prensa (principalmente online) no solo de la prensa española, sino también italiana y francesa, gracias a las cuales se ha podido llevar a cabo el análisis correspondiente de la recepción a todos los niveles de la representación y extraer las conclusiones

correspondientes. Aunque no han sido el único recurso ya que también se he podido disponer de críticas en webs y Blogs especializados.

Salino la definía como una adaptación “Violent, paroxystique, provocant, impudique et blasphématoire”, y afirmaba que “le spectacle fait trembler les pierres de la chapelle des Pénitents-Blancs, pourtant désacralisée”.

Adentrándonos en el análisis, en lo que a la propuesta se refiere, Burgos la catalogaba como “teatro lúcido”, y añadía: “En *El año de Ricardo*, emerge la Liddell ortodoxa que ciñe su teatro al acto catártico que rehúye toda forma establecida de teatralidad”.

Entre las críticas enteramente positivas encontramos a Gil Zamora, el cual aseguraba que se trataba de “Un correlato magnífico de rotundidad ideológica, ética, estética, política”.

De la Robla escribía su crítica en su Blog tras asistir a la representación en la XIX edición de la Muestra de Teatro Contemporáneo de Santander, y en ella afirmaba: “*El año de Ricardo* ha sido con mucho el más interesante de los cuatro montajes que se han visto en el Casyc, lo mismo en texto que en resolución”, y aludía a la genialidad: “A partir de este material de primera categoría, Angélica Liddell presenta un montaje que resulta tremendamente desigual y me atrevería a decir que fatigoso, iluminado por destellos de innegable genialidad”.

Por su parte, en Italia, Borga definía a Liddell como una “Artista di formidabile presenza scenica” y calificaba el montaje de la siguiente forma, aludiendo a varios de los aspectos más destacados de la obra: la provocación y la originalidad:

Personale e originalissima rilettura del re folle shakespeariano. Più di due ore di vertigine, al limite della resistenza (...) una molto personale versione del *Riccardo III* di Shakespeare, condotta con uno spirito provocatorio che non conosce limiti o, ancor meglio, non ne concepisce.

Otra crítica positiva fue la de Motta, tras asistir a la representación en el Théâtre du Rond Point de Paris, y la definió como un “Eccessivo, strabordante, sofisticato circo performativo, per un artista sorprendente e di altissimo livello”.

Sin embargo, la propuesta también recibió críticas negativas, y resulta interesante que las dos viniesen de nuestro país. Una de ellas fue la del Profesor Higgins, quien en su Blog afirmaba que “*El Año de Ricardo* no es ni mucho menos un mal espectáculo, pero desde luego es difícil de mirar”.

La otra fue la de Pallarés:

Costa molt, moltíssim, afrontar aquestes línies després d’encarar l’experiència (ètica i estèticament) extrema que suposa enfrontar-se a un espectacle parit per Angélica Liddell. Parit, o escopit, o amputat directament d’un cos torturat i remitent de les deformitats de Ricard III.

Otro de los aspectos analizados por la crítica fue el texto, Pallarés valoraba el texto de forma muy contundente: “Aquí l’eix fonamental d’un text rotund en la seva incomoditat, duríssim alhora que poètic, complex i monstuós, és la relació entre cos i poder, entre les esferes privades i públiques”.

La crítica sobre el texto de Liddell fue unánime al recibirlo positivamente. En este sentido, un ejemplo a citar dentro de nuestro país sería Gil Zamora:

Angélica Liddell ha escrito un texto rotundo. Excelente. Una suerte de monólogo con varios resortes, que interpreta de una manera tan rotunda como concluyente. Todos los tics totalitarios, todas las dejaciones, todo aquello que va en contra de la libertad del ser humano es denunciado. Colocado cada pensamiento en su casilla, en su tono, en su grosera rotundidad. A veces simbólica, en otras hiperrealista, siempre directa, siempre teatral. Texto, palabra dramática, palabra que se eleva, tanto por su cruda poética, como por su sintaxis y la prosodia empleada, para convertirse en una rotunda herramienta de concienciación comprometida.

Otro ejemplo sería Valls y su Blog, quien aseguraba que la obra apenas te daba un respiro:

La perorata que el insaciable Ricardo le dirige a su mudo sirviente (Gumersindo Puche) resulta machacona y te deja, a veces, sin resuello; apenas si te permite dar un respiro. Pero de eso se trata, de “que el lenguaje esté a la altura de las pasiones humanas”, como ha declarado la autora, de abrumar al espectador con una sátira feroz del poder, de su lógica y su palabrería constante, que no suele dejar espacio para la meditación, para poder rumiar un discurso que se nos queda dentro porque se reitera hasta la saciedad.

Burgos también aludía al ritmo agotador de la obra:

En más de dos horas en escena, su propuesta resulta una performance agotadora: ella, la intérprete, la musa, la bufona de su propio espectáculo, y nosotros, los arrobados, los antidialécticos, los hombres y mujeres de cabezas punzantes, acabamos rendidos. Liddell destripa la cabeza y el cuerpo del sujeto que detenta el poder, la figura del Ricardo III, rey shakespereano contrahecho y asesino, monologa con Catesby, su lacayo mudo.

Prof. Higgins comenzaba su crítica de forma muy negativa, asegurando incluso que habría abandonado la sala, hasta que llegó un determinado momento, a partir de ahí todo cambió:

Y entonces, casi a la media hora de función, casi al límite de tolerancia del espectador medio, se produjo el milagro: tras un prolongado silencio, la Gran Dictadora se encara al público y nos pregunta: *¿qué partido me vais a dar?*, frase de inicio de un magnífico monólogo en el que su personaje, representante de todos los detentadores ilegítimos del poder, nos expone (a nosotros, sus cómplices económicos, religiosos, militares y mediáticos) su plan de asunción de las riendas, sus teorías sobre el poder, terroríficas por su simpleza. Y aquí es donde Angelica Liddell se revela como una gran escritora y una magnífica

actriz, y la mujer pequeña y delgada se transforma en un aterrador personaje indudablemente masculino. A partir de ahí la obra alterna nuevos episodios absurdos con espléndidos monólogos de la protagonista (si bien los primeros, oscuramente, van alcanzando cierto significado a la luz de los segundos).

Por último, De La Robla aseguraba que se trataba, sin duda, de una obra “de texto”, aunque observa determinados momentos en los que ciertamente la intensidad decaía:

Por un lado, es evidente que estamos ante una obra “de texto”; algo que no se estila mucho últimamente y que es muy de agradecer. Más de dos horas de monólogo con Liddell como protagonista absoluta, con pasajes que rozan el estado de gracia (en contenido e interpretación), con algunas aportaciones externas –Shakespeare, Kertész, Ortega...- y con periodos que caen en picado o se pierden en el fárrago de ideas y *performances*.

En la prensa extranjera Pizzalis, que asistió a la representación en el Festival Internacional de La Biennale di Venezia de 2013, destacaba aspectos del texto y, coincidía con Pallarés, al señalar su contundencia:

Ce ne parla la Liddell servendosi di un uso tracimante della sua drammaturgia poetica, a cavallo tra insostenibile cattiveria e sottilissima ironia; costringendoci a rincorrere il testo quasi non potesse abitare, solamente, nell'orifizio orale, ma provando a vomitarlo, per innestarselo sotto pelle o lasciarlo moribondo ai piedi della platea.

Por lo que respecta al trabajo de los actores, prácticamente todas las críticas fueron positivas, de este modo, por ejemplo Valls calificaba la actuación de Liddell como atípica, memorable e inquietante:

La atípica interpretación de Angélica Lidell fue memorable, con sus diversos discursos y un generoso despliegue de gestos y voces. La actriz rezuma energía, ira y visceralidad, con lo que cuerpo y discurso, lengua y sudor, se aúnan en su desaforada expresividad para inquietar al espectador, sacándolo de su letargo, de la habitual complacencia con la que suele seguir la representación.

Pallarés destacaba lo que transmitía Liddell al espectador: “Actua per dolor i gràcies al dolor, i aquest s’acaba traslladant al teu propi cos. Apretes els punys, gairebé no respires mentre la veus (diria actuant, però és una paraula que, com tantes d’altres, li fa fàstic)”.

De La Robla fue el único que criticó negativamente la representación de Liddell debido a la dicción que utilizaba la actriz y dramaturga, la cual afirmaba que le acababa cansando, y fue el único que se acordó de Puche en su crítica:

De la interpretación de Gumersindo Puche poco puede decirse, en cuanto no abre la boca en toda la función (salvo un par de minutos al inicio). De Angélica Liddell cabe subrayar sus saltos, estertores y balanceos incesantes –su sufrimiento casi catártico y palpable- a lo largo de las dos horas de la obra, en consonancia con una dicción intencionadamente confusa y atropellada (tanto que

con frecuencia se perdía texto); un recurso que puede convenir muy bien a ciertos momentos escénicos (por ejemplo, al excelente monólogo central, convulso en su propio contenido como convulso es el delirio enfermizo del poder), pero que extendido a la totalidad del montaje acaba por cansar y perder significado.

Fuera de nuestras fronteras, Pizzichillo afirmaba que se trataba de una interpretación divertida y ácida: “L’interprétation que donne Angélica Liddell de Ricardo III est finalement amusante et acide. Les moments effrayants sont entrecoupés de moments de délire”.

Según Nebbia era una interpretación “Provocatoria, inguaribile. Punk”.

Bottin lo calificaba como un trabajo impresionante: “Dans El año de Ricardo, Angélica Liddell réalise un impressionnant travail d’interprétation; elle y joue le rôle de Richard III, un monstre de cruauté” (776), y espectacular: “Angélica Liddell revisite le Richard III de Shakespeare et offre un spectaculaire travail d’interprétation” (784).

Por otro lado, en lo que a la puesta en escena se refiere, las críticas negativas fueron más numerosas que las positivas, y todas las opiniones que se han podido encontrar al respecto son españolas y criticaban negativamente el exceso de elementos sobre el escenario, como por ejemplo, la crítica de Valls: “El espacio escénico está demasiado recargado de objetos y símbolos, minúsculos a veces, que para la autora deben ser cristalinos, pero sospecho que no lo son para los espectadores, abrumados ante tantas imágenes”.

También Prof. Higgins criticaba este hecho así como la aparente inconexión entre estos elementos:

En un escenario repleto de objetos cotidianos desparramados en una mezcla incoherente (palangana, kilos y kilos de naranjas, matamoscas, botellines de Heineken, flores de plástico, tablero de ajedrez, farolillos chinos, jabalí disecado!!, fotografías enmarcadas, balas de paja, una cama...)

La opinión de Pallarés no distaba mucho de las de Valls y Higgins: “Liddell ens posa aquest monstre davant dels ulls en una escenografia de simbolismes confusos, amb una cruesa pornogràfica i intolerable en la seva (des)humanitat”.

De La Robla criticaba el uso de la música, también sin conexión aparente con lo que ocurría en el escenario, y los bailes grotescos de Liddell, así como el volumen altísimo de dicha música:

La introducción de la música en el montaje resulta sorpresiva y extemporánea en ocasiones (sí pareció pertinente, pero únicamente, el empleo de la *Música para el Funeral de la Reina María* de Purcell, que constituyó una acertada banda sonora para los hechos escénicos), lo mismo que los frecuentísimos números de “baile” (baile grotesco a modo de siniestra danza de la muerte), que más (co)medidos hubieran resultado más efectivas. Y... los decibelios. Siempre los decibelios martirizándonos el oído medio, cuando se sobreentiende que al teatro acuden personas con facultades auditivas normales.

Tan solo Gil Zamora recibió positivamente este aspecto de la libre versión de Liddell: “Y todo ello expresado en términos escénicos y teatrales contundentes, pero de gran entidad artística”.

Por otra parte, en referencia a la recepción por parte de los espectadores, se pudo encontrar alusiones en diversas críticas. Un ejemplo sería la de Solis, quien afirmaba que las entradas estaban agotadas en el Festival de Avignon, e incluso espectadores que se quedaron sin poder adquirirlas, por ello Solis incluso se atrevía a catalogar a A. Liddell como “el evento del Festival”: “Trois représentations à guichets fermés, des dizaines de spectateurs frustrés faisant le siège des Pénitents blancs: l’Espagnole Angélica Liddell est bien l’événement de ce Festival d’Avignon”.

Salino reflejaba en su crítica un público en pie y una gran ovación: “et laisse pour finir la salle debout, ovationnant une femme qui introduit une perturbation salubre dans l’édition 2010”.

Por su parte, Bottin se refería a una cálida acogida por parte del público, aunque también puntualizaba el hecho de que hubo espectadores que abandonaron la sala antes del final:

Un accueil plus que chaleureux de la part du public même si, inévitablement, certaines âmes sensibles ont quitté la salle avant la fin des spectacles. La critique ne tarit pas d’éloges, encense la créativité et le talent de l’artiste et considère son théâtre comme un « électrochoc ». Le journal Libération⁵ lui consacre une double page tandis que Télérama, Le Figaro, Le Monde, l’Humanité⁶ la présentent comme un grand nom du théâtre espagnol contemporain (776).

En su Blog, el prof. Higgins también aludía a espectadores, aunque en este caso se fueron al poco del comienzo de la representación: “Así transcurren sus buenos veinticinco minutos. Algunos espectadores – pocos, la verdad – abandonaron la sala”. Y añadía que tal fue su intención y la de su acompañante (a la que alude como “Señorita Doolittle”), al mismo tiempo que emitía una crítica negativa y feroz contra lo que estaba observando al inicio del montaje:

El espectáculo tenía una duración de dos horas y diez minutos. La angustia por nuestro futuro inmediato fue in crescendo. La Señorita Doolittle - según me confesó después - deseó con todas sus fuerzas que su butaca contara con un botón de eyección que la lanzara lo más lejos posible de Angélica Liddell. Yo recordé la voz en off que antes de iniciarse el espectáculo nos prohibió hacer grabaciones y fotografías y me pregunté – mientras los dos actores empapados en cerveza y sudor fingían un ataque epiléptico – quién en su sano juicio querría hacer grabaciones o fotografías de tamaña sandez.

Nebbia era mucho más escueto y reflejaba que había división de opiniones al acabar y salir del recinto teatral: “Divide, fuori dalla sala, questo spettacolo”. La misma división que hemos observado en las diferentes referencias al público general.

En cuanto a puntuaciones numéricas de los críticos, Borga valoraba la actuación con una puntuación de 3.5 sobre 5.

Finalmente, en lo que a las conclusiones de estos periodistas y Blogs citados hasta ahora se refiere, también se podría aseverar que hubo división de opiniones. Por un lado, Gil Zamora hablaba de un gran trabajo teatral y se deshacía en elogios hacia la representación:

No es un panfleto, ni una pancarta, es una gran dramaturgia realizada sin concesiones. Optimismo expresado en términos pesimistas. Un gran trabajo teatral, de primera categoría. Por si quedaban dudas: una gran mujer de teatro que se muestra como autora, escenógrafa, directora e intérprete. Me duelen las manos de aplaudir.

No es posible no sentirse preocupado por este espectáculo. Si una de sus tesis transversales es la relación entre Poder y cuerpo, en el hecho escénico eso se convierte en palabra, acción y el cuerpo presente de cada espectador consternado por las palabras, por las acciones, por los conceptos, por la selección musical, por la textura de la iluminación.

Ge aseguraba en su Blog: “Quedé fascinado. Un espectáculo necesario”. Prof. Higgins volvía a hacer referencia a que se trataba de una obra “difícil de mirar”, aunque finalmente quedaba convencido de haber asistido a un teatro excelente que no te deja indiferente:

Transcurridas dos horas y diez minutos, aplaudimos sin reparo el maratoniano esfuerzo interpretativo, los destellos de excelente calidad del texto, y el riesgo asumido poniendo en pie un espectáculo atrevido, *difícil de mirar*, pero que te quiere llevar a alguna parte, sacarte de la indiferencia, de la situación de espectador que espera ser automáticamente complacido.

También la web *Smoda El País* aludía a que la obra te invitaba a la reflexión más visceral:

Después de terminar la “Trilogía de actos de resistencia contra la muerte”, sin duda creo que esta pieza es la que no ha dejado de tenerme en continua reflexión, pero no desde la mente sino desde las tripas, sintiendo que la historia no nos deja creer, tener esperanzas por el género humano.

Pallarés, también concluía haciendo referencia a lo duro que resulta asistir a una obra de A. Liddell:

Costa molt, moltíssim, escriure sobre una ràbia tan contagiosa com la de Liddell, d'algú que afirma que la interpretació significa sacrificar la cordura. Assistir a un espectacle seu no suposa perdre-la del tot, però sí acostar-nos a l'abisme. Ni que sigui durant dues hores, a tastar el pa tan dur que s'hi dóna.

Motta opinaba en la misma línea, destacando lo complicado de llevar a escena una obra como esta, así como lo complicado que resultaba digerirla y sobreponerse a ella:

Voracemente demoniaca, grottesca, urticante, la Liddell. Nessuno scandalo, per riconoscere l'aberrazione bisogna guardarla senza filtri, bisogna sentirla nella

pelle, Angelica riesce benissimo a squaderarla sotto i nostri occhi senza sconti, con prorompente impatto emotivo. Accelerazioni verbali, monologhi inquietanti, impropri contro gli spettatori, improvvisi squarci ironici quando meno te lo aspetti. Prendere o lasciare non c'è scampo. Mettere in scena una pièce così è una scommessa non da poco, può disturbare quella brutalità mai gratuita ma al limite del sopportabile, oppure inchiodare alla poltrona avvinti da quell'umanissima belva, ritratto fagocitante e lancinante della nostra società.

Nebbia concluía de forma negativa afirmando que una provocación tan feroz y extrema, al final pierde su efecto y pierde fuerza, opinión con la que coincidimos:

Ma lungo lo spettacolo inizia a prendere corpo una sensazione che qualcosa non torni: la provocazione così estremizzata perde pian piano intensità e necessità, lascia aperti fori troppo grandi per non vedere l'inconsistenza della sua conformazione drammaturgica, il gesto provocatorio diventa dunque vano, esclusivamente estetizzante. E allora perde di forza la sua ferocia, finendo per annientarsi da sé stessa.

Tampoco fue del agrado de Nebbia la referencia que Liddell hacía a Primo Levi y su obra:

Un'ingrata scelta compositiva: la Liddell (chissà perché Ricardo) si lancia in una lettura derisoria della poesia che introduce *Se questo è un uomo* di Primo Levi, gettando un disprezzo smisurato e gratuito sulla figura dello scrittore torinese deportato ad Auschwitz e sulla memoria in sé. Superando certo antisemitismo scenico che si è fortunatamente fermato agli anni '90, in una scelta così sciatta e pericolosa, fatta per il solo gusto di essere "provocatori", si stringe il nodo del suo spettacolo squilibrato cui l'autrice non sa dedicare misura, ignorando che un artista è grande e maturo quando capace di severità con sé stesso, prima che verso gli altri.

Por último, Valls encontraba un defecto y era la duración: "El único defecto del montaje es que no sabe acabarlo y lo prolonga innecesariamente. Sintetizándolo, el impacto y la intensidad de la experiencia hubiera sido mayor".

Coincidía en esta opinión prof. Higgins, el cual concluía que "no era necesario que durase dos horas y diez minutos".

En conclusión, personalmente, me alinearía con la idea final de De La Robla:

Y es que en *El año de Ricardo* todo es pasión y todo es exceso, todo es frontera desdibujada, todo es acierto y todo es error, todo es tierno y todo es terrible. Probablemente sería recomendable depurar la obra, limar sus aristas, reducir su duración... o tal vez haya cosas que ni pueden ni deben ser desbastadas, que no admiten reducción, porque son caos y rechazo y negritud.

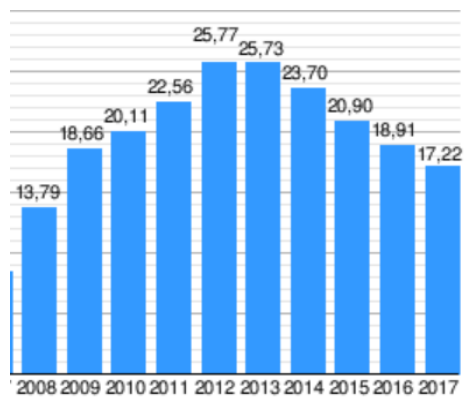
Por tanto, nos encontramos ante una libre adaptación que fue criticada positiva y negativamente, que provocó división de opiniones, fascinación y rechazo por igual, y que no dejaba a nadie indiferente, tanto en nuestro país como en el extranjero. Esta división de opiniones llegó también a la crítica de los diversos aspectos analizados,

todos ellos recibieron críticas tanto positivas como negativas, siendo el texto el único elemento que fue unánimemente elogiado por la crítica, mientras que, en el lado opuesto, la puesta en escena sería el aspecto peor valorado debido a la confusión que transmitía además de contener demasiados elementos aparentemente inconexos entre sí.

Por último, un hecho interesante sería que en Francia la crítica si fue definitivamente positiva, siendo por tanto diferente a la recepción en España, más dividida.

Anexos

Anexo 1. Porcentajes de Desempleo en España entre 2008 y 2017.



Fuente: Instituto Nacional de Estadística. (El dato de 2017 es del segundo trimestre, los demás son los datos de diciembre).

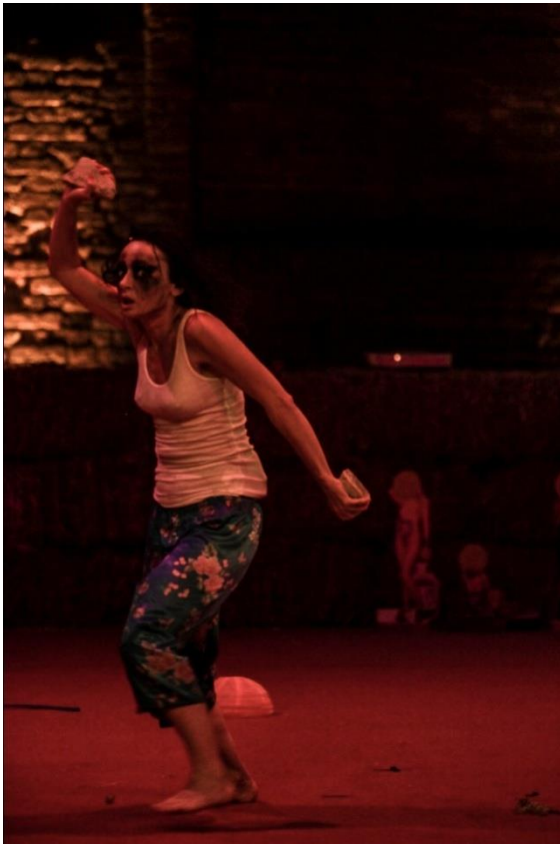
Anexo 2. Ricardo lavando sus pies al principio.



Anexo 3. Ricardo y el jabalí.



Anexo 4. Ricardo corriendo fuera de control.



Anexos 5 y 6. Catesby, las cruces y los cipreses.





Anexo 7. Catesby portando el cadáver de Ricardo al final de la obra.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Liddell, Angélica, directora. *El Año de Ricardo*. De Angélica Liddell. Atra Bilis Teatro & Iaquinandi. Madrid. 2007. DVD.

---. “El Año de Ricardo”. En *Trilogía: Actos de Resistencia contra la Muerte*. Bilbao, Artezblai, 2009.

II. Bibliografía Secundaria.

MacAyza Montes, Daniel. “Ricardo, un Personaje Barroco en el Teatro de Angélica Liddell”. *La Clé des Langues*, M2 Études Hispaniques, ENS de Lyon/DGESCO, (ISSN 2107-7029), Ene. 2014. http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/fichiers/articulo-liddell_1389813802147-pdf.

Perni, Remedios. “*El Año de Ricardo* and the Degeneration of Europe”. *The Grove. Working Papers on English Studies*, Univ. de Jaén, no. 22, 2015, pp.135-47.

Vidal, Ana. *El Teatro de Angélica Liddell*. 2010. UNED, Tesis doctoral.

III. Prensa y Blogs en España.

“Angélica Liddell. Obra: El Año de Ricardo”. 2005. <http://smoda.elpais.com/articulos/angelica-liddell-en-el-escenario-rompo-el-pacto-de-la-hipocresia/3671>.

“Atra Bilis Teatro: 'El Año de Ricardo'”. Nov. 2008. www.santiagoturismo.com/axenda-cultural/6379.

“Autor: Angélica Liddell. Obra: El Año de Ricardo”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *SModa El País*. 2005. <http://smoda.elpais.com/articulos/angelica-liddell-en-el-escenario-rompo-el-pacto-de-la-hipocresia/3671>.

Balbona, Guillermo. “Angélica Liddell Clausura la Muestra con una Reflexión sobre el Cuerpo y el Poder”. 22 Oct. 2014. www.eldiariomontanes.es/20081209/cultura/escena/angelica-liddell-clausura-muestra-20081209.html.

Burgos, Juan Claudio. “Teatro Lúcido”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Revista de Teatro y Otras Artes Ophelia*. 7 Feb. 2007. www.ophelia.es/teatro-y-aparte/criticas/el_anio_de_ricardo/.

- De La Robla, Ana. "Entre la Pasión y el Exceso". Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *El Pozo y el Péndulo*. Web Blog Post. 21 Dic. 2008. http://elpozoyelpendulo.blogspot.com.es/2008_12_01_archive.html.
- Francés, Mónica. "Ficción y Real, Trabajar desde el Síntoma". Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Granada Hoy*. 2 Mayo 2009. www.gradahoy.com/article/ocio/413439/ficcion/y/real/trabajar/desde/sintoma.html.
- Ge, Jesús. "Angélica Liddell. El Año de Ricardo". Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Salto al Vacío*. Web Blog Post. 7 Ene. 2008. <http://saltoalvacio.blogspot.com.es/2008/01/angelica-liddell.html>.
- Gil Zamora, Carlos. "El Año de Ricardo". Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Revista Artezblai*. Abr. 2006. www.artezblai.com/artezblai/el-ano-de-ricardo-angelica-liddell.html.
- Higgins, Prof. "Difícil de Mirar". Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Ingenio de la Escalera*. Web Blog Post. 1 Mayo 2009. http://ingeniodelaescalera.blogspot.com.es/2009_05_01_archive.html.
- Liddell, Angélica. Entrevista por Ana Vidal. "Parte 1". Online Video Clip Youtube. www.youtube.com/watch?v=kq0RAEk59po. 29 Nov. 2009.
- . Entrevista por Ana Vidal. "Parte 2". Online Video Clip Youtube. www.youtube.com/watch?v=L3tH2ibEX_E. 29 Nov. 2009.
- . "Ponerse de Parte de los Débiles es una Forma de Hacer Política". Entrevista por Maxi De La Peña. 18 Dic. 2008. www.eldiariomontanes.es/20081218/cultura/teatro/ponerse-parte-debiles-forma-20081218.html.
- Pallarès, Marta. "Ricardo Liddell, o del Dolor més Rabiós Mai Vist". Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell. *Diari de Girona*, 19 Oct. 2010, p.36.
- Riaño, Peio H. "Angélica Liddell Mantiene Intactas sus Lesiones Incompatibles con la Vida Después del Nacional". 12 Feb. 2013. www.elconfidencial.com/cultura/2013-02-12/angelica-liddell-mantiene-intactas-sus-lesiones-incompatibles-con-la-vida-despues-del-nacional_496521/.
- . "Tóxica y Corrosiva". 24 Abr. 2008. Web Blog Post. <http://blogs.publico.es/culturas/82/toxica-y-corrosiva/>.
- Sagaseta, Julia E. "Acerca de Clásicos y Escrituras". Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Territorio Teatral*. 7 Dic. 2011. http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n7_2_01.html.
- Valls, Fernando. "La Perorata de Angélica Liddell o El Año de Ricardo". Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Nalocos*. Web Blog Post. 14 Mayo

2008. <http://nalocos.blogspot.com.es/2008/05/la-perorata-de-anglica-liddell-o-el-ao.html>.

IV. En el extranjero.

Borga, Rita. “Il Ricardo in Cerca di Condanna di Angélica Liddell”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell. 15 Ago. 2013. www.klpteatro.it/il-ricardo-in-cerca-di-condanna-di-angelica-liddell.

Bottin, Beatrice. “Le Théâtre de la Douleur d’Angélica Liddell”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Bulletin Hispanique*, U Michel de Montaigne de Bordeaux, 114, no. 2, pp. 775 – 98, Dic. 2012.

Liddell, Angélica. “Angélica Liddell: “Bush, Aznar, Blair eran Bufones””. Entrevista por Lupita Avilés. 31 Oct. 2011. www.swissinfo.ch/spa/cultura/Angelica_Liddell:_Bush,_Aznar,_Blair_eran_bufones.html?cid=31469978.

Motta, Francesca. “L’Urticante Angelica Liddell nella Rivisitazione del Riccardo III”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Il Sole 24 ore*. 4 Mar. 2012. www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-03-04/liddell-angelica-parigi-150652.shtml?uuiid=AbjXOD2E.

Nebbia, Simone. “Il Limite di non Avere Limiti: il Riccardo III di Angélica Liddell”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Teatro e Critica*. 14 Ago. 2013. www.teatrocritica.net/2013/08/il-limite-di-non-avere-limiti-il-riccardo-iii-di-angelica-liddell/.

Pizzalis, Andrea. “Biennale Teatro Venezia 2013: El Año de Ricardo - Regia Angélica Liddell”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Sipario*. 17 Ago. 2013. www.sipario.it/recensioni/rassegna-festival/item/7875-biennale-teatro-venezias-2013-el-ano-de-ricardo-regia-angelica-liddell.html.

Pizzichillo, Camilla. “El Año de Ricardo: Angelica Liddell l’Irreverente”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell. 4 Feb. 2012, en *Inferno Magazine*. <http://inferno-magazine.com/2012/02/04/el-ano-de-ricardo-angelica-liddell-irreverente/>.

Salino, Brigitte. “Le Cri Impudique d’Angélica Liddell”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Le Monde*. 19 Jul. 2010. www.lemonde.fr/culture/article/2010/07/19/le-cri-impudique-d-angelica-liddell_1389702_3246.html.

Sirach, Marie-José. “Angelica Liddell’s {Año de Ricardo} in Avignon”. 20 Jul. 2010. www.humaniteinenglish.com/spip.php?article1575.

---. “Le Plateau est un Champ de Combat”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Humanité in English*. Liddell. 20 Jul. 2010. <http://humaniteinenglish.com/spip.php?article1574>.

Solis, René. “«El Año de Ricardo», le Roi (dé)Culotté”. Reseña de *El Año de Ricardo*, dirigida por A. Liddell, en *Liberation*. 19 Jul. 2010. www.liberation.fr/theatre/2010/07/19/el-ano-de-ricardo-le-roi-deculotte_666946

V. Otros

Bayo, Carlos E. “EEUU Sella su Victoria en Irak con la Ocupación Militar de Todo el País”. 15 Abr. 2003. www.elperiodicodearagon.com/noticias/temadia/eeuu-sella-victoria-irak-ocupacion-militar-todo-pais_52460.html.

“Cronología de la Invasión, Ocupación y la Transición”. 19 Mar. 2013. www.laopinioncoruna.es/especiales/aniversario-guerra-irak/2013/03/cronologia-guerra-ocupacion-transicion-n192_30_3733.html.

“El Suicidio se Mantiene como Primera Causa Externa de Muerte en España, según el INE”. 25 Ene. 2019. www.infocop.es/view_article.asp?id=7863

“El Suicidio, un Drama Silenciado”. Revista *Nuestro Tiempo* (UNAV), nº 699, Julio – Sept. 2018.

“Jóvenes Alemanes no Saben del Holocausto Judío”. 26 Ene. 2012. <https://publmetro.pe/actualidad/jovenes-alemanes-no-saben-holocausto-judio-3098-noticia/>.

“La Ola de Protestas en Imágenes”. 18 Mar. 2013. https://elpais.com/internacional/2013/03/18/album/1363633234_958602.html#foto_gal_1.

“La Victoria Póstuma de Hitler: el 22% de los ‘Millennials’ no Conocen los Brutales Asesinatos Nazis”. 13 Abr. 2018. www.abc.es/historia/abci-victoria-postuma-hitler-22-por-ciento-millennials-no-conocen-brutales-asesinatos-nazis-201804131234_noticia.html.

Maggie, Astor. “¿Se nos Está Olvidando el Holocausto?”. 18 Abr. 2018. www.nytimes.com/es/2018/04/18/holocausto-memoria-educacion/.

“Manifestación Contra la Guerra de Irak en 2003”. 15 Feb. 2003. www.rtve.es/alacarta/videos/fue-noticia-en-el-archivo-de-rtve/manifestacion-contra-guerra-irak-2003/1054930/.

Perez-Amat, Esther. “Suicidio, ¿un Problema Silenciado?”. 26 Nov. 2016. <http://lab.rtve.es/frente-espejo/post/suicidio-un-problema-silenciado/>.

Pérez Gil, Lila. "El Grupo Atra Bilis Representa la Negación de la Propia Identidad". 7 Ene. 2000.

https://elpais.com/diario/2000/01/07/madrid/947247871_850215.html.

"Suicidio". 2 Sept. 2019. www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/suicide.

Tovar, Javier. "No Silenciar el Suicidio". 10 Sept. 2019. www.efesalud.com/no-silenciar-el-suicidio/.

Veiga, Pilar R. "¿Informar o Silenciar los Suicidios en la Prensa?". 9 Sept. 2016. www.lavanguardia.com/vida/20160909/41198724872/informar-o-silenciar-los-suicidios-en-la-prensa.html

4.6 King Richard. The Tragedy of King Richard III. Higiénico Papel Teatro.
2006

HIGIENICO PAPEL TEATRO
PRESENTA



Premio Jovellanos
2005



**KING
RICHARD**

The tragedy of king Richard III
by William Shakespeare

DRAMATURGIA Y DIRECCION: Laura Iglesia

CON LAUTARO BORGHI, TOÑO CAAMAÑO, RITA COFIÑO, FELIX CORCUERA,
CARLOS DAVILA, PABLO DAVILA, ARANCHA FERNANDEZ RAMOS,
ANNARITA FIASCHETTI, MARY JUANI G.HERNANDEZ, JORGE MORENO,
ALBERTO RODRÍGUEZ, PATRICIA RODRÍGUEZ Y SILVINO TORRE.

4.6.1 Introducción.

El 4 de noviembre de 2006 se estrenaba en el Teatro Jovellanos de Gijón la obra *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, una adaptación de la obra *Richard III*, de W. Shakespeare. A partir de entonces se representó en gira por el territorio asturiano, la cual se alargó durante más de año y medio, hasta abril de 2008. También se representó en el año 2016 para celebrar el décimo aniversario y el 400 aniversario de la muerte de W. Shakespeare.

Esta producción fue presentada por la compañía asturiana Higiénico Papel Teatro, y la adaptación del texto, dirección y dramaturgia fue llevada a cabo por Laura Iglesia, en lo que suponía la segunda adaptación de obras de Shakespeare que montaba la compañía.

Se trataba de una adaptación descarada, irreverente y muy actual. Requena hablaba de ella: “Música disco, gogós con minifalda y alcohol para representar ‘La Tragedia de Ricardo III’, de William Shakespeare”, y destacaba su “rompedora puesta en escena”.

Laura Iglesia tenía sus motivos para montar esta adaptación: en primer lugar porque siempre se ha sentido muy atraída por los villanos, a los que encuentra atractivos y seductores: “desde niña me enamoran. Con ellos no existe el aburrimiento”.¹²² Pero no solo siente debilidad por los villanos, sino que también la siente por Shakespeare, puesto que “no hay duda de que sus temas siguen siendo absolutamente vigentes”.¹²³

Sería oportuno recordar la descripción que Laura Iglesia hacía sobre la obra y la adaptación, conectándola con la actualidad y sin olvidar la situación política del país:

Ricardo III es una historia tan violenta, tan atroz y desmedida, que desde nuestra mirada más ingenua se nos antoja como un cómic delirante sazonado de humor negro e ironía... Una aventura movidita de villanos, mafiosos, pistoleros... Un culebrón ácido de familias enfrentadas con montañas de trapos sucios bajo la alfombra... Mentiríamos si negásemos habernos reído en compañía de este Ricardo dulcificado y bufo. Sin embargo, no por ello dejamos de ser conscientes de la terrible vigencia del drama shakespeariano: sólo hay que echar un vistazo a los telediarios del siglo XXI o a las portadas de los periódicos para comprobarlo... Y a ver quién es el guapo que conserva la sonrisa.¹²⁴

Por otro lado, Iglesia tenía muy claras sus intenciones al adaptar la obra y por ello la ambientó en la actualidad:

Con *Ricardo III* mi intención era transitar con fidelidad por los diversos géneros que plantea el bardo, desde la comedia negra hasta la tragedia feroz, pasando por

¹²² L. Iglesia en Ade Teatro, p.119.

¹²³ *Ibíd.*

¹²⁴ *Ibíd.*

el puro drama histórico. Y mi intención era acercarme al texto sin alterar lo más mínimo su discurso, es más, siendo absolutamente fiel al texto shakesperiano y al tono original de la obra. Y qué mejor manera de ser fiel al texto que trayéndolo a nuestros días.¹²⁵

Iglesia también se refería a su objetivo íntimo a la hora de adaptar *Richard III*, un objetivo puramente lúdico:

Antes de empezar los ensayos rematé la adaptación, dejé la escenografía medio pensada, seleccioné todas las músicas, diseñé la atmósfera de cada escena y sobre todo, el tono general de la puesta en escena, lo que podríamos llamar “la idea” o “el concepto”, que iba al hilo de esta delicada alquimia que conjugaba “violencia, sexo, poesía” o “sexo, droga y rock & roll” y ¿por qué no? También placer, diversión y juego... Porque en verdad, mi objetivo íntimo era puramente lúdico: se trataba de jugar a tope con este Ricardo. Pasárnoslo bien. Desmelenarnos como los niños jugando a la violencia, a las mafias, a las conspiraciones, al mal en estado puro. El mal como práctica cotidiana. El asesinato como método institucionalizado para acceder al trono. Estrategias, artimañas, jugarretas, conspiraciones a la vuelta de cada esquina y trapos sucios a raudales. El mal como fruto del desamor, la educación de todo un país en esa trama de crimen y corrupción sin límite. En este juego no hay buenos. Todos son villanos. ¿Quién da más?¹²⁶

La directora también confesaba que el camino recorrido hasta llegar al estreno había sido muy duro, un proceso largo pero también placentero de entre 3 y 4 años de estudio e investigación en los que se empapó de Shakespeare y de Ricardo.¹²⁷ Durante ese tiempo, la dramaturga asturiana profundizó en la obra y en diversas puestas en escena, no solo de *Richard III*, sino también de textos de Shakespeare, recogiendo influencias que plasmar en su adaptación. Y no solo eso, Iglesia hablaba de las diferentes acciones realizadas en busca de formación e investigación:

Tuve la oportunidad de acudir a una sesión de ensayos del *Ricardo III* de Àlex Rigola con el Teatre Lliure. Y he participado en diversos talleres impartidos por maestros especialistas en Shakespeare ... Con Lilo Baur he trabajado a Shakespeare desde el juego y el plano más físico, quitándole hierro y desmitificando el miedo que a veces nos inspiran los autores sagrados. Con José Carlos Plaza he profundizado en el análisis del texto shakesperiano, y he comprendido que en el texto está todo y si conseguimos exprimirlo como si de una esponja se tratase, podremos extraer de él la infinidad de sentidos y significados; con Calisto Bieito profundicé en las claves de la dramaturgia contemporánea y comprendí la paradoja de ser fiel a los textos clásicos al tiempo que se destrozan los moldes tradicionales ... Siguiendo los sabios consejos de Calixto Bieito ... me detuve en otra clave fundamental para la puesta en escena

¹²⁵ L. Iglesia en Ade Teatro, p.119.

¹²⁶ L. Iglesia en Ade Teatro, p.121-2.

¹²⁷ L. Iglesia en Ade Teatro, p.119.

... que consistió en concretar la esencia de *Ricardo III* en tres ingredientes esenciales repartidos en su justa medida: violencia, sexo y poesía: *King Richard*, el canalla, tiene que enamorar. Ese es el camino.¹²⁸

Todo esto se ve reflejado en su adaptación, por ejemplo, violencia sobre el escenario con palizas y asesinatos sangrientos; sexo entre Richard y Anne y poesía en el texto. Sin duda, la adaptación de À. Rigola y el Teatre Lliure fue una clara influencia.

En lo que a la adaptación del texto se refiere, Iglesia también trabajó con diferentes versiones y fuentes, no solo textuales sino también audiovisuales:

Por supuesto, siempre con el texto original en inglés y además con seis traducciones al castellano: las de Astrana Marín y Eusebio Lázaro fueron, junto con el original inglés las más manoseadas, y por lo que se refiere al audiovisual, trabajé con tres películas: *Looking for Richard* de Al Pacino, *Richard III* de Ian Mackellen y *Richard III* de Laurence Olivier. Las tres magníficas y muy útiles para profundizar en la comprensión de la obra y los personajes.¹²⁹

Richard fue interpretado por el actor Carlos Rodríguez, y en esta ocasión, Catesby era su brazo ejecutor. Del elenco de personajes que Iglesia llevó a escena deberíamos destacar que Richmond no estaba entre ellos. El hecho de prescindir de este personaje tan importante en la historia no era nuevo ya que Teatre Lliure también había prescindido de él un año antes. Observamos aquí nuevas influencias después de que Iglesia estuviese presente en ensayos de la compañía catalana.

Sobre el tipo de personajes, en el guión de la compañía, al principio, encontramos una descripción que nos introduce a conocerlos y que nos permite hacernos una idea de qué tipo de lo que nos vamos a encontrar: “Podrían ser la familia real británica de nuestros días, pero hay algo en ellos que recuerda a Julián Muñoz y la corporación municipal de Marbella, o a cualquier otra corporación o grupo político pequeño y corrupto” (1).

Respecto a la escenografía, se podría decir que se trataba de un espacio vacío a excepción de varios elementos: una mesa que servía para distintos propósitos y un espacio rectangular con persianas venecianas que recreaba diferentes espacios como será explicado en los apartados correspondientes.

Por otro lado, tal y como se ha comentado, la obra fue estrenada en el año 2006, pero diez años después, en 2016, justo el mismo día 4 de noviembre, la compañía representó la adaptación de nuevo. Los motivos los comentaba Iglesia en prensa:

Se cumplen varias fechas conmemorativas: el décimo aniversario del estreno de la obra, 20 años desde que se creó la compañía, y el 400 aniversario de la muerte

¹²⁸ L. Iglesia en Ade Teatro, p.120.

¹²⁹ L. Iglesia en Ade Teatro, p.121.

de Shakespeare, todas estas razones eran más que suficientes para retomar el espectáculo y volver a reunir al equipo.¹³⁰

Para esta nueva ocasión, la compañía introdujo varias novedades, como por ejemplo piezas musicales. También hubo cambios necesarios en el reparto de actores, aunque la esencia del montaje y el texto fueron lo mismo.

En otra entrevista concedida con motivo del décimo aniversario de la adaptación, la directora hacía lo propio y aseguraba:

Reviviremos la historia del ascenso al poder de Ricardo de Gloucester, manteniendo el texto original de William Shakespeare, pero con un montaje escénico moderno. Shakespeare es complejo y los actores tienen 10 años más de madurez, que ha venido muy bien para enriquecer la obra.

Por último, respecto a la experiencia previa y posterior de la compañía e Iglesia en textos shakesperianos y renacentistas, tan solo encontramos dos espectáculos:

- *¡OH!TELº*. 1997. La obra trataba “la puesta en escena de un Othello y los conflictos surgidos en la compañía a lo largo del proceso de montaje”.¹³¹

Esta obra recibió los siguientes premios:

- Premio Mejor Actriz: Ave Hernández. FETEN 98.
- Mención Especial de Interpretación: Carlos Dávila. FETEN 98.
- 2º Premio de I Certamen Nacional de Teatro de La Rioja. Haro, 1998.
- Premio Mejor Actor: Carlos Dávila en el I Certamen Nacional de Teatro de La Rioja. Haro, 1998.

En cuanto a otros autores renacentistas:

- *Doctor Fausto*. En 2010 llevaron a escena una adaptación del clásico de C. Marlowe. “Nos parece un excelente punto de partida pensar en Fausto como en un hombre que, hastiado del sendero políticamente correcto, opta por zambullirse en el lado más oscuro de la vida”.¹³²

¹³⁰ L. Iglesia en entrevista por Requena, J.

¹³¹ En *¡OH!TELº*. <https://higienicopapel.com/catalogo/oh-telo>.

¹³² En “*Doctor Fausto*”. <https://higienicopapel.com/catalogo/fausto>.

4.6.2 Texto.

Al analizar el texto constatamos que para esta adaptación, fue muy adaptado y recortado por Iglesia, como es lógico y habitual, hasta un resultado de 2 horas y 10 minutos aproximadamente, siendo base la traducción de Astrana Marín. Iglesia describía en la revista ADE Teatro cómo había sido el proceso de adaptación:

Lo primero y fundamental fue estudiar a fondo la tragedia para moverme con soltura por la trama lo cual requirió múltiples lecturas y revisiones. ... A partir de ahí empecé con la adaptación del texto, que consistió fundamentalmente en recortar su extensión en un 60% aproximadamente. Siempre tratando de conservar los conflictos esenciales y los personajes principales (121).

En cuanto a su estructura, rápidamente observamos que Laura Iglesia conservó los 5 actos del original shakesperiano, y no se han encontrado grandes cambios en lo que refiere al orden de escenas y los escasos cambios advertidos serán comentados a continuación. Sí hay escenas eliminadas, como es habitual, la escena entre la Duquesa y los hijos de Clarence (II.ii) o las del Escribano (III.vi), por ejemplo.

El hecho de disponer del guion de texto y de una grabación en vídeo nos ha ofrecido la oportunidad de analizar el texto y la representación, y citar el texto y acotaciones convenientemente, comparando también posibles diferencias entre ambos, puesto que el texto pertenece a 2006 y la grabación a 2016. A continuación analizaremos las escenas, la estructura y el texto representado por Higiénico Papel Teatro en la adaptación:

La representación comenzaba con todos los personajes bajando por el pasillo del patio de butacas, entre el público, mientras sonaba la música inicial, tarareada también por los personajes, en lo que la acotación textual llama “Acto 0: solemnidad”. Aquí la acotación también marcaba el cambio:

La solemnidad se rompe con una estridencia. Acople de un micro. “One, two... one, two, three...” y a cañón, empieza la música de fiesta (1).

Cuando los personajes subían al escenario la música cambiaba y adquiría tono festivo. La iluminación también cambiaba y el escenario parecía una discoteca, de hecho la descripción de la escena en la acotación del libreto de la compañía decía:

Chase de luz con contras de colores y bola de espejos discotequeros (1).

De forma similar al inicio de la adaptación de Rigola, los personajes bailaban, estaban en una fiesta, todos menos Richard sentado en una gran butaca a un lado del escenario y quejándose de dolor en su brazo derecho constantemente; Anne, de pie fumando y fuera de lugar; y al fondo, Margaret sentada, seria, pasaba desapercibida. De este modo comenzaba el acto I escena i, se celebraba una gran fiesta y así lo indicaba una nueva acotación textual:

Fiesta en palacio. Sexo, droga, rock & roll y cotillón. Gorritos, confetti, matasuegras, borracheras, rayas de coca, porros, vomitonas, risotadas, pellizcos a las chicas con minifalda y sexo furtivo en los rincones... (1)

Todo esto se podía observar en escena, a excepción del sexo. Según la siguiente acotación, la escena debería haber sido bien distinta a la que pudimos observar en el vídeo y seguimos observando la influencia de Rigola:

Pequeñas acciones por parejas o grupúsculos. El rey y la reina bailotean... La abuela sopla un matasuegras mientras el príncipe Ricardín a su lado se repringa comiendo a mano un trozo de tarta, Hastings devaneando con miss Shore, metiéndose mano hasta acabar follando sentados en el extremo de la mesa, Buckingham midiéndose las pistolas con Catesby, Rivers subido encima de la mesa empeñado en bajarse los pantalones, lady Ana borrachísima buscando algo a gatas por debajo de la mesa... Otros se ponen a bailar la conga... Brindan, beben, gritan, rien... Todos están borrachos, sonrientes, desfasaos y risueños... (1)

Como se comentaba, en el vídeo de la función que tuvimos oportunidad de analizar no se representaba nada de sexo, tampoco Rivers bajándose los pantalones, subido a una mesa, ni una conga tampoco, y la actitud de Lady Ana, como se ha comentado, era muy distinta, desconocemos si en 2006 se representaba de este modo.

Las instrucciones de Richard también eran diferentes a lo que se observa en la representación:

Todos bailan, excepto Ricardo que permanece inmóvil sentado. Sin lugar a dudas es el inadaptado, el freeky... Finalmente, sale de la fiesta, baja la escalera al patio de butacas y de espaldas a público mira el escenario... está en la primera línea de público... Coge un micro (el pie de micro, que Félix ha usado previamente) enciende un puro -sonidos del mechero y bocanada de humo amplificados- y dice el texto bajito, doucement, in English... (1)

Lo que ocurría en la grabación era que al acabar la canción, se iban todos hacia el fondo y tomaban asiento. Richard se levantaba y se acercaba al micro, entonces comenzaba su monólogo, pero en ningún momento bajaba al patio de butacas, todo lo hacía sobre el escenario. Lo curioso es que comenzaba a recitar el monólogo en inglés, algo que ninguna compañía española hizo en ninguna de las adaptaciones analizadas:

RICHARD. Now is the winter of our discontent made glorious summer by this sun of York. (2)

Hacía una pausa y se giraba hacia el resto de personajes que le vitoreaban y aplaudían. Entonces, Richard continuaba en castellano, incluso repitiendo la parte que ya había dicho en inglés:

RICHARD. Ahora el invierno de nuestro descontento se ha hecho verano glorioso por este sol de York; y todas las nubes que amenazaban nuestra casa están sepultadas en las hondas entrañas del océano. Ahora nuestras frentes están ceñidas por guirnaldas victoriosas; nuestras melladas armas, colgadas como trofeos; nuestros amenazadores toques de combate se han transformado en alegres reuniones, nuestras temibles marchas, en deliciosas danzas. El semblante de la guerra ha suavizado las arrugas de su frente, y ahora, en vez de cabalgar corceles armados para amedrentar el ánimo de nuestros adversarios, retoza con

viveza en las habitaciones de las damas al compás del sonido lascivo de un laúd.
(2)

Hasta este momento, en lo que correspondería a una primera parte del monólogo, el resto de personajes estaban presentes y le vitoreaban cada vez que él hacía una pausa. Esto cambiaba cuando llegaba el “*Pero yo...*”, llegados a este punto, el resto del personajes salía del escenario y Richard bajaba unas escaleras en el proscenio hasta el patio de butacas, desde donde seguía el monólogo sin micrófono, dirigiéndose ya únicamente a la audiencia y desde muy cerca.

Por tanto, se podría considerar que la adaptación de Iglesia no siguió un comienzo del todo canónico ya que introdujo al principio la fiesta de celebración de la victoria de los York sobre los Lancaster, y durante la primera parte del monólogo, el resto de personajes compartían escenario con Richard, muy similar al inicio de la posterior adaptación de Atalaya en 2010 y de Noviembre Teatro en 2016.

En la escena ii del acto I tenía lugar la seducción de Ana. La escena se desarrollaba en una morgue con los dos personajes junto a una camilla en la que se encontraba un cadáver desnudo, cubierto con un plástico transparente, una imagen que recordaba a esta misma escena en la película de Sir Ian Mackellen y Richard Loncraine. (Anexo I). El texto, pese a ser muy recortado, reproducía el diálogo esticomítico entre ambos personajes. Además, se introdujeron novedades: la más llamativa fue que Richard y Ana tenían sexo sobre el escenario, más bien era una violación, e incluso se despedían con un beso apasionado y con una Anne sonriente que incluso parecía enamorada, hechos que no habíamos visto antes en ninguna adaptación analizada:

RICHARD. Cegada por la ira: vuelve a decirlo, y, sólo con la palabra, esta mano que, por tu amor, mató a tu amor, matará por tu amor a un más fiel amor: serás cómplice de sus dos muertes (*se pone la pistola en la sien*).

ANA. Desearía conocer tu corazón. (*Le retira la pistola y el la abraza aún más. Se produce un cambio en ella: se ha rendido*)

RICHARD. Mi lengua os lo dibuja. (*Él muy sensual... Ella se pone a cien y empieza a bajar la guardia*)

ANA. Temo que los dos son falsos. (*Ella se deja caer a horcajadas sobre él*)

RICHARD. Entonces jamás hubo hombre veraz. (*Él recorre su pecho a punta de pistola, le roza los pezones...*)

ANA. Bien, bien, guardad el arma.

Ricardo guarda el arma, y se abre el pantalón. La engancha con energía y polvo a saco. Galope, frote, refrote, morreo y magreo... (5-6)

Otro aspecto que nos sorprende en esta escena es que Richard no entregaba un anillo a Ana como es habitual y como si ocurría en la versión shakesperiana, siendo esta la primera adaptación de la que tenemos constancia que esta acción no se daba.

Al final de la escena, Richard pronunciaba el monólogo correspondiente y al acabar, bajaba al patio de butacas y pedía el aplauso del público, paseándose por el pasillo entre los espectadores y dirigiendo las palmas de la audiencia al ritmo de la música. Richard llegaba incluso a sacar un teléfono móvil de su chaqueta y hacerse un “selfie” con algún espectador. La acotación del guión era distinta, ya que esta indicaba: *Sale por el patio de butacas bailando y gambeando con las chicas... Besando manos, guiñando ojos, repartiendo caramelos a los niños, sonrisas a las damas, y puros a los caballeros* (6). Por tanto bien pudo cambiar la acción entre las versiones de 2006 y 2016.

La entrada de los asesinos en escena era también muy novedosa: entraban por el patio de butacas y lo hacían cantando un rap cuyo texto fue añadido por la compañía. Lamentablemente en el DVD no se entiende el texto de esta canción en su totalidad y la canción que aparece en el libreto es distinta.

La canción que aparece en el libreto de la compañía, propuesta en principio era la siguiente:

ASESINOS. Con un porrillo en la mano yo me lío y una rayita de coca, que me he metío farlopa... Yo voy, yo vengo, yo voy cantando, y a mí me cogió la policía... como era menor de edad ay ay a mí me dieron la libertad... (10)

Esto es lo que hemos podido rescatar de la canción que observamos en la grabación en DVD:

ASESINOS. Fuera esta guardia de mi ciudad, siempre llena de suciedad, fíjate muchacho si lo haces con ella se te cae a cachos. Pantalones ajustados ... Si te piden un cigarro te sacas el tabaco de debajo del sobaco. Gitana, ni se sabe lo que eres, el putón más grande ¡de entre todas las mujeres!

Resulta interesante que mientras que los asesinos cantaban, Richard, como si fuese un showman o presentador, dirigía las palmas de la audiencia de nuevo para acompañar la canción.

Posteriormente, la última escena del Acto I (escena iv) mostraba el asesinato de Clarence. (Anexo II). Como es habitual en las adaptaciones españolas analizadas, esta escena era rápida, sin apenas remordimientos de conciencia entre los asesinos y una conversación muy breve con Clarence, por lo que el texto se recortó de gran forma. En esta adaptación, Clarence era asesinado a navajazos, método acorde al tipo de personajes que presentaba HPT para la ocasión, y la escena finalizaba sin diálogo posterior entre los asesinos, a diferencia del hipotexto shakesperiano.

El Acto II daba comienzo, como es habitual, con una escena en palacio. En ella aparecían el rey Edward, la Reina Isabel, Rivers, Hastings, Buckingham y Catesby, pero lo diferente es que entraban por el pasillo del patio de butacas borrachos y cantando entre risas una canción popular muy reconocida, texto introducido por la compañía asturiana.

La acotación del guión indicaba instrucciones claras: *entran cantando a capella algo popular y fraternofilial hortera que les haga sentirse unidos...* (13):

TODOS CANTABAN. Con el pipirivipipi, con el paparabapapa, al que no le guste el vino, es un animal, es un animal. Cuando yo me muera, tengo ya dispuesto, en el testamento que me han de enterrar, que me han de enterrar. En una bodega al pie de una cuba...¹³³

En esta escena en palacio tenía lugar la muerte de Edward, la cual se daba en escena al enterarse de la muerte de Clarence, momento en el que el rey sufría un ataque y caía muerto al suelo. La muerte de Edward no suele representarse en escena en las adaptaciones españolas objeto de estudio, aunque no es novedad.

La escena iii del acto II también introducía novedades por parte de la compañía. Por ejemplo, la escena comenzaba con un cocinero preparando un vaso de leche con cacao y cantando una famosa sintonía de un programa de la televisión española de los años 80, *Con las Manos en la Masa* (Anexo III):

COCINERO. [Cantando] Siempre que vuelves a casa, me pillas en la cocina, embadurnada de harina, con las manos en la masa.

Al analizar el texto de esta escena hemos podido observar que esta se correspondería con la escena de los ciudadanos, II.iii del original shakesperiano, aunque el texto se recortó y adaptó en gran medida respecto a la escena shakesperiana, siendo por tanto muy diferente y los personajes no eran ciudadanos sino el Cocinero y Catesby. Además, se debe señalar que se han encontrado grandes diferencias entre el texto del guión de la compañía y la representación en vídeo analizada, principalmente en los personajes que aparecen en la misma, ya que en el texto aparecen muchos: el cocinero, dos enfermeras, y un ciudadano, mientras que en el vídeo todo el texto pertenecía al cocinero y a Catesby:

- Texto del guión:

COCINERO. ¿Dónde vas tan deprisa? (Va al baño a meterse una raya)

ENFERMERA. Te aseguro que apenas lo sé yo misma

Entra otro ciudadano

COCINERO. ¿Son ciertas las noticias de la muerte del rey?

ENFERMERA 2. Sí, señor, ciertas, por desgracia. ¡Dios nos asista!

CIUDADANO 3. Entonces, señores míos, vamos a ver un mundo en apuros.

MAYORDOMO 1. No, no; por la buena gracia de Dios, su hijo reinará.

CIUDADANO 3. ¡Ay del país gobernado por un niño!

¹³³ Este texto no aparecía en el libreto, por esto y por la información abierta que aporta la acotación, intuimos que el texto de la canción fue elegido y añadido después, quizás durante los ensayos. Tomamos el texto de la grabación en DVD que disponemos.

MAYORDOMO 1. Así estaba el reino cuando Enrique VI fue coronado Rey teniendo sólo nueve meses.

CIUDADANO 3. Entonces el Rey tenía tíos virtuosos que protegieran a Su Majestad.

MAYORDOMO 1. Bueno, también éste tiene, por su padre y por su madre.

CIUDADANO 3. ¡Ah, el duque de Gloster está lleno de peligro! Si lo sabré yo. Y los parientes de la Reina son altivos y orgullosos!

MAYORDOMO 1. Vamos, vamos, tememos lo peor: todo irá bien.

CIUDADANO 3. Quizás... pero, si Dios lo dispone así, es más de lo que merecemos.

ENFERMERA 2. Verdaderamente, los corazones de los hombres están llenos de miedo: casi no se puede hablar con nadie que no tenga un aspecto abrumado y lleno de temor. Yo estoy acojonada.

CIUDADANO 3. Antes de los cambios los ánimos de los hombres temen el peligro que viene, como, para prueba, vemos hincharse las aguas antes de una fuerte tormenta. Pero dejémoslo todo a Dios. ¿Dónde vais?

ENFERMERA 2. Nos habían mandado llamar ante los jueces (pasándose los dedos por las encías).

CIUDADANO 3. Y a mí también: os acompañaré. Se van por la primera calle. (15-16)

- Texto del vídeo:

COCINERO. Siempre que vuelves a casa, me pillas en la cocina, embadurnada de harina, con las manos en la masa. ¡Ay! Catesby, Catesby, Catesby, Catesby, Catesby, Catesby... ¿Son ciertas las noticias de la muerte del rey?

CATESBY. Sí, son ciertas, por desgracia. ¡Qué Dios nos asista!

COCINERO. Entonces, señores míos, vamos a ver un mundo en apuros.

CATESBY. No, por la buena gracia de Dios, su hijo reinará.

COCINERO. ¡Ay del país gobernado por un niño!

CATESBY. Así estaba el reino cuando Enrique VI fue coronado Rey teniendo sólo nueve meses.

COCINERO. Ah no, entonces el Rey tenía tíos virtuosos que protegieran a Su Majestad.

CATESBY. Bueno, ahora también los tiene, por parte de su padre y de su madre.

COCINERO. ¡Ah, el duque de Gloster está lleno de peligro!

CATESBY. Si lo sabré yo.

COCINERO. Y los parientes de la Reina son altivos y orgullosos!

CATESBY. Bueno, tememos lo peor: todo irá bien.

COCINERO. Antes de los cambios los ánimos de los hombres temen el peligro que viene, como, para prueba, vemos hincharse las aguas antes de una fuerte tormenta. Pero dejémoslo todo a Dios. ¿Dónde vais?

CATESBY. Nos habían mandado llamar ante los jueces.

COCINERO. Y a mí también: os acompañaré.

Al finalizar el diálogo, el vaso que el cocinero había preparado, se quedaba encima de la mesa y aparecía “Ricardín” (uno de los príncipes), se lo bebía y se iba corriendo.

La siguiente escena daba comienzo al Acto III. La acotación textual situaba la acción en un aeropuerto de Londres, de lo cual no tenemos constancia que haya ocurrido antes en ninguna otra adaptación del clásico, y el texto también nos ayudaba a situar la escena en ese lugar, ya que Catesby cogía el micro y lanzaba un mensaje que solemos escuchar en los aeropuertos. El texto, lógicamente, también fue añadido por la compañía HPT:

CATESBY. Señoras, señores, por su propio interés, les recordamos que tengan sus objetos personales a su alcance. Muchísimas gracias.

A continuación, un personaje con apariencia de piloto hacía señales similares a las que el personal de pistas hace a los aviones y se acercaba al micro y lanzaba otro mensaje también introducido como novedad por parte de la compañía:

PILOTO. “Din, don, din”. La compañía aérea British Airways anuncia la llegada de su vuelo 1335 procedente de Ludlow.¹³⁴

Acto seguido, el príncipe entraba mirando el teléfono móvil y no hacía caso a lo que le hablaban Richard y sus hombres. Después les hablaba con desdén y tono de una

¹³⁴ El texto referente a estas dos intervenciones en el aeropuerto por parte de Catesby y el piloto no aparecía en el libreto, aunque sí en el video. Por lo que deducimos que podría tratarse de una novedad para la versión representada en 2016.

persona de las consideradas como “pija”. (Anexo IV). Mientras le hablaban él se hacía incluso “selfies” con el móvil.

En III.iii asistíamos al asesinato de Rivers. Antes, Catesby, Buckingham y Stanley le propinaban una gran paliza, se lo llevaban por el pasillo del patio de butacas y se escuchaba un disparo, mientras que en la siguiente escena, III.iv, tenía lugar el asesinato de Hastings. Tras una breve reunión del consejo en la que participaban Richard, Stanley, Buckingham, Hastings y Catesby, Richard pedía la cabeza de Hastings, cuatro gogós femeninas y un gogo masculino que se encontraban bailando en escena lo tumbaban sobre la mesa y lo sujetaban, y Catesby con una sierra mecánica le cortaba la cabeza mientras el público daba palmas al son de la música. Buckingham y Richard bailaban y bebían en un extremo del escenario, fuera de la acción. Una vez le habían cortado la cabeza, Catesby la introducía en una bolsa de unos conocidos grandes almacenes y junto al gogó masculino le daban patadas. En la siguiente escena (III.v), Catesby les llevaba la cabeza a Richard y Buckingham y los tres jugaban a rugby con ella hasta que entraba el alcalde. Algo similar escenificó en su adaptación Bill Alexander en Londres en 1983. Volvemos a observar escenas de violencia gratuita y excesos, de nuevo similar a la adaptación de Rigola.

La escena III.vi fue introducida como novedad por Iglesia, y la acotación del guión de la compañía la define a la perfección:

Momento musical de transición con una coreo... Escena de sexo con lady Ana cada día más borracha... Ricardo le puede hacer dos o tres juegos perversos... Coge la cabeza de Hastings en el saco, le pone un lazo y se la ofrece como un regalito a lady Ana... Ella con el colocón se ríe, juega con el saco... Luego lo abre, y cuando descubre la cabeza cae horrorizada... Ricardo aprovecha la debilidad de sus piernas, para levantarle las faldas y clavársela hasta el alma, luego ella se va llorando y se queda él limpiándose con un klennex el morro después de habérselo comido a lady Ana... Entra Buckingham y le besa de nuevo en la boca. Buckingham detecta en la boca de Ricardo el olor de la saliva alcohólica de Ana... “algo huele a podrido en Dinamarca” (23).

Como indica la acotación, en esta escena novedosa, Richard y Anne volvían a tener sexo, un sexo violento de nuevo, una violación.

En IV.iii la audiencia tenía la oportunidad de ver los asesinatos de los príncipes y de Anne por parte de Catesby, en lo que fueron escenas y texto introducidos por la compañía:

RICARDO. Bondadoso Catesby, ¿soy feliz con tus noticias?

CATESBY. Si el haber hecho lo que encargasteis produce vuestra felicidad, sed feliz entonces: pues está hecho.

RICARDO. Pero ¿les viste muertos?

CATESBY. Les vi, señor.

RICARDO. Ven, Catesby, y cuéntame cómo fue su muerte (28).

En ese instante se representaba a modo de flashback cómo Catesby les había asesinado mientras Richard observaba y disfrutaba. La acotación escénica describía muy bien lo que ocurría en escena:

Ricardo se queda sentado en la escalera. Mira lo que sucede en escena y mientras mira, ríe, goza... Luz de contra azul. Nocturnidad. Se ilumina la torre. Los niños bajan la persiana para irse a la cama. Sobre la persiana comienza la proyección en retrospectiva de Albert Pla. Uno de los niños duerme, el otro sale arrastrando la mantita y el peluche. Va a hacer pis. Catesby entra en escena y ahoga en la cama al mayor, cuando vuelve el pequeño, le chista. El nene se acerca a él confiado, le habla al oído, ríen y le ahoga con la almohada. Ana entretanto, en camisión blanco, sentada en un vater, haciendo pis. Catesby se acerca a ella por la espalda. Olisquea su pelo lascivamente. Con mucha violencia, pero en silencio, la coge por el cuello y se la carga (28).

Al acabar aplaudía a Catesby impresionado y satisfecho y pedía al público el aplauso para el asesino. El público aplaudía:

RICARDO. (*aplaudiendo*) ¡Bravo! ¡Bravo! ¡¡Bravo, Catesby!! [Dirigiéndose al público] Por favor.... (28)

En la escena iv del acto IV, se nos mostraba la traición de Stanley a Richard. Una escena muy breve en la que el único texto era el mensaje de Stanley:

En una cabina de teléfonos, clandestinamente.

STANLEY. ¡Richmond! Mi hijo George está apresado como rehén en la cochiguera del más sanguinario jabalí: si me rebelo su cabeza va a caer y el temor de esto me impide ayudarte ahora. La reina consiente de corazón en darte en matrimonio a su hija Isabel. Adiós (33).

Esta intervención de Stanley en el texto shakesperiano aparece en el acto IV escena v, y va dirigida al sacerdote Urswick para que comunique el mensaje a Richmond. El resto del texto de esta escena fue eliminado por la compañía. Además, cabe señalar que esta escena, de gran valor histórico, no suele ser representada por las compañías españolas.

Por su parte, el acto V comenzaba con la ejecución de Buckingham, el cual, de nuevo, entraba corriendo por el pasillo de butacas y Catesby tras él le disparaba a la pierna, una vez sobre el escenario le daba una gran paliza y finalmente lo mataba de un disparo, en otro episodio de violencia gratuita.

La siguiente escena era muy breve (V.ii). Entraban por el patio de butacas 6 personajes cantando como militares entrenando, uno cantaba y todos repetían texto nuevo introducido por la compañía, todos vestidos iguales, subían al escenario y formaban al estilo militar mientras escuchaban en voz en off a Richmond:

UNO. One, two, three, four.

TODOS. One, two, three, four.

UNO. Richmond!

TODOS. Richmond!

UNO. One, two, three, four.

TODOS. One, two, three, four.¹³⁵

RICHMOND: Compañeros de armas, y mis más cariñosos amigos, aplastados bajo el yugo de la tiranía, hasta aquí, por las entrañas del país, hemos avanzado sin impedimento. El miserable jabalí, sanguinario y usurpador, está situado ahora en el centro de esta isla, hasta allí sólo hay un día de marcha. En nombre de Dios, avancemos con buen ánimo, valerosos amigos, para recoger la cosecha de la paz perpetua con esta sola prueba de sangre de la dura guerra (34).

Esta escena se correspondía con la misma escena del original pero la compañía eliminó los discursos de Oxford, Blount y Herbert.

En la escena V.iii volvíamos a ver a Stanley hablar a Richmond clandestinamente, intervención que aparece en el original en V.iii, aunque el resto de intervenciones de la escena fue eliminado, solo le veíamos a él, no a Richmond y el discurso de Stanley fue muy recortado:

STANLEY. Richmond, prepara a tus tropas al comenzar la mañana. Yo, engañaré el tiempo para ayudarte en este dudoso choque de armas; pero no puedo ponerme mucho de tu parte, no sea que, tu hermano, el tierno George, sea ejecutado. Adiós. ¡Sé valiente y buena suerte! (34).

Inmediatamente después nos encontrábamos con la escena de los espectros (V.iii del hipotexto). La acotación textual definía esta escena del siguiente modo:

Ricardo duerme... Van saliendo los espectros, que caminan a su alrededor con telas negras en la cabeza o rojas... Etelviniano.... Se oyen voces pregrabadas que dicen "mañana en la batalla piensa en mí" "desespera y muere"... Ricardo agitado. Las voces susurran... ríen...

Lo cierto es que la escena en vídeo fue muy diferente de la del guion. La escena de la grabación presentaba a Richard, en la oscuridad, tendido en la mesa durmiendo, pero no aparecían fantasmas, simplemente se escuchaba sus voces superpuestas unas de otras, hablaban al mismo tiempo pero desacompañados. De nuevo en esta ocasión podemos comparar el texto del video y el texto del guion:

¹³⁵ Estas intervenciones no aparecían en el texto del guion de la compañía. De nuevo, podría tratarse de una novedad de 2016.

- Texto del guion. 2006:

Espectros de ENRIQUE VI, PRINCIPE EDUARDO, HIJO DE ENRIQUE VI, CLARENCE, RIVERS, HASTINGS, NIÑOS, ANA, BUCKINGHAM: Ricardo... ¡desespera y muere! mañana en la batalla piensa en mí... ¡desespera y muere! Ricardo... acuérdate de mí,... Ricardo... Mañana en la batalla acuérdate de mí, y caiga tu espada sin filo: ¡desespera y muere! ¡Sangriento y culpable, despierta culpablemente, y acaba tus días en sanguinaria batalla! ¡Acuérdate de Lord Hastings: desespera y muere! ¡Seremos plomo en tu pecho, Ricardo! ¡desespera y muere! caiga tu espada sin filo ¡Sigue soñando, sigue soñando con acciones sanguinarias y con muerte! ¡Desespera, desmayando; desesperado, exhala tu aliento! (34)

- Texto del Vídeo. 2016:

ESPECTROS. Ricardo, Ricardo, Ricardo... ¡desespera y muere! mañana en la batalla piensa en mí... ¡desespera y muere! Ricardo... acuérdate de mí... Ricardo... Mañana en la batalla acuérdate de mí, y caiga tu espada sin filo: ¡desespera y muere! ¡Sangriento y culpable, despierta culpablemente, y acaba tus días en sanguinaria batalla! ¡Acuérdate de Lord Hastings: desespera y muere! [todos] Culpable, culpable, ¡culpable!

En esta escena se daba el hecho de que, como es habitual en las adaptaciones españolas objeto de estudio, los fantasmas tan solo hablaban a Richard y no a Richmond. Richard despertaba sobresaltado y pronunciaba el monólogo correspondiente, también en el acto V escena iii del clásico shakesperiano. Pero en esta ocasión, el texto del monólogo fue recortado considerablemente:

RICARDO. ¡Misericordia! ¡Silencio, no ha sido más que un sueño! ¡Ah, conciencia cobarde, cómo me afliges! Mi conciencia tiene mil lenguas separadas, y cada lengua da una declaración diversa, y cada declaración me condena por ser perverso. Perjurio, perjurio, en el más alto grado; asesinato, horrible asesinato, hasta el más feroz extremo; todos los crímenes cometidos todos ellos se agolpan ante el tribunal y rugen: "¡Culpable, culpable!" No hay criatura que me quiera: y si muero, nadie me compadecerá; no, ¿por qué me habían de compadecer, si yo mismo no encuentro en mí piedad para mí mismo? (35).

La batalla final se daba en la escena iv de este acto V, y en ella podíamos ver a los hombres de Richmond haciendo gestos de artes marciales a lo largo del escenario, mientras Richard y Catesby se movían entre ellos con movimientos muy lentos, casi "a cámara lenta". El escenario oscuro, luz rojiza, se llenaba de humo, Catesby iba al micro de la derecha y Richard al de la izquierda desde donde pronunciaba su célebre: "¡A horse! ¡Mi reino por un caballo!

En ese momento, asesinaba a Catesby con tres disparos. Seguía pidiendo un caballo a gritos hasta que los seguidores de Richmond se echaban sobre él y lo cubrían. El guion así describía la escena:

Los Richmond van estrechando el cerco hasta que literalmente “se comen” a Ricardo de rodillas. La mano sobresale de entre la manada “un caballo, mi reino por un caballo”. Los Richmond se van y el cadáver queda despedazado en el suelo. Catesby va hacia el micro y empieza a cantar por Lou Reed (36)

Al final, una última escena, la escena v, en la que Catesby cogía el micro en la oscuridad y cantaba, mientras, el cadáver de Richard en el centro del escenario se levantaba, aparecía el fantasma del pequeño príncipe York, se subía a sus hombros, se despedía y salían del escenario, poniendo punto y final a la función. Un final sin duda novedoso y distinto a cualquiera que hayamos analizado.

En lo que respecta al lenguaje utilizado a lo largo de la adaptación, como se ha podido constatar, los personajes utilizaban principalmente prosa y en numerosas ocasiones encontrábamos lenguaje actual. En la mayoría de esos casos ese lenguaje era soez, vulgar e innecesario. Un claro ejemplo es la canción que cantaban los asesinos de Clarence mientras se acercaban al escenario a encontrarse con Richard, tal y como se ha comentado en el apartado textual. Otros ejemplos los encontramos en las siguientes escenas:

En I.ii Richard cortejaba a Anne y ella en un susurro le llamaba “*hijo de puta*”.

En I.iii Richard llamaba “*borrachuza*” a Margaret, la cual salía gritando: “*fucking shit! ¡Hijos de puta!*”

Posteriormente en III.i, tal y como se ha comentado en el apartado relativo a los personajes, cuando el pequeño príncipe se subía a la espalda de Richard, este volvía a utilizar jerga vulgar y coloquial para quejarse: “*Cuidado, Ricardín... cuidao, cuidao con el brazo, cuidao, ¡cuidao!, ¡joder...hostia puta ya!*”. Líneas después, hablando sobre el príncipe, Richard decía: “*¡su puta madre!*”. Al final de esa misma escena, el joven York se marchaba lamentándose: “*Jo, ¡qué rollo a la Torre!*”

En III.vii, Buckingham se refería a los ciudadanos del siguiente modo:

BUCKINGHAM. Aceptéis o no nuestra pretensión, el hijo de vuestro hermano jamás reinará como Rey nuestro. Buscaremos a otro: y con esta decisión, os dejamos. Vamos ciudadanos: ¡demonios!, no quiero rogar más (*hace amago de irse*) **¡Hostia, puta, los cojones!**

En cuanto al tono general de la obra, pese a ser trágico debido a los asesinatos representados en escena, el tono era principalmente festivo, especialmente por la música, los bailes y la involucración del público por parte de los personajes. No existía un tono crítico definido. Y Richard se mostraba más irónico y cómico que malvado.

Por otro lado, en cuanto a los personajes, sería interesante citar la descripción general que Iglesia hacía de los mismos en una de las primeras acotaciones del guion de texto para saber qué tipo de personajes eran:

Son familias de nuevos ricos. Fachas y horteras con pasta.

Sí. No hay duda. Rezuman caspilla electoral de alcaldía. “Mi reino por un voto”. Son esa clase de gente que daría su vida por el voto de su vecino, a quién regalan puros, a pesar de odiarle profundamente. Les encanta salir en televisión, hacerse fotos... Son ignorantes, provincianos, apenas han leído, pero saben negociar. El ansia de poder les confiere un instinto certero para subir peldaños en la escalera de la gloria a costa de las cabezas de otros. Cuando consiguen el poder, lo utilizan para acumular patrimonio, pero siguen sintiéndose infelices, insatisfechos, vacíos... Esta gente es un batido mortal de estulticia, barbarie y arrogancia. La clase de gente que sería feliz si pudiera lapidar a un delincuente en la plaza del pueblo, o partirle la cara a un tío que les ha levantado el aparcamiento.

Para la adaptación de Higiénico Papel Teatro, Laura Iglesia contó con 13 actores y actrices que daban vida a 16 personajes, por lo que más de uno de ellos debía doblar.

Estos son los personajes que aparecían en la adaptación (2006) y los actores y actrices que los interpretaban:

Richard	Carlos Rodríguez
Reina Isabel	Rita Cofiño
Duque de Buckingham	Carlos Dávila
Lady Anne	Patricia Rodríguez
Duque de Clarence / Alcalde	Jorge Moreno
Rey Eduardo / Stanley	Silvino Torre
Lord Hastings	Antonio Camaño
Rivers	Lautaro Borghi
Catesby	Félix Corcuera
Reina Margarita	Anna Rita Fiaschetti
Duquesa de York	Mary Juani G. Hernández
Príncipe Eduardo / Asesina	Arantxa Fernández Ramos
Príncipe Ricardo	Pablo Dávila

Además de estos personajes, también aparecían en escena un cocinero y un piloto, tal y como se ha comentado. Laura Iglesia explicaba:

Había que hacer un espectáculo con una duración adecuada a los tiempos que vivimos, y con un reparto que no se disparara. En la obra original hay 30 personajes, además de soldados, asesinos, mensajeros, ciudadanos... etc. Es

decir, un elenco imposible para una compañía privada e independiente como la nuestra, así que fusioné algunos personajes para poder adaptar el texto a un número de actores “sensato”.¹³⁶

Richard fue interpretado de un modo ciertamente canónico a pesar de la falta de joroba. Un ser malvado que en ocasiones jugaba a ser irónico, y que dirigía a la audiencia incluso con palmas, tal y como se ha comentado anteriormente. Por tanto sí era aquel personaje malvado pero irónico que se ganaba a la audiencia y que conspiraba con ella, aunque en su apariencia o gestos no infundía terror.

En lo que respecta a sus malformaciones, Richard exhibía un brazo derecho maltrecho representado con una mano blanca de plástico, y cojera en una pierna. Además, se mostraba dolorido del brazo, cada vez que le rozaban e incluso sin que le tocaran, él se quejaba del brazo. También cuando se subía el pequeño York encima de sus hombros, Richard le rogaba que tuviese cuidado con el brazo:

RICARDO. Cuidado, Ricardín... cuidao, cuidao con el brazo, cuidao, ¡cuidao!, ¡joder...hostia puta ya! (18)

Otro de los personajes que me gustaría comentar era Lady Anne, muy distinta del resto de adaptaciones analizadas. Anne normalmente se muestra como un personaje invadido por la tristeza, con una actitud sumisa hacia Richard y sabedora de que está condenada. En cambio, en esta adaptación, HPT nos presentaba a una joven que normalmente parecía drogada, como en el Teatre Lliure, pero aquella era triste y esta parecía feliz con su sino, lucía cara de felicidad, incluso al ver a Richard, lo cual nos hace pensar que pudiera estar enamorada de él ya que incluso al verle le besaba en los labios como hace cualquier pareja normal. En la escena de coronación Anne no suele aparecer, pero en adaptaciones como la de Arden en la que si acompañaba a Richard, Anne aparecía triste, cabizbaja y deseando huir de la escena. En cambio, en la adaptación que nos ocupa se la veía radiante y orgullosa de su posición, quizás en una actitud un tanto masoquista.

Un papel destacable fue el de Catesby, guardián en las escenas de La Torre, adquiriendo texto de Brakenbury, y sobre todo, brazo ejecutor de Richard en esta adaptación, encargado de asesinar a Rivers, a Hastings, a Anne, a los príncipes y a Buckingham. Al final, en la batalla incluso apuntaba a Richard con su pistola pero este se le adelantaba y acababa con su vida.

Sin duda, la ausencia más destacada era Richmond, aunque no fue la única compañía que eliminó a este personaje tan importante, por ejemplo, también Rigola lo hizo para Teatre Lliure (2005), una adaptación que, como hemos comprobado, influyó en gran manera en esta adaptación.

Otros personajes como Ratcliff o Tyrrell también fueron eliminados, hecho nada habitual en las adaptaciones españolas, aunque no inédito, ya que también Rigola lo propuso de esta manera en su adaptación, en una nueva influencia que hemos podido

¹³⁶ L. Iglesia en ADE Teatro, p. 121.

constatar. También Teatro Español y Carlos Martín los eliminó años después (2014), mientras que Arden también había eliminado a Tyrrell de su obra un año antes.

Otra ausencia destacada y que llama nuestra atención fue la de cualquier personaje religioso.

Por otro lado, se debe comentar que en la versión de 2016 hubo ciertos cambios en el elenco. En esta ocasión, el equipo artístico fue el mismo con las excepciones de Rivers, interpretado por Lautaro Borghi en 2006 y por Pedro Durán en 2016; Lady Ana fue interpretada en primera instancia por Patricia Rodríguez y después por Cris Puertas, y finalmente Lord Hastings fue interpretado por Toño Camaño pero diez años después fue Roca Suárez quien dio vida al personaje. En la versión posterior también aparecía una niña interpretando al pequeño príncipe York y un segundo asesino a los que no logramos identificar.

Por otro lado, Iglesia hablaba en la revista ADE Teatro del proceso de los ensayos y señalaba que al principio pudieron contar con muy pocos efectivos: “Los primeros ensayos fueron de “a dos” o “a tres”, Alberto Rodríguez y yo, a veces con la compañía de Carlos Dávila trabajando sobre el texto, viendo películas y leyendo la adaptación” (122). Durante esa época, la adaptación seguía en proceso de construcción: Posteriormente tuvieron lugar los ensayos oficiales, comenzando el día 11 de septiembre de 2006 y se prolongaron hasta el día del estreno, es decir el sábado 4 de noviembre. Este proceso fue muy importante ya que en aquel mes de septiembre el elenco no era todavía definitivo. “Hubo algunos cambios e incorporaciones de última hora, y aun en las primeras semanas hubo personajes que fluctuaron y cambiaron de dueño” (122). Iglesia revelaba un dato importantísimo que transmitía las dificultades con que se habían encontrado durante el proceso, y es que el equipo completo se reunió por primera vez el día 26 de octubre, es decir, tan solo 10 días antes del estreno. El hecho de que nunca estuviesen todos fue determinante para el desarrollo de los personajes y de la adaptación:

Propició un juego de continuos cambios de rol entre los asistentes a los ensayos. Cada día, antes de empezar los pases cantábamos en voz alta las ausencias y las presencias. ¿Quién pasa el texto de la duquesa? ¿Quién sustituye a Catesby? ¿Quién al príncipe de Gales? De esta manera los personajes iban rotando y pasando de mano en mano y enriqueciéndose con las aportaciones de unos y otros, cogiendo colores y matices, al mismo tiempo que todos nos íbamos empapando más y más del texto shakesperiano y conociéndolo mejor: redes invisibles de colaboración, generosidad y conocimiento.¹³⁷

4.6.3 Puesta en Escena.

Josune Cañas fue el encargado de la puesta en escena: se trataba de un espacio vacío a excepción de una gran mesa en el lado izquierdo del escenario, que estaba presente prácticamente en todas las escenas y servía tanto de mesa de fiestas o mesa del

¹³⁷ L. Iglesia en ADE Teatro, p. 122.

consejo, como camilla de morgue o cama para Richard la noche antes de la batalla. Además, a lo largo de toda la función, la escenografía trataba de recrear diferentes espacios, quizás el más habitual el palacio, el cual se podría distinguir gracias a una gran butaca que haría las veces de trono. El otro elemento que destacaba sobre las tablas, además de la mesa, se encontraba a la derecha del mismo y se trataba de un espacio rectangular que permitía a los personajes estar en un nivel ligeramente más alto al resto y que disponía de persianas venecianas que subían y bajaban según las necesidades escénicas. Además, este espacio se podía girar gracias a ruedas inferiores, y servía para recrear diferentes espacios: La Torre en los asesinatos de Clarence y los príncipes, lugar para las reuniones clandestinas de Stanley y Richmond, o pódium de baile para *gogos*. (Anexo V).

Además, la compañía introdujo espacios nuevos: por ejemplo, en III.i, un aeropuerto de Londres, las palabras de Catesby y del piloto que aparecía en escena nos situaban en dicho lugar. Otro ejemplo lo encontramos en la escena siguiente, III.ii, en la cual la acción se situaba en un gimnasio, escenificado mediante Hastings y Catesby que entraban con una pequeña toalla para el sudor, botella de agua y una radio, y ambos simulaban correr en una cinta ergométrica. En el acto V.iii la acción tenía lugar en el campo de Bosworth como indicaba la acotación, aunque ni el texto ni elemento escenográfico alguno así lo indicaba.

Además, la compañía situó la acción en época moderna, en nuestros días, algo que se podía ver en elementos tales como la sustitución de espadas por pistolas, el consumo de drogas, el vestuario, en ocasiones en el lenguaje y sobre todo, en la música. Iglesia reflexionaba al respecto y hablaba de las diferencias entre el teatro isabelino y el teatro del siglo XXI:

Es obvio que el teatro isabelino tiene muy poco que ver con nuestra realidad contemporánea, los habitantes de esta Europa del siglo XXI somos ajenos a las espadas, las armaduras, las capas de armiño, los yelmos y eso por no mencionar la iluminación teatral con velas o la interpretación de papeles femeninos por parte de tiernos muchachitos barbilampiños.

Por esa razón quise hacer un Shakespeare contemporáneo, un Shakespeare de hoy... Refrescante, joven, cañero, dinámico, liviano, gustoso, digestivo y, sobre todo, comprensible.¹³⁸

Y justificaba la puesta en escena contemporánea con la principal finalidad de llegar al público de hoy en día:

Considero que cualquier puesta en escena que se haga hoy en día al estilo clásico o contemporáneo, por el mero hecho de estar haciéndose en otro espacio y tiempo, ya supone una adulteración del sentido original. Además, es obvio, que si Shakespeare hubiera escrito el texto en la actualidad, habría echado mano de los recursos contemporáneos para crear un teatro vivo y cercano al espectador de

¹³⁸ L. Iglesia en ADE Teatro, p. 120.

hoy, que se sitúa en un contexto histórico, social y tecnológico bien distinto al de la Inglaterra isabelina.¹³⁹

La directora asturiana concluía confirmando:

Con Josuñe Cañas, nuestra habitual colaboradora de escenografía y atrezzo, hemos tomado decisiones respecto al espacio escénico y hemos optado por el reciclaje de elementos y por una escenografía en negro y plata. Mínimos elementos y máximo rendimiento”.¹⁴⁰

El vestuario de la adaptación situaba la acción en nuestros días. Una acotación del texto señalaba al principio cómo debía ser el vestuario de los personajes en escena:

Su atuendo es contemporáneo, más bien pijo, trajes, vestidos... pero con toques de mal gusto o extravagancia (1).

Personajes como Richard y Stanley llevaban ropa militar durante toda la función, Richard un chaquetón abierto sobre los hombros, y Stanley uniforme totalmente militar.

Los asesinos de Clarence vestían como pandilleros de baja clase social, descritos del siguiente modo por la acotación:

Dos asesinos. Con cazadoras, viseras muy calzadas, gafas y bragas al cuello o solapas subidas. Tienen tics nerviosos de pastillero. ¿Latin kings? ¿Rumanos? Raperos” (10)

La música fue muy importante, se encontraba presente a lo largo de toda la función y servía principalmente para ambientar las escenas y situar la acción en época contemporánea. Estas fueron las canciones que sonaban:

La primera música que se escuchaba, mientras entraban los personajes, en el Acto 0: solemnidad, era “*Pomp and Circumstance*”, de Elgar

En el Acto I escena i, los personajes subían al escenario, y la música cambiaba para dejar paso a “*Love is in the Air*”, de John Paul Young, cantada en directo por Catesby en el micrófono, incluso otros personajes como Buckingham, por ejemplo, se acercaban y cantaban coros con él.

En la siguiente escena, I.ii al entrar Anne con el cadáver de Henry VI sonaba “*Adelaida*”, de Albert Pla, mientras que al acabar dicha escena y mientras Richard nos deleitaba con su triunfal monólogo la canción escogida fue “*Just a Gigolo*”, de Louis Prima, totalmente en concordancia con las palabras de Richard en su monólogo.

¹³⁹ L. Iglesia en ADE Teatro, pp. 119-20.

¹⁴⁰ L. Iglesia en ADE Teatro, p. 122.

Posteriormente, al comienzo de la escena iv del Acto I y mientras Clarence contaba su sueño, la canción que sonaba era “*Japan, the Experience of Swimming*”. Y mientras le asesinaban: “*It must be love*”, de la banda de rock Madness.

Al final de la escena i del Acto II la acotación describía lo que ocurría en escena entre Richard y Buckingham:

Momento musical a dúo rollo blues brother orgullo gay super trouper... Se van bailando y la música encadena a la cocina de palacio (15).

La canción para esta escena era de la banda Cardigans, “*My Favourite Game*”. Como si la persuasión y lo que estaba por venir fuese diversión, un juego para Richard, su juego favorito.

El Acto III comenzaba con una canción del rockero Iggy Pop: “*Real Wild Child*”, escena que acababa con la música de Bloc Party y la canción “*Pulp Song*”.

Las siguientes escenas, III.ii y iii, Catesby ponía la música de Chemical Brothers “*Hey Girl, Hey Boy*”. Banda que también sonaba en la escena iv con la canción , “*Out of Control*”, muy apropiada mientras Catesby cortaba la cabeza de Hastings con una sierra mecánica, por su título y por la sensación de desenfreno que aporta esta canción.

La siguiente canción en escena era “*Dancing with Myself*”, de Billy Idol cuando Catesby llevaba la cabeza de Hastings a Richard y Buckingham.

Para la escena ii del Acto IV, escena de la coronación de Richard, sonaba una canción de Black Eyed Peas como ambientación.

En el Acto IV escena iii, mientras Catesby asesinaba a los príncipes y a Anne, la compañía acompañó las imágenes del flashback con una canción de Albert Pla, “*Pipí*”, una canción que habla de cuando los niños van a la cama y lo que deben hacer antes, muy adecuada para la escena, en que uno de los príncipes estaba en la cama cuando era asesinado, y el otro, el más pequeño, volviendo a la cama con su osito de peluche después de hacer pipí:

És l’hora que ens en hem d’anar a dormir
però abans te’n enrecordes
de fer aquelles quatre coses
que sempre s’han de fer abans d’anar al llit.

Abans d’anar a dormir renta’t les mans
raspalla’t bé les dents
vine a dir’n-se bona nit
i sobretot recorda això que et dic.
Que abans d’anar a dormir has de fer un pipí
si no vols pixar-te al llit
si no vols haver de dormir
amb els llençols mullats tota la nit.

Abans d'anar a dormir has de fer un pipí
 si no vols pixar-te al llit
 si no vols pas despertar
 amb el cul escaldat pel dematí.
 Abans d'anar a dormir fes un pipí
 si no vols pixar-te al llit
 abans d'anar a dormir fes un pipí.

Sssh... Bona nit!

Al començar IV.iv la música que ambientaba era “*Fil de Verre*”, de René Aubry, mientras, como decía la acotación:

En el escenario entra la Reina Isabel y la Duquesa de York Isabel trae entre sus brazos un peluche de su hijo menor. Lloro sin aspavientos, pero con el más auténtico dolor. (29)

El Acto V comenzaba con la escena de la ejecución de Buckingham, y durante la persecución, la paliza y el asesinato, la música que sonaba y que el público acompañaba con palmas era “*Help*”, de Tony Ronald, como si el Duque pidiese ayuda.

Para la escena iii de aquel Acto V la compañía introdujo de nuevo a Black Eyed Peas y la canción era “*Dum Diddly*”, mientras los hombres de Richmond formaban y mientras Richard daba órdenes a sus hombres con el micro.

Al final, con Richard muerto en el suelo y mientras se levantaba y se iba, Catesby cantaba “*Vanishing Act*”, de Lou Reed:

It must be nice to disappear
 To have a vanishing act
 To always be looking forward
 And never looking back
 How nice it is to disappear
 Float into a mist
 With a young lady on your arm
 Looking for a kiss.
 ...

Por tanto, en la gran mayoría de los casos, la música ambientaba y acompañaba a las escenas, solo suplantaba el texto en la escena del flashback de los asesinatos de los príncipes.

4.6.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de esta adaptación asturiana se ha dispuesto de diferentes recursos, aunque no demasiados, principalmente online: reseñas críticas de prensa y Blogs. En ellos se han observado importantes diferencias entre las críticas provenientes de la prensa y las de los Blogs, siendo positivas las primeras y negativas las segundas. Obtenidos estos resultados, se intentará analizar el porqué de estas diferencias. De este modo, se ha procedido al análisis paso a paso hasta llegar a las conclusiones extraídas.

En primer lugar, centramos la atención en las críticas hacia la propuesta de Laura Iglesia, principalmente positivas. Por ejemplo, encontramos periodistas que alababan la adaptación de Iglesia al ambientarla en nuestro tiempo y, de este modo, acercarla al público actual. Uno de ellos era Ortiz, quien afirmaba que “la brillante propuesta de Higiénico Papel, acerca y aclara definitivamente al público de hoy la compleja tragedia shakesperiana”. El propio Ortiz aseguraba que esto era posible gracias a los recursos utilizados por la compañía: “Todo nos es servido en bandeja, mediante numerosos y brillantes recursos de la actual cultura de masas, de la manera más natural sin que chirrien ni una sola vez claves cinematográficas y televisivas”.

También Fuentes opinaba en la misma línea: “Con el “Ricardo III” de Higiénico Papel hemos contemplado una tragedia de Shakespeare con todas sus esencias y un desarrollo dramático adaptado plenamente a los tiempos de ahora”.

Por su parte, Cortés opinaba que se trataba de “una traslación hasta nuestros días casi sin mácula”, y González también observaba positivamente esta contemporaneización del clásico, despojándolo de ideologías:

Tira esta adaptación del ‘Ricardo III’ de Shakespeare por el lado de la diversión. Fuera los mensajes, el baile de metáforas y la subversión salida de la ideología del creador. Un teatro, en resumen, poco frecuente, refrescante, directo, dinámico y al servicio de un estilo totalmente definido, pasado por el visor de una compañía que demuestra un excelente sentido del ritmo escénico -gran noticia- y, más importante, un buen tino a la hora de contemporaneizar un clásico cuyo espíritu adquiere cada día más sentido en estos tiempos oscuros. La leyenda de Ricardo III sigue más viva que nunca.

Solano agradecía que Iglesia se hubiese atrevido a realizar una adaptación de este tipo: “resulta refrescante que a alguien se le ocurra poner todo patas arriba, que cuestione abiertamente los cánones establecidos y se atreva a meter mano a los clásicos, sean quienes sean, con el riesgo que eso implica”. Este fue, según Solano, el gran logro de la directora, la “reinvención” del clásico shakesperiano y los aspectos en los que profundizaba:

Puede que ese sea el mayor logro de Higiénico Papel Teatro al reinventar (deconstruir, se definiría ahora en términos gastronómicos en boga) el ‘Ricardo III’ que adapta Laura Iglesias para la compañía gijonesa. La directora ahonda en el perfil sádico, cruel, ambicioso, irrefrenable y definitivamente odioso del rey inglés incidiendo en sus deformaciones físicas, remarcadas por la interpretación

de Alberto Rodríguez, como si éstas hiciesen mella en su inquietante personalidad y justificasen su respuesta desmedida, atroz, aterradora.

En la opinión de este periodista, Iglesia fue muy valiente: “el principal problema al que se enfrenta esta apuesta reside en su osadía”. En cualquier caso, Solano consideraba que el hecho de que se trate de una “reinención” de la obra shakesperiana, supone que este montaje deba ser valorado y analizado como tal, como un nuevo producto, un nuevo producto que puede gustar más o menos pero que seguro que no dejaba indiferente a nadie:

El resultado de esta licencia, como el de la apuesta por ritmos de disco de moda para algunas de las escenas corales, o el correcales por el patio de butaca a tiro limpio, un recurso utilizado en exceso, son elementos sujetos a valoración personal de cada asistente, desde la seguridad de que el espectáculo no mantiene a nadie indiferente. Pero este Ricardo III no es el que describió Shakespeare siglos atrás y en justa correspondencia la obra deba ser analizada como un nuevo producto que respeta la mayor parte del texto pero modifica por completo el tratamiento de sus personajes.

Contrario a esta valoración, encontramos a Alfredo, quien en su Blog afirmaba que, pese a ser favorable a la actualización de los clásicos, el tono general de la adaptación no era el apropiado y no hacía ningún favor al montaje, con lo cual coincidimos:

Fiel al estilo del grupo, Laura nos ofreció un Ricardo donde la clave bufa prima sobre otra cosa. Siendo como soy favorable a que los clásicos se adapten a un público del siglo XXI, en mi opinión, ese aire bufo termina por estropear el montaje al perderse la intensidad de la tragedia que viven los personajes, con las musiquillas, las lucecitas y las coreografías no se sabe muy bien si estamos en un vodevil, un espectáculo de cabaret o simplemente se nos quieren hacer soportables unos hechos de una bajeza absolutamente inaudita. Asesinatos que unas veces son cometidos por sicarios iberoamericanos hasta las cejas de coca, o por un particular pistolero aficionado a la tortura que no nos terminamos de creer en ningún momento.

Stahr, también en su Blog, opinaba en este mismo sentido:

Lo peor es el concepto mismo del espectáculo: coger un texto clásico, complejo, rico en matices, con personajes muy potentes... y dedicarse simplemente hacer payasadas y astracanadas para burlarse zafiamente de todo lo que en el texto hay de grandioso, como el idiota que no entiende algo, señala con el dedo y se ríe sin saber de qué se ríe.

Por otro lado, entre el resto de opiniones positivas encontramos a Corte, quien en la revista asturiana de teatro *La Ratonera*, hacía un repaso de los aspectos positivos que encontraba en la propuesta asturiana, alejada de lo convencional y utilizando recursos actuales:

Su propuesta escénica transcurre por unos vericuetos tan abiertos que dinamitan cualquier idea preconcebida, alejada en todo lo posible del raído corsé

convencional. Pues se trata de utilizar el texto como elemento acorde con los nuevos lenguajes y estéticas de actualidad: el cómic, el performance, el hip-hop..., y los correspondientes soportes técnicos, micros y pantalla, oportunos para su ejecución. Todo con vestuario urbano variopinto y en claves interpretativas dispares que consigue sus momentos más brillantes en los apartados más trágicos.

Este periodista también tenía en cuenta las expectativas que el público tenía antes de asistir a la representación: “Patio de butacas al completo con una buena parte de entresuelo para presenciar el proyecto galardonado por el Teatro Jovellanos y esperado por la afición como uno de los montajes asturianos del año”.

En este sentido, Vallines también se refería a estas altas expectativas, y aseguraba que se trataba de “un gran montaje y no defraudó la expectación creada”. La expectación en Asturias fue grande al ser premio Jovellanos 2005 y estar producido en colaboración con el Teatro Jovellanos y la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón, pero también por el cambio de estilo en la compañía:

Se generó mucha curiosidad y expectación alrededor del espectáculo porque suponía un cambio de estilo en la trayectoria de la compañía, especializada sobre todo en espectáculos para niños y público familiar; y en espectáculos de humor, pero siempre con producciones de pequeño formato.

Para acabar con las valoraciones positivas, López lanzaba una afirmación en la que elevaba a los altares a la compañía, de forma, a mi juicio, un tanto desmedida: “El grupo artístico nada tiene que envidiar a elencos tan prestigiosos como el Centro Dramático Nacional”. Y Ortiz afirmaba que se trataba de una función “cuya mayor baza es la adaptación y dirección de Laura Iglesia”.

En este respecto, la dirección de Iglesia, deberíamos citar a Fuertes, quien aseguraba que “Laura Iglesia puede asegurarse, por si alguien lo dudaba, que posee el don de encandilar al público con sus textos y montajes”.

Precisamente el texto de la adaptación a cargo de la dramaturga asturiana también recibió elogios por parte de la prensa. Así, F. Alonso confirmaba que “El texto se ha mantenido fiel sin distorsionar en absoluto el valor de la obra”. Corte hacía referencia a la claridad de la adaptación sin alterar la trama: “una adaptación propia, clara y acertada, para que los recortes al texto no le roben un ápice a la trama original”. También Cortés lanzaba una crítica positiva al respecto y aseguraba que el texto de la adaptación mantenía la intensidad dramática:

Lo que no quiere decir que el espectador estuviese ante un Shakespeare 'capado', sin los extraordinarios monólogos que escribió el autor de 'Hamlet'. Muy al contrario, Laura Iglesia, directora y creadora de esta nueva versión, ha sabido extraer a la perfección los momentos claves del original, resultando muy fiel el recorrido, con respecto al texto dramático, del ascenso al trono y descenso a los infiernos del protagonista de la obra.

López tenía en cuenta la dificultad de llevar a cabo una actualización de un texto shakesperiano de tal envergadura y consideraba que Iglesia había logrado respetar al

original, por ello, mantenía una valoración favorable: “Resulta muy complicado trasladar un texto tan complejo, y todo Shakespeare lo es, al público actual, con los aditamentos que éste requiere y sin menoscabar el original de la obra. Laura Iglesia lo ha logrado plenamente”.

Por su parte, González hacía referencia a las escenas del montaje y la conexión entre ellas, comparándolas además con fotogramas cinematográficos: “King Richard' encadena con habilidad escenas que son como fotogramas cinematográficos en contraste con la eficaz iluminación. Pasan rápidas, bien hiladas por una dirección que sabe qué es lo que quiere”.

En cuanto al elenco de actores y actrices, se observan tanto valoraciones positivas como negativas, viniendo estas últimas desde los Blogs, de nuevo. En el lado positivo, las reseñas de prensa destacaban positivamente a la gran totalidad de actores y actrices que participaron en la adaptación. En este sentido citaremos en primer lugar a Ortiz, quien consideraba que Iglesia se había rodeado de un elenco entre lo mejor de Asturias: “ha contado con trece de los mejores actores y actrices de la escena asturiana para su King Richard”. Similar a C. Alonso, quien lo calificaba en general como una “magnífica interpretación”.

También Cortés criticaba positivamente al grupo de actores y actrices: “Trece actores en escena, perfectamente acompasados en sus movimientos”.

Corte se alineaba en este mismo punto de vista: “un nutrido grupo artístico, entre los que se encuentran muchos de nuestros mejores intérpretes”. Además, este periodista destacaba a algunos de ellos:

Alberto Rodríguez, último de los York, encadena homicidios con la firmeza y cinismo del villano gansteril acompañado por Félix Corcuera, indiscutibles protagonistas por su buen hacer, que al lado de Patricia Rodríguez como Lady Ana en el papel más trágico y jodido, o Annarita Fiaschetti, Carlos Dávila y Jorge Moreno, son mis preferidos por su humor.

En la opinión de F. Alonso ninguno de los actores había realizado un trabajo por debajo del resto: “Muchos actores en un trabajo espléndido, en el que nadie ha desmerecido”.

González destacaba al protagonista: “Si el conjunto, por lo demás, es brillante, parte de responsabilidad es achacable a la notable labor de un reparto numeroso, trece actores capitaneados por Alberto Rodríguez”.

Sin embargo, las críticas negativas se encontraban en los Blogs: por un lado, Alfredo observaba falta de credibilidad en los personajes aunque salvaba a determinados actores. También se quejaba de los gritos de los mismos en su actuación:

Credibilidad que también echamos en falta en los otros personajes, con alguna excepción como en el caso de Ricardo, al que Alberto Rodríguez dota de una composición corporal brillante pero que se diluye en el hecho de que se pasa toda la obra gritando desmesuradamente (¿por qué para dar la impresión de sentimiento intenso hay que gritar hasta poner las cuerdas vocales a punto de

salir disparadas hacia la fila 1 en cualquier momento?), defecto que también encontramos en otros personajes. Se salvarían de la quema Jorge Moreno, capaz de dar distintos registros según el personaje que interpreta, y Silvino Torre que compone diferentes tipos con la solvencia que le caracteriza, y el niño, claro.

El resto del reparto naufraga lamentablemente en medio de una historia que deambula a medio camino de ninguna parte, como en ocasiones deambulan los actores sobre el escenario sin un rumbo fijo despistando la atención del espectador que no termina de entender el por qué de todo aquello, pero a los que hay que reconocer que hacen un despliegue físico de mucha intensidad.

Por otro lado, Stahr valoraba muy negativamente al elenco, especialmente a las actrices: “de las interpretaciones sobre todo las de la sección femenina como mínimo diré que fueron sonrojantes”.

Por otra parte, en lo que refiere a la escenografía no se han podido encontrar numerosas críticas. En primer lugar encontramos a Cortés, quien consideraba que se trataba de una puesta en escena sobria:

La puesta en escena, aun siendo sobria, se permitió algunos trucos de origen cinematográfico, pues dos operarios hacían girar una tarima sobre la que los actores interpretaban, como si una cámara se moviera a su alrededor.

Y en segundo lugar, tenemos a Stahr, quien una vez más criticaba duramente la adaptación desde su Blog. Primero la escenografía y uno de los elementos de atrezzo sobre el escenario:

En cuanto a la escenografía era paupérrima... pero lo mejor era esa enorme caja metálica para nada integrada en el espectáculo –un montón de chatarra puesto en medio- que sólo era utilizada en contadas ocasiones y que el resto del tiempo era un estorbo, pero un pedazo estorbo.

Después criticó muy negativamente el vestuario, el cual, aseguraba, “parecía comprado en un chino por un daltónico media hora antes de la representación”.

Tampoco escribió una crítica favorable hacia la música que introdujo la compañía durante la representación ni la forma en que los actores trataban el verso:

Pésima selección de temas musicales y el atronador volumen que no dejaba oír lo que decían los actores- a lo mejor esto era buscado porque desde luego el texto de Shakespeare se la traía al paio a la directora, los actores siempre que podían lo echaban fuera convirtiendo su poesía en una verborrea inextricable, algo así como la niña del exorcista masticando polvorones.

Por último, Rafa hacía referencia en su Blog a una de las escenas, la del asesinato de los pequeños príncipes, agradeciendo la música que la acompañaba: “una escena tan molesta como la del infanticidio está asistida genialmente por una nana somnífera de ese genio maldito que es Albert Pla”.

En cuanto a la recepción por parte de la audiencia, tan solo encontramos referencias en la prensa digital. Este es el caso de Fuertes, por ejemplo: “estoy casi seguro de que si el genio de Stratford levantara la cabeza, enrojecería las manos aplaudiendo como las tres cuartas partes de aforo del teatro. El resto, se perdió la mejor demostración de audacia y de resultado artístico imaginable”.

También en la reseña de F. Alonso se puede encontrar una referencia a la positiva recepción por parte del público general: “Una provocación teatral con aceptación total de los espectadores, que en gran número han acudido al Teatro Jovellanos”.

C. Alonso afirmaba que durante la representación tenía lugar un “sabio juego de sorpresas bien dosificadas que arrancan del espectador aplausos y regocijo”, y añadía: “Ricardo III” es un ceremonial de muerte y de traiciones, un constante gatuperio tan certeramente traducido a la clave de humor que el público se divierte sin pausa”.

Por su parte, la reseña de Corte hablaba de la complicidad entre actores y espectadores, y que estos disfrutaron con el montaje:

El público, a pesar del riesgo que conllevan este tipo de propuestas, fue cómplice desde el principio, desde el mismo instante en que los actores entran cantando *Pomp and circumstance* de Elgar por el patio de butacas. Y disfrutó con la representación.

Por otro lado, encontramos también referencias al tipo de público que asistía a las representaciones, de este modo, Cortés afirmaba: “Tres cuartas partes de un Teatro Jovellanos, en esta ocasión con más gente joven de la habitual, fueron testigos de cómo una adaptación moderna de Shakespeare, no tiene por qué ser un sacrilegio”.

También en la crítica de Rafa, quien aseguraba que la adaptación iba destinada al disfrute de un público joven:

Un Ricardo III confeccionado, en definitiva, como un traje medido para un prototipo de espectador determinado: joven que se ha desarrollado dentro de la sociedad del avance tecnológico. El purista, por el contrario, está condenado a sufrir.

Parece obvio, por tanto, que este montaje, con tanta acción, colorido, pistolas, drogas y música disco iría más destinado a un público joven, quien por otra parte, en teoría, también se sentiría más atraído por un tipo de representación como esta que un público más acostumbrado a presenciar adaptaciones de obras renacentistas de corte más clásico.

Sin embargo, Stahr no hablaba de un público joven, y se refería en otros términos: un público inculto consumidor habitual de telebasura:

Desde un tiempo a esta parte la inteligencia y la fina ironía no cotizan muy alto en la escena teatral... No voy a responsabilizar de esto solamente a la gente del mundo teatro ya que creo que gran parte de la culpa corresponde al público, mucho del cual tras su supuesta sensibilidad entrenada y sus inquietudes

culturales sólo esconde un gusto desmedido por la palabra gruesa y el argumento tontorrón...

Dentro de este estado de cosas hay que situar la obra de “Higiénico”, y no ser demasiado cruel con ella –aunque para crueldad habría que hablar de las dos horas de castigo que supuso aguantar la representación- Porque afín de cuentas la obra de “Higiénico” sólo es un pasito más en el descenso hacia el fondo en el que se va hundiendo nuestra cultura; el humor de trazo grueso, la estupidez justificada por sí misma, lo zafío, o simplemente lo hortera son los mismos ingredientes que hacen triunfar a la tele basura, a los Torrentes y a otros engendros. Viendo lo méritos de este espectáculo le profetizo un éxito seguro; pues a idiotez y a humor simplón es difícil de igualar lo visto en el Jovellanos.

Finalmente, se debería recordar que la adaptación de Laura Iglesia e Higienico Papel Teatro recibió diferentes premios: fue galardonada con el Premio Jovellanos 2005; en el XXX Certamen Nacional de Teatro Arcipreste de Hita recibió tres premios: el 2º Premio del certamen, Premio al Mejor Montaje y el del Público. También recibió el Premio del Público en el Certamen Nacional Garnacha de La Rioja y fue finalista al Premio Max Revelación en el año 2007¹⁴¹.

Por tanto, en lo que a las conclusiones se refiere, de nuevo se observan conclusiones positivas desde la prensa y conclusiones negativas desde los Blogs, por lo que se tratará de contrastar unas y otras. En primer lugar, las positivas desde la prensa:

- “Sin duda es la mejor función vista este año en el Jovellanos” (Ortiz).
- “Un acierto, que merece felicitaciones tanto al conjunto de la compañía Higiénico Papel Teatro como a la dirección del Jovellanos, al ofrecernos este bello espectáculo” (López).

En segundo lugar, las conclusiones negativas desde los Blogs:

- “Lástima que un proyecto tan ambicioso tenga costuras tan frágiles” (Alfredo).
- Modificaciones sobre el original que simplemente se ciñen a la estética, puesto que la autora se ha despreocupado de buscar una lectura paralela en código de denuncia, algo tan habitual de ver en los escenarios que cuando no se contempla produce un sentimiento cercano a la orfandad ideológica. Así de poco amable se viste el teatro en esta irracional era. La superficialidad no exenta de riesgo flota así como una de las losas que afectan al desarrollo de ‘King Richard’. El Duque de Gloucester aparece como un villano excesivamente lineal, movido sólo por una ambición. No es tan tirano como sería deseable, porque lo que le guía no es más que la sed de sangre. ¿Dónde nace ese torrente de odio? (Rafa).

En cualquier caso, la crítica positiva que más llama nuestra atención fue la de Fuertes por distintos motivos. En primer lugar por comparar y poner a este Ricardo III a

¹⁴¹ www.lne.es/tv-espectaculos/2008/04/29/ricardo-iii-higienico-papel-recibe-tres-premios-guadalajara/631427.html.

la altura del de Olivier, afirmando que sería el mejor desde entonces, algo que considero muy atrevido y poco acertado: “Formidable trabajo de Laura Iglesia y de los 13 actores sobre el escenario. Alguien que pudiera corroborar, como los que estábamos en la sala, que este es el mejor 'Ricardo III' visto desde que Laurence Olivier lo filmó para el cine”.

En segundo lugar, porque sus palabras son muy reivindicativas y parece intentar saldar cuentas pendientes. Se puede observar cierta inquina e incluso rencor hacia las instituciones, por lo que considero que sus valoraciones no serían reales, sino más bien un arma reivindicativa:

Debería representarse nuevamente la obra, dándole un carácter institucional, para que asistieran: a) las autoridades con mando en plaza de la cultura, para que observaran que Asturias tiene números uno, aparte de los que queman gasolina. b) Invitar a los modernos, para que comparen las excentricidades de algunos adaptadores de los clásicos con el ingenio desbordante y el respeto a la cultura. c) Invitar al estreno a los directores de cine que estos días ruedan en Asturias, y conceden sólo migajas interpretativas a los actores asturianos, para que se atrevan a decir si tienen a alguien en los repartos que puedan hacer sombra a Alberto Rodríguez y Félix Corchera. Por último, invitar (aunque debiera obligárseles) a todos aquellos que dicen que los clásicos son aburridos.

Además, según Fuertes, se trata de un “Un montaje para exportar como uno de nuestros patrimonios”. Por tanto, considero muy oportuno citar a continuación a Stahr, quien continuaba desarrollando su crítica negativa desde su Blog de forma contundente, y sus palabras podrían servir de respuesta a las aseveraciones reivindicativas de Fuertes.

Quizá estoy siendo duro juzgando el espectáculo de anteayer pero es que no estamos ante una obra de fin de curso para colegas y familiares, teóricamente estamos ante la obra del año aquí en Interzona, una obra llevada a cabo por profesionales contrastados- lo digo sin ironía-. Quizá cómo buen provinciano debería defender el producto regional, pero me parece un argumento muy pobre defender algo pésimo simplemente porque es de aquí y no de allá, al contrario creo que hay que ser crítico no vayan a decir por ahí que esta “cosa” nos representa en alguna manera.

Dicen que de la endogamia y de la consanguinidad nacen monstruos, tal puede ser la razón del alumbramiento de este Ricardo III. El comadreo generalizado y un entorno de colegueo falto de espíritu crítico pueden llevar a alguien-a quién yo tenía por persona de talento- cómo Laura Iglesia a afrontar, sin el debido respeto, tareas que nos sobrepasan...

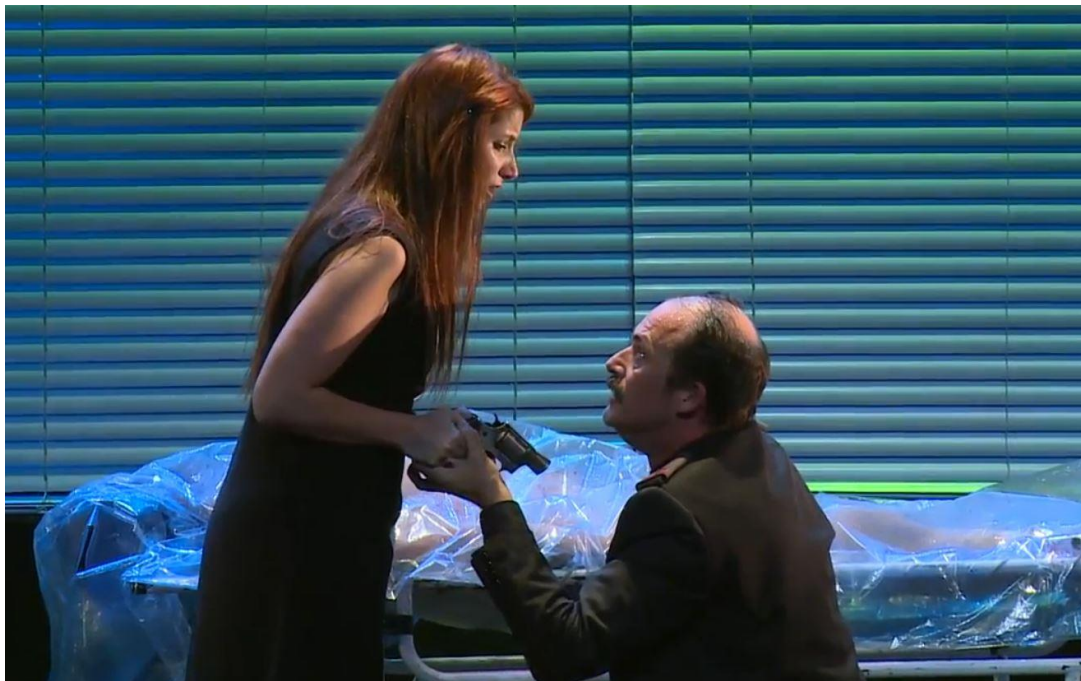
Además, Stahr concluía considerando que “Laura y sus secuaces han pasado a engrosar la larga lista de víctimas de este sanguinario Ricardo de Gloucester”.

Por tanto, resulta cuanto menos curioso que, en el caso de esta adaptación, las críticas positivas siempre viniesen de medios de prensa, la mayoría locales, mientras que los Blogs especializados, en los que cuales se espera siempre una mayor libertad de opinión fueran los únicos que desarrollasen las críticas negativas hacia esta producción. Lo que sí queda claro, es que la adaptación de Laura Iglesia no dejó indiferente a nadie que tuvo la oportunidad de presenciarla.

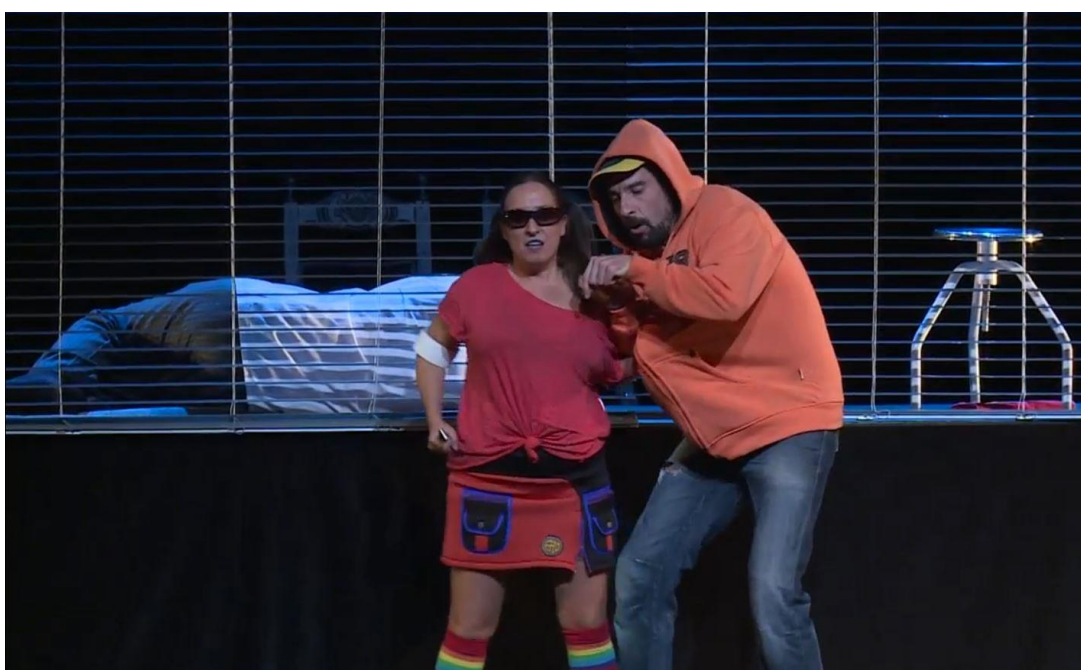
El aspecto mejor valorado de la misma fue el texto que Iglesia llevó a escena, el resto, en general, fue recibido con división de opiniones.

Anexos

Anexo I. Seducción Ana.



Anexo II. Asesinos de Clarence y este durmiendo detrás en su celda.



Anexo III. Cocinero.



Anexo IV. Recepción y llegada de los príncipes al aeropuerto.



Anexo V. Ejemplo de escenografía.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Iglesia, Laura, directora. *King Richard. King Richard. The Tragedy of King Richard III*. De William Shakespeare. Teatro Jovellanos. Gijón. 2016. DVD.

---. "King Richard. The Tragedy of King Richard III". 2006. Gijón. Guión de Texto Teatral. Higiénico Papel Teatro.

II. Prensa y revistas especializadas.

Alfredo. "King Richard (Higiénico Papel Teatro)". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, de L. Iglesia, en *La Vida no Imita al Arte*. Web Blog Post. 17 Mayo 2007. <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2007/05/king-richard-higienico-papel.html>.

Alonso, Cuca. "King Richard". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *La Nueva España*, en www.higienicopapel.com/web/espectaculos/kingrichard/criticas.html. n.d.

Alonso, Fernando. "King Richard". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *La Nueva España*, en www.higienicopapel.com/web/espectaculos/kingrichard/criticas.html. N.d

Corte, Roberto. "King Richard". Reseña de *King Richard*, de L. Iglesia. *La Ratonera*, no. 19. Ene. 2007. www.la-ratonera.net/numero19/n19_ricardo.html.

Cortés, Iker. "Shakespeare se Renueva". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *El Comercio*. 5 Nov. 2006. www.elcomercio.es/prensa/20061105/contraportada/shakespeare-renueva_20061105.html.

"El «Ricardo III» de «Higiénico Papel» Recibe Tres Premios en Guadalajara". 29 Abr. 2008. www.lne.es/tv-espectaculos/2008/04/29/ricardo-iii-higienico-papel-recibe-tres-premios-guadalajara/631427.html.

Fuertes, Joaquín. "El Gran Día". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *El Comercio*. 9 Nov. 2006. www.elcomercio.es/prensa/20061109/sociedad/gran_20061109.html.

González, Rafael. "King Richard". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *El Decano de Guadalajara*, en www.higienicopapel.com/web/espectaculos/kingrichard/criticas.html. N.d

Iglesia, Laura. Entrevista. "King Richard: un Cóctel de Violencia, Sexo y Poesía". Entrevista por E. Vallines. *La Ratonera*, no. 19, Ene. 2007. www.la-ratonera.net/numero19/n19_king.html.

- . "Notas de dirección de un Ricardo III: "King Richard"". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, no. 119, 2008, pp.119-23.
- López, Mariano. "King Richard". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *La Nueva España*, en www.higienicopapel.com/web/espectaculos/kingrichard/criticas.html. N.d
- Ortiz, Boni. "King Richard". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *La Voz de Asturias*, en www.higienicopapel.com/web/espectaculos/kingrichard/criticas.html. N.d
- Rafa. "'King Richard'. Fotogramas de un Tirano". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *Mi Viejo Baúl*. Web Blog Post. 8 Mayo 2008. <http://miviejobaul.blogspot.com.es/2008/05/king-richard-fotogramas-de-un-tirano.html>.
- Requena, José M. "Un Regreso a Cuerpo de Rey". 4 Nov. 2016. www.lne.es/gijon/2016/11/04/regreso-cuerpo-rey/2008118.html.
- Solano, R. "Higiénico Papel Teatro Reinventa a los Clásicos". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *El Correo*, 20 Nov. 2007. www.elcorreo.com/alava/20071120/la-rioja/higienico-papel-teatro-reinventa-20071120.html.
- Stahr, Monroe. "Higiénico Papel - King Richard". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *Lugar Solitario*. Web Blog Post. 6 Nov. 2006. <http://lugarsolitario.blogspot.com.es/2006/11/higinico-papel-king-richard.html>.
- Vallines. "King Richard: un Cóctel de Violencia, Sexo y Poesía". Reseña de *King Richard. The Tragedy of King Richard III*, dirigida por L. Iglesia, en *La Ratonera*, no. 19, Ene. 2007. www.la-ratonera.net/numero19/n19_ricardo.html.

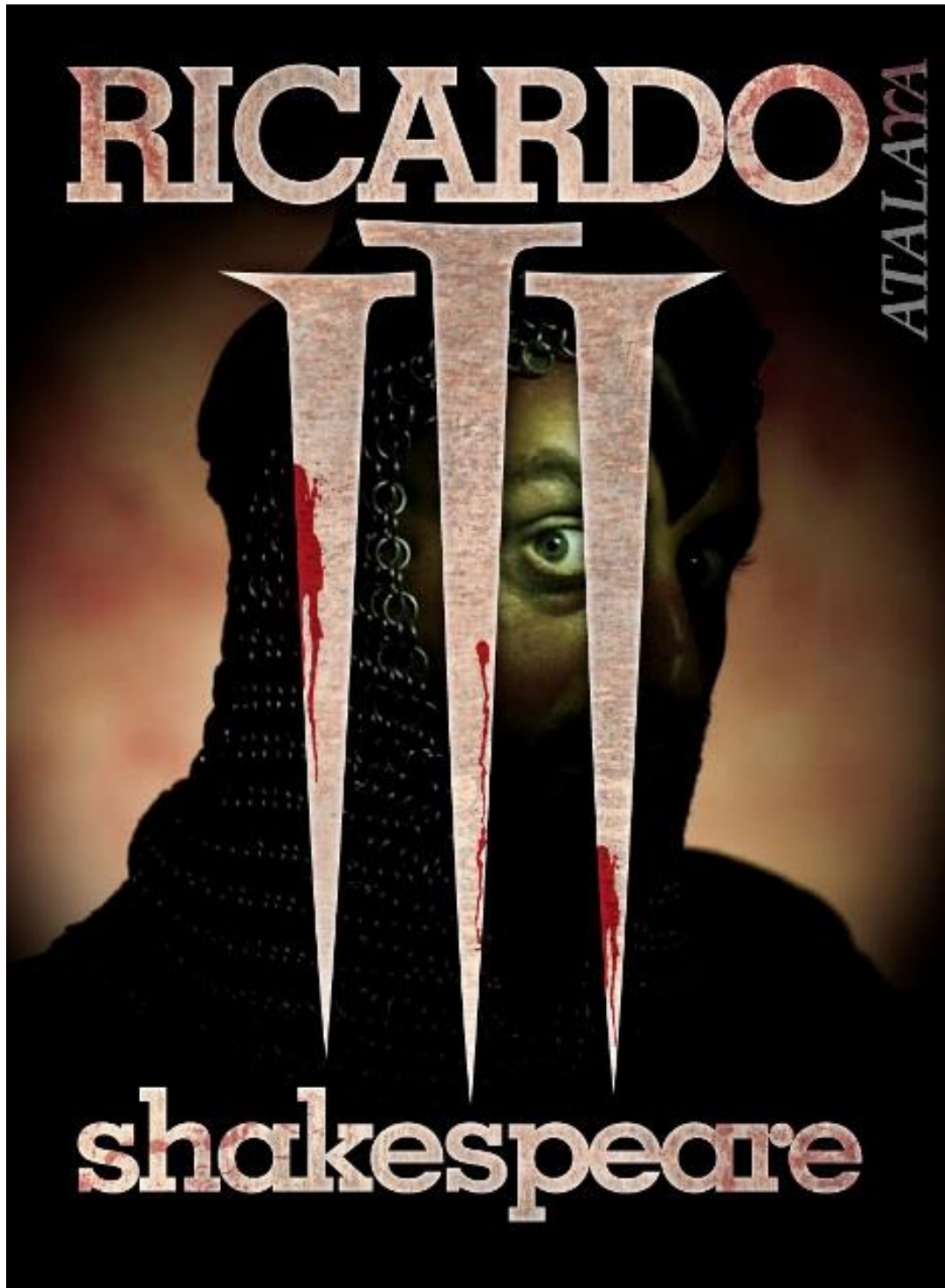
III. Videos.

- Higiénico Papel Teatro. "Trailer King Richard". Online Video Clip Youtube. www.youtube.com/watch?v=qgkaO39_0_Q. 19 Oct. 2016.
- Iglesia, Laura. "'KING RICHARD, The tragedy of King Richard III' by W. Shakespeare". Online Video Clip Youtube. www.youtube.com/watch?time_continue=226&v=F8EDXozh9yw. 1 Feb. 2017.

IV. Otros.

“¡OH!TEL®”. <https://higienicopapel.com/catalogo/oh-telo>.

4.7 Ricardo III. Atalaya. 2010



4.7.1 Introducción.

En el año 2010 se estrenó *Ricardo III*, adaptación del clásico Shakesperiano por parte de la compañía sevillana Atalaya. El director de aquella producción fue Ricardo Iniesta, quien también se encargó de adaptar el texto. Además, Iniesta contó con la colaboración de Lidia Mauduit y Sario Téllez como ayudantes de dirección para la ocasión, mientras que el papel protagonista fue interpretado por Jerónimo Arenal.

La compañía realizó una extensa gira, la cual se alargó durante varios años. El preestreno tuvo lugar en la XXVII edición de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Vúcar (Almería) el 24 de abril de 2010, aunque el estreno oficial se produjo unos días después, el 28 de abril de ese mismo año, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, donde estuvo en cartel durante casi un mes. Después, la compañía giró por toda España, visitando hasta diez comunidades autónomas: Andalucía, Extremadura, Madrid, Castilla y León, Castilla La Mancha, Galicia, Comunidad Valenciana, País Vasco, Cantabria y Murcia. La gira acabó en el año 2012, aunque durante 2014 y 2015 realizaron actuaciones puntuales, y en 2016 decidieron volver a representarla en homenaje al cuarto centenario de la muerte de Shakespeare. También en 2017 volvió a los escenarios sevillanos.

Tras veintisiete años de trayectoria, *Ricardo III* suponía el primer acercamiento de la compañía y de su director hacia Shakespeare, nunca antes habían adaptado una obra del bardo inglés. Así pues, tras adaptar a Lorca, Valle-Inclán, a Brecht, H. Muller o a los clásicos griegos, en el año 2010 llegaba el momento de adaptar a Shakespeare y de este modo, como el propio Iniesta reconocía, la compañía pretendía comenzar una nueva etapa, “quizás de mayor resonancia, pero también con un grado superior de responsabilidad. Por ello hemos elegido un texto de tal calibre y con tantas posibilidades”.¹⁴² Pero según el director, esta nueva etapa no suponía una ruptura con lo anterior, ya que esta obra les conectaba “con el teatro de la crueldad y el grotesco de Valle, el distanciamiento de Brecht y la espiral de sangre y venganza de las tragedias griegas”.¹⁴³

La principal razón por la cual Iniesta no se había lanzado a montar “un Shakespeare” previamente fue por respeto, pero también por autoexigencia, por ello estuvo esperando al momento oportuno:

Él es como un cráter del que fluye toda la energía de la tierra. Uno puede subir a un volcán en helicóptero y también puede hacerlo andando, que es lo que hemos escogido nosotros. Hemos tardado 30 años en subir a la cima y hemos tenido todo un recorrido de aprendizaje, cayéndonos, desandando el camino y buscando nuevas rutas. Llegamos a Shakespeare en el momento oportuno. Hemos aprendido a entrar en la boca del volcán.¹⁴⁴

¹⁴² R. Iniesta en el Dossier de la Compañía.

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ R. Iniesta en Tovar, Julio. “Ricardo Iniesta: ‘Shakespeare es el Big Bang, el Centro del Teatro’”.

Según el director, es una falta de respeto que cualquiera, cuando comienza a dirigir se atreva con Shakespeare,¹⁴⁵ coincidiendo en esta opinión con Jorge Eines como se verá.

Ricardo Iniesta explicaba el porqué escogió *Ricardo III* para su estreno en las adaptaciones shakesperianas, lo cual podría resumirse en que *esta obra* sería “su obra más inquietante y actual”.¹⁴⁶ Este último rasgo fue el que más destacó el director en sus entrevistas, en ellas conectaba al personaje de Ricardo III con los políticos mundiales contemporáneos:

Es una obra de plena actualidad, que habla del poder a toda costa y de la corrupción. De hecho, la figura de Berlusconi nada tiene que envidiar a Ricardo III, hasta en su simpatía. Ahora no se mata como entonces, pero no creo que ningún poderoso de nuestro planeta tenga las manos limpias de sangre”.¹⁴⁷

Por tanto, el objetivo de Ricardo Iniesta con esta adaptación fue principalmente crítico, aunque la crítica era velada, no aparecía una crítica exagerada ni tampoco concreta frente a un estamento o político en particular, sino que la crítica iba destinada hacia el poder y el poder político en general y de cualquier época, pero se advertía más en las palabras del director que en la obra.

Según Iniesta, la obra:

Se introduce en la mente humana y saca interrogantes y conclusiones que resultan válidas para el hombre de ayer, de hoy y de mañana. De ahí que su Ricardo III no haya perdido vigencia; de ahí que pueda ser trasladado a la época nazi o a cualquier tiempo o lugar.¹⁴⁸

Alonso destacaba la figura del rey en esta producción “contrahecho, deforme y espantoso, más psicológica y humanamente que lo que aparentaba físicamente”, el cual servía de “vehículo para denunciar el fenómeno actual, aunque disfrazado con otras estrategias, influencias, presiones, crímenes, asesinatos y guerras”. Además, añadía, “la lógica del guerrero que representa Ricardo III es la misma de quienes se escudan en los gobiernos actuales en sus ambiciones de dominio económico, político y militar”.

Por ello se valió de una puesta en escena que se podría considerar como atemporal, aunque con tintes medievalistas, especialmente debido al vestuario de algunos personajes como Buckingham, Ana o Catesby que poseía cierto aire medieval, mientras que el vestuario de otros como Ricardo, o Margarita no seguiría ninguna estética concreta.

¹⁴⁵ R. Iniesta en Tovar, Julio. “Ricardo Iniesta: ‘Shakespeare es el Big Bang, el Centro del Teatro’”.

¹⁴⁶ R. Iniesta en el Dossier de la Compañía.

¹⁴⁷ R. Iniesta en www.elcorreoweb.es.

¹⁴⁸ R. Iniesta en el Dossier de la Compañía.

Por otro lado, la compañía combinaba distintos estilos sobre el escenario, y se acercaba sobre todo al teatro de la crueldad y el terror gótico e incluso, por momentos, al cabaret. Iniesta así lo definía:

Las creaciones que han propuesto los actores en la primera parte del proceso creativo han indagado sobre las claves de la crueldad, del “terror gótico”, del musical en la línea de Tom Waits, acercándose por momentos al misterio inquietante que traslucían algunas escenas de nuestra visión de ‘El Público’ de Lorca.¹⁴⁹

Asimismo, lo que más destacaba el director jienense del montaje fue el terror, asegurando: “es un espectáculo que tiene que ver mucho con la sensación del horror y del terror ante lo que se está viendo. La matanza y la crueldad de los secuaces de Ricardo III, que casi no se mancha las manos”.¹⁵⁰

Sería interesante destacar también el uso de recursos dramáticos expresivos como el teatro de sombras o el teatro balinés, “con un esmerado trabajo de expresión corporal” (Alonso). El juego de sombras fue un recurso utilizado por la compañía a lo largo de todo el montaje y ofrecía imágenes impactantes a la audiencia, como por ejemplo la entrada de Ana con el séquito fúnebre; pero también situaciones cómicas como por ejemplo la persecución de Tyrrell al asesino que le acompaña a ejecutar a Clarence. El expresionismo es otro de los estilos a los que se acercó Iniesta en su puesta en escena, los juegos de luces, sombras y el color, así como la música, creaban una atmósfera y puesta en escena muy especial:

Había esa idea medio en broma, no literalmente, de terror gótico porque me quería meter en el mundo terrorífico gestado por un personaje que asesina a los príncipes niños, a su propia amante; que menos a su madre, que no se atreve, mata al resto para ostentar el trono. No quería que fuera un culebrón en el que se va contando, quería crear una atmósfera de terror en torno a este personaje, casi vampiresco, pero sin caer en eso. Entonces, eso enseguida me conduce al expresionismo alemán, a las imágenes de todos los grandes que dan una potencia muy grande a los personajes. Ricardo III es un personaje de expresión, con esa deformidad, esa ironía, esa crueldad al tiempo sarcástica...¹⁵¹

Tal y como afirmaba Antuñano, el expresionismo alemán siempre ha sido una clara influencia en la compañía desde sus inicios, marcando una clara línea a seguir:

Atalaya comenzó su andadura en 1983 y desde entonces, con elencos renovados, ha mantenido una línea de trabajo coherente, impuesta por el director y su hermano Carlos, en la que su objetivo ha sido realizar un teatro diferente al comercial que se exhibía en la década de los ochenta en los escenarios españoles, tomando como referencias las enseñanzas de Eugenio Barba y los

¹⁴⁹ R. Iniesta en el Dossier de la Compañía.

¹⁵⁰ R. Iniesta en González-Barba, Andrés.

¹⁵¹ R. Iniesta en una entrevista por Ramón.

espectáculos del Odin Teatr, y las de otros creadores como Peter Brook, Tadeusz Kantor o Heiner Müller.

De estos directores, así como de la aproximación a la metodología de Laban y a la biomecánica de Meyerhold, Atalaya se rotura con un trabajo expresivo y corporal, que plasma en la gestualidad y el movimiento las sensaciones que les producen las palabras de los textos que llevan a escena; de Barba conserva la construcción de una partitura gestual, tomando como punto de partida las improvisaciones que se realizan en los largos talleres de trabajo (más de 150 días de ensayos les ha llevado levantar este Ricardo III).

A partir de 1986, Atalaya presenta un conjunto de trabajos, con diferentes concepciones en su estética, pero enmarcados por las siguientes referencias: el rechazo de cualquier atisbo naturalista; el trabajo del actor realizado con rigor y basado en un entrenamiento cotidiano; la experimentación para captar la emoción del espectador; y el compromiso con la sociedad, pues concibe el teatro no sólo como lugar para la diversión, sino como espacio para la reflexión y la toma de postura.

Por otro lado, esta era la primera vez que Iniesta hacía teatro tras la muerte de su hermano Carlos, quien le introdujo en el mundo de los escenarios y con quien siempre había trabajado. Sin duda, una persona clave en su carrera y su mayor influencia, la cual se vio reflejada en esta adaptación:

Con él aprendí a ser muy escrupuloso con la métrica, con las traducciones y adaptaciones. Sin su enseñanza, en los tres largos períodos – más medio año cada uno- en que trabajamos y discutimos cada vocablo para *Elektra*, para *Medea*, *la Extranjera* y especialmente- para su póstuma *Ariadna*, nunca podría haber llevado a cabo la adaptación y versión de *Ricardo III*.¹⁵²

En lo que refiere al texto, como se tratará más en profundidad en el espacio dedicado al mismo, Iniesta recortó de forma considerable el número de palabras hasta dejar la duración de la obra en una hora y treinta y cinco minutos aproximadamente, muy lejos de la original, aunque lo respetó dentro de las posibilidades, como aseguraba Antuñano: “la versión respeta el texto original, aunque lo abrevia bastante, y lo desliza hacia un expresionismo que agudiza los rasgos de crueldad sádica de Ricardo III”. Junto a Will Keen, Iniesta cuidó principalmente el verso shakesperiano.

De este modo, Alonso aseguraba la importancia de la previa adaptación del texto llevada a cabo:

El esfuerzo previo llevado a cabo por Ricardo Iniesta para desnudar de ornamento el texto original y profundizar de forma inteligente en la interpretación de las claves históricas nos ayuda a extraer la enseñanza encerrada en el mensaje sobre la falta de escrúpulos cuando se trata de conseguir el poder y de los crímenes contra la humanidad llevados a cabo para conseguirlo.

¹⁵² R. Iniesta en el Dossier de la Compañía.

Además de la escenografía y puesta en escena, y del cuidado texto, otro rasgo a destacar al analizar la adaptación sería la música, presente en todo el montaje, una música con mucha fuerza, compuesta por Luis Navarro, que en ocasiones era cómica y en ocasiones tenebrosa; donde primaban los sonidos medievales de origen gaélico. Aunque remarcable fue la última escena y muerte de Ricardo con Mikel Laboa de fondo y su *Gernika*, aportando una triste épica a ese final y también a modo de homenaje al cantautor vasco y a todas las víctimas de las tiranías. Con este homenaje se cerraba el círculo en una adaptación que trataba principalmente sobre las consecuencias del abuso de poder político y las tiranías en cualquier momento histórico, realizando “un retrato del poder, de la ambición y el vértigo que padecen quienes no saben ver impedimentos éticos o morales a sus insaciables deseos de gloria” (Romero).

La adaptación cosechó un gran éxito, ya que, como se mencionaba, consiguió conjugar diferentes estilos: la atemporalidad con rasgos medievales y la actualidad, el teatro de sombras y de crueldad..., y a colación, podríamos recordar la definición de Molina: “canciones en inglés, teatro de sombras, luz negra, mimo y hasta títeres se entrelazan en esta nueva creación de Atalaya para ponerle un espejo cóncavo al poder de cualquier época”.

Por tanto, tras veintisiete años de exitoso camino, llegó el momento de Shakespeare y el teatro renacentista, y la propia compañía definía así su trayectoria hasta ese momento:

Se podría decir que los clásicos griegos han aportado la sangre a nuestro lenguaje, Valle y Lorca los pulmones y Heiner Müller el sistema nervioso, mientras que en Shakespeare ha encontrado Atalaya el corazón que da vida y sentido a toda su existencia anterior y futura.¹⁵³

También encontramos una buena definición de la adaptación de Atalaya en relación con el estilo de la compañía en la web *Sevillafest*:

Con un estilo cercano al expresionismo donde el misterio, e incluso el terror, afloran ante el espectador, en su adaptación del texto de Shakespeare, la compañía sevillana sigue fiel a su propio lenguaje, reconocible por el trabajo sobre la energía de los actores en escena, por la utilización poética de los objetos y las atmósferas y por la acumulación de imágenes y temas musicales que obligan al público a elegir.

Tal y como se ha comentado, esta fue la primera ocasión en que Ricardo Iniesta y Atalaya Teatro adaptaban y llevaban a escena un texto de W. Shakespeare. Posteriormente montaron *Rey Lear*, en el año 2019, en la que el monarca era interpretado por Carmen Gallardo:

La versión de Atalaya, potencia la búsqueda de la condición humana desnuda que subyace en el texto, despojando al individuo de todo lo superfluo,

¹⁵³ www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/

conectando con la esencia de la Naturalenza y buscando la empatía hacia el resto de la Humanidad.¹⁵⁴

Esta producción fue reconocida con 6 premios, entre los que se encontraban: Mejor Espectáculo, Mejor Dirección (Ricardo Iniesta), Mejor Actriz (Carmen Gallardo) y Actor (Raúl Vera) Protagonista junto con Mejor Iluminación (Alejandro Conesa) y Mejor Adaptación (Ricardo Iniesta). También fue el espectáculo que más nominaciones recibió en los premios MAX del teatro español en 2019: Mejor Espectáculo, Mejor Dirección, Mejor Adaptación, Vestuario, Iluminación, Mejor Actor (Raúl Vera) y Mejor Actriz a Carmen Gallardo.

Además, según anunciaba la compañía en su web, en 2019 es la compañía teatral más valorada por los baremos del INAEM del Ministerio de Cultura.¹⁵⁵

Otros textos de teatro medieval, renacentista o barroco que llevaron a escena fueron los siguientes:

- *La Celestina*, estrenada en 2012, pero todavía en gira en 2019.
- *Fuenteovejuna*, 2016, pero todavía en gira en 2019.

4.7.2 Texto.

Tras haber analizado la adaptación, en primer lugar se debería considerar que Iniesta, como es habitual y cabía esperar, recortó el texto en gran medida al tratarse de una obra de tan larga duración. Esto supuso un largo y costoso proceso de alrededor de seis meses que dio como resultado un montaje de tan solo una hora y treinta y cinco minutos, como aseguraba el propio autor, “el tiempo justo para que la palabra de Shakespeare caiga como una bomba sobre el patio de butacas”.¹⁵⁶ Además, en este proceso se tuvo en cuenta la fonética del inglés y el verso. Iniesta hablaba así de este trabajo:

La primera y más compleja tarea con el texto ha sido aligerar en buena medida el original de Shakespeare, que llega a las 31.000 palabras. Se trata de su obra más larga, después de *Hamlet* – y en caso de llevarse a escena en su totalidad superaría las cuatro horas de duración. El texto que abordaremos ha quedado en algo menos de 11.000 vocablos. Por otro lado existe el problema de la fuerza fonética del inglés, muy superior a la del castellano – al contrario que la riqueza gramatical-, y especialmente en lo que se refiere a la acentuación y las consonantes. Así mismo se ha mantenido rigurosamente el verso yámbico con

¹⁵⁴ En “Rey Lear”. <https://www.atalaya-tnt.com/programacion/rey-lear/>.

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ R. Iniesta en www.elcorreoweb.es.

las excepciones que el propio Shakespeare planteó en el caso de personajes mundanos.¹⁵⁷

En el proceso de reconstrucción del texto, Ricardo Iniesta tuvo la ayuda del actor británico Will Keen, con quien realizó un taller de verso, y de la cantante Esperanza Abad. Posteriormente, fueron más de 130 ensayos (más de ochocientas horas, el mayor número de ensayos de la compañía) en los que “su *Ricardo III*” fue tomando forma hasta llegar a ser el éxito que fue. Iniesta hablaba así de las influencias y ayudas recibidas para llevar a cabo la adaptación del texto:

A través de mi hermano Carlos aprendimos a decir bien la palabra de la tragedia griega, su sonoridad, su fuerza fonética, la palabra de fuego; del Lorca más surrealista nos llegó la palabra onírica, poética; de Valle Inclán, la palabra de bronce, sonora que evoca la tierra; la palabra musical de Brecht, la palabra futurista de Maiakovski y los textos piedra de Müller... Gracias a Will y Esperanza disfrutamos al decir a Shakespeare.¹⁵⁸

Por último sería interesante señalar la conexión entre la reducción del texto y las intenciones de Iniesta con su adaptación. Ladra conectaba estos extremos afirmando que Iniesta llevó a cabo una “concienzuda revisión del texto”:

Esta poda –que pondría, sin duda, los pelos de punta a compañías tan respetuosas de mantener la integridad literal de la escritura como son Cheek by Jowl o la RSC – nos da, en cambio, una excelente idea de cuáles son las verdaderas intenciones de Atalaya a la hora de abordar la obra. No se trata de honrar un inestimable legado filológico ni de indagar siquiera en la maraña mental del protagonista convirtiéndole en una especie de Hamlet avant-la-lettre para mayor lucimiento de un actor, sino de desvelar ante un auditorio transido por el espanto el verdadero sentido de la Historia. Iniesta lee a Shakespeare como Brecht lo leía, no abrumado por su genio dramático sino comprometido con su tiempo.

En lo que a la estructura se refiere, pese a la evidente reconstrucción en la labor de adaptación de Iniesta, la estructura y el orden general de la obra se respetó salvo mínimas excepciones. La primera diferencia con la original podía observarse ya en la primera escena. El comienzo de la adaptación mostraba a nueve personajes sentados a lo largo del escenario en unos extraños asientos en forma de triángulo isósceles con el ángulo obtuso en la parte superior. El rey sentado en el centro, mientras que Ricardo se encontraba en la esquina de su derecha (izquierda desde la visión de la audiencia). La escena comenzaba con un escenario oscuro, y tan solo estaban iluminados los personajes. Comenzaba a sonar música de baile medieval y todos se ponían en pie y bailaban los unos con otros como si se tratase de una fiesta propia de ese tiempo. En el baile y en los intercambios que los personajes realizaban, se podía observar determinados gestos que revelaban actitudes, como por ejemplo a Ricardo, quien agarraba por detrás a una joven y con su mano izquierda le manoseaba obscenamente un

¹⁵⁷ R. Iniesta en el Dossier de la Compañía.

¹⁵⁸ R. Iniesta en Relano, Borja.

seno, aunque la joven lograba escapar rápidamente. Dos de los personajes se tendían la mano pero cuando se disponían a chocarlas las apartaban con despecho y desprecio. Poco a poco, en mitad del baile y mientras todos bailaban, Ricardo se iba yendo hacia atrás, se escondía tras los asientos y observaba al resto desde la oscuridad. Segundos después volvía a su asiento desde el cual comenzaba su monólogo inicial. El resto, mientras, seguía bailando al son de la música. Por tanto, Iniesta introdujo al principio la fiesta de coronación de Edward IV, previa al monólogo inicial. Alonso comentaba esta primera escena:

Impactante el comienzo, cuando se nos muestra la vida en la Corte, las intrigas, recelos, alianzas, amores, pactos y traiciones, en unos pasos de danza esperpénticos de los personajes, moviéndose, encontrándose, buscándose o huyéndose por las estancias palaciegas y reales.

Mientras Ricardo pronunciaba sus famosas palabras, el resto de personajes continuaban con el baile aunque con movimientos muy lentos, hasta el punto del monólogo que suele servir de inflexión en las adaptaciones y donde comenzaría la segunda parte del mismo: “*pero yo...*”, en ese instante cada uno volvía a su asiento, en cambio Ricardo se levantaba y se dirigía al proscenio. El escenario oscurecía por completo y la audiencia solo podía ver su rostro mientras proseguía con el monólogo. El sonido de la música también decrecía hasta dejar de sonar.

En la siguiente escena aparecía Clarence con quien Ricardo mantenía una breve conversación, escena en la que el texto fue muy recortado. Conversaban acompañados de una música tenebrosa y en un escenario en el que reinaba la oscuridad, permitiendo que la audiencia únicamente pudiese ver sus rostros. La música seguía siendo tenebrosa cuando Clarence marchaba y Ricardo hablaba de Ana, y cuando esta entraba con la comitiva fúnebre la imagen era espectacular y escalofriante, en parte debido a la música, que se tornaba en una especie de gótico canto gregoriano. La iluminación hacía que las sombras dibujasen la escena de forma magnífica y terrorífica. (Anexo I).

Ana vestía completamente de negro, un sepulcro (en el que no había cadáver pero lo imaginamos) y una corte fúnebre de personajes encapuchados vestidos del mismo color que quedaban junto a las picas que habían servido de asientos previamente y que ahora simulaban los cipreses del cementerio. Cuando Ana comenzaba a hablar, el escenario volvía a la oscuridad y solo su figura y el féretro quedaban iluminados. (Anexo II). Hasta la entrada en escena de Ricardo, instante en el que volvía la iluminación y se desarrollaba la escena de la seducción de Ricardo a Ana. Esta escena fue, en gran medida, fiel a la original aunque como es habitual, el texto fue muy recortado y adaptado de forma que simplificaba el maravilloso diálogo, y el duelo verbal entre ambos mantenía toda la carga emocional y la fuerza verbal de la escena, potenciada por la fuerza de la imagen. He aquí un ejemplo de aquella escena:

ANA. Era un hombre amable, dulce y virtuoso.

RICARDO. Propio para reunirse con el rey de los cielos.

RICARDO. Es tu belleza la causante de esas muertes. Tu belleza que me ha hechizado en mis sueños y me haría capaz de destruir el mundo, con tal de estar en tu regazo.

ANA. Si eso fuera verdad, te aseguro, desalmado, que me desgarraría la cara con las uñas.

RICARDO. No verán mis ojos rasgada esa belleza. Ella me ilumina como el sol a la tierra. Ella es toda mi luz, ella es toda mi vida.

ANA. Que la noche apague tu luz y la muerte toda tu vida.

RICARDO. No maldigas contra ti, que tú eres ambas.

ANA. Ojalá lo fuera para vengarme de ti, para vengarme de aquel que mató a mi amado.

RICARDO. Aquel que te privó de tu amada te ha encontrado ahora mejor amado.

ANA. ¿Amado? Mejor que él nadie respira sobre esta tierra.

RICARDO. Y te quiere más de lo que él te quería.

ANA. ¿Dónde está?

RICARDO. Frente a ti [Ana le escupe]. ¿Por qué me escupes?

ANA. Ojalá fuera veneno mortal.¹⁵⁹

Al terminar la escena y salir Ana del escenario, este volvía a la oscuridad, solo quedaba iluminado Ricardo sacando pecho de su conquista con ironía y movimientos cómicos. En cambio, la música de piano era tétrica y contrastaba con su ironía. Ricardo incluso bajaba a la platea y se acercaba al público e incluso caminaba entre las filas de espectadores, dirigiéndose a los espectadores directamente y escenificando irónicamente sus palabras. Mientras, la música de piano iba cogiendo ritmo y dejaba de ser tan tétrica tornándose algo cabaretera con Ricardo haciendo excéntricos movimientos que parecían pasos de baile para desplazarse de un modo muy cómico. De este modo, la música si parecía ser más acorde con la imagen. Al acabar la escena, la completa oscuridad reinaba sobre el escenario de nuevo.

La siguiente escena tenía lugar en palacio, las picas triangulares volvían a servir de asientos e Isabel aparecía sentada en la del centro, en el trono. En este caso el escenario si estaba iluminado y se podían ver sombras al fondo. Al salir todos y quedar Ricardo, solo la oscuridad se apoderaba del escenario de nuevo, y este llamaba a gritos a Tyrrell. Aquí tenemos otra novedad remarcable, ya que Ricardo encomendaba a Tyrrell que asesinase a su hermano Clarence, aunque como es sabido, en el original shakesperiano, Tyrrell tan solo aparecerá en el acto IV escenas ii y iii. Tyrrell y otro asesino llevaban a cabo su cometido de asesinar a Clarence, al que rodeaban el cuello por detrás con una soga y le asfixiaban, sin prácticamente cruzar palabra con él. Esto

¹⁵⁹ DVD de la representación.

suponía otro gran cambio con respecto al original, y de este modo, se producía un gran recorte en el texto, aportando gran ritmo al montaje.

Posteriormente tenía lugar una escena introducida por Ricardo Iniesta, en la que Ricardo y Ana bailaban música medieval en la oscuridad. Mientras bailaban, Ricardo trataba de desnudar a Ana, la cual, impasible como si fuese una muñeca y brazos en cruz se dejaba mover por Ricardo a su antojo. Se trataba de una escena sin diálogo, tan solo se producía el baile, un baile que simbolizaba la posesión definitiva de Ricardo sobre Ana.

Llegados a este punto de la representación, cabría señalar que en esta adaptación se representaba una escena que no se suele representar en las adaptaciones españolas, en la que la hija de Clarence hablaba con la Duquesa sobre la muerte de su padre. También la ejecución de Rivers, muerte que en el original no tiene lugar sobre el escenario, y que Iniesta si introdujo en su obra. Tras decidir sobre el futuro del reino y traer al joven príncipe de Gales, Buckingham le decía al rey que había que acabar con la familia de la reina. Ambos salían, Rivers se quedaba solo, sentado en una de las picas, y al fondo aparecía la sombra de Tyrrell avanzando hasta situarse detrás de Rivers, le agarraba por detrás, le atravesaba con su espada, y se lo llevaba. Magnífica escena en la que los hechos se escenificaban a través de sombras con una gran fuerza visual. (Anexos III y IV).

Otra escena que habría que comentar por novedosa sería la muerte de Hastings. En esta adaptación no tuvo lugar la reunión del consejo. Catesby informaba de haberle sondeado y a continuación, el mismo Catesby junto a Tyrrell le asesinaban con las picas como armas sin mediar palabra, sin ser condenado, Ricardo no pedía su cabeza como es habitual. Por tanto, esta es la única adaptación en la que hemos visto que se ejecute a Hastings sin reunión previa y sin que Ricardo busque una excusa.

En la siguiente escena se daba un hecho peculiar y novedoso que también fue introducido por Iniesta. En un escenario completamente oscuro, Buckingham informaba a Ricardo sobre su primer encuentro con el alcalde y el pueblo:

BUCKINGHAM. (...) Dije eso y mucho más de Eduardo, su caprichosa y feroz tiranía.¹⁶⁰

En el instante que Buckingham pronunciaba la palabra tiranía, cogía el brazo de Ricardo y lo elevaba de forma que Ricardo realizaba el saludo fascista (Anexo V), quedando en esa postura durante toda la escena. Esta fue una imagen llamativa y que sin duda iba en consecuencia con las intenciones de denuncia del director que se comentaban en la introducción y se comentarán posteriormente de nuevo. Tampoco hemos observado un acto así en el resto de las adaptaciones analizadas.

La escena siguiente entre Ricardo, Buckingham, el alcalde y los concejales resultó ser muy cómica, por distintas razones. La primera sería cómo Ricardo fingía sus movimientos y posturas, incluso cuando se arrodillaba en una de las picas como si estuviese rezando, Catesby le intentaba corregir la postura y él le apartaba en cada

¹⁶⁰ DVD de la representación.

ocasión hasta que en una de ellas le amenazaba e intentaba golpearle e iba detrás de él para hacerlo, al mismo tiempo que Buckingham alababa sus cualidades como buena persona y posible monarca. Por otro lado, los cuatro concejales eran muy graciosos, eran cuatro personajes que, por su estatura y gestos, así como la vestimenta, se asemejaban a cuatro duendes, que se movían muy rápidamente siempre detrás del alcalde como si fuesen perritos, temerosos y emitiendo cómicos sonidos. (Anexo VI). Por el contrario el alcalde no decía una sola palabra. Cuando Ricardo aceptaba ser rey, todos menos él gritaban:

“¡Larga vida al rey!”

Y cantaban con alegría y de forma cómica: “*Now is the winter of our discontent, made glorious summer by this son of York*”.

Después salían del escenario cantando “*the King! the King!*”¹⁶¹.

Tras la escena de la coronación de Ricardo, tenía lugar el pasaje del reloj, un pasaje que en las adaptaciones españolas analizadas suele pasar casi desapercibida. En cambio, en la adaptación de Atalaya resultó muy interesante en cuanto a la escenografía, ya que mientras Ricardo y Buckingham discutían la promesa que Ricardo debería cumplir, cuando preguntaba la hora, éste soltaba la parte superior de una de las picas y esta se balanceaba como si fuese el péndulo de un reloj. Buckingham, cansado de que el rey le diese largas, se acercaba al teórico reloj y lo paraba sujetando el péndulo para que no siguiese con su balanceo, y obtener así una respuesta. Entonces, Ricardo le gritaba enfurecido y salía. Buckingham todavía con la pica en la mano se acordaba de Hastings y acercaba la pica a su cuello, simbolizando así que estaba en el punto de mira y su vida corría peligro.

El asesinato de los príncipes no se escenificaba, pero las picas también sirvieron para representarlos una vez muertos. En una oscuridad absoluta, en la que solo se podía ver el rostro de Tyrrell, éste sujetaba una pequeña pica en cada mano y las balanceaba, como si fuesen las dos cabezas de los príncipes, mientras informaba a Ricardo del terrible acto cometido. Posteriormente se arrodillaban los dos y gruñían y emitían sonidos animales, como si fuesen bestias. Otra escena que fue introducida por Iniesta. Igual que lo fue también la muerte de Ana, que en aquella ocasión tenía lugar sobre el escenario y a manos de Tyrrell.

La escena de la seducción de Ricardo a Isabel fue, en gran medida, fiel al original, siempre teniendo en cuenta el recorte al que el texto se vio sometido, aunque aquí no había grandes cambios, y se mantuvo el duelo verbal con un gran ritmo. En esta escena, las picas actuaban como espejos y ambos personajes se reflejaban en ellas como si fuese un laberinto de espejos. El efecto era magistral ya que añadía profundidad al escenario y parecía que hubiese más personajes sobre el mismo. En ocasiones parecía que los diferentes “*Ricardos*” acorralaban a Isabel, y en otras se observaba numerosas “*Isabeles*” que los contrarrestaban. (Anexo VII).

¹⁶¹ DVD de la representación.

A partir de aquel instante, en las escenas siguientes, las picas servían principalmente como armas, así, en la escena en que Ricardo era informado de que las tropas de Richmond estaban próximas, este gritaba “¡es la guerra!” y cada uno de sus hombres cogía una de las picas como si fuese una espada o arma y se disponían en actitud amenazante y de ataque con ellas. (Anexo VIII).

En cuanto a la representación de la muerte de Buckingham, no se le dio mucha importancia, algo que considero poco apropiado al tratarse de un personaje tan importante. El personaje simulaba ser ejecutado aunque parecía más un suicidio, ya que estaba completamente solo en la oscuridad del escenario, mientras recordaba las palabras de Margarita, y todo ocurría muy rápido, en escasos segundos.

Otra de las escenas que habría que remarcar sería la traición de Stanley a Ricardo, que sí tuvo lugar en esta adaptación aunque no suele ser habitual en las adaptaciones españolas.

En cuanto a los parlamentos de Ricardo y Richmond a sus huéspedes, esta escena nos recordó en gran medida a la representación de esta escena por parte de la compañía Arden años antes, ya que ambos personajes se encontraban sobre el escenario, uno a cada lado del mismo, aunque en la oscuridad, y la luz iluminaba al que hablaba en cada momento, dejando en la oscuridad al que no intervenía. (Anexos IX y X). Por tanto, Iniesta quizá pudo verse influenciado por Cardeña en esta escena.

Otra escena interesante y a comentar fue la escena de los espectros. En la adaptación que nos ocupa el efecto de humo que salía por el fondo del escenario aportó un efecto espeluznante, que, junto al juego de luces y sombras dio como resultado una escena espectacular, dando la impresión como si se hubiese abierto una boca del infierno, y de aquel humo salían los fantasmas maldiciendo a Ricardo. Siguiendo con la tradición establecida por Cibber y seguida en numerosas adaptaciones en los diferentes contextos, en aquella ocasión los espectros tan solo aparecían ante Ricardo y no ante Richmond. Y pese a la espectacularidad de la escena, considero que el juego de sombras pudo tener un efecto negativo, ya que de este modo no se pudo saber con certeza quiénes eran esos espectros ni cuántos eran exactamente. Por tanto, no podemos asegurarlo. (Anexo XI). Se escuchaban las voces de los distintos personajes que hablaban a Ricardo al mismo tiempo, pero no se podía apreciar quiénes eran cada uno. De este modo también, Iniesta resolvió el hipotético problema que el alto número de personajes pudiese haberle causado, especialmente puesto que más de un actor y actriz tuvieron que doblar sus papeles.

Por último, la batalla final fue llevada a escena bajo una iluminación roja (quizá simbolizando la sangre derramada) y nuevamente mediante sombras. (Anexo XII). Tras una lucha entre diferentes personajes y ambientada por música tenebrosa, Ricardo acababa arrodillado y rodeado por personajes que le amenazaban con sus armas (picas). (Anexo XIII). Poco a poco, estos se le iban acercando hasta rodear su cuello con ellas, únicamente su rostro quedaba iluminado, mientras él gritaba “¡mi reino por un caballo!”.

Por tanto, se trataba de una escenificación oscura y muy ágil, “con mucho ritmo, sin dar tregua hasta que se consumía la tragedia final, a la que contribuía la energía

derrochada por los actores, en un trabajo donde se combinaba lo coral y el trabajo individual” (Antuñano).

En lo que al lenguaje en escena respecta, Iniesta afirmaba:

Nuestro lenguaje resulta reconocible a través del trabajo sobre la energía de los actores en escena, de la utilización poética de los objetos y las atmósferas, de la acumulación de imágenes y temas musicales que obligan al espectador a elegir. Dentro de ese lenguaje, hemos optado por un estilo más cercano al expresionismo, al grotesco, que ya abordamos en “Divinas palabras” de Valle, o en algunos momentos de nuestras puestas en escena a partir de Maiakovski, Müller o Brecht. Un estilo en el que se percibe, la presencia inquietante de Artaud.¹⁶²

De este modo definía Ricardo Iniesta el lenguaje de la adaptación, y como aseguraba, el lenguaje jugaba un papel muy importante pero también la música, las atmósferas, la iluminación y todos los elementos conjugados en escena. Además, Iniesta considera que el verso es un elemento clave que no se debe dejar a un lado al adaptar *Richard III* pero, sin embargo, se ha hecho:

De los cuatro grandes textos, en Gran Bretaña después de ‘Hamlet’ el de ‘Ricardo III’ es el más habitual, sin embargo en España se ve más ‘Macbeth’, ‘Romeo y Julieta’... Tiene que ver mucho con la adaptación, este es el texto más largo después de ‘Hamlet’ y cuando se hace una adaptación en este país muchas veces se deja de lado la clave fonética, la poética, apostando por una traducción literaria que no tiene en cuenta el ritmo y las imágenes. Si se prescinde del ritmo y la métrica, ‘Ricardo III’ se queda en nada.¹⁶³

Si nos centramos en el personaje de Ricardo, se trata del personaje irónico y persuasivo que siempre ha sido, utilizando el humor y un lenguaje retórico para conseguir sus objetivos. Un ejemplo son las dos escenas de seducción a Ana y Isabel. Sus monólogos fueron interpretados con gran ironía y humor, tanto en el lenguaje como a través del lenguaje corporal, y apoyados en la música. También en las escenas con los príncipes.

Por otro lado, el tono del montaje era especialmente trágico, pero también crítico, ya que el objetivo del director fue sobre todo de denuncia y crítica político-social, una crítica al poder, a la corrupción, tan presente en España en los años en los que la adaptación se representó, en los años previos y también posteriores, por ello Iniesta declaraba que “Ricardo III entronca muy bien con la situación actual política y social”.¹⁶⁴ Aunque se trataba de una crítica velada, presente en sus entrevista pero no tan obvia en escena.

¹⁶² R. Iniesta en el Dossier de la Compañía.

¹⁶³ R. Iniesta en entrevista por Ramón.

¹⁶⁴ R. Iniesta en www.elnortedecastilla.es

En numerosas entrevistas, Iniesta recordaba la vigencia del texto y conectaba la obra con la actualidad, ya que según él “la obra habla de la corrupción en el poder y hay autonomías que saben mucho de eso”.¹⁶⁵ A continuación se citan varios ejemplos más en los que expresaba su denuncia en la prensa:

“Ricardo III lo encontramos hoy día en la lucha por el poder que existe en nuestra sociedad y en otros países. En esta obra se retrata esta lucha por el poder político y el económico; el poder a costa de cualquier precio, la filosofía de la corrupción, etc.”¹⁶⁶

A Ricardo III, alguien que perseguía el poder a cualquier precio, lo vemos hoy en día en muchos sitios. Aunque sin asesinatos, esa ansia de poder puede reconocerse en políticos de la comunidad de Madrid, en la de Valencia o en el mundo de las finanzas. Berlusconi, por ejemplo, es un *Ricardo III*.¹⁶⁷

Ladra iba más allá en su crítica y no se centraba únicamente en el problema de la corrupción en España, sino que nombraba otros países y otros conflictos para entroncar la adaptación con la actualidad:

No deja de ser cierto que los tiempos progresan hasta el punto de que los homicidas hayan perdido el nombre en nuestros días – ya no son ni Ricardo, ni Enrique Octavo, ni Macbeth, sino siglas corporativas de entidades – aunque su fórmula siga siendo la misma: convertir la matanza en un mecanismo, una maquinaria fría y eficaz para borrar del mapa por las buenas todo lo que se ponga por delante. De ahí la actualidad de la obra shakespeariana, en cuanto nos recuerda que tras la pretendida asepsia de los contemporáneos holocaustos – Líbano, Gaza, Irak, Afganistán... – hay sangre, huesos triturados y amasijos de vísceras como los que rebosan de sus tragedias. Y hay nombres, como en las nuestras – Blair, Bush, Aznar, Netanyahu... – a la espera de que un día venga ¡al fin! otro joven William para escribirlas. ... A esa maquinaria del horror responde cabalmente la maquinaria teatral de Atalaya.

Aun así, el director no quiso situar la acción en la actualidad, ya que lo considera un error:

Ricardo III habla de la lucha por llegar al poder y mantenerse en él a toda costa. No sé qué puede haber más actual que eso, aunque haya quien se fugue a mitad de legislatura, como sabéis bien en Madrid... Cuando la estábamos montando estaban en auge los procesos por corrupción en varias comunidades, como la valenciana.¹⁶⁸ Pero nosotros no queremos vestir a los clásicos de actualidad,

¹⁶⁵ R. Iniesta en www.elnortedecastilla.es

¹⁶⁶ R. Iniesta en www.elmundo.es

¹⁶⁷ R. Iniesta en Molina, Margot.

¹⁶⁸ Algunos ejemplos: “Los 17 Casos de Corrupción que han Hundido al PP en Valencia”. https://www.lespanol.com/espana/20180522/casos-corrupcion-hundido-pp-valencia/309219868_0.html

porque les quitaríamos su aire mítico, lo que queremos es que el público viaje con nosotros a la universalidad de los mitos.¹⁶⁹

Relaño también se refería a la universalidad del texto y la atemporalidad del tema del abuso de poder, y escribía al respecto que “si bien su acción se ha trasladado en más de una ocasión a la época nazi, Atalaya ha optado por mantenerse fiel al original para universalizar, para que no se nos olvide que puede ser aquí y ahora”. Por tanto, el objetivo de Iniesta y Atalaya era la crítica, pero la crítica era velada, se encontraba sobre todo en las declaraciones del director más que en la escena, a excepción de ese brazo en alto como saludo fascista de Ricardo en un determinado momento de la representación.

Por otro lado, también el tono irónico tenía lugar en la representación, y no solo con el personaje de Ricardo, sino que, como se ha señalado, hubo personajes como el Asesino 2 o los Ciudadanos en la escena en la que Ricardo era elegido para ser el nuevo rey, personajes cómicos, irónicos, que aportaban frescura dentro de una gran tragedia.

Por otro lado, sobre los personajes de esta producción, en primer lugar se debería señalar que fueron 9 actores y actrices los que dieron vida a los 19 personajes principales. Entre ellos podíamos encontrar actores y actrices de diferentes generaciones, desde Carmen Gallardo, cofundadora del grupo a primeros de los ochenta, al núcleo de actores estables incorporados a la compañía en los 90 y 2000.¹⁷⁰

A continuación, los personajes que representaron cada uno de los actores y cada una de las actrices. Además de ellos también aparecieron Cortesanos, Concejales, Soldados e incluso un Mensajero:

Ricardo	Jerónimo Arenal
Reina Isabel / Príncipe de Gales	María Sanz
Duque de Buckingham / Ratcliff	Joaquín Galán
Lady Ana / Hija de Clarence	Silvia Garzón
Duque de Clarence / Stanley	Raúl Vera
Reina Margarita / Asesino 2 / York	Carmen Gallardo
Eduardo IV / Tyrrell / Alcalde	Manuel Asensio
Rivers / Catesby / Richmond	Nazarío Díaz
Duquesa de York	Lidia Mauduit

¹⁶⁹ R. Iniesta en Díaz de Quijano, Fernando.

¹⁷⁰ www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/

Sin duda, el personaje que más destacaba era Ricardo, interpretado por Jerónimo Arenal, quien cumplió sus primeras 1.000 funciones junto a Atalaya dando vida a Ricardo III en el mismo año de su estreno tras 15 años ininterrumpidos de trabajo en la compañía.¹⁷¹ En declaraciones previas al estreno, el actor aseguraba que se encontraba ante el reto más importante al que se iba a enfrentar en toda su carrera,¹⁷² reto que superó con creces a juzgar por la crítica y los premios recibidos.

Arenal interpretó a un Ricardo muy irónico y al mismo tiempo despiadado, en el que las deformaciones físicas eran muy leves, tanto que incluso podrían pasar desapercibidas para un espectador que desconociese la historia. Por tanto se podría concluir que físicamente no se trataba de un Ricardo canónico. Aparentemente no mostraba joroba en su espalda, aunque se movía ligeramente encorvado; la cojera era muy leve y llevaba un guante negro en su mano izquierda. El propio actor analizaba al personaje profundamente y afirmaba:

El soldado profesional está en el centro de muchas obras de Shakespeare. El héroe regresa de la guerra a una paz acomodada, vuelve a la vida civil y no tiene nada que hacer. Otelo, Macbeth,...son buenos soldados que vuelven y deciden inmiscuirse en las políticas civiles, de forma tan desastrosa como lo hace Ricardo. ¿Acaso piensa Shakespeare que los soldados no deberían llegar a ser líderes civiles? Ricardo III es un político horroroso, con éxito pero capaz de las cosas más espantosas.¹⁷³

El humor fue sin duda uno de sus rasgos más característicos. El propio actor aseguró haberlo tenido muy en cuenta para preparar el papel, y para que el público tuviese en cuenta al final que ellos deseaban que llegase al poder un tipo de persona como él:

Su sentido del humor proviene del mismo sitio que su conciencia. Él sabe lo que está haciendo. Es la ironía; pero él se observa y está contento consigo mismo, se admira y pregunta a la audiencia para que admire lo que hace. Porque él es extremadamente arrogante. Y se gana al público cuando quieren que sea el sucesor. El público es cómplice en su viaje al poder. Espero, cuando la obra acabe, que recuerden cuánto querían que llegase a rey Ricardo y cómo muchos de ellos fueron seducidos por la excitación de conseguirlo. Descubrirán que ese humor es una de las cosas más atractivas para ellos.¹⁷⁴

Por otro lado, habría que resaltar a los personajes femeninos, Según Iniesta, “las cuatro figuras femeninas de Ricardo III -Margarita, la duquesa de York, Lady Ana e Isabel- se unen en una única visión de la misma mujer dividida en cuatro etapas

¹⁷¹ www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/

¹⁷² J. Arenal en www.elcorreoweb.es

¹⁷³ J. Arenal, comentarios a la crítica de Alonso.

¹⁷⁴ *Ibíd.*

diferentes de la vida”.¹⁷⁵ Entre ellas, destacaba Carmen Gallardo y su Margaret, lanzando maldiciones a ritmo de cabaret, demostrando una gran fuerza en el escenario e imponiendo el terror. Tal y como comentaba Díza de Quijano, la dramaturgia se apoyaba en esos personajes femeninos, y cada una de ellas representaba uno de los cuatro estilos que caracterizan a la compañía: “Lady Ana, en clave onírica; la Reina Isabel, en clave expresionista; la Duquesa de York, Cecilia Neville, cercana a la tragedia griega, que reniega de su hijo Ricardo; y por último, Margarita, la Reina madre exiliada, en un registro grotesco”.

En lo que al resto de personajes se refiere, no destacaría a Buckingham, ya que se trataba de un personaje muy plano que casi pasaba desapercibido bajo la fuerza de Ricardo. Incluso personajes como Tyrrell o Catesby desarrollaban un papel mucho más notorio que el suyo. Tyrrell, interpretado brillantemente por Manuel Asensio (quien también interpretó a Edward IV y al Alcalde), transmitía ser un monstruo despiadado, e infundía terror con su físico, de grandes proporciones y rostro con cicatrices, pero sobre todo por su voz, muy grave y monstruosa. El personaje era muy distinto al shakesperiano ya que en la versión clásica tan solo aparece en el acto IV en la escena ii, cuando Ricardo le encomienda el asesinato de los príncipes, y en la escena iii cuando le comunica que el terrible acto se ha llevado a cabo. Sin embargo, en el montaje de Atalaya, Tyrrell se convertía en el brazo ejecutor de Ricardo desde el principio cuando asesinaba con Clarence. Posteriormente también ejecutaba a Rivers, Hastings (con ayuda de Catesby) y a Ana. Además, se mostraba junto al malvado monarca casi hasta el final.

En esta línea se movía Catesby, el otro hombre de confianza de Ricardo, ya que él era quien se encargaba de sondear a Hastings e informar a Ricardo de su deslealtad, quien actuaba de intermediario junto a Buckingham entre Ricardo y los demás en la escena de la pantomima ante el Alcalde, o también quien impedía la entrada a Isabel y la Duquesa a la Torre a ver a los príncipes (en lugar de Brakenbury). Por otro lado, al llegar las últimas escenas, desaparecía sorprendentemente de su lado hasta el final, y esto tiene su explicación, y es que en esas escenas finales aparecía Richmond, interpretado por el mismo actor: Nazario Díaz. Esta “desaparición” jugaba a favor de Ratcliff, interpretado por Joaquín Galán. Ratcliff no aparecía en escena hasta la noche antes de la batalla, sustituyendo de algún modo a Catesby en su papel cercano a Ricardo, acompañándole en su última noche, acudiendo en su busca por la mañana y junto a él en la batalla. La explicación es similar a la que encontrábamos con Cateby, y es que el actor Joaquín Galán interpretaba a Buckingham, personaje con un gran número de escenas, y por esta razón, Ratcliff no aparecía hasta que Buckingham moría.

En cuanto al resto de personajes, tal y como se puede comprobar en la lista, tanto actores como actrices tuvieron que doblar y triplicar sus personajes. Salvo Jerónimo Arenal y Lidia Mauduit, el resto tuvieron que hacerlo.

Entre los personajes eliminados habría que matizar el caso de Lord Hastings, personaje que era asesinado sobre el escenario aunque no aparecía en la función. Ricardo lo llamaba en la oscuridad y Tyrrell y Catesby lo asesinaban pero siempre en la oscuridad, entre las sombras, por lo que nunca se le llegaba a ver físicamente.

¹⁷⁵ R. Iniesta en www.elcorreoweb.es.

Por último habría que recordar qué recurso utilizó Iniesta para llevar a escena a los jóvenes príncipes. En este caso, estos fueron representados por dos actrices vestidas de niño, Carmen Gallardo y María Sanz.

4.7.3 Puesta en Escena.

En cuanto a la escenografía, a cargo de Joaquín Galán y Vicente Palacios, se trataba de un espacio vacío, sin atrezzo, donde el elemento principal y simbólico, así como novedoso, eran las nueve picas de siete metros de altura que reinaban en el escenario (Anexo XIV), y que servían a distintos propósitos, tanto objetos como el trono, estandartes y artefactos de guerra como espadas, lanzas o guillotinas, como sobre todo para formar espacios y situar la acción. (Anexos XV y XVI). Los actores y actrices las movían con distintos fines. Así lo afirmaba Alonso, quien, además, las calificaba de “elementos simbólicos de la muerte”:

El elemento simbólico de la muerte se representa en las lanzas desplegadas sobre cada espacio en el que se va desarrollando la trama: la Corte, el salón real, la cárcel, el campo de batalla, el castillo o las alcobas. A veces son tronos, otras mesas, olas, espejos en los que se reflejan la crueldad o la desesperación, espadas o lanzas que, finalmente, se abatirán sobre el tirano en una escena final apoteósica.

Interesante también la reseña crítica de Giugliani, quien describía así estos elementos y su multifuncionalidad:

Nueve sillas de altísimo respaldo triangular, ligeras y manejables, constituyen los únicos elementos del decorado. Nueve actores se sientan en ellas, las desplazan, las giran, las usan de mil maneras distintas para recrear la sala del trono, las alcobas, los calabozos, los campos de batalla, los recovecos de una arquitectura tétrica en que se alimenta la ambición y anidan los peligros del poder. El leitmotiv del triángulo se materializa continuamente en objetos -las espadas, los ataúdes, los cadáveres colgando- y adquiere significados fálicos o criminales, en un torbellino de imágenes violentas: la muerte, el delito, el sexo, los sentimientos pisoteados, las relaciones humanas hechas añicos.

En la puesta en escena se vieron otros aspectos simbólicos, como por ejemplo en el personaje de Lady Ana, ya que una vez bajo el yugo de Ricardo, sus apariciones la mostraban como si hubiese perdido el juicio, y por ello, sus cabellos estaban alborotados y despeinados, utilizando así una convención del teatro isabelino para mostrar a la audiencia que ese personaje estaba loco.

Además, tal y como se ha comentado, la influencia del teatro expresionista alemán en la puesta en escena era clara en cuanto al uso de las sombras, la atmósfera, la música... También en clara sincronía con el marcado estilo de la compañía. Antuñano así lo advertía:

El espectador en este montaje también percibirá muchas notas comunes de sus puestas en escena: una escenografía objetual y significativa, con elementos que,

manejados por los actores, crean poderosas imágenes; un diseño de luces marcado por la sucesión de claro oscuros y que crean un sinfín de atmósferas que impactan al espectador; y la música enhebrada al espectáculo.

Alejandro Conesa fue quien se encargó de la iluminación, y lo hizo de forma magistral, contribuyendo así al expresionismo que Iniesta buscaba, jugando con las sombras a lo largo de toda la obra e incluso utilizando gobos. Antuñano afirmaba que se trataba de “un diseño de luces marcado por la sucesión de claro oscuros y que crean un sinfín de atmósferas que impactan al espectador”.

Además, como se ha comentado, la iluminación ayudó a crear espacios en la escena de los parlamentos de Ricardo y Richmond a sus tropas previas a la batalla, creando diferentes espacios y marcando la lejanía entre los personajes en escenas y acciones simultáneas en el tiempo pero lejanas en el espacio.

La música a cargo de Luis Navarro también jugó un papel importante ya que junto al vestuario de los personajes mencionados al respecto, esta era un elemento que situaba la acción en una época medieval y también nos transportaba a la vieja Inglaterra. Ricardo Iniesta hablaba de la música en la prensa y afirmaba que se trabajó “a partir de cantos populares del Reino Unido, y sobre ellos, Luis Navarro ha compuesto una música que nos evoca el clima de los acantilados escoceses y los campos verdes y salvajes de las islas británicas”.¹⁷⁶ Sonaba “a las tierras altas, a esos castillos que cuelgan piedra sobre piedra cayendo por los acantilados, pero también a Krzysztof Penderecki por lo que tiene de terror gótico”,¹⁷⁷ y es que la música nos situaba, conectaba las escenas, aportaba ritmo, pero sobre todo, creaba atmósferas, tanto tenebrosas como cómicas, y ayudaba en las escenas y comentarios irónicos de Ricardo, siempre como apoyo al texto y la escenografía, nunca suplantando al mismo.

La única canción reconocible y que no fue compuesta por Navarro fue *Gernika* de Mikel Laboa, que sonaba como triste épica final durante la muerte de Ricardo en un homenaje a las víctimas de las tiranías.

Por otro lado, aunque no había música en vivo, en determinados momentos los actores cantaban, Margaret a estilo cabaret, por ejemplo, lo cual significaba una de las grandes dificultades de la obra según Díaz de Quijano. Esos cantos y efecto coral fue una de las aportaciones a la obra, influencia de la tragedia griega, como así lo afirmaba el propio director, quien aseguraba:

Fue un trabajo coral de los actores, de manera que aunque estén presentes Ricardo, la reina Isabel o Lady Ana, están también en escena los demás actores, casi siempre creando ámbitos sonoros. La apuesta por lo coral, heredera de la tragedia griega.¹⁷⁸

¹⁷⁶ R. Iniesta en Díaz de Quijano, Fernando.

¹⁷⁷ R. Iniesta en Relano, Borja.

¹⁷⁸ R. Iniesta en www.diariovasco.com.

En cuanto a los espacios escénicos donde se representó la adaptación, se debería recordar que en este largo recorrido la compañía representó su adaptación en distintos tipos de espacios, tanto teatros como auditorios de diferentes tamaños, pero también numerosos festivales en los que el escenario se situaba tanto en plazas como en castillos o claustros, por ejemplo: en la Plaza de las Veletas, en el Festival de Teatro Clásico de Cáceres; en el Palacio del Caballero, en el Festival de Teatro Clásico de Olmedo; en el Castillo de los Guzmán, en Niebla, en el Festival de Teatro y Danza de dicho lugar; en el Teatro Romano de Sagunto, en el Festival d'Estiu "Sagunt a Escena"; en el convento de San Benito, en el Festival de Teatro Clásico de Alcántara; en el claustro de Santo Domingo, en el Festival de Chinchilla, en Chinchilla de Monte-Aragón; en el colegio Fonseca en Las Noches del Fonseca, en Salamanca y en el claustro de San Isidoro, en el Festival de Teatro Clásico de León.

Sin Embargo, no nos consta que realizasen algún tipo de readaptación al espacio físico pese a que el lugar no fuese un teatro o auditorio.

4.7.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Tras analizar los recursos de los que hemos dispuesto, la crítica fue prácticamente unánime al recibir positivamente la adaptación de R. Iniesta y la compañía sevillana Atalaya. No solo por parte de la prensa, sino también en webs y Blogs especializados y de aficionados, así como por parte del público general. Así lo confirmaba Carballo:

Las críticas avalan a la compañía sevillana y aseguran que Ricardo III es una adaptación impecable, en la que presentan un creativo y soberbio trabajo de enorme envergadura, con una sugerente puesta en escena, belleza plástica y una gran fuerza dramática.

A este respecto, Seco, por ejemplo, tras asistir a la representación en el Teatro Calderón de Valladolid afirmaba: "el Calderón se llena hasta la bandera". Alonso informaba de que también en el Teatro Barakaldo hubo "lleno absoluto". Así como en el Festival de Teatro y Danza Castillo de Niebla, donde Bernardo Romero aseguraba que "hubo lleno en un aforo de 940 personas".

De este modo, los elogios desde la prensa se sucedían. Por citar algunos ejemplos, al referirse a la compañía, Alonso aseguraba que "no hay exageración al afirmar que el elenco andaluz dirigido por Ricardo Iniesta, al margen de los numerosos premios conseguidos, es tal vez el mejor de cuantos pisan los teatros españoles hoy día". A su propio juicio, las razones que llevaban a Alonso a tal afirmación eran las siguientes:

Un trabajo riguroso, serio y concienzudo, que no renuncia a la investigación para llegar al hecho dramático y expresarse con una voz personal, propia, y un planteamiento coherente en una actuación eficaz que roza la perfección encima de las tablas.

Por su parte, Bernardo Romero calificaba a esta adaptación en su introducción como “una obra de arte. Shakespeare en estado puro”, mientras que según la opinión de Francisco Javier Martínez, Atalaya “firma una adaptación de una exquisitez sobresaliente, cimentada en un reparto soberbio”.

Bajo el punto de vista de Stucchi, quien presenció la representación en el patio del Palacio Caballero de Olmedo, en el festival de dicho lugar, el *Ricardo III* de Atalaya fue “rápido, puntiagudo y muy emocionante”. Y añadía que la obra merecía “sin duda ser vista”, calificándola como “una de las mejores interpretaciones del célebre drama histórico al que haya asistido”.

En la opinión de Lancha, al ver la representación, asistíamos a “hora y media de potente y poderosa representación, toda una lección a cargo de Atalaya”.

Por su parte, Morán afirmaba: “Encandilan al público con un montaje que cautivó desde el minuto uno”. Y la describía como una adaptación “elegante, sutil y delicada”.

Galván lo definía como “el montaje más completo de Atalaya”, el más “potente y completo en los 27 años de su trayectoria”. Y confirmaba que “la crítica está siendo unánime en sus elogios”.

Por su parte, Rico hablaba de cómo se sentía tras asistir a la representación:

Uno se siente gratificado como espectador cuando tiene la suerte de asistir a un espectáculo como el que presentó Atalaya en la villa Polesa. Un montaje trabajado hasta la extenuación, con soluciones sorprendentes, y magnífico de principio a fin.

Para Larruzea se trataba de “una versión compleja y muy trabajada, de gran fuerza visual y un gran elenco”. Corpasal también destacaba “el trabajo interpretativo de algunos de sus protagonistas”, y afirmaba que la adaptación “Sobrecogió por su crudeza”.

Por último en esta introducción, se debería citar a Baruque, quien destacaba varios aspectos de la obra, opinión con las que coincido, principalmente considerando “digno de mención el trabajo de todo el equipo”, y en particular “la iluminación sobresale de una manera espectacular, (...) pero donde no le van a la zaga ni el sonido, ni el vestuario, ni la escenografía, ni esas voces "a capella", ni esas danzas, ni por supuesto esas interpretaciones”. Aspectos que, como veremos a continuación más en profundidad, también fueron destacados positivamente de forma prácticamente unánime por el resto de la prensa consultada.

Por tanto, como se puede comprobar, ya desde la introducción, la prensa se deshacía en elogios hacia la adaptación de Atalaya. Cabría añadir que, como suele ocurrir, no todas las opiniones son siempre positivas. En este sentido encontramos a Seco: “no todo lo que reluce ha sido oro”. Más adelante, en los apartados correspondientes, se analizarán cuáles fueron los aspectos que no fueron de su completo agrado.

Por otro lado, al analizar la recepción de la adaptación, se debe tener en cuenta las expectativas creadas por la misma y la compañía anteriormente. Según se ha podido comprobar mediante el análisis de las diferentes notas y reseñas críticas de prensa que encontradas, las expectativas eran altas. De este modo, encontramos que González-Barba aseguraba que sería un espectáculo que “dará mucho que hablar por la calidad del elenco de actores elegidos y por los medios técnicos puestos a disposición de esta obra”.

En el diario *El Mundo*, a propósito de la participación de Atalaya en el festival *Sagunt a Escena*, se publicaron las declaraciones de Inmaculada Gil Lázaro, directora general de Teatros en aquellos momentos, quien aseguraba que “no defraudará al público”. Según DM, “era una de las citas más esperadas de esta edición y no defraudó al público”.

En lo que a la dirección respecta, Roberto Iniesta acumuló un sinfín de elogios por parte de la prensa y las críticas analizadas de forma completamente unánime. Por ejemplo, DM opinaba que se trataba de una obra “muy bien dirigida por Iniesta”.

Bernardo Romero realizaba una reflexión más extensa y detallada sobre la dirección de Iniesta, siempre de forma muy positiva:

Iniesta ha dirigido la obra y ha sabido adaptar a Shakespeare de una manera completa y por lo tanto compleja, hermosamente compleja. Su teatro, como el del inglés, es una combinación admirable de sencillez y trato elegante del lenguaje, hasta de ordinariez cuando hace falta y de rima certera y amable al oído, de suavidad y de esa energía que pudiera parecer rimbombante a veces. Eso también. Pero todo en su momento justo, situando cada gesto, cada acción o cada frase en su tono y cuando hace falta, ofreciendo un ritmo colorido y fácil con el que llevar al espectador justo como Iniesta lo ha hecho en esta ocasión, metiéndolo suavemente en el engaño, y haciéndolo disfrutar de principio a fin con este resplandeciente Ricardo III.

Toquero consideraba que Iniesta logró conseguir “la máxima esencia de esta cruel crónica, obteniendo una visión poderosa, bien estructurada, con una fuerza y ritmo impresionante”. Además, añadía que no hay que tener miedo a utilizar a los autores clásicos, algo que ya hacía el propio Shakespeare, pero “hay que hacerlo inteligentemente, actualizándolos, como lo hace Iniesta”.

Ybarra también calificaba como magnífica la dirección de Ricardo Iniesta, destacando ante todo “el recorte del texto y la utilización de la luz para apoyar la dramaturgia durante todo el espectáculo”.

Precisamente uno de estos aspectos destacados por Ybarra será nuestro siguiente apartado a comentar: el texto y la adaptación hipertextual llevada a cabo. Cabría recordar que la adaptación del texto fue llevada a cabo por el propio Ricardo Iniesta, quien tuvo asesoramiento por parte de Esperanza Abad, y de Will Keen en lo que al verso se refiere, tal y como se indica en el apartado de análisis textual de la obra. Gómez valoraba muy positivamente este asesoramiento:

Iniesta le ha ofrecido a sus actores lo máximo a su alcance: trabajar los aligerados textos con un experto en el verso shakesperiano y con la siempre

brillante Esperanza Abad. Y los textos se entienden, poseen el ritmo necesario y logran contarle al público las terribles verdades

No se debe olvidar (aunque también se señaló en dicho apartado), que Iniesta recortó el texto de forma amplia, hasta dejar un texto definitivo de unos 11.000 vocablos. En cualquier caso, este recorte y el texto resultante fueron también abalados por la crítica. Por ejemplo, Stucchi señalaba este hecho como la clave del éxito de la adaptación de Atalaya: “El mérito del éxito se debe en primer lugar al Director Ricardo Iniesta que ha decidido de “poner a dieta” el texto, sacándole más de dos tercios de las palabras que componen el original”.

En referencia a este recorte textual, sobre todo se debe tener en cuenta la dificultad y el esfuerzo que supone adaptar la naturalidad y la fuerza fonética de los versos yámbicos del inglés al español. De esta forma, Alonso destacaba positivamente que el resultado de este esfuerzo “se ha traducido en un texto magníficamente inteligible en la dicción perfecta de los intérpretes sin perder la fuerza expresiva original ni el ritmo acentual”. También Velasco opinaba en esta línea:

Ha podado sabiamente hasta dos tercios del prolijo texto original, con lo que ha ganado en intensidad hasta cautivar al auditorio. El texto castellano, cuidado eufónica y rítmicamente, hasta utilizar en ocasiones el pie yámbico para solemnizarlo, suena a gloria en boca de un elenco de altísimo nivel por dicción, entonación, énfasis e impostación.

Además, la reducción de texto llevada a cabo por Iniesta “demuestra que se puede concentrar la acción y reducir la obra sin perder un ápice de intensidad, con una precisión que no deja cabos sueltos ni la sensación de elaborarse a tijeretazos” (Ortega). También supuso que el texto resultase más asequible para la audiencia, y este hecho fue reconocido por la crítica. Así lo aseguraba J.A.D.R, por ejemplo: “La adaptación de Iniesta comprime el texto del autor británico y lo hace más asequible al gran público”.

En cambio, Rico no opinaba exactamente lo mismo, y encontraba elementos prescindibles:

Una obra tan extensa y de tanto personaje como es *Ricardo III*, a la fuerza debe estar muy condensada para comprimirla hasta la extensión normal de una función como es ésta y así algunos espectadores me manifestaron a la salida una cierta dificultad para seguir la trama. Tal vez algunas coreografías serían prescindibles si pensamos que restan tiempo a la palabra de Shakespeare.

Rosal, por su parte, añadía que gracias a la reducción del texto, la adaptación ganaba velocidad:

La adaptación y supresiones que Ricardo Iniesta ha hecho al texto apuestan por dejar claro el hilo argumental y evitar personajes y escenas adyacentes. Perdemos y ganamos pero el resultado deja una buena impresión. Una impresión de acción compacta, de trabajo duro sobre el texto y el argumento, de ritmo frenético y decidido.

En esta línea, también tanto DM como Corpasal destacaban el “ritmo ágil” de la representación, mientras que Seco tenía sentimientos encontrados al respecto:

Una versión de Ricardo III de 1 hora y 30 minutos hace sospechar que Mr. Shakespeare ha perdido algo de potestad sobre su obra y efectivamente se hace presente en la súbita y caótica introducción de la obra donde es casi imposible entender qué sucede si no conoces bien la historia. Sin embargo, en una obra de esta envergadura se agradece y se valora este esfuerzo por acelerarla y dinamizarla. ... El principio es trepidante pues la acción se condensa mucho como ya se ha comentado, pero hay amplios monólogos, lo cual desconcierta más de lo que introduce.

Aunque también realizaba crítica negativa, y en este caso lo hacía en referencia al tono general de la adaptación de Iniesta y a una de sus escenas en particular:

Aunque supongo que también es intencionado, el tono de la obra se debate entre la absoluta tragedia y la épica y la improcedente comedia de una forma grotesca llegando a bajar el propio Ricardo a las butacas iluminadas por un foco como si de una cabaretera se tratase. Esto fue sin duda lo peor de la obra.

Finalmente, en lo que al texto se refiere, Bernardo Romero concluía muy positivamente su crítica:

Ricardo Iniesta, que dirige la obra, es autor de una adaptación impecable, en la que se respira al autor inglés en toda su dimensión, sin caer en excesos que pudieran hacernos entender que su teatro fue simplemente ampuloso, grandilocuente o demasiado enérgico.

Y añadía:

Desde la butaca pudiera parecer que está uno leyendo el texto, imaginando cada escena, cada movimiento y cada verso blanco. Y ello es porque a la buena dirección – y ya decíamos que certera adaptación también – se suma una interpretación, coral e individual, uno a uno, como estas a las que ya nos tienen acostumbrados estos cómicos de alta escuela. Atalaya es garantía de buen comportamiento actoral, de una profesionalidad fuera de toda duda.

En este sentido, en el apartado actoral, una vez más la crítica coincidía respecto al buen hacer de la compañía. Por ejemplo, Francisco J. Martínez opinaba que estos “actores y actrices consiguen el montaje más completo de esta compañía”.

Ortega comentaba que el trabajo en su conjunto “es impecable”, y hacía alusión al trabajo realizado en los ensayos, afirmando que “su habilidad para mudar de personaje y dotar a cada uno de autenticidad sin caer en lo estereotipado es fruto del ensayo concienzudo”.

Rico no destacaba a ninguno de los actores o actrices en particular y definía a la adaptación como una “obra coral en la que todos destacan por igual”. Y alababa también los cambios de personaje en los actores y actrices que representaban más de un papel: “un equipo de actores de gran nivel interpretan múltiples personajes cambiando

adecuadamente el registro de uno a otro hasta hacerlos irreconocibles”. Además, también reconocía el gran trabajo actoral y su gran esfuerzo: “Da vértigo seguir las escenas pensando en lo que trabajan los actores. Sin duda la dirección raya en ‘la criminalidad’, pues apenas les deja un momento para tomar aliento, los cambios en la escenografía y vestuario son constantes”.

Otro ejemplo de crítica positiva sobre el elenco era el de Óscar Romero, el cual opinaba sobre lo que consideraba unos personajes “muy bien dibujados y de gran poder dramático” con unas interpretaciones “a gran nivel”.

Desde Galicia, De la Viña coincidía y alababa a estos personajes, y añadía la colaboración que estos recibían de un fantástico vestuario: “os personaxes están increíblemente ben debuxados; coa axuda do fantástico vestiario, pero tamén construíndo personaxes coas súas voces. E combinando as dúas cousas, xa temos unha identidade distinta. Que idea tan boa”.

Rivero mantenía esta misma opinión y además destacaba a varios personajes: “Si tuviera que mostrar mi preferencias ensalzaría al del protagonista Ricardo III y a Carmen Gallardo, en el papel de la reina Margarita”.

En esta misma línea, Gómez afirmaba que “la labor de los actores, encabezados por Jerónimo Arenal, es sencillamente inmensa”.

Por el contrario, de nuevo, Seco se posicionaba al lado opuesto de la mayoría y su crítica a la actuación actoral era totalmente negativa, salvando únicamente la actuación de Carmen Gallardo en el rol de Margarita:

Aunque es una opción elegida así por la propia compañía Atalaya con sus propias razones, esta humilde servidora no encuentra ninguna para utilizar un estilo interpretativo con tanta estilización y tanta falta de verdad. Todas las conversaciones, aunque sean banales son interpretadas con intensidad de manera que cuando hay momentos realmente dramáticos se pierden en la línea de la frivolidad. Los personajes se convierten en portadores de futilidad ante las numerosas tragedias que se suceden y pierden todo signo de identidad y definición.

Aunque si elogiaba a Carmen Gallardo: “Las mujeres están especialmente acertadas en alejarse de la verdad de la vivencia, salvo Carmen Gallardo que está magnífica en su papel de Margarita”.

La actuación de esta actriz fue reconocida por parte de la crítica, no solo Rivero y Seco le dedicaron alabanzas. Por ejemplo, Stucchi afirmaba que entre los actores merecía ser mencionada Carmen Gallardo “en el rol de una reina Margarita que azota timidez a los demás tras maldiciones”.

Guerrero la señalaba como “una interpretación de Carmen Gallardo colmada de genialidad que envuelve la escena de inquietud y desasosiego”.

La nota discordante y negativa venía de Rosal, quien no estaba muy convencido de la adjudicación del personaje: “En la parte femenina del elenco Carmen Gallardo

haciendo de Margarita tiene una modulación en la voz y un talento que destaca y que, personalmente habría elegido para otro personaje más dramático”.

Quirós, sí destacaba a la actriz y su papel en la adaptación, pero no solo la suya, también la de Manuel Asensio (Eduardo IV / Tyrell):

Hay actores que doblan y triplican personajes, labor que cumplen con maestría sobre todo Carmen Gallardo (que representa a una Margarita agorera y espeluznante) y el versátil Manuel Asensio que da vida a un inspiradísimo Tyrell y a un Eduardo IV asmático.

Aunque el mismo Quirós también destacaba aspectos negativos del elenco:

No se entienden determinados juegos vocales, como los gallitos y falsetes que se le han impuesto a Nazario Díaz, ni ciertos gags que llaman más a la piedad que al humor. Todo esto apelmaza el contenido y desorienta al espectador, que no logra extraer más que la maldad casi congénita a Ricardo III.

Entre dicho elenco, quien se llevó la mayor parte de los elogios fue Jerónimo Arenal dando vida a Ricardo, “a la cabeza del reparto que hace posible esta explosión de arte en escena” (Alonso). De esta forma, se observan numerosos artículos en los que se ensalza su actuación:

- De su actuación, de su trabajo esmerado sobre el personaje del rey Ricardo III, de quien disecciona hasta el último gesto o pensamiento, sólo cabe el más rendido reconocimiento. No sólo hace creíble la figura del tirano, sino que nos transmite el temor y hace sentir el verdadero horror de sus crímenes. No me cuesta alabar y aplaudir su trabajo de ayer (Alonso).
- No se puede obviar el trabajo de Jerónimo Arenal en su tarea de interpretar al protagonista. Para un actor, encarnar el personaje de Ricardo III no es fácil, pues corre el riesgo de perderse haciendo el papel de *malo* y desposeerlo de toda humanidad, un factor necesario para ser creíble. Su labor es digna de elogio, al igual que la del resto de sus compañeros de escena, entre los cuales debemos mencionar a nuestro paisano Nazario Díaz, brillante en sus intervenciones solitarias y corales (Ortega).
- “Jerónimo Arenal, quien con una interpretación rica en matices otorga a su Ricardo toda la riqueza psicológica que Shakespeare volcó en este personaje” (Guerrero).
- “El protagonista, encarnado magistralmente por Jerónimo Arenal” (Velasco).
- “Jerónimo Arenal encarna magistralmente al repulsivo Ricardo” (Giuliani).
- “Me encantó la magnífica interpretación de Jerónimo Arenal, que supo expresar con sus gestos –el cronista estaba en primera fila y pudo verlo a escasos centímetros- la maldad del histriónico personaje” (Rivero).

Además, Francisco J. Martínez incluía también a Silvia Garzón (Lady Ana) en su crítica y elogios hacia el actor: “Jerónimo Arenal, en el papel de Ricardo III, y Silvia Garzón, en el de Lady Ana, bordan sus respectivos papeles, con actuaciones dignas de ser aplaudidas y, por qué no, premiadas”.

Por tanto, como se puede constatar, la gran mayoría fueron opiniones positivas hacia Arenal, pero también encontramos una que incluye aspectos negativos, la de Rico:

Su interpretación es muy buena si la miramos en conjunto. Su papel se va afianzando a medida que avanza la función, aunque no comparto el enfoque del principio, excesivamente teñido de un cinismo que resulta demasiado evidente y anula y ensombrece otros matices también posibles del personaje, por lo que el resultado es un poquito plano, aunque ya digo que luego remonta.

Y siguiendo su línea negativa, Seco solamente destacaba aspectos negativos de la interpretación de Arenal: “El personaje de Ricardo (Jerónimo Arenal) era incoherente y carecía de la pasión y carisma suficiente para encarnar a un carácter como el que requiere esta obra”.

A modo de conclusión en lo que respecta al apartado actoral, me gustaría citar a Ladra y su reflexión sobre el elenco y sus interpretaciones, pues la comparto plenamente:

Los actores de la compañía actúan de consuno siguiendo al pie de la letra las indicaciones del director, siempre con el movimiento y gesto justos, y vocalizando de manera inteligible, "alto y claro" como se dice ahora pero tan poco se practica. ... Ver actuar a la gente de Atalaya es un placer estético, con toda la carga emocional que puede contener esta palabra. Una emoción que no es sentimental sino pura tensión intelectual que se va incrementando a medida que transcurren los "sketches" del drama y se van amontonando los cadáveres.

Por otro lado, en cuanto a la escenografía y la puesta en escena, la mayor parte de reseñas consultadas hacen referencia a este aspecto de forma positiva, Amezúa por ejemplo, la calificaba como “una puesta en escena brillante” y Morán opinaba que “lo más llamativo fue la puesta en escena”.

Además, un gran número de críticas destacan elementos como las picas utilizadas por los personajes, y aspectos como la iluminación, sobre todo. Estas picas, elemento principal de la escenografía, centraban algunas de las opiniones. Por ejemplo, Francisco J. Martínez se refería a ellas: “La puesta en escena es igualmente de gran envergadura, con una fluidez muy destacada. La escenografía, si bien no es especialmente rica, se atreve con elementos móviles que otorgan dinamismo y juegos muy interesantes”.

También Stucchi:

Muy bella y eficaz la simple escenografía que se reduce a elementos triangulares móviles que de vez en vez se transforman en amenazantes hojas de espadas, afiladísimos fragmentos de espejos, violentas olas de mar e inhóspitos pero no por esto menos anhelados asientos y tronos. En la hora y media en que se desarrolla el espectáculo es un continuo cambio de lugares en un incesante movimiento de reloj que llevará a la realización del plano tramado por Ricardo, pero con resultados completamente opuestos a sus deseos y expectativas.

Incluso Seco, quien como se ha comprobado hasta este momento, tan solo tenía opiniones negativas hacia el montaje, alabó estos elementos del atrezzo:

Caímos en su bolsillo y más con la escenografía que aparece al hacerse la luz. Sobre las tablas surgieron unas estructuras en forma de triángulo, simulando en principio asientos en la sala del trono y jugando después un importante papel durante toda la obra siendo metáfora y componentes de las atmósferas más diversas. De una forma brillante, debo decir.

En general, Seco destacó la puesta en escena y los elementos escenográficos ante todo, teniendo palabras de alabanza al referirse a los mismos:

El director Ricardo Iniesta ha sido especialmente efectivo creando espacios y atmósferas con luz, con las voces de los actores a capella cantando temas medievales, sonidos, música, juegos de sombras, de siluetas, efectos de humo y con elementos escenográficos mínimos y siempre triangulares. Muy simbólico. Estos ambientes tan siniestros a veces, unidos al ingenioso vestuario y caracterización dan una idea de época pero a la vez conforman un montaje claramente contemporáneo con unas soluciones cautivadoramente creativas y una puesta en escena sobresaliente. Bien puedo decir que en este sentido es uno de las creaciones con mejor resolución escénica que he tenido el placer de presenciar.

Por su parte, Ortega calificaba la puesta en escena como “espectacular” y destacaba los aspectos más relevantes:

La sutileza en el diseño de los elementos y la coordinación en su manejo para dotarlos de múltiples significados y espacios, el uso de la luz, la ambientación sonora, vestuario, caracterización... Todo está confeccionado como si de un protagonista más se tratase, exprimiendo cada recurso hasta conseguir el máximo de cada uno.

Óscar Romero definía la escenografía del montaje como “de una sencillez harto funcional y efectista”, y destacaba “el equilibrio en el ritmo y la composición de una escena bien armada, audaz y eficaz”. Según la opinión de este periodista, en la propuesta de Iniesta existía una “Extraordinaria compenetración del sevillano con la obra inmortal de William Shakespeare, lo cual se agradece y mucho. Adobando todo con unos ingredientes de primerísima calidad: vestuario, iluminación, pero sobre todo escenografía”

De La Viña expresaba su admiración de forma concisa: “Xógase co decorado e coa luz. Busco cualificativos para expresa-la miña admiración pola extraordinaria posta en escena, sen repetirme”.

Guerrero calificaba la puesta en escena como “compacta, que con absoluta nitidez de ritmo, nos regala un sinfín de imágenes inquietantes y sugerentes”.

Antuñano destacaba la fuerza visual y el ritmo de la adaptación: “Poderosas imágenes; un sinfín de atmósferas que impactan al espectador ... La escenificación se desarrolla con mucho ritmo, sin dar tregua.

Rivero la definía como una “magnífica puesta en escena, con una interesante escenografía de Joaquín Galán, ... hizo que el grupo mostrara todo su buen hacer”, mientras que Rico aseguraba que “Es admirable su aprovechamiento de la escenografía para componer los cuadros, cómo explota todas las posibilidades de los pocos útiles escenográficos que tiene”.

Por su parte, Ladra, centraba su atención en las escenas que consideraba más intensas al referirse a la puesta en escena y también destacaba a Arenal y Gallardo:

Aunque por lo general ‘distanciada’, la puesta en escena tiene momentos de gran intensidad, como son los números de "music-hall" de Margarita (Carmen Gallardo inmensa) o las incursiones de Ricardo en la sala buscando la complicidad del respetable (portentoso Jerónimo Arenal).

Ladra también se refería a la escena final del montaje:

El cierre de la obra es impecable: el rey muere en la batalla de Bosworth al grito de ‘¡Mi reino por un caballo!’ componiendo una escena que ya su primer protagonista, el cómico Richard Burbage, convirtió en memorable el día del estreno y que, en el montaje de Atalaya, se resuelve brillantemente con un "crescendo" de luz y de sonido y el rey atravesado por las picas.

Por el contrario, aunque en un número muy reducido, también se han encontrado reseñas en las que se comenta negativamente la puesta en escena de Galán. En este sentido, Rosal consideraba la escenografía “plana y que a la larga termina pagando el uso abusivo de las picas”.

J.A.D.R advertía que existían recursos escenográficos que pudieran resultar confusos a la audiencia:

La escenografía coreográfica aporta movimiento al montaje aunque a veces resulte agobiante. ... Como en todas las obras del Siglo de Oro, el espectador debe sumergirse en el texto para comprender lo que está ocurriendo. Aquí es donde surge la controversia, ya que Atalaya abusa de los cortes a negro, que convierten la representación casi en un juego de flashes cinematográficos. Tienen fuerza, sin duda, pero también distraen al espectador.

En cuanto a la unidad de espacio, tan solo se ha encontrado la opinión de Stucchi alabando la aportación del encuadre a la representación:

A intensificar la atmósfera de la representación de la obra de la otra noche ha contribuido sin duda el maravilloso cuadro del patio del Palacio Caballero de Olmedo, cuyas murallas creaban un escenario excepcional que se iluminaba de color rojo sangre en las partes más violentas del drama.

Otro de los aspectos valorados en las reseñas analizadas fue el espacio escénico. Tal y como se ha comentado anteriormente, uno de los aspectos más destacados por la crítica fue la iluminación, y esta jugaba un papel importante en la ambientación y la creación de espacios. Alonso, por ejemplo, afirmaba: “La iluminación de Alejandro

Conesa es otro recurso, un personaje más, perfectamente imbricado en el montaje que llena el espacio de acción y tensión dramática”.

En la misma línea, Rico opinaba que se trataba de una iluminación “espléndida que crea las atmósferas precisas”.

Por su parte, DM y Corpasal coincidían al considerar que se trataba de una iluminación “muy estudiada” y De la Viña la consideró “estupenda”.

Velasco incluso pedía su nominación a los premio Max: “El uso de la luz, no como iluminación, sino como elemento dramático, también habrá de ser nominado para los Max. Como las expresivas ilustraciones musicales”.

Por su parte, Stucchi concluía al respecto que “El resultado es un drama filosófico e inquietante, visualmente intrigante gracias a un perfecto juego de luces”.

La iluminación también destacaba en los juegos de sombras, aspecto que fue comentado por la crítica, de este modo, Rico opinaba al respecto: “Muy estimables también sus composiciones de sombras contra el ciclorama que utiliza en su justa medida sin que pase a ser la estrella del espectáculo”.

También Francisco J. Martínez aludía a este recurso: “La oscuridad, los juegos de luces tenues, los claroscuros, las sombras duras y la danza ahondan en el dramatismo y la pasión del texto, al mismo tiempo que ayudan de manera notable a forjar la psicología de los personajes”.

Seco mostraba sentimientos encontrados de nuevo, declarando aspectos positivos y negativos:

El juego de luces es magistral y muy preciso dejando a veces sólo iluminada la cara de un actor. Es un elemento que dominan en la creación de ambientes. Por otra parte se queda la escena muy oscura sobre todo durante la primera parte, lo cual favorece al caos inicial.

Otro elemento de la puesta en escena destacado por la crítica fue el vestuario, calificado como “excelente” (Rivero), y “coidadísimo” (De la Viña), “rico y ecléctico y empasta perfectamente con el conjunto” (Rico).

También la música recibió alabanzas de parte de la crítica. En este sentido Francisco J. Martínez aseguraba que “La componente más trágica de la obra shakesperiana se consigue gracias a la banda sonora, de muy buena factura”. Stucchi señalaba que la atmósfera de la obra era “siempre emocionante gracias al calibrado empleo de bandas sonoras”, mientras que Rico consideraba que la música y efectos sonoros estaban “perfectamente elegidos”.

En cuanto a la recepción por parte de la audiencia, DM confirmaba que fue un ambicioso Ricardo III que “sedujo a sus víctimas y a los asistentes que durante una hora y cuarenta minutos disfrutaron de la puesta en escena de este clásico de Shakespeare”. Y añadía:

La obra tuvo una gran acogida por parte del público que estuvo en el Auditorio vicario. Música, canciones y baile se entremezclaban en el transcurso de la obra que sobrecogió por su crudeza y el trabajo interpretativo de algunos de sus protagonistas”.

No fue la única referencia a la audiencia, también Ortega se refería a ella: “El público lo agradeció aplaudiendo largo y tendido al finalizar la representación”.

Otro ejemplo fue Corpasal, quien hablaba de una “Gran acogida del público [Almería]. Sedujo a los asistentes que disfrutaron de la puesta en escena”. En la crítica de Amezúa se informaba sobre “éxito y largos aplausos”.

También Galván:

Por su parte el público está ratificando esta gran acogida con un aplauso de varios minutos puesto en pie. ... El espectáculo ya ha sido presenciado por más de 5.000 espectadores. Buena parte de ellos han aplaudido en pie durante minutos el “impresionante” trabajo de los 9 actores y todo el equipo técnico.

Por último, no debemos olvidar que la adaptación de Roberto Iniesta y Atalaya recibió diferentes premios y nominaciones, convirtiéndose en la más premiada de la compañía hasta aquel momento con 6 premios en Sevilla, Toledo y Palencia: en los Premios Escenarios de Sevilla recibió el premio al Mejor Espectáculo y Jerónimo Arenal el premio al Mejor Actor. En el Teatro Rojas de Toledo, la adaptación fue premiada como Mejor Espectáculo, mientras que en los Premios del XXXII Festival Ciudad de Palencia, de nuevo Arenal cosechó el premio a Mejor Actor y Joaquín Galán primer premio a la Mejor Escenografía.

Finalmente, en cuanto a las conclusiones sobre la adaptación en general, Alonso concluía que se trataba de “Teatro en estado puro”, considerando que “William Shakespeare más el Teatro Atalaya es un fórmula explosiva que no deja indiferente a nadie”.

Santiago Fernández afirmaba que, sin duda, se trataba del “espectáculo más imponente y completo en los 27 años de su trayectoria”.

Bujalance concluía: “Atalaya no solo ha firmado su espectáculo más contundente y el más redondo, sino también un feliz hito para el teatro español reciente. Teatro sabio”.

Óscar Romero destacaba su fuerza y belleza:

Atalaya nos ofreció la dicha de escuchar las grandiosas palabras, los más vivos personajes y la más magnificente tragedia que sobre la ambición de poder y la falta de escrúpulos para conseguirlo, puede desarrollar un ser humano. Un prodigio de fuerza dramática y de exquisita belleza plástica.

Según Lope, la adaptación era inmejorable:

Sin duda lo mejor que se ha podido ver este año y una de las que cabría incluir en la selección de lo mejor que ha pasado por Olmedo en todas las ediciones. La propuesta no puede mejorarse. Un Shakespeare en toda su crudeza y magia también. Lo mejoraron pero no lo traicionaron.

Francisco J. Martínez concluía que se trataba de “Una obra potente y compleja, dirigida de manera magistral e interpretada de forma soberbia”.

Velasco consideró el montaje como un “Espectáculo redondo y rotundo, sin un solo fallo ... En resumen: nunca he visto un «Ricardo» tan perverso, llevado a escena por un Ricardo tan excelso”.

Baruque no se atrevía a conceder la perfección pero se aproximaba mucho: “de esta función me ha gustado TODO. Me ha parecido un trabajo no diré que inmejorable porque todo se puede mejorar, pero sin duda muy completo”.

De la Viña se mostraba agradecido en su crítica por los buenos momentos que la compañía le proporcionó: “unha grande obra e a unha grande compañía. Espectacular. Felicitações, pois, para Atalaya Teatro, que hoxe nos fixo pasar tan bos momentos”. Y más adelante se centraba en la escena final para redondear su crítica: “Magnífico y elegante final, como corresponde a una gran obra y a una gran compañía. Espectacular”.

Giuliani concluía con una gran impresión su crítica, hablando y destacando diferentes aspectos de la producción:

Montaje de ritmo intenso, con un sinfín de hallazgos escénicos que deja sobrecogidos a los espectadores. ... El director Ricardo Iniesta consigue un montaje sorprendente por sus resultados, a partir de grandes intuiciones visuales y del cuidado de los detalles. Una muestra de cómo el espectáculo teatral, con la sencillez de los materiales y el rigor del trabajo dramático, puede ir más allá del puro entretenimiento, hablando a los ojos, a la razón, al corazón del público.

Seco, pese a destacar varios aspectos negativos a lo largo de su crítica, tal y como se ha podido comprobar a lo largo de este estudio, concluía de forma un tanto más positiva: “Cojea un magnífico montaje, que puede resultar francamente redondo si conoces y disfrutas el teatro de Shakespeare interpretado según las viejas formas”.

El mismo caso fue el de Rico, quien pese a sus comentarios negativos también realizó una conclusión general muy positiva de la representación a la que asistió:

Ni un solo fallo perceptible desde el patio de butacas. ... En este espectáculo de Atalaya se ponen de manifiesto una vez más todas las ventajas que representa el trabajo de una compañía estable. Realizar una exhaustiva investigación en todos los planos: textual, actoral, espacial, etc. Un elenco que conoce perfectamente al director y un director que conoce el potencial de su capital humano puede siempre llegar más lejos porque no hay ninguna distorsión en el lenguaje que emplean y saben por qué caminos van a transitar amén de tener perfectamente engrasada la maquinaria. El ensayo-error está así muy atenuado y pueden abordar objetivos impensables con elencos tan dispares como los del teatro al

uso. La compañía estable trabaja con una metodología muy asumida y que dominan sus integrantes. Nuestra más profunda enhorabuena.

Finalmente, la conclusión de Quirós no era completamente positiva pero pese a ciertos aspectos a los que se mostraba contrario, la adaptación recibía su aprobación final:

A efectos prácticos esto parece suficiente para levantar el aplauso del público: habrá que concluir, por no desmerecer ese entusiasmo genuino, la entretenida puesta en escena de una pieza poco frecuentada por las compañías españolas y que guarda – haciendo justicia – una labor dramaturgica, escenográfica y actoral algo rúcana pero suficiente, muy elaborada (danza, canciones en inglés, niebla artificial), muy de nuestro tiempo.

Por tanto, tras analizar los recursos disponibles, tanto prensa como Blogs, se puede concluir que la recepción de la adaptación de Atalaya fue muy positiva, tanto por parte de la prensa como de los Blogs y la audiencia. Todos los aspectos analizados fueron recibidos positivamente de forma prácticamente unánime, especialmente la dirección de Roberto Iniesta, la adaptación y reducción del texto, así como la puesta en escena, donde los diferentes recursos escénicos, el vestuario y la iluminación y juegos de sombras recibieron numerosos elogios. También el trabajo coral del elenco, en el cual la crítica centró sus alabanzas en Jerónimo Arenal y Carmen Gallardo, o lo que sería lo mismo, en Ricardo y en Margarita.

Además, cabría señalar que no se aprecian diferencias en las críticas desde la prensa o Blogs, ni tampoco entre diferentes comunidades españolas en las que se representó la adaptación.

Anexos

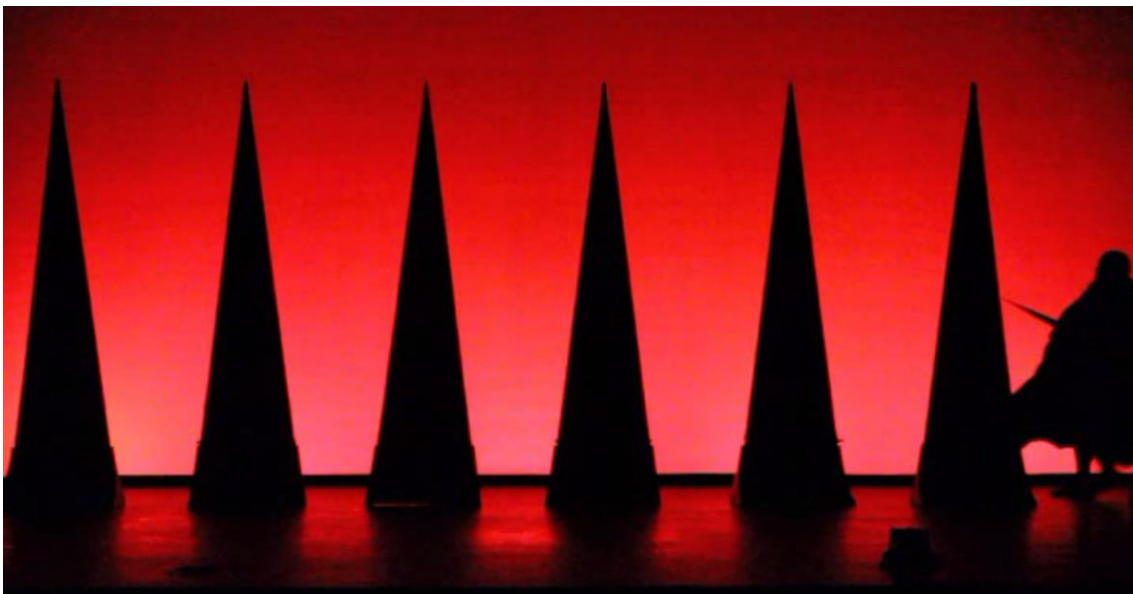
Anexo I. Introducción del cadáver de Henry VI en escena.



Anexo II. Cadáver del rey Henry VI, Ana acercándose a él y el séquito fúnebre al fondo.



Anexos III y IV. Asesinato de Clarence.



Anexo V. Saludo fascista de Ricardo.



Anexo VI. Escena de Ricardo ante el Alcalde y los ciudadanos.



Anexo VII. Escena duelo verbal Ricardo – Isabel.



Anexo VIII. Soldados a la batalla.



Anexos IX y X. Ricardo y Richmond hablando a sus huéspedes iluminados en cada caso.



Anexo XI. Fantasmas.



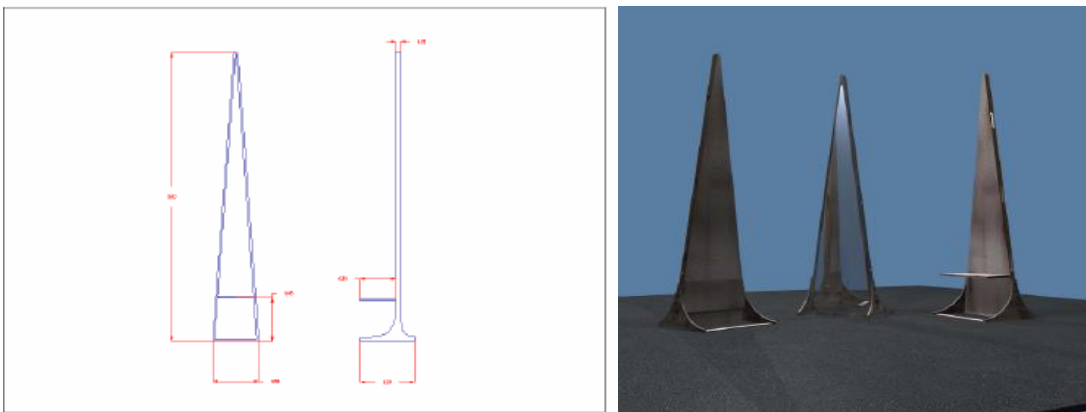
Anexo XII. Batalla.



Anexo XIII. Ricardo acorralado.



Anexo XIV. Diseño de las Picas.



Anexo XV. Estandartes.



Anexo XVI. Lanzas.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Iniesta, Roberto, director. *Ricardo III*. De William Shakespeare. Atalaya Teatro. Sevilla. 19 Mayo 2010. DVD.

II. Prensa.

Alonso, Julio. G. “Ricardo III (William Shakespeare) por el Teatro Atalaya”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Lucernarios.net*. 16 Ene. 2011. <http://lucernarios.net/2011/01/16/ricardo-iii-william-shakespeare-por-el-teatro-atalaya/>.

Amezúa, Julia. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Diario ABC*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d

Antuñano, J. G. “Ricardo III en Clave Expresionista.” 29 Ene. 2011. www.abc.es/20110129/local-castilla-leon/abci-ricardo-clave-expresionista-201101271247.html.

“Atalaya Encuentra su Corazón en ‘Ricardo III’, un ‘Berlusconi’ Shakesperiano”. 28 Abr. 2010. www.elnortedecastilla.es/agencias/20100428/mas-actualidad/cultura/atalaya-encuentra-corazon-ricardo-iii_201004281559.htm.

“Atalaya Lleva Hoy al Lope de Vega a «Ricardo III», al que Compara con Berlusconi”. 29 Abr. 2010. http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-29-04-2010/sevilla/Cultura/atalaya-lleva-hoy-al-lope-de-vega-a-ricardo-iii-al-que-compara-con-berlusconi_140106674638.html.

“Atalaya Pone en Escena la Tragedia de Shakespeare Ricardo III, una Visión Magistral sobre la Tiranía y la Corrupción”. 27 Mar. 2012. <https://cordobainformacion.com/inicio.php?codigo=33831>.

Baruque, Pío. “Ricardo III en el Festival de Olmedo”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *La Dama y el Caballero de Olmedo*. Web Blog Post. 19 Jul. 2010. www.ladamayelcaballerodeolmedo.blogspot.com.es/2010/07/ricardo-iii.html.

Blanco, Patricia. “El FIOT 2010 Superó Este Año su Récord de Asistencia de Público”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *La Voz de Galicia*. 4 Nov. 2010. www.lavozdeg Galicia.es/carballo/2010/11/04/0003_8827116.htm?utm_source=buscavoz&utm_medium=buscavoz.

Bujalance, Pablo. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Málaga Hoy*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d

- Caballero, Fernando. “Nuria Espert y ‘Ricardo III’ Triunfan en el Festival de Teatro”. 5 Oct. 2011. www.elnortedecastilla.es/v/20111005/palencia/nuria-espert-ricardo-triunfan-20111005.html.
- Carballo, Ignacio. “Un Clásico de Shakespeare que Habla del Poder Absoluto”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *La Voz de Galicia*. 31 Oct. 2010. www.lavozdeg Galicia.es/carballo/2010/10/31/0003_8818299.htm?utm_source=buscavoz&utm_medium=buscavoz.
- Corpasal, Martín. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Diario de Almería*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d
- De la Viña, J. M. “Teatro Serio, Teatro de Gala, Teatro”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *La Voz de Galicia*. 2 Feb. 2010. www.lavozdeg Galicia.es/carballo/2010/11/02/0003_8822983.htm.
- Díaz de Quijano, Fernando. “‘Ricardo III’ Abre la XVII Muestra de Teatro de las Autonomías”. 1 Nov. 2012. www.elcultural.com/noticias/escenarios/Ricardo-III-abre-la-XVII-Muestra-de-Teatro-de-las-Autonomias/3974.
- “El Actor Cántabro Jerónimo Arenal Premiado en el Festival de Teatro Ciudad de Palencia”. 10 Oct. 2011. www.20minutos.es/noticia/1183375/0/#xtor=AD-15&xts=467263.
- “El Ricardo III de Atalaya Llega a Sagunt este Martes”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *El Mundo*. 2 Ago. 2010. www.elmundo.es/elmundo/2010/08/02/valencia/1280767219.html.
- Fernández, Santiago. Comentario en “Ricardo III (William Shakespeare) por el Teatro Atalaya”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Lucernarios.net*. 17 Ene. 2011. <http://lucernarios.net/2011/01/16/ricardo-iii-william-shakespeare-por-el-teatro-atalaya/>.
- Galván, Eusebio. “Ricardo III: el Montaje más Completo de Atalaya”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Eusebio Galvan web*. 24 Jun. 2010. www.eusebiogalvan.com/web/2010/06/24/ricardo-iii-el-montaje-mas-completo-de-atalaya/.
- Giuliani, Luigi. “Retrato de un Criminal”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Hoy.es*. 21 Jun. 2010. www.hoy.es/v/20100621/sociedad/retrato-criminal-20100621.html.
- Gómez, Rosalía. “La Madurez de una Compañía”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Diario de Sevilla*. 30 Abr. 2010. www.diariodesevilla.es/article/ocio/689966/la/madurez/una/compania.html.
- González-Barba, Andrés. “Atalaya Retrata el Horror del Poder Corrupto en su ‘Ricardo III’”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *ABC (Sevilla)*. 22 Abr. 2010, p.80.

- Guerrero, Dolores. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *El Correo de Andalucía*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d
- Iniesta, Ricardo. Entrevista por Ramón. “Entrevista a Ricardo Iniesta, Motor de Atalaya y TNT”. 9 Abr. 2012. Web Blog Post. <http://elclubexpress.com/blog/2012/04/09/entrevista-a-ricardo-iniesta-motor-de-atalaya-y-tnt/>.
- Jadr. “Atalaya se Mete en la Piel de Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Diario de Córdoba*. 17 Jul. 2010. www.diariocordoba.com/noticias/cultura/atalaya-se-mete-en-piel-de-ricardo-iii_573150.html.
- Ladra, David. “Radiografía del Poder”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Revista Artezblai*. 20 Dic. 2010. www.artezblai.com/artezblai/ricardo-iiiwilliam-shakespeareatalaya.html.
- Lancha, Yoli. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Tribuna de Toledo*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d
- Larruzea, Irene. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Revista Artez*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d
- Lope, Peri. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Hispánica*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d
- Martínez, Francisco Javier. “Crítica de ‘Ricardo III’, Compañía Atalaya”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *MMas Teatro*. 3 Mayo 2010. www.masteatro.com/critica-de-ricardo-iii/.
- Martinez Velasco, Julio. “Ricardo el Malo, Ricardo el Bueno”. Rev, *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *ABC (Sevilla)*. 1 Mayo 2010. http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-01-05-2010/sevilla/Cultura/ricardo-el-malo-ricardo-el-bueno_140114229477.html.
- Md. “Atalaya Estrenó su Despiadado Ricardo III en el Teatro de VÍcar”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *El Almería*. 26 Abr. 2010. www.elalmeria.es/article/ocio/686089/atalaya/estreno/su/despiadado/ricardo/iii/teatro/vicar.html.
- Molina, Margot. “Un Retrato Grotesco del Poder”. 25 Abr. 2010. http://elpais.com/diario/2010/04/25/andalucia/1272147729_850215.html.
- Morán, L. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Tribuna de Talavera*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d
- Ortega, Máximo. “Ambición sin Límites”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Jerónimo Arenal*. Web Blog Post. 10 Abr. 2012. <http://jeronimo-arenal.blogspot.com.es/2012/04/mas-criticas-de-ricardo-iii.html>.

- Quirós, Raúl. “Ricardo III – Festival de Clásicos de Alcalá”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Koult.es*. 14 Jul. 2010. www.koult.es/2010/07/ricardo-iii-festival-de-clasicos-de-alcala/.
- Relaño, Borja. “Desde la Atalaya de los Acantilados Escoceses. Atalaya estrena ‘Ricardo III’”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Revista de Teatro Artez*. Abril 2010. www.revistadeteatro.com/artez/artez156/estrenos/atalayaricardo.htm.
- Ricardo III*. <http://www.atalaya-tnt.com/atalaya-%C2%B7-espectaculos/ricardo-iii/>.
- “Ricardo III Continúa su Gira”. 2012. <http://atalaya-tnt.com/?p=19>.
- “Ricardo III de William Shakespeare”. 2011. www.sevillafest.com/2011/ricardo-iii-w-shakespeare/.
- “‘Ricardo III’ Retrata en Sagunt a Escena la Lucha por el Poder Político y el Económico ‘a Cualquier Precio’”. 2 Ago. 2010. www.20minutos.es/noticia/780765/0/#xtor=AD-15&xts=467263.
- Rico, José. “Teatro de Fe”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *La Ratonera*, no. 38, 2013, pp.21-4
- Rivero, J. Francisco. “Ricardo III, Gran Obra del Grupo Atalaya”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Paco Rivero*. Web Blog Post. 9 Ago. 2010. <http://pacorivero.blogspot.com.es/2010/08/ricardo-iii-gran-obra-del-grupo-atalaya.html>.
- Romero, Bernardo. “El Poder y los Tiempos”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Bernardo Romero*. Web Blog Post. 2 Ago. 2010. <http://bernardoromero.blog.com/2010/08/02/critica-teatral-ricardo-iii-atalaya-tnt/>.
- Romero, Óscar. “Crítica Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *El Sur*, en www.atalaya-tnt.com/programacion/ricardo-iii/. N.d
- Rosal, Manuel. “El Ricardo III de Atalaya en el Lope de Vega”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Teatro Sevilla*. Web Blog Post. 11 Mayo 2010. <http://teatrosevilla.blogspot.com.es/2010/05/el-ricardo-iii-de-atalaya-en-el-lope-de.html>.
- Seco, Margarita. “Crítica de Teatro: Ricardo III en el Teatro Calderón (Valladolid)”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *No te Detengas.es*. 22 Mar. 2011. <http://notedetengas.es/critica-de-teatro-ricardo-iii-en-el-teatro-calderon-valladolid-febrero-2011/>.
- Toquero, Carlos. “El Cruel y Loco Deseo de Poder de un Rey”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Diario de Valladolid*. 13 Feb. 2011, p. 44.

Tovar, Julio. "Atalaya Entra en la Boca del Volcán con Shakespeare". 10 Feb. 2011. www.elmundo.es/elmundo/2011/02/09/castillayleon/1297255432.html.

---. "Ricardo Iniesta: 'Shakespeare es el Big Bang, el Centro del Teatro'". 19 Jul. 2010. www.elmundo.es/elmundo/2010/07/18/castillayleon/1279451666.html.

Ybarra, Miguel. "Ricardo III, la Oscuridad". Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Sevilla Actualidad*. 12 Mayo 2010. www.sevillaactualidad.com/cultura/6105-ricardo-iii-la-oscuridad.

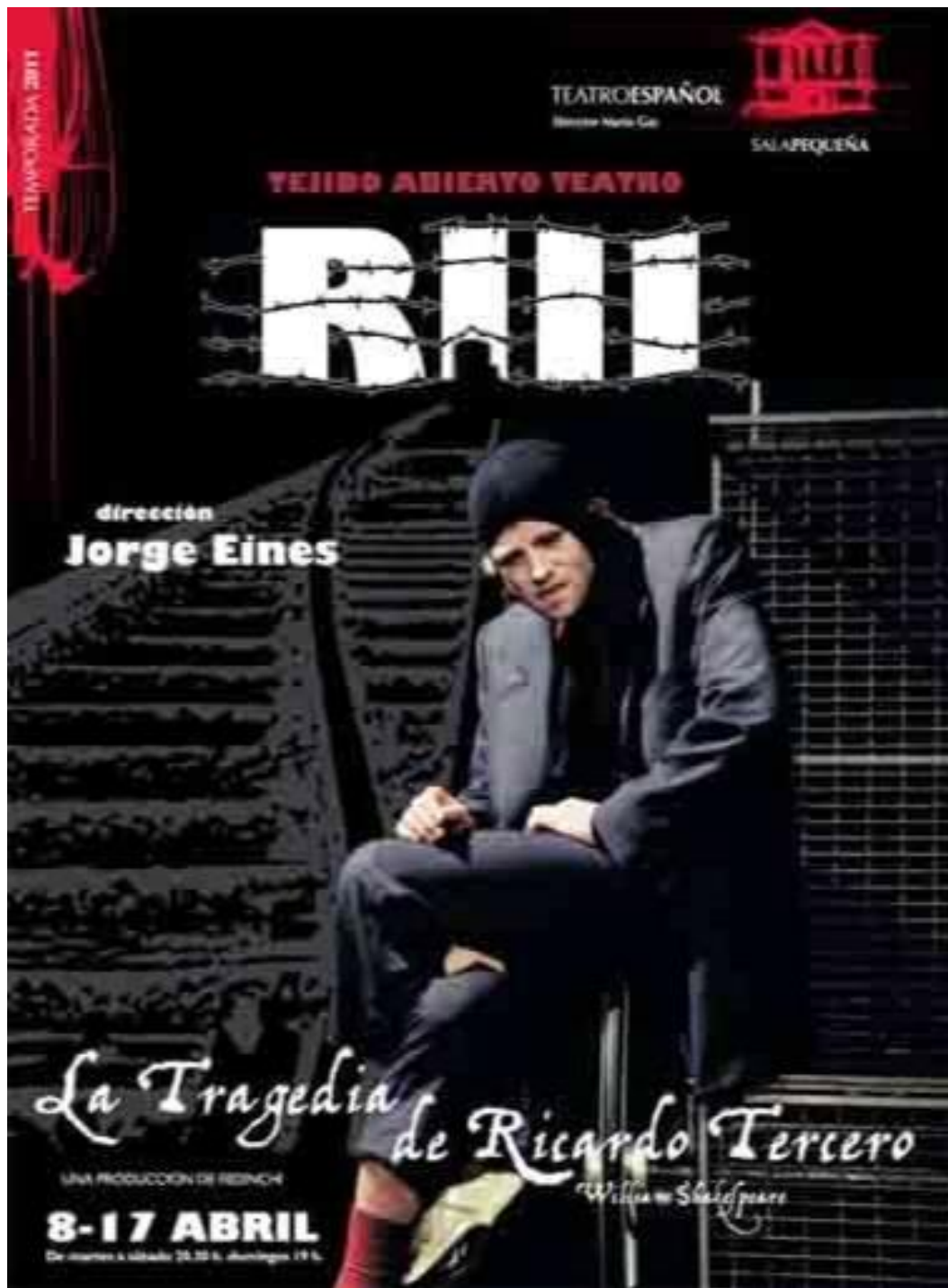
III. En el extranjero.

Stucchi, Saúl. "Ricardo III por Atalaya es Rápido, Puntigudo y muy Emocionante". Reseña de *Ricardo III*, dirigida por R. Iniesta, en *Alibionline*. 7 Sept. 2011. www.alibionline.it/ricardo-iii-por-atalaya-es-rapido-puntigudo-y-muy-emocionante/.

IV. Otros.

Gasparet, Mariano. "Los 17 Casos de Corrupción que Han Hundido al PP en Valencia". 22 Mayo 2018. www.elespanol.com/espana/20180522/casos-corrupcion-hundido-pp-valencia/309219868_0.html.

4.8 RIII. La Tragedia de Ricardo III. Tejido Abierto. 2011



4.8.1 Introducción.

Entre el 8 y el 17 de abril del año 2011 se representó en el Teatro Español de Madrid la obra *RIII. La Tragedia de Ricardo III*, una adaptación muy personal del clásico *Richard III* bajo la dirección de Jorge Eines. El director argentino se encargó también de la adaptación y dramaturgia, para la que contó con la ayuda de Miguel Ribagorda. Se trataba de una coproducción en la que formaron parte la compañía de Jorge Eines Tejido Abierto, el Teatro Español (bajo la dirección de Mario Gas), y Fedinchi S. L. Servicios Culturales, y contó con subvención de la Comunidad de Madrid.

Posteriormente hubo varias funciones más: un año después de su estreno en el Festival de Culturas Iberoamericanas Transteatral de Praga y también en 2012, en el XXIII Festival de Teatro Clásico de Cáceres. Finalmente, en el año 2015 se representó en Buenos Aires.

Jorge Eines define esta obra de W. Shakespeare como “una obra que nos habla de la muerte, en un Reino donde impera la decisión de un individuo de quitar la vida de los demás”,¹⁷⁹ y en su adaptación se llevaba a cabo una desconsolada visión de la malvada condición humana mediante una transformación simple o directa en la cual, la acción se desarrollaba en un Lager o campo de concentración de la Alemania Nazi durante la II Guerra Mundial. Mediante la metateatralidad, en un barracón se ensaya una obra de teatro, *Richard III*, y sus actores son algunos de los prisioneros del campo obligados a representar una obra de teatro ante los soldados alemanes, para, de este modo, poder sobrevivir. Los prisioneros creen que si hacen un buen trabajo tendrán el premio de la supervivencia y podemos imaginar a los soldados nazis disfrutar con ello, con el esfuerzo de estos prisioneros. Se trata, como decía el propio Eines, de una “tortura refinada”: creer que mientras ensayan se salvarán de la cámara de gas.¹⁸⁰

Por lo tanto se trataba de una obra de teatro dentro de otra, teatro dentro del teatro (*play within the play*), técnica que era común en los teatros isabelinos, y como consecuencia, se podría decir que los personajes viven dos infiernos: el del Lager por una lado, bajo la amenaza Nazi; por otro el de la obra, bajo la amenaza de Ricardo. Lo paradójico es que para poder soportar un infierno necesitan del otro. Mientras ensayen y representen la obra para los Nazis no serán asesinados, puesto que son necesarios para este fin, al contrario que el resto de prisioneros cuya única opción era esperar a la muerte como única vía de escape. En cambio, con la función, con el arte, tienen otra salida, una salida metafísica, pero también real. Este es el punto de partida de Jorge Eines para montar su adaptación, y así lo aseguraba: “ellos creen que mientras están ensayando se salvarán de ir a la cámara de gas... Nos vale como mito de origen”.¹⁸¹

Así pues la representación y la vida en el Lager se entrecruzan todo el tiempo y se nutren entre ellos: Ricardo necesita a los prisioneros y ellos necesitan la obra. Esta no

¹⁷⁹ Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot.

¹⁸⁰ Dossier de la compañía, p.1.

¹⁸¹ Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot

fue la primera vez que *Richard III* se ambientaba en un campo de concentración, también lo hizo Barry Kyle en 1975, por ejemplo. Pero la eterna pregunta al dramaturgo en las entrevistas concedidas y que todos nos hacemos es: ¿qué llevó a Jorge Eines a montar un *Richard III* en un campo de exterminio Nazi? La respuesta tiene lugar en la relación que Eines encuentra entre ambos mundos. En la entrada de los campos de concentración se podía leer un mensaje: *Arbeit macht frei (el trabajo te hace libre)*. Pero según Eines, “en el mundo de Ricardo III se es libre matando. Se mata como decisión que conduce al poder. ¿Para qué el poder? Para tener la libertad de seguir matando. Eso es Ricardo III, la libertad de matar”,¹⁸² y esto es lo que según el dramaturgo une ambos momentos históricos, es lo que tienen en común y lo que les iguala a los Nazis, y opina que no hemos cambiado tanto, que sigue existiendo la maldad, sigue habiendo el mismo deseo y ansia de poder y muerte que en siglo XV, ya que esa es la condición humana. Por eso Shakespeare es eterno, es inmortal, pues él no escribía sobre situaciones, sino sobre la condición humana: “el hombre y su condición es lo que en un mismo montaje teatral pueden fusionar la Inglaterra de finales del siglo XV con la Alemania Nazi”.¹⁸³ Por tanto, la muerte, el asesinato instaurado como norma por Richard a lo largo de la obra clásica, legitima al dramaturgo a asociar su entorno a un campo de concentración y de exterminio:

La muerte sobre la muerte. Los judíos primero no podían vivir como judíos, luego no podían vivir en Alemania, al final no podían vivir. Había que gasearlos a todos. Allí donde estuvieran. Ricardo III procede igual. La perpetuación en el poder lo iguala a los Nazis.¹⁸⁴

Eines pretendía profundizar en la condición humana y su deseo de poder a través de la obra. El director argentino considera al género humano capaz de lo mejor y de lo peor, de Shakespeare y de Hitler, y esto es algo que fascina al dramaturgo argentino y que no acaba de saber explicar. También que nuestra capacidad de hacer el mal por el mal sea una característica únicamente del ser humano:

Lo banal de hacer el mal sigue siendo una marca registrada por el ser humano. Ningún animal mata para hacer el mal. Los humanos sí. No creo que tengamos que hablar con este montaje de un país, de un pueblo, de una ciudad ni de un reino. Hay que hablar de la condición humana utilizando uno de los textos que a lo largo de la historia del hombre mejor ha reflejado la condición humana.¹⁸⁵

Esa contradicción del ser humano resulta muy interesante para Eines y quiso profundizar en ella y se distanciaba del juicio rápido al villano:

¿Viste "El hundimiento"? ¿A que es llamativo que en esa película aparezca Hitler como un abuelito encantador que acaricia al perro y a los hijos de

¹⁸² Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot

¹⁸³ La 2. Mi Reino por un Caballo.

¹⁸⁴ Dossier Sin Reino y sin Caballo.

¹⁸⁵ Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot

Goebbels? Es muy fácil pensar que era un hijo de puta todo el día. Uno desearía que en su imagen se constatará una total y constante perversión. Pero el ser humano no es eso. El problema es que el hombre mata y acaricia. Y Shakespeare es muy grande: incluso cuando un personaje dice que sólo quiere el poder conmueve a una mujer, que piensa que se está arrepintiendo. Con Martijn Kuiper, el protagonista, hemos buscado las contradicciones de la condición humana.¹⁸⁶

Sin embargo, en su consideración del ser humano como especie capaz de lo mejor y lo peor, surge el arte: “de la condición humana forman parte los pilotos alemanes que bombardearon Guernica y Picasso que la pintó destruida. Auschwitz nos lleva a pensar en la crueldad de la especie. ¿Qué le oponemos a eso? El arte”.¹⁸⁷

Además, Eines pretendía testimoniar sobre lo ocurrido al pueblo judío en aquel momento:

Los seres humanos hacemos arte allá donde podemos para que la realidad no nos mate. La realidad de un campo (de concentración) te mata más rápido que la cotidiana, te mata de otra manera. Nos somete a presiones a través de las cuales vamos haciendo lo artístico para salvarnos. Presentamos a personas que sabiendo que la muerte estaba muy cercana presentaba arte para salvarse, desde la construcción de un mito que genera ese espectáculo para salvarse. Tiene que ver con Nietzsche: el hombre necesita el arte para que la verdad no lo haga perecer. En ese viaje que se conecta con *Himmelweg* donde voy desarrollando cosas aparece esta necesidad del ser humano de hacer el arte para demostrar que después de Auschwitz se sigue haciendo poesía, y seguimos haciendo todo lo que podamos. Incluso para reparar esta vieja condición del ser humano, que es inherente e inmanente al ser humano, que es que no podemos dejar de matar. El ser humano mata para tener el poder, sigue matando para demostrar que lo tiene, evidentemente cuanto más grande es la dictadura, más mata, pero la condición misma del ser humano es matar para tener poder. Ricardo III, y el Tercer Reich son dos ejemplos en la historia del ser humano: matar para tener el poder. Los articulo, los cruzo y de ahí sale un *Ricardo III* que en última instancia pretende establecer esa conexión de realidad.¹⁸⁸

Yo sé que habrá quien no quiera escucharlo y prefiera seguir viendo la televisión que le dice: ‘no te preocupes, no te preocupes, nosotros te mostramos imágenes para que te olvides de todo’. Y parece que al mostrarlas en televisión se elimina la culpa. Pero yo sigo pensando que necesito y quiero dar testimonio. Primo Levy tenía razón, hay que testimoniar lo que ha pasado. La historia sigue funcionando y sigue funcionando porque el hombre sigue matando. No puedo dejar de habitar esta contradicción. Por ello quiero testimoniar, y para mi testimoniar significa que, ya desde el teatro isabelino, de Ricardo III, a Hitler,

¹⁸⁶ J. Eines en Ayanz, Miguel.

¹⁸⁷ J. Eines en Di Lello, Lydia.

¹⁸⁸ E-mail personal, 18-11-2012.

etc., no hay ninguna distancia, somos parte de un todo donde el hombre sigue matando. Cuando tiene el poder lo afirma matando, cuando lo pierde o está a punto de perderlo lo defiende matando, y en última instancia cuantas más cosas tiene más mata, más poder le da el poder para seguir matando. Esto es inherente a nuestra sociedad y a este invento que es el ser humano. Por ello debo intentar, a través de mis libros, de mis obras, de mis clases, viajes, seguir haciendo lo que creo que tengo que hacer, transmitir las cosas en las cuales creo. Entre ellas el arte, que en ocasiones surge desde lo peor de la condición humana, y el hombre siempre ha conseguido superar a través de alguna obra lo trágico. Theodor Adorno dijo en una ocasión que después de Auschwitz ya no podría haber más poesía y si que existió. Y después de Franco no podía existir García Lorca y si que existió. Todo el tiempo el hombre supera lo trágico con una respuesta artística. Mis actores en *Ricardo III*, en medio de un campo de concentración, superan lo trágico con una respuesta artística, aunque esa respuesta artística evidencie más de lo mismo, más poder, más tragedia, pero en el medio de ese cruce, de un asesino como Ricardo III y otro asesino como Hitler, hay una salvación que llega con el arte. Esto es en última instancia lo que trato de transmitir.¹⁸⁹

Esto se ve en la obra en el sentido en que mientras los prisioneros ensayan y actúan no serán asesinados.

En lo que refiere a las influencias externas recogidas, destacaba claramente su anterior montaje, *Himmelweg*, por diversos aspectos. En una entrevista concedida a *Radio Sefarad*, la radio por Internet de la Federación de Comunidades Judías de España, Jorge Eines comentaba esta influencia y cómo le había empujado a realizar el montaje y llevarlo al Lager. Cuando en 2007 montó en escena *Himmelweg*, de Juan Mayorga, en el Teatro San Martín de Buenos Aires, el dramaturgo argentino sintió que tenía mucho más que decir al respecto, que tenía que profundizar más:

En aquel momento pensé que aquella especie de parodia de la cotidianeidad era poco y que yo necesitaba profundizar más y esa profundización se articula ahora con *Ricardo III* que me dio el pretexto necesario y suficiente para doblar dos entornos de muerte: el entorno de muerte que le es propio al Lager, al campo, y el entorno de Ricardo III en donde Gloster se dedica a matar para perpetuarse en el poder.¹⁹⁰

Himmelweg es una obra de Juan Mayorga basada en la farsa de Theresienstadt, un campo de concentración Nazi situado en la antigua Checoslovaquia, al norte de Praga. En junio de 1944 recibieron la visita de delegados del Comité Internacional de la Cruz Roja y donde los Nazis intentaban demostrar que los campos de exterminio no eran reales y que, por tanto, se cumplían los derechos humanos en aquellos campos. Los alemanes les engañaron y a aquellos enviados se les hizo creer que allí no ocurría nada. Montaron una ciudad y una situación ficticia donde sus ciudadanos, en realidad prisioneros, tuvieron que actuar para poder conservar sus vidas como si de una obra de

¹⁸⁹ J. Eines en FSA. Fundación Shakespeare Argentina.

¹⁹⁰ J. Eines en Radiosefarad.

teatro se tratase. Los prisioneros judíos fingían llevar una vida libre y feliz paseando por sus calles, y cuando se les preguntaba contestaban discursos aprendidos. Cuando los delegados marcharon, muchos de aquellos prisioneros fueron asesinados o enviados a Auschwitz. Esto fue un suceso real y es lo que tiene lugar en *Himmelweg*, la obra que llevó a Jorge Eines a querer seguir indagando y profundizando en el tema, a situar la acción de *Richard III* en un Lager, y como se indicaba con anterioridad, a seguir testimoniando.

A mí me dejó tanto material esta obra que a *Ricardo III* lo situó en un campo de concentración. A partir de *Himmelweg* me quedé con cosas por investigar, más que nada esa sensación de doble realidad, la del campo y la construcción de esa otra realidad, ese lugar –diría Nietzsche– donde el hombre tiene el arte para que la verdad no lo mate.¹⁹¹

Se puede observar conexiones existentes entre una producción y otra, entre *Himmelweg* y *RIII*, las más llamativas y evidentes serían que ambas están situadas en la Alemania Nazi; lo teatral de la situación y el teatro dentro del teatro; la doble realidad y doble entorno en el que se ven envueltos los personajes, personajes prisioneros de un campo de exterminio que deben fingir una situación que no es real; el mal como elemento principal y el impacto en el espectador que se ve afectado por la historia y los trenes. Los trenes son elementos introducidos por Jorge Eines en ambas producciones, y en cada una de ellas su puesta en escena es distinta, pero en ambas juegan un papel simbólico importante (tal y como se comentará en el apartado sobre simbolismo):

Los trenes como signos que señalan el destino ineluctable de las víctimas. A lo lejos pasan trenes, ominosamente puntuales. Trenes que se constituyen en el eje organizador de la aldea. La clave –explícita Eines– fue el tren. En la propuesta de Juan [Mayorga] no se desprendía que hubiera tren. Trabajando, me di cuenta que yo necesitaba que el tren llegara. Logramos ese plano donde se ve que la parte derecha de la escena es el tren, y la parte izquierda, la oficina del coronel del campo.¹⁹²

La puesta en escena de los trenes por parte de Jorge Eines también se debe a otra de sus grandes influencias: Primo Levi y sus relatos sobre los campos de concentración, y los trenes en los que los judíos eran transportados que llegaban uno tras otro. Eines siempre se ha preguntado cómo sería aquella vida de sufrimiento en los campos, y su interés y curiosidad se vio satisfecha con los libros de Primo Levi, escritor italiano de origen judío sefardí, también el filósofo italiano Giorgio Agambem y sobre todo, Imre Kertész, escritor húngaro superviviente de Auschwitz y ganador del Premio Nobel de Literatura en 2002, a quienes el autor argentino considera como los más grandes escritores de la literatura de los campos de concentración y todos ellos sirvieron como influencia para el dramaturgo al adaptar *Richard III*.

Y leí: yo estaba en Auschwitz y de pronto me fui a caminar, caminando por el campo y en el suelo descubrió una flor que estaba creciendo, era un día de

¹⁹¹ J. Eines en Di Lello, Lydia.

¹⁹² *Ibíd.*

primavera y él miró el cielo y el día era hermoso y él tenía la flor en su mano, la temperatura era ideal y en ese momento sintió: ¡qué bonito es mi campito de concentración! Esto es el ser humano. Esto es Ricardo III. Esto es las cosas que nos hacen buscar y trabajar y que nos han impulsado a esto.¹⁹³

Así hablaba Jorge Eines sobre la obra de Imre Kertesz, y cómo aquellas palabras le guiaron en la producción de *RIII*. Además, el director siempre ha destacado una afirmación de Primo Levi: “puedo sentirme culpable porque he sobrevivido pero estoy en paz conmigo mismo porque he testimoniado”.¹⁹⁴ Como se comentaba anteriormente, otro de los grandes objetivos del director argentino con este montaje: testimoniar, pues en su condición de judío profundamente militante en el sentido ético de lo que es el judaísmo (aunque se declara no militante en la religión), Eines siente la necesidad de contar cosas: “ya lo hice con Camino al Cielo y lo sigo haciendo por identificación, por testimoniar, hay que testimoniar, hay que seguir contando”.¹⁹⁵

Por tanto, como veremos, Jorge Eines ambientó su adaptación en la II Guerra Mundial, algo que viene siendo muy habitual desde que acabara dicha guerra. En una entrevista concedida al periódico digital de las artes escénicas *Artezblai*, el periodista le preguntaba la razón por la cual casa tan bien ubicar a Shakespeare en la II Guerra Mundial, y se preguntaba si lo hace más cercano o tangible, a lo que el director argentino respondía su visión al respecto:

Es imposible ensayar la vida. Uno siempre fracasa. Sin embargo el teatro sí que nos permite ensayar la vida. Por eso hay que seguir testimoniando. Estamos mucho más cerca de lo que creemos de un nuevo nazismo aunque se oculte detrás de supuestos democráticos. Creo que Robert Musil tenía razón. El arte es una evasión creativa de la realidad con el fin de volver a ella enriquecido.¹⁹⁶

Por otro lado, tal y como se afirmaba, esta versión fue la primera aproximación de Jorge Eines a los textos shakesperianos, pero no la única, ya que la compañía Tejido Abierto llevó a los escenarios *Macbeth. Yo No me Voy a Morir*, en 2017. Una versión de 60 minutos de duración con tan solo dos actrices que interpretaban a Macbeth (Florencia Limonoff) y Lady Macbeth (Coni Marino). Se estrenó en el Festival de Teatro Clásico Universal – El Tinglado, en Buenos Aires. Posteriormente, se representó en la Sala Russafa de Valencia en 2019.

¹⁹³ J. Eines en Radiosefarad.

¹⁹⁴ Dossier Sin Reino y sin Caballo.

¹⁹⁵ J. Eines en Radiosefarad.

¹⁹⁶ J. Eines en Artezblai.

4.8.2 Texto.

El texto del que partió Jorge Eines para llevar a cabo la adaptación fue la traducción de Astrana Marín, aunque, tal y como es habitual, fue recortado en gran medida aunque también añadió texto de su propia creación. Además, observamos cambios en la estructura, como por ejemplo, en el orden de algunas escenas, así como escenas que fueron creadas e introducidas por el propio dramaturgo argentino. El resultado fue una obra de aproximadamente 2 horas y 15 minutos.

Según el dramaturgo argentino, “el criterio de la reducción del texto se basó en una pregunta: ¿qué atrae y por qué atrae el texto? Ello llevó a eliminar tramas y subtramas”.¹⁹⁷ Por ejemplo, se eliminó todo el contexto histórico-político de la Guerra de las Dos Rosas, y también la traición de Stanley:

Se estudió qué conflictos dramáticos interesaba mostrar y potenciar. Al personaje principal se le dibuja con un objetivo más claro eliminando subtramas relacionadas con personajes de los que se ha prescindido. Tanto a él como al resto del elenco, se incorpora el personaje que desarrollan dentro del espacio Lager.¹⁹⁸

En una entrevista se le preguntaba al director argentino qué se ha perdido en ese trayecto de reducir la obra original hasta dejarla en un trabajo para ocho actores y actrices, y qué se ha ganado. Eines respondía al respecto:

No es de ganancias o pérdidas. Cuando empezamos los ensayos yo les propuse a ocho actores entender la acción no como puente sino como dinamita. Romper el lazo entre pensar y actuar desde la imaginación y romper con la tradición y lo televisivo. No somos intermediarios de nadie. Ni siquiera de Shakespeare. No negociamos entre ideas y realidades. No es un baluarte la estúpida naturalidad americana. Hay que inventarlo todo. Shakespeare y su texto nos persiguen por detrás y nos va encontrando. Si no nos alcanza pasa de largo.¹⁹⁹

Según se ha podido comprobar gracias al DVD de la grabación al que hemos tenido acceso gracias al Centro Nacional de Documentación Teatral (al cual pertenece el texto citado), antes de comenzar la acción, cuando la audiencia todavía se acomodaba, los actores y actrices ya se encontraban sobre el escenario, y se les podía ver realizando diferentes cometidos: unos maquillándose y preparándose; otros, sentados, trabajaban en escritorios o mesas de trabajo y cosían los vestidos que utilizarían en la función; otros frotaban el suelo de rodillas con sus propias manos. Cada uno inmerso en su labor, ajenos a la audiencia.

De entre todos aquellos personajes llamaba la atención uno de ellos, el cual vestía traje negro y portaba una trompeta, ya que daba la impresión de que ese personaje

¹⁹⁷ J. Eines en Rivas, Carlos.

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ J. Eines en García Garzón, José Ignacio.

daba órdenes al resto y no trabajaba como ellos. En un momento dado, aquél hacía sonar el instrumento y con ello daba comienzo la representación y la primera sorpresa en la estructura, ya que en ese instante inicial nos encontrábamos ante la que podría considerarse como la novedad más importante en cuanto al orden de escenas: el director subvirtió el orden y la obra no comenzaba de forma canónica o como cabría esperar y es habitual, con el monólogo inicial de Ricardo, sino que lo hacía con la seducción a Lady Ana, la escena ii del Acto I del original shakesperiano que pasaba a ser la primera escena. Y así aparece en las notas de Jorge Eines previas al montaje: “lo primero que verá el espectador en el ensayo es la más grande escena de amor de la historia del teatro universal”.²⁰⁰

Eines decidió comenzar con esta escena por varias razones: en primer lugar, como homenaje a una escena que posee en muy alta consideración tal y como podemos extraer de sus afirmaciones; y en segundo lugar, porque, como se ha señalado en el apartado de la introducción, esta escena fue la que convenció al dramaturgo de que estaba preparado para dirigir un Shakespeare tras ser interpretada por Kuiper y Querol en su escuela. Además sería importante señalar que se trata de una escena de larga duración, 14 minutos exactamente (siempre basándonos en la grabación en DVD que hemos tenido la oportunidad de consultar), representando el duelo verbal entre ambos personajes de forma prácticamente fiel al original y siendo una escena muy larga para lo habitual.

Así pues, al comenzar la acción, el primer personaje que reclamaba nuestra atención era una joven, Lady Ana, quien, totalmente enlutada, se dirigía hacia el centro del escenario. Aquella mostraba un gran dolor, tanto por su apariencia y su rostro, como en el tono de su voz. De este modo, por tanto, las primeras palabras de la adaptación eran de la joven y no de Ricardo. Eines dejaba a un lado el clásico “invierno de nuestro descontento” para dar paso a Ana:

LADY ANA. ¡Pobre imagen helada de un santo rey! ¡Pálidas cenizas de la casa de Lancaster! ¡Restos sin sangre de esta sangre real! ¡Maldita sea la mano que te hizo estas aberturas! ¡Maldito el corazón que tuvo corazón para realizarlo!²⁰¹

Además, al comienzo de dicha escena, en el centro del escenario se podía ver una especie de camilla, una estructura metálica que hacía las veces de lo que sería un féretro o sepulcro, y sobre la que había una sábana o tela de color púrpura. No había ningún cuerpo sobre ella por lo que el espectador debía imaginar el cadáver del rey Henry VI.

Gran parte de esta escena nos mostraba a Ana situada prácticamente sobre este supuesto cadáver y con Ricardo de rodillas, lo cual podría dejar entrever su actitud de sumisión ante Ana en esta escena para lograr lo que pretende.

Al acabar esta escena Ana salía y Ricardo se quedaba solo en el escenario. Aquí tenía lugar su soliloquio en el que se regocijaba de haber conseguido seducir a Ana,

²⁰⁰ Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot.

²⁰¹ DVD de la representación.

pero era bruscamente interrumpido por la entrada en escena de una señora. Al ser interrumpido, Ricardo se agachaba en el proscenio y quedaba inmóvil, como escondido, hasta que esa mujer terminara sus palabras. Más adelante se podía descubrir, gracias a sus palabras, que aquella señora era Margarita. Esta escena fue añadida por Eines y las líneas de Margarita también, con lo que nos encontramos ante otro cambio en la estructura:

RICARDO. ¿Se ha hecho nunca de este modo el amor a una mujer? ¿Se ha ganado nunca de este modo el amor de una mujer? ¡Lo obtendré, pero no he de guardarla mucho tiempo! ¡Cómo! ¡Yo, que he matado a su esposo y a su padre, logro cogerla en momento del odio más implacable de su corazón, con maldiciones en su boca, lágrimas en sus ojos y en presencia del testigo sangriento de mi odio, teniendo a Dios y a su conciencia y a ese ataúd contra mí! ¡Y yo, sin amigos que amparen mi causa, salvo el mismísimo diablo en persona y alguna mirada de soslayo! ¡Y aún la conquisto! ¡El universo contra la nada! ¡Cómo! ¿Ha olvidado ya...?

[*Aquí era interrumpido por Margarita*]

MARGARITA. ¡No! Dios se ofendería al verme tan poco propicia a acatar sus preceptos. En el común sentir de la gente, se llama ingratitud al que rehúsa de mal grado satisfacer la deuda que el cielo reclama. Y mientras tanto, como quiera que la voluntad mía no sea inquebrantable, sufro aquí expuesta a su ruptura. Temo que el mundo ha de prepararse para un devenir duro y muy lento, ¡mi amante, esposo y buen rey Enrique y mi hijo Eduardo han sido asesinados! El espíritu del deforme y altanero duque de Gloster y los ambiciosos hijos de la ilícita y usurpadora reina Isabel no presienten el peligro que se les acerca. ¡Oíd mis vaticinios! ¡Qué profería ser gobernados en lugar de gobernar sucediéndooos conforme al daño que me habéis hecho! Calla, Margarita. Inútiles pronósticos si son contra el aire que te ahoga. Adiós misericordioso, permite que en la primera ocasión que se me presente todos reciban la furia de mi honor dañado. Esa caterva de vampiros, ¡encabezada por el duque de Gloster sufrirá lo que me han hecho sufrir a mí!²⁰²

Mientras Margarita recitaba estas palabras, acariciaba ese supuesto cadáver que seguía postrado en la especie de camilla con ruedas, pero poco a poco se podía observar cómo iba modificándolo hasta que lo transformaba por completo. Esa estructura metálica que representaba un ataúd y que había estado ahí presente desde el principio, con unas pocas modificaciones, se había convertido en un trono. Y mientras Margarita se despedía de su esposo que yacía ante ella (“adiós misericordioso...”), recogía la sábana de color púrpura que lo cubría y se la llevaba con ella al marchar, simbolizando así que se llevaba el cadáver.

Si se presta atención a las palabras de Margarita, se puede observar que, como se comentaba, la mayor parte de su discurso ha sido introducido por Eines, pero también se descubren ciertas líneas adaptadas por el autor. Por ejemplo:

²⁰² DVD de la representación.

“Dios se ofendería al verme tan poco propicia a acatar sus preceptos. En el común sentir de la gente, se llama ingratitud al que rehúsa de mal grado satisfacer la deuda que el cielo reclama”.

Estas palabras fueron adaptadas aunque con distinto tono, de una intervención de Dorset en II.ii del original shakesperiano, y profería esas palabras a la duquesa, la cual se estaba lamentando por la muerte de su hijo Clarence, por lo que servían también en esta escena, pues Margarita se decía a sí misma que debía acatar los deseos de Dios si llevarse a su esposo era su voluntad. Dorset así se lo indica a la duquesa sobre Clarence en la escena indicada en el hipotexto.

Cuando Margarita se refiere a Ricardo como “altanero” y a la reina y su familia diciendo que deberían “ser gobernados en lugar de gobernar” son palabras que Eines ha adaptado también de una conversación entre ciudadanos que tiene lugar en la versión clásica. En la escena iii del Acto II, tres ciudadanos comentan y nos informan de la muerte del rey Eduardo y la situación del país. De este modo se refieren al duque de Gloucester y a la reina y su familia.

CITIZEN 3. Better it were they all came by his father,

Or by his father there were none at all,

For emulation who shall now be nearest

Will touch us all too near, if God prevent not.

O, full of danger is the Duke of Gloucester,

And the Queen’s sons and brothers haught and proud;

And were they to be ruled, and not to rule,

This sickly land might solace as before.

(II.iii.23-30)

Esta escena de los ciudadanos (II.iii) fue eliminada de la adaptación como viene siendo habitual en alguno de los montajes de las compañías españolas objeto de estudio. Como también fueron eliminadas las escenas II.ii y III.vi, algo también habitual.

Eines también adaptó una parte del texto cuando Margarita se refería a todos ellos como “caterva de vampiros”, palabras adaptadas a su discurso desde una intervención de Grey al comenzar la escena III.ii de la versión clásica, donde se refiere a Ratcliff, al duque de Gloster y la gente que le rodea, pues el mismo Ratcliff y la escolta acompañan a Vaughan, Rivers y al mismo Grey al cadalso para ser ejecutados.

GREY. God bless the Prince from all the pack of you,

A knot you are of damned bloodsuckers.

(III.iii.4-5)

Volviendo a la adaptación y su estructura, al salir Margarita, Ricardo quedaba solo sobre el escenario de nuevo, y en ese momento comenzaba, al fin, a recitar el

famoso soliloquio con el que inicia la obra de Shakespeare. Cabría resaltar que lo hacía subiéndose al trono, pero no para sentarse, sino que lo hacía subiendo por la parte de lo que sería el respaldo, haciendo verdaderos esfuerzos y se quedaba ahí subido en una postura un tanto simiesca. Mientras recitaba el monólogo se colocaba en la cabeza un gorrito de fiesta en forma de cono de los que usan los niños en las celebraciones de cumpleaños. (Anexo I). Al acabar la primera parte del soliloquio, Ricardo sacaba confeti de su bolsillo y lo lanzaba por los aires para celebrar el final de la guerra de un modo irónico. Su actitud era burlona, mucho más bufonesca de lo que es habitual.

La segunda parte del soliloquio la acababa antes de tiempo, al llegar a la parte en la que afirma que los perros le ladran al detenerse ante ellos, y entonces, tirando del trono hacia atrás, marchaba hacia el fondo del escenario, donde quedaba expectante, vigilando desde la sombra a los personajes que entraban, como al acecho. Aquellos personajes que entraban en acción eran la reina Isabel y su hermano, Lord Rivers. La reina, tras mostrarse preocupada por la enfermedad y próxima muerte de su esposo, se arrodillaba en un lateral del proscenio, orando en silencio. Ricardo, aprovechaba para empujar su trono y volvía a adelantarse para situarse al frente y así proseguir con su soliloquio desde donde lo había dejado e incluso ahora se sentaba en el trono, dejando muy claras cuáles eran sus intenciones. Al acabar dicho soliloquio, en lugar de entrar Clarence escoltado para ser conducido a la Torre como en la obra clásica shakesperiana, Ricardo llamaba con un silbido a sus secuaces. Acudían a su llamada dos hombres, uno de ellos con apariencia de soldado, con casco y a paso militar. Ricardo les comunicaba que serían quienes acompañasen a su hermano en su último movimiento y les pedía que lo llevasen ante él para un último parlamento y posterior reclusión en la torre.

Cuando estos marchaban a cumplir sus órdenes, Ricardo quedaba solo de nuevo y arrastrando el trono con él volvía al fondo, en la oscuridad. Seguidamente aparecía Clarence acompañado de un personaje al que todavía no habíamos conocido. Aquí sí tenía lugar la escena en que le llevaban a La Torre, por lo que el texto volvía a saltar hacia atrás, a la escena I.i del original.

A continuación, al salir Ricardo de escena, Clarence se tumbaba en el suelo a dormir, por lo que suponemos que ya estaba en su celda en la Torre, y volvía a aparecer junto a él el personaje que lo llevaba preso junto a otro personaje también desconocido para la audiencia. Gracias a sus palabras descubrimos sus intenciones y por tanto, que son los dos asesinos que acabarán con la vida del Duque de Clarence. En esta escena se respetó parte del texto en el que uno de ellos siente remordimientos por el acto que se disponen a cometer, pero Eines dividió esta escena en varias partes, ya que, mientras discutían si lo asesinaban o no, la escena pasaba a la oscuridad y entraba otro personaje nuevo. Este portaba corona, por tanto, se trataba del Rey Isabel IV. Sus palabras pertenecían a II.i del clásico, pero en esta escena se encontraba él solo con la reina y no con Rivers, Hastings y Buckingham. El rey se mostraba muy débil y enfermo en esta escena que fue añadida por el director argentino:

REY EDUARDO. Así es, hoy no he perdido el día. De un instante a otro espero una embajada de mi Redentor, para redimirme de este mundo; y en mayor paz partirá mi alma al Cielo, después de haber restablecido la paz de mis amigos sobre la tierra.

ISABEL. Mi muy querido esposo, quiera Dios que la partida se demore.

REY EDUARDO. **Dios salve vuestra gracia, mi reina. Prometedme que podré decir buenas noches sabiendo de vuestra unión fraternal con nuestro incomprendido Buckingham.**

ISABEL. **Que la fortuna le acompañe.**

REY EDUARDO. Gratos juramentos para mi enfermo corazón, **que hará sanar a una cada vez menos enferma Inglaterra.** Ahora solo falta aquí la presencia de nuestro hermano Gloster para coronar este periodo bendito de paz.

ISABEL. Y en buena hora, aquí llega vuestro hermano.²⁰³

Como se ha señalado, parte de este texto fue introducido por Jorge Eines (en negrita) y el resto adaptado y recortado de la escena mencionada. Mientras que la última línea de Isabel pertenecería a Buckingham en el original.

Se producía un nuevo cambio de iluminación y la acción volvía a centrarse en los asesinos de Clarence, quedando los monarcas en la oscuridad. Estos discutían y tomaban la decisión de seguir las órdenes de acabar con el Duque. Volvían a la penumbra y el foco de luz volvía al otro extremo del escenario donde seguían el rey y la reina, ahora acompañados de Ricardo. Este recurso de utilizar la luz para crear diferentes espacios también lo vimos anteriormente en las adaptaciones de Arden y de Atalaya, aunque en diferentes escenas.

Continuaba la escena i del acto II. Rápidamente la oscuridad les cubría de nuevo y la iluminación nos devolvía al asesinato de Clarence. Este se despertaba sobresaltado a ver a los dos personajes allí, lo ponían en pie y discutían muy brevemente con él, tan solo un par de líneas y lo arrastraban, lo arrodillaban para ejecutarlo y la acción volvía a palacio. El rey pedía a su hermano y esposa que hiciesen las paces y ambos comienzan a bailar pegados. De este modo volvíamos a Clarence, quien intentaba hablar con los asesinos pero estos no le daban opción y simulaban un asesinato asestándole varias puñaladas, aunque no poseían objeto alguno para ello, no olvidemos que los personajes son prisioneros en realidad y no podrían tener armas.

Una vez asesinado, el foco de atención volvía a centrarse en palacio y Ricardo les informaba de la muerte de Clarence, cuyo cadáver era arrastrado fuera del escenario al mismo tiempo. Eduardo, roto de dolor por la noticia y enfermo, caía al suelo y moría. (Anexo II). Por tanto, este juego de luces nos llevaba a presenciar dos acciones simultáneas, y de este modo, aumentaba el ritmo de la obra y se recortaba mucho texto, ya que la conversación de palacio es mucho más extensa en la obra shakesperiana, y el debate que mantienen los dos asesinos entre sí y posteriormente con Clarence fue también recortado por el director hasta quedar en unas pocas líneas.

Posteriormente tenía lugar la escena ii del acto II del hipotexto. En ella, la Duquesa intentaba explicarle a su nieto, hijo de Eduardo lo ocurrido con su padre y su

²⁰³ DVD de la representación. En **negrita** el texto que ha sido añadido por Jorge Eines.

tío. En la adaptación de Eines no aparece el niño, y la conversación que ambos mantienen fue adaptada a un único monólogo de la Duquesa hacia la audiencia:

DUQUESA. Clarence, mi infortunado hijo, muerto. Pobres sus huérfanos hijos, mis preciosos nietos que confundidos por el osco destino culpan a su tío el rey Eduardo de su pérdida. Inocentes, no pueden adivinar quién ha causado la muerte de su padre. Esa [señalando a la reina] y otra semilla oscura y podrida, que con pérfidos besos y lágrimas les tergiversa, con sentencias que involucran con falsedad a la reina. Es mi hijo, si, como tal me avergüenza, pero en mis pechos no amamantó esa perfidia. Engañar así a unos niños, no tan niños...²⁰⁴

Con quien sí mantenía un breve intercambio de palabras fue con la reina, arrodillada junto al cadáver de su esposo, y el dolor las invadía a ambas. La escena II.iv también fue eliminada, y de la escena III.i tan solo tuvo lugar el final, en el que Ricardo, Buckingham y Casteby acuerdan sondear a Hastings. De este modo, la siguiente escena sobre el escenario fue la escena III.iv, en el consejo, y en la que se decidía el destino de Hastings. Por tanto, la escena de la ejecución de Rivers, Grey y Vaughan (III.iii) también fue eliminada, y nos enterábamos de lo acontecido porque Ricardo lo nombraba.

La escena del consejo también fue muy breve. En ella, Ricardo directamente pedía a Hastings que mirase su brazo seco y marchito y de ahí a la ejecución de Hastings, sin preámbulo alguno, todo en tan solo unos segundos. Ricardo pedía su cabeza y se acucillaba en el suelo cubierto por una manta en el proscenio. Buckingham asestaba varias puñaladas (de nuevo sin objeto para este fin) a Hastings sin mediar palabra y sin dejar que este se explicase. De este modo, Buckingham manchaba sus manos de sangre a diferencia del original shakesperiano donde no mata a nadie.

A continuación tenía lugar la pantomima en la que Ricardo aceptaba ser rey, pero al comienzo de esta escena vemos texto añadido por Jorge Eines:

BUCKINGHAM. Peón C 3.

RICARDO. Caballo A 7.

BUCKINGHAM. Alfil D 2.

RICARDO. Reina A 3.

BUCKINGHAM. Alfil C 4, Jaque. Mira primo, el Lord Corregidor.

RICARDO. *(Levantándose)* Rápido, seguidle al ayuntamiento y cuando llegue el momento oportuno os acercáis a él y lleváis la conversación a mi natural disposición a ocupar el cetro oficial frente a infantiles y bastardas sucesiones de mi hermano Eduardo, y si todo va bien: *(se va hasta el hipotético tablero de ajedrez que forman la trompeta y la caja de resonancia, mueve la trompeta cual*

²⁰⁴ DVD de la representación.

figura) Torre D 6, Jaque Mate, primo. Si todo va bien traedlo al castillo de Baynard donde me hallaréis acompañado de reverendos padres y sabios obispos.²⁰⁵

En esta escena Ricardo y Buckingham comentaban los movimientos de una partida de ajedrez, como si todo estuviese perfectamente estudiado y ellos fuesen los que deciden los próximos movimientos.

Una escena que si mantuvo sus orígenes y en la que se respetó el texto en gran medida fue el posterior duelo verbal entre Isabel y Ricardo. Por el contrario, otro cambio importante que tuvo lugar en esta adaptación fue la escena de los espectros. Al mismo tiempo que sucedía la escena en la que Ricardo pide a Isabel la mano de su joven hija, el difunto Clarence se acercaba y se unía a Ana, cuyo cuerpo pálido yacía muerto al fondo del escenario apoyado en una columna. Al acabar esta escena, Isabel salía y quedaba Ricardo solo acostado en el centro del escenario. Entonces entraban los espectros de Ana, Clarence, Hastings y Lord Rivers. Los cuatro portando una gran tela que cada uno agarraba de una punta. Avanzaban hasta cubrir a Ricardo y dejaban caer la tela sobre él, simulando la tienda en la que dormía la noche antes de la batalla. Los espectros avanzaban y susurraban una y otra vez todos al unísono:

ESPECTROS. ¡Rata! ¿Por qué? ¡Me lo debes! ¡Rata! ¿Por qué? ¡Me lo debes! ¡Rata! ¿Por qué? ¡Me lo debes! ¡Rata! ¿Por qué? ¡Me lo debes! ¡Perro! ¡Rata!

Después, cada uno su parlamento:

ESPECTRO CLARENCE. Mañana durante el combate acuérdate de mí, **tu hermano sanguíneo, ahogado en un vino nauseabundo**, y que tu espada caiga inerte. Desespérate y muere. ¿Por qué?

ESPECTRO RIVERS. **Medita en Lord Rivers**, desespérate y muere. **¡Rata!**

ESPECTRO HASTINGS. Medita en Lord Hastings. Desespérate y muere. ¡Me lo debes!

ESPECTRO ANA. Ricardo, tu esposa, tu infortunada esposa que nunca durmió una hora tranquila contigo viene ahora a colmar tu sueño con perturbaciones. Medita en mi mañana durante el combate y que tu espada caiga inerte. Desespérate y muere. Espero.²⁰⁶

Jorge Eines adaptó la escena de los espectros la noche antes de la batalla poniendo en escena solo a cuatro de ellos. El discurso de Ana es el más fiel al original, y como se puede observar, sólo le hablan a Ricardo, a Richmond no, ya que no ha aparecido sobre el escenario hasta ese momento. Cabría destacar además, que, la intervención de los espectros no acababa aquí ya que Eines introdujo otra novedad en

²⁰⁵ DVD de la representación. En **negrita** el texto que ha sido añadido por Jorge Eines.

²⁰⁶ *Ibíd.*

esta escena y la dividió en dos partes. Cuando Ricardo comenzaba su soliloquio en el que se le llega a despertar un mínimo sentimiento de culpabilidad y descubrimos que puede tener conciencia, los espectros volvían a hablar:

RICARDO. (...) Todos los crímenes diversos, todos cometidos bajo todas las formas, acuden a acusarme todos, gritando: ¡Culpable!

ESPECTRO CLARENCE. **¿Por qué?**

RICARDO. **¡Culpable!...**

ESPECTRO HASTINGS. **¡Me lo debes!**

RICARDO. **¡Culpable!...**

ESPECTRO RIVERS. **¡Rata!**

RICARDO. **¡Culpable!...**

ESPECTRO ANA. **Te espero.**

RICARDO. ¡Calla! No es más que un sueño.²⁰⁷ (*Gritaba desesperado*)

Los espectros seguían atormentando a Ricardo con voces que parecían sonar en su interior, de ahí, su posterior grito desgarrador al despertar.

Otro cambio introducido en la estructura fue una escena introducida por Jorge Eines tras la escena de los espectros: la muerte de Buckingham, el cual, pese a haber sido condenado a muerte, no era asesinado como en la obra clásica. En esta adaptación Eines le daba la oportunidad de volver a verse las caras con Ricardo en la noche antes de la batalla. Eines incluso añadió texto nuevo en una conversación entre ambos, en la que Buckingham, ya prisionero, intentaba ayudar a Ricardo advirtiéndole de la colocación de las tropas de Richmond, aunque desconocemos si su intención realmente era ayudarlo en un intento desesperado de salvar su vida o era una trampa. En cualquier caso, Ricardo no se fiaba y no le perdonaba su traición. Como se decía, todo el texto perteneciente a esta nueva escena fue añadido y creado por Jorge Eines:

BUCKINGHAM: Solicito a vuestra gracia unas palabras.

RICARDO. Lo hecho no puede repararse, bribón. Yo a ti me santiguo para evitar la censura del mundo. [Mientras le orina encima]

BUCKINGHAM: Milord.

RICARDO. ¿Qué?

²⁰⁷ DVD de la representación.

BUCKINGHAM: Milord.

RICARDO. ¡¿Qué?!

BUCKINGHAM: Las tropas no están, haría mejor función acostadas frente al mar.

RICARDO. ¿Cómo? ¿Aún te atreves a pronunciar? Pudiste poseer tierras, vivir feliz, y aún así, ¡preferiste mostrarte frío ante mis deseos! Por San Jorge que tu audacia no te privará de tu destino

BUCKINGHAM. ¿Es este el día en que moriré? Moriré víctima de la perfidia del hombre, ¡hubiera depositado la mayor confianza! [Muerde a Ricardo en la pierna]

RICARDO. Eso, hombre, no confiabas en volverte al infierno.

BUCKINGHAM. Ese Dios torva que no sabe de quién me he “burlao”. ¡Ha hecho caer sobre mi frente el efecto de mi hipocresía! ¡Del mismo modo cae con todo su peso sobre mi cabeza la maldición de Margarita! ¡Vamos, vamos! ¡Mátame! El crimen es castigado por el crimen, y la infamia, juzgada por la infamia. ¡Vamos, mátame ya!²⁰⁸

Buckingham mordía una pierna a Ricardo como el perro que muerde a su amo, y la escena era interrumpida por Catesby, informando a Ricardo de que la mañana había llegado y había que ponerse a la batalla. En ese momento Buckingham sufría una especie de ataque y moría, Ricardo comprobaba si estaba vivo dándole con el pie, y ni él ni Catesby hacían caso alguno o comentaban algo respecto a la muerte, ya que mientras comprobaban si aún vivía ellos seguían hablando de la batalla que estaba por venir. Por tanto, la muerte de Buckingham se producía de muerte natural y no ejecutado por Ricardo. Otras compañías han representado la ejecución del duque de Buckingham sobre el escenario, pero no tenemos constancia de que se haya representado su muerte de esta forma, luego estamos ante un hecho que sería innovador e único por parte del señor Eines.

Además, habría que resaltar que al no morir hasta prácticamente el final, Buckingham no era uno de los espectros que aparecían ante Ricardo esa misma noche, pues en este montaje, como se ha comentado, los espectros habían aparecido ya, antes de que llegase Catesby con Buckingham como prisionero ante su presencia y este muriese.

El director situó este encuentro entre el rey y su primo, con la comentada muerte, entre las escenas de la visita de los espectros y la batalla final. En la obra shakesperiana, Buckingham es capturado en la última escena del acto IV, ajusticiado y decapitado en una plaza pública de Salisbury al comenzar el acto V, es decir, antes de viajar hacia Bosworth y conciliar el sueño y antes de que los fantasmas aparezcan ante él y Richmond. Por tanto, esta fue una nueva alteración en el orden de escenas.

²⁰⁸ DVD de la representación.

De este modo se llegaba a la escena final, en la que Ricardo encontraba la muerte. Con un escenario sumido en la oscuridad, Catesby y Ricardo simulaban ir a lomos de un caballo. De hecho el propio Catesby parecía hacer el papel del caballo. La batalla de Bosworth comenzaba y de repente Catesby caía muerto, Ricardo se detenía y caía de rodillas al suelo, y entonces llegaba el momento más esperado, en el que arrodillado, susurrando y mostrándose muy débil, Ricardo pedía un caballo. Inmediatamente después, Ricardo caía muerto al suelo. Esa escena contrastaba con el modo de representar sus famosas palabras “mi reino por un caballo”, ya que estas son habitualmente pronunciadas mediante un grito desesperado del actor. En esta producción Ricardo, susurrando, transmitía que no le quedaba ninguna esperanza, no le importaba si le traían otro caballo, quizá podría escapar de la batalla, pero no de la cruda realidad del campo de concentración. Aunque por otro lado, Kuipers explicaba: “yo creo que lo lógico es que él pida un caballo en ese momento para huir, y para salvarse, pero según nosotros hemos abordado el trabajo, yo pienso que él quiere irse ya al cielo con ese caballo”.²⁰⁹

Posteriormente, Eines introdujo una interesante última escena en la que aparecía Margarita sobre un escenario en el que todavía permanecían los cadáveres de Ricardo, Buckingham y Catesby. Suyas fueron las últimas palabras, siendo estas, texto adaptado por Jorge Eines al que añade gran parte del mismo:

MARGARITA. La historia sigue funcionando, aunque la muerte se burle de nuestras preocupaciones. Cada escalón, cada paso hacia el poder, están marcados por la mentira, la muerte y la traición. Cada paso hacia arriba hace al hombre más débil. Mi patria se ha vuelto loca, se ha desgarrado en dos, el hermano contra el hermano, el padre contra su hijo. Enmohece, altísimo señor, el hierro de los traidores que quieran traernos de nuevo estos sangrientos días. Agradezco a Dios que la historia no se haya detenido, que las generaciones posteriores se unan para siempre, trayéndonos una paz de dulce mirada y días prósperos y felices. El poder es un entierro prematuro. Lo he tenido, y lo sé. Ya no más batallas entre rosas blancas y encarnadas. Nuestra tierra, sucumbe a lo peor de la nefasta condición humana. ¿Es este el carácter trágico de la historia? ¡No! Es el hombre, que no puede dejar de matar. La historia sigue funcionando, sí.²¹⁰

Mediante un último grito desesperado de Margarita, parecía “despertar” a los muertos, pues los tres cadáveres se incorporaban, habían acabado su actuación y volvían a ser simples prisioneros, por lo que se disponían a volver al trabajo, cada uno a su puesto y su labor, pero mientras se incorporaban, tras su última palabra, Margarita caía al suelo muerta. Esta muerte parecía real dentro de la historia que nos presentaba Eines, en el espacio del Lager, como prisionera, pues el resto de actores se levantaban muy sobresaltados y al acercarse a ella se mostraban dolidos, y sin decir una palabra más, el prisionero que interpretaba a Catesby se acercaba a ella y dejaba una piedra a sus pies y se iba. Esto recordaba en cierto modo al final de la película de Steven Spielberg *La Lista de Schindler*, que también trata la temática del Holocausto y la Alemania Nazi. En esta película, durante los títulos de crédito finales aparecen algunos de los judíos que

²⁰⁹ La 2. Programa *Mi Reino por un Caballo*.

²¹⁰ DVD de la representación.

sobrevivieron gracias a Oskar Schindler junto a algunos de sus descendientes, y van dejando una piedra sobre su lápida por cada uno de ellos. Esto es una costumbre de la tradición judía para respetar a sus difuntos y Eines la llevó a la escena.

Posteriormente el prisionero que encarnaba a Buckingham salía corriendo despavorido y rápidamente se ponía a trabajar en la misma situación que se encontraba al principio de la adaptación. Finalmente, el prisionero protagonista se acercaba a Margarita y la cubría con su chaqueta. Antes de salir se quedaba mirando algo, un tren volvía a cruzar el escenario. Por tanto, se trataba de un final abierto y ambiguo, ya que la historia continuaba.

En el blog de la adaptación, Eines trataba de explicar el porqué de este final para su adaptación:

El final canónico consiste en una suerte de alegato por la paz de Richmond después de la muerte del rey Ricardo en la batalla de Bosworth. En la versión de Eines, el alegato está a cargo de la reina Margarita. La reina Margarita –explica el director– entra a trabajar parte del monólogo de Richmond y le agrego un desarrollo que la hace aterrizar con una violencia verbal sobre la realidad del ensayo, insultando, agrediendo a los espectadores, que son nazis que están mirando el ensayo. En ese momento le da un ataque al corazón y se muere. Hice un ajuste con textos de mi propia cosecha en ese momento final porque quería cerrar desde un punto de vista más cosmológico, esto es, la relación entre ese Ricardo III de hace muchos siglos y la realidad del campo de exterminio. La reina Margarita muere, pero muere como judía. En la duplicidad de los personajes de esta puesta se juegan diversas muertes: “la muerte como arma del poder (Ricardo III) y la muerte como amenaza real, la muerte cotidiana en el lager”, apunta Eines. El personaje de la reina yace muerta, el ahora mero prisionero, poco antes Ricardo, la cubre con su saco. Avanza y se detiene en medio de la escena, se escucha un lamento mientras circula inexorablemente el tren de lata que preanuncia el trágico final de los protagonistas.²¹¹

Tras el apagón final y el aplauso del público, el prisionero que actuaba como Ricardo saludaba discretamente, pero el resto no avanzaba hasta el proscenio como suele ser habitual para ser ovacionados, los actores dejaban de serlo y volvían a ser solo prisioneros, cada uno se encontraba de nuevo en su rincón inicial de trabajo mientras el público se retiraba. Esto ayudaba a crear un clima trágico, triste y un tanto desconcertante.

Por tanto, como se ha demostrado, estamos ante una adaptación en la que Jorge Eines realizó cambios relevantes en la estructura y el texto. Además, pese a añadir líneas al texto, este fue notablemente recortado, por lo que la duración de la adaptación se redujo a unas 2 horas y 15 minutos aproximadamente. Según el dramaturgo argentino, “el criterio de la reducción del texto se basó en una pregunta: ¿qué atrae y por qué atrae el texto? Ello llevó a eliminar tramas y subtramas”.²¹² Por ejemplo, se eliminó

²¹¹ Blog Jorge Eines: <http://blog.jorge-eines.com>.

²¹² J. Eines en Rivas, Carlos.

todo el contexto histórico-político de la Guerra de las Dos Rosas, y también la traición de Stanley:

Se estudió qué conflictos dramáticos interesaba mostrar y potenciar. Al personaje principal se le dibuja con un objetivo más claro eliminando subtramas relacionadas con personajes de los que se ha prescindido. Tanto a él como al resto del elenco, se incorpora el personaje que desarrollan dentro del espacio Lager.²¹³

En una entrevista se le preguntaba al director argentino qué se ha perdido en ese trayecto de reducir la obra original hasta dejarla en un trabajo para ocho actores y actrices, y qué se ha ganado. Eines respondía al respecto:

No es de ganancias o pérdidas. Cuando empezamos los ensayos yo les propuse a ocho actores entender la acción no como puente sino como dinamita. Romper el lazo entre pensar y actuar desde la imaginación y romper con la tradición y lo televisivo. No somos intermediarios de nadie. Ni siquiera de Shakespeare. No negociamos entre ideas y realidades. No es un baluarte la estúpida naturalidad americana. Hay que inventarlo todo. Shakespeare y su texto nos persiguen por detrás y nos va encontrando. Si no nos alcanza pasa de largo.²¹⁴

También cabría señalar que el ritmo general era lento, pausado. Son personajes cabizbajos, tristes por su condición de prisioneros, que no se mueven con prisas, el tiempo no importa en el Lager, todo lo contrario, cuanto antes acaben el ensayo y la representación posterior, antes podrían ser ejecutados.

Por otro lado, en lo que respecta al elenco, Jorge Eines es muy claro sobre el tipo de actores que le interesan: aquellos que no quieran que se les diga lo que tienen que hacer, a los que se les da total libertad y la entienden como algo muy importante al construir la obra. El director afirma que el actor debe tener libertad e imaginación, sustento técnico fundamental del actor.²¹⁵

Vaya por delante que, al ser una obra con muchos personajes y que pudiera resultar complicada en cuanto a las relaciones entre ellos, Jorge Eines y Tejido Abierto incluyeron una genealogía de personajes tanto en el programa de mano como en el dossier de la compañía, intentando aclarar dichas relaciones. (Anexo III).

Como se comentaba anteriormente, Jorge Eines se estrenó adaptando a Shakespeare con RIII. La Tragedia de Ricardo III, puesto que anteriormente no se sentía preparado, pero gracias a estos actores sintió que era el momento:

No me sentía preparado. No me gustaba lo que veía de Shakespeare pero no sabía cómo resolverlo. Me ayudaron mis alumnos durante muchos años y varias

²¹³ J. Eines en Rivas, Carlos.

²¹⁴ J. Eines en García Garzón, José Ignacio.

²¹⁵ J. Eines en Ayanz, Miguel.

generaciones. Luego estos actores. Yo trato de dirigir sin histerias. Hacerme responsable de usar mis decisiones con y para el actor. Ellos lo saben. Lo entienden. Doy máxima confianza porque les pido el máximo de implicación. Si no, no puedo trabajar.²¹⁶

Todos los personajes fueron analizados minuciosamente en el proceso de creación de la adaptación y al hablarme de los actores, Jorge me confesaba que la clave de todo el proceso son los ensayos:

Todas las decisiones que tomo tienen que ver con los ensayos, nada con el escritorio. No me interesa nada lo que pienso en casa. En los ensayos los actores me mandan a un sitio y yo los sigo. Es la única manera en que he podido no entender la puesta en escena como algo metafórico o arbitrario, sino como algo metonímico. Las partes de un todo. Eso es ensayar. Descubrir sin que mande la palabra aunque sea Shakespeare. Por eso tengo tantos enemigos. Están muy preocupados en mirar el texto y lo que hay que hacer es mirar a los actores.²¹⁷

Los ensayos duraron catorce meses y fue un proceso largo y costoso ya que a los personajes de la adaptación hay que sumarles el personaje que ya es cada uno dentro del Lager, por lo que los actores y actrices realizaban un doble papel en la función, por ello existía una doble dificultad para los actores, lo cual justificaría el largo proceso:

Al trabajar en ese entorno tienes que doblar la condición misma de individuo-personaje, porque tienes dos personajes, uno que está en el campo de concentración y otro que está en la obra. Multiplicas las opciones de elaboración de conducta, y claro, para eso estuvimos 14 meses trabajando. Es mucho tiempo para descubrir cosas.²¹⁸

En lo que refiere a los propios personajes, la obra contaba con 8 actores y actrices que daban vida a los 19 personajes sobre el escenario. Estos son los personajes que aparecían en la función, y los actores y actrices que los interpretaron:

Ricardo	Martijn Kuiper
Reina Isabel	Agnes Kiraly
Duque de Buckingham / Duque de Clarence	Dani Méndez
Lady Ana / Príncipe de Gales	Danai Querol
Reina Margarita / Rey Eduardo IV	Carmen Vals

²¹⁶ Dossier Sin Reino y sin Caballo.

²¹⁷ E-mail personal, 18-11-2012.

²¹⁸ *Ibíd.*

Lord Hastings / Duquesa de York	Begoña Sánchez
Rivers / Catesby / Soldado / Asesino 1	Guzmán López
Tyrrell / Lord Corregidor / Stanley / Asesino 2 / Soldado	Carlos Enri

El actor principal del reparto fue el actor holandés Martijn Kuiper, quien interpretó a Ricardo. Eines decía sobre él en una entrevista que “Martijn es un tío guapo, un protagonista de televisión, pero no tuve la más mínima duda”.²¹⁹ En *RIII* Jorge Eines nos presentó a un Ricardo con pocas deformaciones físicas, nada canónico: muy ligeramente chepado, apenas cojeaba, y su brazo izquierdo parecía moverse con normalidad. Gracias al maquillaje consiguieron transformarle en un personaje feo, y merced a sus gestos y expresiones, daba imagen de ser un perturbado o desequilibrado mental. Por otra parte, aparecía también como un personaje triste, serio, que al principio desarrollaba movimientos de bufón, se ponía constantemente en posición de cuclillas, daba saltos, pero acababa dando gritos sin sentido y en ocasiones sentado en el suelo con movimientos de balanceo, transmitía la impresión de padecer un espectro autista. En otras escenas se sentaba en el suelo cruzado de brazos y piernas, y simulaba que no estaba, como si de un niño se tratase, y es que en ese tipo de ocasiones su comportamiento era pueril. Cuando ocupaba el trono lo hacía sentado con las piernas cruzadas sobre el asiento, como si fuese un niño, daba la impresión de ser alguien que no debería estar ahí ni ocupar ese lugar.

Un rasgo importante que se pudo observar en aquel Ricardo fue que salvo en su soliloquio inicial, no volvía a dirigirse a la audiencia, no conspiraba con ella, se trataba de un personaje triste, que en ocasiones actuaba como un niño y en otras como un enfermo mental que se movía sin escrúpulos por el escenario, y bajo mi punto de vista, en ningún momento llegaba a conectar con el espectador ni ganarse su simpatía. Además, tal y como se comentaba anteriormente, Eines no le concedió el soliloquio inicial como es habitual, sino que las primeras palabras eran de Lady Ana. A esto habría que añadir que su primer soliloquio en la función era interrumpido por Margarita. Al retomarlo, la reina Isabel y Rivers entraban en escena y le volvían a interrumpir y estas interrupciones le quitaban protagonismo. Y el soliloquio en el que demuestra conciencia tras las apariciones fantasmales (V.iii) también fue recortado hasta el límite.

Por otro lado, el personaje de Kuiper deambulaba por el escenario aunque no estuviese en escena, supervisaba al resto de personajes, daba órdenes como si siempre fuese Ricardo y no hubiese tras él un prisionero del Lager donde todos eran iguales. Pero lo era, era un prisionero, era un músico judío, pero cuando tenía que actuar como Ricardo debía ser el mejor actor posible, pues le iba seriamente la vida en ello. Por tanto, ante este personaje que se mostraba triste y no se conseguía la simpatía de la audiencia debemos tener en cuenta su situación y debemos entenderle. No podemos olvidar que son personajes de una obra dentro de otra obra, y que por ende, antes que personajes shakesperianos son prisioneros del Lager. Por tanto, entendemos que Ricardo perdiese esa chispa, esa ironía que tenía el original de Shakespeare. Por ello

²¹⁹ J. Eines en Ayanz, M.

quizá tampoco se dirigía a la audiencia, quien ha sido su cómplice en cada representación desde que fue creado el personaje, ya que esa audiencia estaba compuesta por soldados Nazis, quienes le tenían recluido y quienes podían quitarle la vida en cualquier momento. Es lógico que el prisionero no se dirigiese a ellos en complicidad y se mostrase triste y asustado. Jorge Eines describía así a su personaje:

De profunda afectación resulta el personaje protagónico, un desgarbado Ricardo III con su triste traje de prisionero que le queda grande, donde sobresale, ominosa, la estrella amarilla. Esta tensión que atraviesa el cuerpo del protagonista, es potentísima. Ricardo, el asesino, es aquí interpretado por una víctima. Un cuerpo del sacrificio.

El gesto corporal del protagonista, está trabajado desde lo farsesco. Lleva puesto un bonete con el que juguetea y arroja papelitos al aire en medio de sus parlamentos de muerte. Ricardo es un bufón que asesina, un individuo con una enorme capacidad de juego, de seducción. Enamora a las mujeres, pero las enamora porque es un payaso horrible. Hace cosas de payaso monstruo que son recibidas por las mujeres como promesas de amor.²²⁰

La única escena en la que hacía uso de la ironía fue la escena en la que recibían al príncipe, sus comentarios confiados y valientes eran comentados irónicamente por Ricardo a Catesby sin que nadie más pudiese escucharlos.

Como se señalaba, no debemos olvidar que los personajes son prisioneros y están viviendo una doble tragedia, por lo que los ánimos están por los suelos. Esto precisamente conllevaba un tono general trágico, la atmósfera era muy triste, se respiraba la pena y melancolía en el ambiente y seguramente la audiencia la percibía. La doble desgracia se apoderaba del escenario.

Además, el momento clave en que Ricardo pide un caballo no fue un grito desesperado como suele ocurrir, en *RIII* fue un susurro, un débil lamento de alguien afligido, desanimado, y que ni siquiera cree que conseguir un caballo vaya a significar una salida.

Por tanto, además de ahondar en la condición humana y el drama vivido por su pueblo, otro de los objetivos del dramaturgo con esta adaptación y localización de la acción fue la denuncia político-social. En una de sus reflexiones previas al montaje, Eines acercaba *RIII* a la situación política del momento y justificaba la proximidad entre los acontecimientos históricos y las obras de W. Shakespeare, así como el amplio abanico que ofrecen a la hora de ser adaptadas:

Ricardo II, *Ricardo III*, los *Enrique* o *Hamlet* pueden ser interpretados a la luz de los acontecimientos políticos o político-bélicos de nuestro tiempo. En la tragedia de *Ricardo III* puede contemplarse en forma artística una figuración de la tragedia hitleriana, en *Hamlet* una exposición del régimen stalinista. Todo vale. En Shakespeare todo vale si se hace con criterio y es que ya lo dijo Ben

²²⁰ Blog Jorge Eines: <http://blog.jorge-eines.com>.

Jonson, dramaturgo contemporáneo y amigo de Shakespeare: “Él no es de un siglo, sino de todos los tiempos”.²²¹

De este modo, el dramaturgo conectaba la obra con la situación que se vivía en España en ese momento, y afirmaba:

Ricardo en el lager es judío y gay. Solo le faltaba ser negro. Es músico y cuando es Ricardo III es el mejor actor del universo. ¿Sabes por qué? Porque descubre el arte para que la realidad no lo mate. Y eso le pasa a Tyrrell y a la reina Isabel y a Hastings y a la loca de Margarita o al bueno de Clarence. Son personajes de William Shakespeare que viven un rato en la imaginación de un espectador porque los actores no pueden vivir sin actuar. En el lager y en la vida de nuestra España actual.²²²

Además, el director argentino destacaba que en esta obra le interesan dos tipos de muertes, la cotidiana en el Lager y la de morir dentro de la obra, y el uso del poder político:

La de matar en Ricardo III para tener el poder y nunca tener nada. Es decir el poder y la fama como muertes prematuras. No hay más que mirar a nuestro alrededor. Los políticos quieren el poder para morir antes. La otra muerte es la cotidiana en el lager. ¿Cómo se vive con eso? La ausencia de deseo o futuro. ¿Era así? ¿En los campos no miraban una flor y se emocionaban? ¿No eran capaces de oler la primavera o elegir el suicidio como última realización personal?²²³

Por otro lado, como se comentaba en apartados anteriores, también la reivindicación del arte fue otro objetivo perseguido por el autor. Jorge Eines considera que el teatro no solo sirve para entretener, sino para que el público pueda ampliar su mirada a través de otras visiones del mundo. El teatro ayuda a pensar y por ello busca en sus obras y adaptaciones producir una catarsis en el espectador que le haga reflexionar.²²⁴ Podemos extraer estas conclusiones gracias a sus reflexiones sobre la situación general del mundo y el ser humano en el momento en que montaba *RIII*:

Quizás nos estamos dando cuenta de que el mundo está a un paso de volverse nazi de una manera completamente nueva. Esta manera democrática de aceptación de cosas inaceptables. El socialismo como nueva forma de esclavitud. La globalización casi como la disuasión civilizada de cualquier intento de cambiar algo. Mientras tanto nosotros aquí creyendo en el arte. ¿Por qué será? El arte es profético. Equiparable a religión o filosofía. Pero el rol del

²²¹ Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot.

²²² J. Eines en www.artezblai.com.

²²³ *Ibíd.*

²²⁴ E-mail personal, 18-11-2012.

arte no era enjuiciar al mundo; su rol era anunciar proféticamente lo que estaba por venir. A lo mejor estamos ahí.²²⁵

Por tanto, como se ha comentado anteriormente, en esta adaptación el arte está salvando la vida a estos prisioneros, al menos de una forma momentánea, el arte les ayuda a combatir a la muerte y se someten con disciplina a la historia de la humanidad.

En otra entrevista concedida, el periodista comentaba al director argentino que en este montaje el teatro es una tabla a la que aferrarse en medio de un colosal naufragio. Y la pregunta que le hacían a colación: “¿Cree que esa es la función moral y colectiva del teatro?”²²⁶ A lo que Jorge Eines respondía:

Si señor, nuestra tabla. Tengo 61 años y sé muy bien lo que tengo que hacer para llenar los teatros. Lo hice cientos de veces. Sin embargo, sigo trabajando para que lo que hago me guste a mí y no me resulta fácil. No me puedo ocupar del público. En una época sin creencias hay un tipo de fe que tiene que ver con el arte o el fútbol. Eso nos salva de la nada. Creo en la técnica del actor, pero no creo en una técnica que no instaure una ética. Eso es un ensayo.²²⁷

Volviendo a los personajes, además de Kuiper, habría que destacar también la interpretación de Danai Querol ya que demostró una gran fuerza interpretativa como Lady Ana, sobre todo en los diálogos con el propio Kuiper. Basta repetir que fue esa escena inicial con él la que hizo que Eines se viese preparado para montar una adaptación shakesperiana. Además, en *RIII*, la actriz no solo interpretaba el papel de Lady Ana sino también el de Príncipe de Gales. El personaje fue muy interesante ya que aparecía como un niño caprichoso y con ganas de ocupar el trono, con dotes de mando, aunque este evolucionaba y se mostraba después como un niño temeroso que salía del escenario con miedo. El pequeño tan solo aparecía en una escena, y una vez era conducido a La Torre no volvía a aparecer.

Otro personaje que sobresalía sobre el resto era Margarita, personaje que ganó relevancia en *RIII* ya que incluso, como se ha comentado, era ella quien tenía la última palabra de la representación. A través de esa intervención, Eines transmitía esa preocupación que tiene por el ser humano, como ya se ha citado, capaz de lo mejor y de lo peor. Transmitía esa concepción del poder, marcado por la sangre ya desde antes de conseguirlo. También el pesar de los ingleses en la época por la Guerra Civil, extensible asimismo a otros países como el nuestro, que desgraciadamente tuvo que vivir una también: “*el hermano contra el hermano, el padre contra su hijo*”, y a la situación de dolor en el Lager y en Alemania. Además, pedía casi como una plegaria a Dios que acabase con esto, con el derramamiento de sangre y que el futuro sea de paz y felicidad. Aunque no parecía tener muchas esperanzas de que la situación fuese a cambiar, pues como siempre asegura Eines, matar está en la condición humana.

²²⁵ Dossier Sin Reino y sin Caballo.

²²⁶ *Ibíd.*

²²⁷ *Ibíd.*

Aquel soliloquio final de Margarita también era importante porque no era Richmond quien ponía el punto final a la función tal y como ocurre en el texto clásico, y es que Richmond no aparece en la adaptación. El eliminar a Richmond conlleva que no tengamos una escena de cara a cara final con Ricardo, y que por tanto, el protagonista tenga un enemigo visible representante del bien. El espectador de esta adaptación nunca llegaba a conocer por qué o de qué moría Ricardo ya que no luchaba contra nadie ni se veía que alguien le hiriese. Tampoco existía el triunfo del bien sobre el mal con Richmond, puesto que al final, como se ha comentado, los personajes continúan siendo prisioneros del Lager. El bien, no actúa, en aquel lugar tan sólo se da el mal.

En cambio, parece ser que la razón por la cual un personaje de tanta relevancia fue eliminado por el director tuvo su raíz en los ensayos, ya que ante la duda surgida por un hecho tan relevante, busqué una explicación que el mismo director me dio:

En el origen en mi propuesta, que debe ser convalidada por los ensayos en el marco del intercambio dialéctico con los actores, Richmond era una opción a trabajar. Cuando las urgencias del Lager nos impusieron el doble entorno Campo de Concentración fuimos transitando hacia la eliminación de algunos personajes. La complejidad de los ensayos determina no solo conductas y composición sino una dramaturgia basada en interrogar los cuerpos luego de atravesar la analítica textual que es muy limitada y relativa al pensamiento y por lo tanto algo metafórico relacionado con la palabra. La realidad de los ensayos nos revela cosas y tratamos de hacerle mucho más caso a lo que el ensayo revela que a lo que el escritorio antes de trabajar, impulsa.²²⁸

Por otra parte, como se puede observar en el listado, hay actores que doblaron y otros que interpretaron tres, cuatro e incluso hasta cinco papeles distintos del reparto. En aquellos casos en los que se daba una múltiple interpretación por parte de un actor, se trataba siempre de personajes con pocas escenas, y que, obviamente, nunca coincidían en el escenario. Uno de estos actores fue Guzmán López, quien interpretaba a Rivers, Catesby, Soldado y Asesino 1. De entre ellos quizá el más destacable en cuanto a su presencia sobre el escenario fuese Catesby, que intentaba estar siempre junto a Ricardo y dispuesto siempre a cualquier cosa por él, incluso a matar por él. También Rivers, del cual llamaba la atención que siempre estaba por el suelo, sentado a los pies de la reina Isabel, su hermana, o abrazado a sus piernas, o con su cabeza en el regazo de la monarca, como si fuese un niño, daba la impresión de ser el hermano pequeño que necesita de la protección y el cariño de la hermana mayor, y sin él es un personaje indefenso.

También Carlos Enri tuvo que multiplicarse y realizar el papel de hasta cinco personajes distintos: Tyrrell, Lord Corregidor, Stanley, Asesino 2 y Soldado, todos ellos personajes secundarios. Por supuesto, también se trata de personajes con pocas escenas y que nunca van a coincidir sobre las tablas. El primero, Tyrrell, aparecía en las escenas en que Ricardo III, recién ascendido al trono, le pedía que asesinara a los príncipes, y cuando tras haberlo hecho, lloraba sobre el escenario arrepentido por el terrible crimen que había cometido. Como Lord Corregidor interpretaba una única escena, cuando Ricardo realizaba la pantomima ante él para acceder al trono. Tan solo una escena para

²²⁸ E-mail personal, 5-9-2016.

Stanley también, casi al final y para informar a Ricardo de los últimos movimientos de Richmond antes de la batalla. Se trataba de un rol poco importante para alguien que tuvo tanta relevancia en la historia y lo ocurrido en Bosworth por su traición al rey, hecho que como se ha mencionado, no tenía lugar en el montaje, el objetivo de Eines no fue historicista.

Por otro lado, se daba un hecho que en mi opinión no ayudaba al reconocimiento de los personajes, la representación avanzaba sin que la audiencia conociese el nombre de la mayoría de ellos. Esto no facilitaba el seguimiento de la obra, ya complicado de por sí. Por ejemplo, Rivers era ejecutado sin llegar a ser siquiera nombrado por su nombre en ningún momento. Una audiencia que no conozca la obra con anterioridad nunca sabría quién fue ese personaje de la representación. Aunque, por otro lado, quizá esa fue precisamente la intención del director, no dotar de una identidad a los personajes, dejándolos en simples prisioneros del Lager.

Por último, en lo que respecta a los personajes, cabría resaltar que cuando estos abandonaban la escena donde tenía lugar la acción, deambulaban cabizbajos, perdidos y sin rumbo por el fondo del escenario o volvían a su lugar de trabajo en los laterales, dejaban momentáneamente una obra y volvían a ser personaje de la otra, volvían a su condición de prisioneros. Por tanto, nunca debemos olvidar ese dualismo y ese doble papel que interpretaban los personajes.

4.8.3 Puesta en Escena.

En lo que refiere a la escenografía y puesta en escena, cabe señalar que los encargados de la misma fueron José Luis Raymond y Garlos Higinio Esteban.

Esta obra no se ambientaba en un palacio renacentista con reyes y princesas, sino todo lo contrario, se pasaba del lujo de la corte a la podredumbre de un barracón, de un campo de exterminio, y ante él, la escena shakesperiana. Aunque cabría señalar que no existía referencia alguna que situase a la audiencia en el espacio y el tiempo. Y esto, tal y como observaba Herrera, podría descolocar al espectador:

El espectador que no venga avisado por el programa de mano no tiene muchas pistas para orientarse: el lager se muestra como un no-lugar desolado, y ni hay una introducción que nos sitúe, ni se ha introducido referencia alguna en el texto.

Un plano abierto y sobre el escenario se podía observar principalmente unas alfombras de distintos tamaños y de color rojizo aunque muy desgastadas y viejas repartidas por el suelo, superpuestas las unas a las otras cubriendo prácticamente todo el suelo. A ambos lados del escenario se nos mostraban diversos micro-espacios, en los cuales había mesas de trabajo; sobre ellas martillos, telas, máquinas de coser, clavos, maderas y otros utensilios con los que los propios prisioneros habían construido (y seguían haciéndolo) lo necesario para poder llevar a cabo la función. Algunos personajes con máquinas de coser Singer, cosiendo vestidos para la representación, y cuyo sonido era escuchado todo el tiempo por los personajes y en ocasiones por el público, un sonido que se repetía durante el montaje.

El propio Jorge Eines remarcaba en sus ideas previas al montaje que el lugar remitía más a un rincón de construcción de un parvulario de barrio pobre que a un taller de construcción de escenografías.²²⁹

Además, resultaba muy interesante la estructura metálica que gobernaba el escenario en la gran mayoría de escenas. (Anexo IV). Esta poseía varias funciones, la de féretro del rey Henry VI y después, modificando su estructura se convertía en trono, algo que no era casual y simbolizaría la idea de que el poder utilizado de forma despótica no acaba bien. Un trono puede ser una tumba.

En cuanto a la iluminación, el encargado fue Jonathan David Mellor. En *RIII* la iluminación era muy tenue, y se podían observar pocos cambios de luz. Lo que si se observaba era que la iluminación ayudaba a diferenciar los espacios escénicos y también temporales. Existía una luz en el espacio central del escenario que situaba la acción de la tragedia shakesperiana, mientras que en los laterales, en aquellos micro-espacios que se han comentado con anterioridad existían luces de más baja intensidad que identificaban el espacio del Lager. De este modo tenemos las dos realidades espacio-temporales marcadas por la iluminación. Esto lo explicaba muy bien el propio Jorge Eines en su blog del montaje:

Una luz central sobre la escena shakesperiana y focos de luz puntuales sobre las mesas de trabajo de los prisioneros generan un doble plano de realidades paralelas que coexisten en un espacio y un tiempo. Discontinuidades lumínicas que involucran al espectador en este juego de teatro dentro del teatro.²³⁰

Esta es la iluminación que se podía observar a lo largo de la adaptación, salvo en un momento determinado en el que se daba una doble acción sobre el escenario, tal y como se ha comentado. En dichas escenas, la luz y la oscuridad nos presentaban dos acciones simultáneas en el tiempo pero nos ayudaba a identificar que estaban ocurriendo en lugares distintos. Por un lado tenemos el asesinato de Clarence a manos de los soldados en La Torre, y por otro al rey Eduardo y la reina Isabel en palacio. La acción continúa en ambos lugares del mismo modo, y la audiencia presenciaba la muerte de ambos hermanos casi al mismo tiempo. De este modo la acción iba pasando de un lado al otro del escenario, de La Torre a palacio, guiado por el juego de luces.

Marta y Marcela llevaron a cabo el vestuario, el cual vino marcado especialmente por ser ropas muy viejas y sucias: Ricardo vestía un viejo traje de pantalón y americana negro bastante sucio y desgastado, y camisa granate oscura. Ana vestía toda de negro y, como el resto de personajes, lucía un brazalete con una estrella amarilla que la identificaba como prisionera judía del Lager. Ricardo la lleva en la rodilla derecha. Quizá esto fuese el único indicativo de que los personajes eran prisioneros del Lager, ya que tal y como se ha comentado, no existía otras indicaciones textuales o espaciales de que esto fuese así.

²²⁹ Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot.

²³⁰ *Ibíd.*

Algo que llamaba la atención en Ricardo es que pese a ocupar el trono como rey no portaba corona en ningún momento, sino que continuaba sentándose y moviéndose como un bufón, y sus harapos continuaban siendo los mismos, no cambiaba de ropa al ser coronado, pues no dejaba de ser un prisionero y no tenía otra. Pero la reina sí se cambiaba de rojo a negro.

En el mismo Lager, sobre el escenario, en el taller de producción los propios prisioneros confeccionaban y se cosían los vestidos con retales, inventados y mal realizados, pero útiles para su función. Jorge Eines pensaba así en el vestuario previamente al montaje:

Un vestuario forzado por las limitaciones convierte el hábito de una monja en el ropaje de una reina y un deteriorado traje de domador de leones servirá para Lord Buckingham. Sus personajes visten harapos andrajosos de judíos prisioneros con la estrella de David cosida.²³¹

Prueba de todo esto es que la corona que lucía el rey Eduardo estaba montada con pinzas para tender la ropa. Además, Ricardo llevaba un bonete a lo largo de toda la función, idea y sugerencia de los propios actores en un ensayo.

Por tanto, todos los personajes, pero sobre todo Buckingham, quien en ocasiones aparecía en escena fumando en pipa, su apariencia era más propia de indigentes que de personas de la corte.

La música fue escasa en la puesta en escena de *RIII*, aunque sí fue importante. Algunos de los personajes tocaban distintos instrumentos pero en pocas ocasiones. Por ejemplo, al principio se pudo ver que uno de ellos tocaba una caja de música y Ricardo la trompeta (Anexo V), esto significaba el inicio de la función. El personaje que interpretaba a Ricardo era un músico judío al que la trompeta ayudaba a caracterizar al personaje, a hacerle más bohemio y solitario. Cuando la hacía sonar contribuía a crear una atmósfera triste, trágica, y normalmente marcaba el tránsito de una escena a otra. Por ejemplo, una vez Ricardo aceptaba convertirse en el nuevo rey, salía entonando una melodía con su trompeta y automáticamente todos salían del escenario para dar comienzo a la escena siguiente.

En cambio, los tambores de guerra a través de la caja de música creaban un ambiente bélico y es que nos encontramos ante dos guerras: la II Guerra Mundial y la de las Dos Rosas. Jorge Eines hablaba de la música en *RIII* en el blog de la adaptación:

Lo musical también es protagonista. Ricardo toca una trompeta, su música siniestra va articulando las escenas. Satisfecho con el proceder del verdugo dirá complacido: “Has entendido mi música”. Disonancias y redobles percusivos acompañan momentos de alta tensión dramática. Pero quizás sean los acordes y voces como lamentos que invaden la escena en momentos de duelo, el punto de

²³¹ Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot.

mayor afectación. Cantos como penas, en un doble registro, el dolor por las víctimas del usurpador y un dolor *otro*, por el presente de los prisioneros.²³²

Cuando aparecía en el escenario Margarita dispuesta a proferir maldiciones también sonaban tambores de guerra, animando la acción y dando fuerza a su personaje. De este modo sus maldiciones y profecías cobraban aún más poder.

Además, como se ha comentado, en varias escenas Buckingham y Ricardo comentaban movimientos o jugaban al ajedrez. Al fondo, Catesby daba un golpe a una caja de percusión tras cada movimiento por parte de los duques en el juego, y movía la trompeta situada sobre la caja, simulando el movimiento de cada jugador sobre el tablero.

Por último, preparándose para la batalla Catesby y Ricardo analizaban la situación, comenzaba a sonar una flauta y tambores de guerra de nuevo (caja de resonancia) que los agitaban mucho a los dos, casi se volvían locos con el sonido, gritaban que el enemigo se acercaba y que había que ir a por las armas y así comenzaba lo que sería la batalla.

Por tanto, se debería aclarar que toda la música que sonaba sobre el escenario era instrumental e interpretada por los actores con sus propios instrumentos y en ningún momento suplantaba al texto.

Por otro lado, a lo largo de *RIII* encontramos diversos aspectos que refieren a la simbología. El título, sin ir más lejos, *RIII* sería un juego de palabras con el *III Reich*.

Posteriormente se representaba una escena en la que se utilizaban muñecos de trapo apilados simbolizando los muertos que iban acumulando y eran trasladados de un sitio a otro de la escena. Esto también funciona como metáfora de la acumulación de muertes que va ordenando Ricardo. Eso sí, colocados con metódica perfección alemana, remitiendo a la organización de los Nazis para el exterminio. Ponían a los muertos en escuadra y después en círculo incluso para delimitar una situación y luego en una interminable diagonal.

Sin duda, uno de los elementos simbólicos más importantes de la adaptación es el tren. (Anexo VI). Como ya ocurriera en *Himmelweg*, Jorge Eines introducía el tren que simbolizaba la llegada de más presos judíos al campo de concentración. En *RIII* se trataba de un tren de hojalata que pasaba en diversas ocasiones por el proscenio. Cuando esto ocurría, los prisioneros se detenían, quedaban paralizados y también la acción durante unos segundos y se quedaban mirando cómo pasaba ese tren. Esto parecía ser un duro golpe para ellos, puesto que se mostraban afligidos e impotentes viendo que llegaban más seres humanos para ser exterminados. La gran mayoría de ellos terminarían gaseados o en el horno crematorio, y solo unos pocos salvados por el arte escenificando la obra *Richard III*. Llegaban 4 trenes a lo largo de la obra, y se trataba de un tren construido por el propio Martijn Kuipers a partir de un barril de petróleo viejo y oxidado:

²³² Notas de J. Eines para montar la función: riii-tejidoabierto.blogspot.

En esta obra no hay trenes reales ni pijamas a rayas, lo que hay son actores construyendo cosas que si existen es porque la imaginación del actor permite convertir este trencito de juguete que hemos construido nosotros, en un tren enorme, gigante.²³³

Otro elemento que jugaba un papel simbólico era el trono. Tal y como se ha comentado, cuando comenzaba la función no era más que una estructura metálica sobre el escenario y no sabemos cuál iba a ser su utilidad hasta que veíamos una sábana de color púrpura extendida sobre la misma y a Lady Ana llorando a su suegro arrodillada junto a ella (en ocasiones sobre ella), mostrando su dolor. Es entonces cuando nos dábamos cuenta, gracias a nuestra imaginación, de que esa sábana simbolizaba un sudario que cubría un cadáver o directamente al cadáver, y por tanto, esa estructura era un simbólico féretro.

En la escena siguiente Ricardo lo iba modificando mientras hablaba hasta que lo transformaba por completo y su forma era la de un trono, aunque debido a sus grandes ruedas y su apariencia parecía más una silla de ruedas que un trono. Por tanto aquí vemos una asociación clara trono–ataúd. Para Jorge Eines un trono y un ataúd son la misma cosa.²³⁴ Se trata de la misma cosa pues el hombre es el único animal que mata para hacer el mal y que antepone el poder a la libertad de vivir. Cuando el hombre pretende el poder y llega hasta él, como hace Ricardo, cada muerte que suma le da un poco más de poder que le permite seguir matando. Por eso dice que un trono es un ataúd. Esa es la idea que lleva a Jorge a desarrollar ese trono-ataúd. Por tanto, se trataba de un trono muy especial, y así escribía sobre él el propio Kuipers: “A lo mejor os pensabais que mi trono es cualquier bagatela... mi trono es el trono, es un féretro, es un caballo, es mi vida”.²³⁵

En los anexos VII y VIII se pueden contemplar los planos de su diseño. En ellos podemos ver las medidas y el funcionamiento del trono-ataúd que se utilizó en la puesta en escena y cómo transformarlo de un estado a otro. Toda una obra de diseño que sin duda es lo más destacable y llamativo del *atrezzo*.

Por otro lado, en lo que respecta a las escenas más que a la puesta en escena, encontramos otro ejemplo de simbolismo al observar a Clarence conducido preso a La Torre, en la cual llamaba poderosamente la atención la despedida entre los hermanos: Ricardo daba un beso en los labios a Clarence, (Anexo IX) reminiscencia del “beso de la muerte” que aparece en la película *El Padrino*, el beso de Michael Corleone a su hermano Fredo en la segunda parte de la excelsa trilogía de Francis Ford Coppola.

También derrochaba simbolismo la escena en la que Ricardo y Buckingham jugaban y nombraban movimientos de ajedrez trazando así sus planes de sangre, como si todo se tratase simplemente de una partida en la que ellos son quienes mueven al

²³³ La 2. Mi Reino por un Caballo.

²³⁴ E-mail personal, 18-11-2012.

²³⁵ Dossier Sin Reino y sin Caballo.

resto de figuras a su antojo. Esta escena que introdujo Eines demuestra que cada movimiento está perfectamente estudiado por los duques para conseguir la corona, como en una partida de ajedrez.

En cuanto al espacio escénico, el estreno de la adaptación tuvo lugar el 8 de abril de 2011 en la Sala Pequeña del Teatro Español de Madrid. Los espacios en los que se representó la adaptación fueron principalmente escenarios teatrales, a excepción de la Plaza de Las Veletas, en el Festival de Cáceres.

Años después, en 2015, Jorge Eines llevó la obra a Buenos Aires, al Teatro El Tinglado, donde permaneció varios meses en cartel, aunque cabría destacar que hubo varios cambios respecto a la adaptación que se representó en España. Para empezar, el elenco fue totalmente distinto, y Ricardo, por ejemplo, fue representado por Alejandro Cop. Además, al principio, uno de los personajes entonaba un klezmer, algo que ayudaba mejor a la audiencia a identificar la condición de judíos de los actores. Otro factor significativo que añadió Eines fue que también al principio, antes de comenzar la obra, se escuchaba personajes hablando en alemán, lo cual ayudaba a la audiencia a situar mejor la acción en un Lager alemán:

Solo en el arranque hay una intervención en alemán para recordar a los actores que están ensayando Ricardo III en un Lager. Ellos no pueden festejar nada, tampoco en la escena cero, antes de comenzar, cuando les da una especie de ataque y se dejan llevar por la trascendencia que genera la música y lo que les pasa. Situación que por un instante les hace olvidar que están allí. Otras palabras son dichas en hebreo por el protagonista, como si estuviera ensayando.²³⁶

La acción durante la representación se desarrollaba en un único nivel, y normalmente en un espacio escenográfico principal además de diversos micro-espacios laterales en los que convergían los actores, y desde ellos comenzaban la función. En uno de ellos se podía ver dos bombillas que daban una tenue y triste luz. En estos micro-espacios es donde se maquillaban para actuar o cosían los vestidos de la representación, espacios que podemos identificar con puestos de trabajo del campo de concentración. Además, al situar la acción en el interior de un centro de producción de un barracón en un campo de concentración, todo tenía aspecto de ser viejo, humilde, muy básico y lleno de polvo.

Se presentaba, tal y como se ha señalado anteriormente, un doble espacio escénico, dos mundos con dos lenguajes verbales y corporales, la Inglaterra renacentista y los campos de concentración de la Alemania Nazi, ambos testigos del sinsentido de la muerte y lo frívolo e insustancial del poder despótico humano. En aquel Lager alemán la historia de la Inglaterra renacentista se repetía, se gobernaba de forma absolutista, con despotismo, con el temor y la muerte como brazos ejecutores. Doblar el espacio escénico debió ser muy complicado de llevar a cabo (anteriormente se comentaba el largo proceso de ensayos) y Eines añadía al respecto:

Doblar el entorno dobla la opción de trabajo. El *lager* aporta más territorio de creación de conducta, aunque costó encontrar el equilibrio: mientras

²³⁶ J. Eines en Cabrera, Hilda.

construíamos *lager* nos olvidamos del Ricardo III y tuvimos que rectificar. Rehicimos y nos pasamos al otro lado. Luego encontramos la síntesis.²³⁷

4.8.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de la adaptación llevada a los escenarios por Jorge Eines y su compañía Tejido Abierto no se ha encontrado un gran número de recursos, tan solo 5 reseñas críticas en prensa digital, de las cuales tampoco se han podido extraer conclusiones claras. Se han observado críticas positivas pero también negativas prácticamente por igual en cada uno de los aspectos analizados.

En primer lugar, sobre la propuesta de Eines, encontramos críticas positivas como por ejemplo la de Villán, quien consideraba que “Eines obtiene un gran triunfo con su adaptación de Ricardo III”.

Redondo también se movía en esta la línea positiva, matizando que se trataba de una obra no apta para cualquier espectador:

Una adaptación no recomendada para los que no frecuenten el teatro de manera habitual y obligatoria para los que ya tengan cultivado el paladar o pretendan dedicarse a esta bendita profesión que es ser actor. Un teatro desnudo, sin aditivos.

En cambio, varios periodistas encontraban aspectos positivos pero también negativos en su crítica. Uno de ellos era Deus, quien afirmaba que se trataba de una “abrumadora propuesta merecedora de elogios”. Aunque por otra parte, enumeraba diferentes opiniones contrarias, por ejemplo, en cuanto a la elección del tiempo y el espacio para la propuesta, proponiendo un paralelismo entre la Inglaterra renacentista gobernada de forma absolutista y la Alemania Nazi: “Juzgamos el paralelismo cogido por los pelos. ... Como recurso estilístico, funciona; como tesis ideológica, falla. Y pone en riesgo toda la obra”. En cuanto al doble espacio escénico añadía: “Todo ello es confuso y la confusión estalla al final de la obra en un falso cierre que dejó en el estreno a los espectadores primero perplejos, y finalmente un tanto molestos”, aunque no aportaba más datos al respecto, y concluía: “Ocurre a menudo que un exceso de pretensiones arruina un excelente trabajo, y la moraleja pro judía, con recitados del Talmud en hebreo y exaltación propagandista, sobraba de todo punto”.

Por su parte, García Garzón alababa el espacio escogido por Eines para situar la acción en la Alemania Nazi: “La puesta en escena de una obra sobre la maldad como brújula vital realizada en el corazón de una de las más terribles formas del mal que ha conocido la historia aporta al montaje un robusto y enriquecedor componente simbólico”.

Aunque por el contrario, el propio García Garzón echaba en falta que esto se viese de forma más clara sobre el escenario:

²³⁷ Blog Jorge Eines en: <http://blog.jorge-eines.com>.

Tal vez sería conveniente que estos detalles, indicados en el programa de mano de la función, se explicitaran más claramente en el escenario, aunque ello pudiera contribuir a disipar la intensidad del texto shakesperiano. Solo las estrellas amarillas o los triángulos invertidos de color rojo, indicadores respectivamente de la condición de judíos o prisioneros políticos, que lucen los actores en sus maltrechas galas de ocasión señalan que son internos de un lager.

Como se comentaba en el apartado del análisis textual, Herrero coincidía en este sentido con García Garzón en su crítica, y como también consideraba Deus, encontraba que la propuesta podría confundir a la audiencia por la falta de indicaciones tanto en el programa como en el texto y el escenario, algo que comparto personalmente. El comienzo de la cita ha sido previamente citado, pero añadía más a su valoración al respecto:

El espectador que no venga avisado por el programa de mano no tiene muchas pistas para orientarse: el lager se muestra como un no-lugar desolado, y ni hay una introducción que nos sitúe, ni se ha introducido referencia alguna en el texto. En el fondo, para contar esta historia de poder despótico, daría igual este u otro marco, su universalidad es atemporal, aunque sí es cierto que el elegido por el director debería tener una connotación más simbólica, y que la circunstancia en que se está dando el hecho escénico explique que los actores partan de un estado anímico muy intenso desde el principio.

En cuanto al texto, tan solo se han encontrado varias referencias al mismo. Deus criticó negativamente el recorte de Eines: “ha sometido el texto a una reducción palpable. Aún así, la obra se le queda larga y pierde muchísimo en la última media hora”.

Villán si destacaba un aspecto positivo en lo que a la estructura se refiere y a la reordenación de escenas llevada a cabo por el dramaturgo argentino, concretamente el comienzo de la obra con la escena I.ii del hipotexto, la seducción de Ricardo a Anne: “El inicio con el lamento de Lady Anne por la muerte de su padre y de su esposo, sitúa la cuestión con más garra que el habitual de Richard”.

El elenco y los personajes fue, de los apartados analizados, seguramente el que mejor recepción obtuvo. De este modo, García Garzón consideraba que actores y actrices “completan un exigente trabajo”. Deus afirmaba que se trataba de “un elenco actoral sobresaliente”, entre los cuales destacaba a dos de ellos: “Dos personajes -el protagonista y su cuñada, la reina Isabel- son interpretados por actores con acento extranjero que dan a la obra un toque maestro: Martijn Kuiper y Agnes Kiraly”. En lo que refiere a Kuiper, Deus iba, en mi opinión, un poco lejos en su alabanza hacia el actor, afirmando que “Se eleva sobre el conjunto hasta desafiar a Laurence Olivier en su mítica interpretación del personaje”. Aunque encontraba que “al final, decae, como decae todo el conjunto”.

También Redondo tenía especial consideración por Kuiper: “A reseñar el trabajo de Martijn Kuiper, protagonista”, y Villán: “Kuiper con un raro acento y una rara entonación, extraña al principio pero inquieta siempre, incluso cuando lleva la farsa a los tonos del bufón trágico y sanguinario”. No eran los únicos, Herrero también encumbraba al actor y analizaba su actuación más en profundidad:

Martijn Kuiper transforma su cuerpo en el del contrahecho Ricardo III en una ejemplar actuación que parte de la caracterización interna del personaje. Sus hipnóticos ojos azules se vuelven de hielo y brillan como los filos de las armas que asesinarán a sus víctimas. El atractivo del actor desaparece y surge otro atractivo, el del carisma, un magnetismo que hace que ningún espectador pueda dejar de seguirle. El personaje desarrolla un tono y hasta un lenguaje propios, una manera de desenvolverse en su propio discurso que empieza siendo distanciada y acaba siendo de compadreo, familiar.

Del resto del elenco, Deus destacaba “a Camen Valls en su segundo papel, el de rey Eduardo, a Danai Querol como príncipe de Gales y a Begoña Sánchez como lord Hastings”. Aunque aseveraba que “al final las féminas comienzan a parecerse demasiado entre sí, y los gritos se generalizan”.

Por su parte, Herrero resaltaba el trabajo realizado por tres actrices:

Carmen Vals, magnífica como rey Eduardo IV, Begoña Sánchez manteniendo un cuidado especial en los movimientos para Lord Hastings, y Danai Querol como un petit prince de Gales) y son a la vez la Reina Margarita, la Duquesa de York y Lady Ana, respectivamente.

En cualquier caso, Herrero no se olvidaba del resto del elenco:

Está también presente durante todo el montaje, en un sutil ejercicio de escucha y apoyo; es un placer ver a un joven talento como Carlos Enri construir tres potentes personajes, y que sea quien aporta mayor musicalidad al espacio sonoro.

Redondo tenía diferentes opiniones respecto al trabajo realizado por unos y otros: “ocho actores que representan a varios personajes y que en conjunto conforman un reparto notable. Digo en conjunto porque las diferencias entre ellos son palpables, aunque todos contribuyen a llevar a buen puerto el montaje”.

Sobre la puesta en escena tan solo se ha encontrado la valoración de Deus, quien destacaba aspectos positivos y negativos. En primer lugar consideraba que “Al descomunal texto de la tragedia original se suma una ambientación impresionante”. Y añadía:

Se nos hace saber antes de que la función comience, que vamos a presenciar 'un Ricardo III articulado con el tercer Reich ... Tal perspectiva nos preocupaba, pues no amamos las manipulaciones temáticas, pero la nueva ambientación se presenta de forma sutil y convincente, y para nada se entromete en el drama original.

Por el contrario, consideraba que “otra cosa es el manido mensaje subliminal. Nos meten nazis hasta en la sopa, los malos oficiales del mundo mundial”.

García Garzon calificaba al espacio como un “sórdido espacio escénico”.

Finalmente, como conclusiones se debería citar a Deus nuevamente, quien manifestaba y reunía sus consideraciones encontradas en un solo párrafo:

Una deficiente adaptación magníficamente puesta en escena por un elenco de auténtico nivel internacional y un equipo técnico muy eficiente que consigue una ambientación extraordinaria. No es baladí tanto mérito. Teatro denso en escenario pequeño, mazazo que te pone a prueba. Plato de judías pintas en el mundo 'light' del espectáculo. ... Texto, ambientación y actores pesan más sin duda que las pegas que surgen en lo referente a versión, duración y mensaje.

Además, el mismo Deus otorgó puntuaciones en una escala del 1 al 10 a los siguientes aspectos de la representación:

Argumento, 6

Texto, 9

Dirección, 7

Interpretación, 8

Realización, 8

Producción, 8

Por tanto, división de opiniones en la recepción de esta obra en lo que refiere a la propuesta por ser confusa y el texto, siendo negativamente valorada la reducción del mismo. Aunque si fue valorado de forma positiva el elenco y en especial, Martijn Kuiper. No se han observado diferencias entre la prensa y los Blogs.

Anexos.

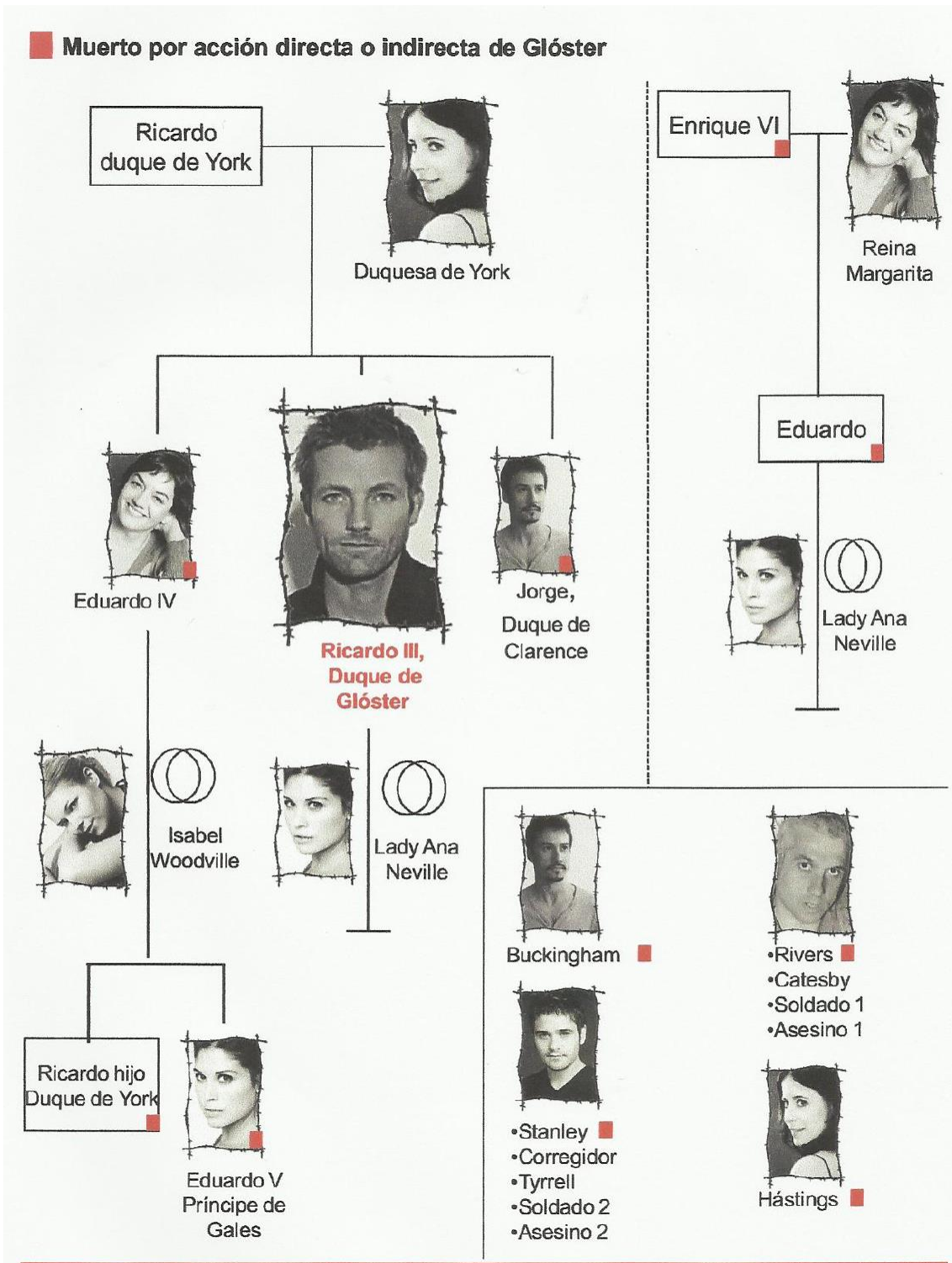
Anexo I. Ricardo con gorro festivo.



Anexo II. Isabel ante la muerte de su marido, el rey Eduardo IV.



Anexo III. Genealogía.



Anexo IV. Estructura metálica: trono.



Anexo V. Ricardo y su trompeta.



Anexo VI. Ricardo asiste a la llegada de otro tren al Lager.



Anexo IX. Ricardo y el “beso de la muerte”.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Eines, Jorge, director. *RIII. La Tragedia de Ricardo III*. De William Shakespeare. Tejido Abierto. Teatro Español. Madrid. 2011. DVD.

II. Dossiers.

Eines, Jorge. “RIII. La Tragedia de Ricardo III”. Dossier Original de la Compañía Tejido Abierto. Madrid. 2011.

---. “Ricardo III, sin Reino y sin Caballo”. Dossier Presentación. Tejido Abierto. Madrid, 2011.

RIII. La Tragedia de Ricardo III. Dossier Compañía Tejido Abierto. Web Blog Post. <http://riii-tejidoabierto.blogspot.com.es/>, 2011.

III. Bibliografía secundaria.

Di Lello, Lydia. “Shakespeare después Auschwitz: la Mirada del Director Argentino Jorge Eines”. *La Revista del CCC*, Jul. / Dic. 2014, no. 21. www.centrocultural.coop/revista/articulo/501/.

IV. Prensa y Blogs.

Ayanz, Miguel. “Ricardo III: Jorge Eines Vuelve al Campo de Concentración”. Reseña de *RIII. La Tragedia de Ricardo III*, dirigida por J. Eines, en *La Razón*. 7 Abr. 2011. www.larazon.es/historico/7834-ricardo-iii-jorge-eines-vuelve-al-campo-de-concentracion-SLLA_RAZON_368935.

Bravo, Julio. “Shakespeare en el Campo de Exterminio”. 8 Abr. 2011. www.abc.es/20110408/cultura-teatro/abcp-shakespeare-campo-exterminio-20110408.html.

Deus, J.C. “Ricardo III en el Gulag”. Reseña de *RIII (La Tragedia de Ricardo III)*, dirigida por J. Eines, en *Periodista Digital*. Web Blog Post. 10 Abr. 2011. <http://blogs.periodistadigital.com/arte.php/2011/04/10/p293176>.

Eines, Jorge. Entrevista. “Jorge Eines: ‘el Teatro nos Permite Ensayar la Vida’”. Abr. 2011. www.artezblai.com/artezblai/jorge-eines-el-teatro-nos-permite-ensayar-la-vida.html.

---. Entrevista por Hilda Cabrera. “Jorge Eines y su Inquietante Puesta de Ricardo III”. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/cabrera_hilda/jorge_eines_y_su_inquietante_puesta.htm. N.d.

García Garzón, Juan Ignacio. “La Vida no se Puede Ensayar”. *ABC Cultural*, 3 Abr. 2011, p. 23.

---. “Las Formas del Mal”. Reseña de *RIII (La Tragedia de Ricardo III)*, dirigida por J. Eines, en *ABC Madrid*, 19 Abr. 2011, p. 51.

Herrera, Sergio. “El Discurso Imperante”. Reseña de *RIII. La Tragedia de Ricardo III*, dirigida por J. Eines, en *Ophelia*. 17 Abr. 2011. www.ophelia.es/teatro-y-aparte/criticas/ricardo_iii/.

“RIII (La Tragedia de Ricardo III)”. <http://teatroespanol.es/79/r-iii-la-tragedia-de-ricardo-tercero/>.

Redondo, David. ““RIII: La Tragedia de Ricardo Tercero”, Shakespeare entre Nazis”. Reseña de *RIII La Tragedia de Ricardo III*, dirigida por J. Eines, en *Punto Encuentro Complutense*. 14 Abr. 2011. www.puntoencuentrocomplutense.es/2011/04/tragedia-ricardo-tercero-shakespeare-nazis/.

Rivas, Carlos. “La Inglaterra de Ricardo III en los Campos de Concentración Alemanes.” http://madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2202:rioila-tragedia-de-ricardo-terecero-eines&catid=207:informacion&Itemid=3. 10 Abril 2011.

Villán, Javier. “Raro y gran Shakespeare”. Reseña de *RIII (La Tragedia de Ricardo III)*, dirigida por J. Eines, en *El Mundo*. 13 Abr. 2011.

V. E-Mails personales.

Eines, Jorge. “Re: Ricardo III – ayuda”. Recibido por Daniel Ambrona. 10 Abr. 2012.

---. “Re: Ricardo III – ayuda”. Recibido por Daniel Ambrona. 18 Nov. 2012.

---. “Re: Ricardo III – ayuda”. Recibido por Daniel Ambrona. 5 Sep. 2016.

---. “Re: Ricardo III – ayuda”. Recibido por Daniel Ambrona. 17 Oct. 2016.

VI. Vídeo y radio.

Eines, Jorge. Entrevista en Radio Sefarad. 8 Abr. 2012.

www.radiosefarad.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=9456:el-telon-y-la-estrella&catid=84:el-telon-y-la-estrella&Itemid=88.

---. "Entrevista al director Jorge Eines". FSA. Fundación Shakespeare Argentina. 2015.
<https://vimeo.com/140018842>.

"Mi Reino por un Caballo". *La 2 – TVE A la Carta*. 11 Abr. 2011.
www.rtve.es/alacarta/videos/mi-reino-por-un-caballo/reino-caballo-14-04-11/1074578/.

4.9 Invocació. Q-Ars Teatre. 2013



4.9.1 Introducció.

En el año 2013 se estrenó *Invocació*, una variación libre de *Richard III* en la Sala Atrium de Barcelona. Rafel Duran fue el responsable de la dirección escénica y la dramaturgia, junto a Q-Ars Teatre, la compañía que se encargó de llevar el montaje a escena. Su estreno tuvo lugar el 25 de septiembre de 2013 en dicha sala, donde se mantuvo en cartel hasta el 27 de octubre del mismo año.

A través de una puesta en escena muy sencilla, dos actrices representaban a cuatro personajes femeninos de la obra shakesperiana, las cuales invocaban a los clásicos para comprender mejor nuestro presente. El resultado fue una relectura de *Richard III* con el objetivo de reflexionar sobre la ambición y el poder. Duran se refería a ello y explicaba en el dossier de la compañía qué era lo que intentaban explicar:

Corren temps difícils, d'abús de poder i d'incompetències polítiques. Moltes preguntes, poques respostes. El temor social es cola per les esquerdes. Quatre personatges femenins esperen ser elegits. La tria és Shakespeariana. Els mecanismes perversos del poder es posen en marxa. Dues dones. Quatre veus. Com a gran objectiu, assolir el poder amb mètodes malignes. Tot és vàlid. Hi ha murs que escolten i d'altres que parlen. La calúnnia entra en joc. L'espiral del dolor gira sense aturar-se. L'eròtica del poder és el millor afrodisiac i... l'últim.
(3)

Como se puede observar, Duran conectaba su libre adaptación con la actualidad política y social contemporánea en España, con la necesidad de contar lo que estaba ocurriendo:

Cuando hablamos con Q-Ars de hacer este espectáculo estábamos, como si dijésemos, un poco marcados por lo que ocurría a nuestro alrededor. Comenzaba a haber un abuso de poder excesivo de los que gobiernan y de sus sucursales en Madrid y Barcelona, y sobre todo muchas víctimas, están arrastrando muchas víctimas. Por tanto juntamos Ricardo III a todo lo que está pasando, todo lo que nos preocupaba y nos preocupa, y el resultado de todo eso es *Invocació*.²³⁸

También Anna Güell, una de las actrices, realizaba declaraciones en esta línea, asegurando que la conexión entre esta obra y la situación sociopolítica de nuestro tiempo es inevitable “perquè ja al treball de taula trobàvem contínuament referents actuals. Els assaigs es van convertir en debats sobre la política i els polítics perquè no era difícil trobar frases exactes que les que pronuncien ara. Ens ho han servit en safata!”²³⁹

Güell además añadía al respecto:

Estem vivint una època molt complexa, plena de corrupció, ambició, abús de poder i de les víctimes que tot això deixa. El temps de Ricard III era semblant i,

²³⁸ R. Duran en rueda de prensa de presentación de la obra.

²³⁹ Anna Güell en Bruna, Teresa.

per intentar entendre-ho, invoquem diversos personatges femenins que envoltaven al rei Ricard III, però que no tenen importància a l'original de Shakespeare. Ens hem llegit moltes versions de l'obra i hem fet la nostra.²⁴⁰

En lo que respecta a los personajes, solo dos actrices, Mercè Anglès y Anna Güell, daban vida a los cuatro personajes femeninos, las cuales fueron muy importantes dentro del desarrollo y desenlace de la Guerra de las Dos Rosas: Lady Anne y Elizabeth, y Margaret y Duquesa de York, respectivamente. Duran asseguraba: “hem construït una dramaturgia per donar veu a aquestes quatre dones que malgrat perdre marits, fills i reialmes en una estúpida guerra familiar, van tenir una influència directa en la vida política i militar de l'època”.²⁴¹ En cambio, tal y como señalaba Bordes, en *Richard III*, “les dones que patiran l'ostracisme cada cop que el marit caigui mort derrotat pel poder, no tenen l'espai per declarar la seva ambició i, posteriorment, el seu desterrament en vida”. Sin embargo, en *Invocació*, “ja no val aquell paper càndid de les dones que quedaven desheretades i desarmades en la mort del seu marit. Són elles les que busquen la revenja, les que se'n riuen de les desgràcies de les altres”. Por tanto, allí donde tan solo parecía darse la mirada del hombre, veremos también la ambición de las mujeres. Además, puesto que se da el hecho de que Q-Ars Teatre siempre trabaja desde la visión del lado femenino, esta era la compañía perfecta para el montaje. Se les daba voz a estas mujeres y ellas explicaban “el que passa al seu voltant i jugaran amb la informació privilegiada que tenen. Denunciaran, patiran, en faran burla. Des de la seva força, la seva situació i la seva manera de ser. Un joc a quatre veus per a dues actrius”.²⁴² Según Fontdevila son personajes que, al fin y al cabo, no son muy distintas del propio Ricardo: “totes elles són, o han estat, ambiciosos, totes elles han pagat o pagaran el preu amb la mort dels seus marits i fills. No són tan diferents a la fi de l'estrafet Ricard III, el personatge absent però omnipresent en els diàlegs de les dones”.

En referencia a dichos personajes, sería importante señalar también, tal y como hacía Fontdevila, que no tenían texto, sino que este aparecía proyectado en la pantalla, aunque desconocemos si tal afirmación se refería a toda la obra o solamente a la invocación inicial: “dues dones seuen front a front. Decideixen, sense dir res, perquè el diàleg es projecta en una pantalla, fer un joc teatral. I decideixen parlar del poder i l'ambició”. Para ello, y para intentar entender mejor el presente, se servían también de la música e incluso de canciones como “*God Save the Queen*”, de los Sex Pistols.

Por otro lado, cabe recordar que además de en la obra shakesperiana, Duran también se basó en otras versiones y textos para montar *Invocació*, así como creaciones cinematográficas e incluso en la historia real y la actualidad del monarca, ya que sus restos fueron encontrados mientras Duran montaba la adaptación. Pero sin duda el texto más influyente fue la obra de Normand Chaurette *Les Reines* (1991). En aquella relectura de *Richard III* se dan cita seis mujeres que se “desangran” por conseguir el poder con una ambición desmedida, mientras aguardan la inminente muerte de Edward IV en 1483. Las seis mujeres ansían conseguir el trono y la corona mientras el

²⁴⁰ Anna Güell en Bruna, Teresa.

²⁴¹ Dossier de la Compañía, p.4.

²⁴² En www.verkami.com/projects/5404-invocacio-variacio-lliure-de-ricard-iii

despiadado Ricardo se mueve entre las sombras. Este nunca aparecía en escena, pero se sentía cada uno de sus movimientos, además de recitarse algunas de sus palabras en boca de las protagonistas. Los personajes de *Les Reines* estaban extraídos de la tragedia shakesperiana y tan solo uno era imaginario, Ana Dexter, una alusión a Lavinia (*Tito Andrónico*).

En nuestro país no hemos encontrado otro ejemplo de adaptación de *Richard III* en la que solamente actúen actrices, pero sí en el extranjero:

En el año 2003 se representó una adaptación solo con actrices, en el Shakespeare's Globe Theatre, dirigida por Barry Kyle, con Kathryn Hunter en el rol principal.

En 2014, en el Rose Theatre de Londres, tuvo lugar la adaptación de la Scrawney Cat Theatre Company, dirigida por Charlotte Ive.

En 2015, la islandesa Kolbrún Björt Sigfúsdóttir dirigió *Richard III (A One-Woman Show)*, una adaptación en la que tan solo actuaba una actriz: Emily Carding. También en 2015, Omidaze Productions presentó *All-Female Richard III*, dirigida por Yvonne Murphy, en Gales. Se trata de una compañía que tan solo cuenta con actrices para sus obras.

En 2017, encontramos varias adaptaciones en USA: Deb Streusand dirigió una adaptación de la compañía Last Act Theatre Company, en Austin, Texas. En ese mismo año Nora Sweeney dirigió una adaptación en el Tulsa Theater de Oklahoma.

En el año 2018, en USA, Seattle Shakespeare y Upstart Crow Collective presentaron *Richard III* en el Leo K. Theatre de Seattle Repertory Theatre, dirigida por Rosa Joshi. Upstart Crow Collective es una compañía que adapta textos shakesperianos y en la que solamente actúan actrices, lo que sería la antítesis de Propeller. En el mismo año, Nana Dakin dirigió la adaptación *Richard III (An All-Female Cast)* en el Columbia University's Master of Fine Art Program, y posteriormente actuando en salas como The Front Row Center de New York. También en 2018, se representó otra adaptación en la que tan solo actuaron actrices en el Teatro Arciliuto de Roma, dirigida por Douglas Dean. Por tanto, como se puede observar, este parece un hecho que en la actualidad comienza a darse más asiduamente.

Por otro lado, en cuanto al a experiencia de la compañía en textos shakesperianos, esta no fue la primera ocasión en que se enfrentaron a uno de ellos, ya que en el año 2006 presentaron *El Mercader*, sobre el texto de *El Mercader de Venecia*, aunque en aquella ocasión, la obra fue dirigida por Pep Pla y representada en la Sala Ovidi Montllor durante el Grec 2006 por cuatro actrices, por lo que como se puede observar, una vez más realizaban una versión libre de un clásico shakesperiano contando solamente con actrices.

En lo que respecta a Rafel Duran, en 2012 estrenó en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya una adaptación también de *El Mercader de Venecia*, una transformación directa a la actualidad y que estuvo marcada conscientemente por el

panorama actual y nos sitúa sin complejos en un contexto de recesión económica”.²⁴³ Por tanto, igual que ocurriese con *Invocació*, se trataba de teatro comprometido con el contexto sociopolítico del momento.

4.9.2 Texto.

No disponemos de datos en referencia al texto, aunque tal y como aseguraba Fontdevila, “‘Invocació’ és un espectacle sense una historia construït amb escenes de les trobades entre les protagonistes que aprofundeixen en el tema de humiliació a la vanitat”.

En cuanto a la estructura, Duran anunciaba en rueda de prensa que configuraron la estructura del espectáculo de forma circular en tres partes, con un prólogo y un epílogo. “Al prólogo y el epílogo les hemos dado un formato de círculo, es decir, se abre y se cierra en el mismo lugar”.²⁴⁴ Según Mercè Anglès, “l’obra està narrada en tres parts evolutives que van endavant, un pròleg i un epíleg. L’espectador ha de fer l’esforç de fer aquest camí, de immersar-se en el passat per entendre el present. L’obra té moments de comèdia de manera que també riu, es relaxa... i després, torna a rumiar”.

Las dos actrices comenzaban la representación sentadas en dos sillas e invocando a los personajes que representaban a lo largo de la función, por lo que no comenzaba con el monólogo de Richard. Para poner fin al montaje, las dos actrices volvían a colocar las sillas en la posición inicial y se quedaban mirando fijamente, de esta forma se liberaban simbólicamente de sus personajes y abandonaban el escenario. Por lo tanto, el final era igual que el principio, como si fuese un ciclo que se repite indefinidamente. Además, la obra no estaba dividida en actos, sino que se utilizaba un gong y el cambio de luces para que las actrices cambiaran su papel. La duración total de la obra era de 60 minutos.

Por otro lado, según hemos podido conocer, puesto que originalmente se trata de una estructura complicada y el público podría no conocer a los personajes dentro de la historia, en la entrada al teatro había una pequeña exposición que explicaba la historia.

En lo que respecta al elenco, tal y como se ha comentado, el montaje de Duran contaba con tan solo 2 actrices, las cuales daban vida a los cuatro personajes de la adaptación:

²⁴³ En “El Mercader de Venecia”, <https://www.tnc.cat/es/el-mercader-de-venecia>.

²⁴⁴ R. Duran en rueda de prensa de presentación de la obra.

Lady Anne	Mercè Anglès
Reina Elizabeth	Mercè Anglès
Margaret	Anna Güell
Duquesa de York	Anna Güell

Una de ellas, Mercè Anglès fue cofundadora de la compañía Q-Arts Teatre, y se dio la circunstancia de que *Invocació* fue su última obra, ya que, lamentablemente, falleció poco después, en agosto de 2014. Además, estas dos actrices también participaron en 2006 en la otra aproximación de la compañía a Shakespeare en la versión *El Mercader*, obra en la que compartían escenario junto a Mercè Martínez y Àngels Sánchez.

Lo que más llama nuestra atención desde un principio es que en esta adaptación no aparecía el personaje principal, Richard III. Tampoco Richmond ni ningún otro personaje masculino.

Por otro lado, en referencia a los personajes que sí aparecían en el montaje, habría que tener en cuenta que Shakespeare habló mucho de poder en sus obras, así como de las víctimas del poder y la ambición, y es justo ahí donde reside la invocación a la literatura clásica de esta adaptación libre en la cual se manipulaban estos personajes Shakesperianos. Tal y como nos explicaba el propio Rafel Duran, ese es el caso de Lady Anne, por ejemplo:

Es un personaje que siempre se explica que es muy frágil y que tan solo tiene una escena fantástica en *Ricardo III*, una de las grandes escenas dialogadas, pero he pensado que detrás de esta apariencia de aparente fragilidad, que es quizás la versión oficial de la casa de York, podría haber una gran ambición detrás. Por esto hemos jugado con este personaje de esta manera.²⁴⁵

En cambio, el personaje de la Duquesa de York se le otorgó “una pátina de gran madre, de reina madre, de gran matriarca del clan familiar, y gran instigadora de todos los personajes”, ya que, “si Ricardo es tan ambicioso y tan destructivo, alguna cosa tiene que haber en su madre de aniquiladora también”,²⁴⁶ y a partir de ahí partía ese personaje.

Por su parte, la reina Elizabeth quedaba dibujada como la gran víctima. Según Duran es una de las grandes víctimas debido a que “reinó muy poco y porque le mataron a sus hijos, los herederos, y se quedaba sin marido y sin hijos, desamparada totalmente”.²⁴⁷ Más tarde, ya una vez acabada *Richard III* sí que será la madre de la

²⁴⁵ E-Mail personal Rafel Duran. 13-11-2013

²⁴⁶ *Ibíd.*

²⁴⁷ *Ibíd.*

reina y continuará teniendo una posición poder, pero dentro del espectáculo de Richard III no deja de ser una de las grandes víctimas.

Finalmente, el último personaje por comentar era la reina Margaret, considerada por Duran como un grandísimo personaje teatral. Duran me aseguraba que se trata de un personaje muy especial:

Es fabulosa, porque en la estructura de *Ricardo III* comienza con un gran monólogo que explica curiosamente todo lo que pasará en la obra, y no hay casi suspense porque pasa exactamente lo que ha dicho Ricardo al principio con una chulería de aquellas prepotentes que conocemos también hoy en día en algunos de nuestros gobernantes, absolutamente destructivo. Por tanto, la reina Margaret, en este caso, es también, como Ricardo III, la que maldice al resto de personajes, pues una vez aparece en la obra ya está totalmente defenestrada, le han matado al marido y le han matado al hijo, y en este momento sus maldiciones también se harán efectivas. Todo lo que ella maldice acabará pasando. Es algo muy curioso que a mí siempre me ha fascinado, por lo que tiene de abuso de poder”.²⁴⁸

Además de estos cuatro personajes femeninos, el montaje ofrecía la posibilidad de escuchar varias voces masculinas: la primera, al inicio del espectáculo la voz en off de Toni Punti interpretando al rey Edward IV, mientras que al final se escuchaba la voz en off del actor Pere Arquillué, interpretando el popular “*A horse, a horse, my kingdom for a horse*” (seguido de un tiroteo)²⁴⁹. Se debe recordar que Arquillué ya había interpretado previamente a Richard protagonizando la adaptación de Rigola y el Teatre Lliure en el año 2005, adaptación también objeto de nuestro estudio. Barrena afirmaba sobre este hecho: “estos pequeños añadidos, como los temas musicales, crean un cierto envoltorio a los personajes en el que las actrices pueden apoyarse”. Por tanto, podría considerarse que estos harían las veces de personajes secundarios masculinos abstractos, los dos personajes que producen el sufrimiento y angustia de las protagonistas, siendo este sufrimiento un punto clave dentro del montaje.

Por último, si analizamos a estos personajes femeninos, podríamos destacar que hay dos grupos de personajes distintos: por un lado, Lady Anne y Elizabeth Woodville son dos mujeres más jóvenes que se encuentran emocionalmente hundidas y angustiadas; en cambio, Margaret d’Anjou y la Duquesa de York son dos mujeres más mayores y llenas de rencor. Pese a estas diferencias, también encontramos un punto en común: su fuerza interior. Así pues, se trata de cuatro personajes con una historia diferente cada una, pero ligadas entre sí. Por tanto, tal y como afirmaba la compañía, en esta ocasión “només els donarem la veu a elles, elles explicaran el que passa al seu voltant i jugaran amb la informació privilegiada que tenen. Denunciaran, patiran, en faran burla. Des de la seva força, la seva situació i la seva manera de ser. Un joc a quatre veus per a dues actrius”.²⁵⁰

²⁴⁸ E-Mail personal Rafel Duran. 13-11-2013

²⁴⁹ R. Duran en rueda de prensa de presentación de la obra.

²⁵⁰ Ver www.verkami.com/projects/5404-invocacio-variacio-lliure-de-ricard-iii

4.9.3 Puesta en Escena.

En lo que al espacio escénico se refiere, la prensa señalaba que “l'escenografia és del tot austera. L'escenari de la Atrium vuit” (Bruna). Se trataba de un “espacio vacío”,²⁵¹ con pocos elementos en el escenario: dos sillas, un gong, dos coronas, un caminador, un micrófono y una cadena de hierro, en la cual al final se podía observar un collar de cuero. Este poseía gran simbolismo ya que ayudaba a la audiencia a ver de forma abstracta la agonía y represión sufridas por culpa del poder, mientras que el caminador simbolizaba la poca fuerza y las pocas ganas de vivir que quedan después de reinar.

Por su parte, las dos coronas eran diferentes, una de ellas amarilla, representaba a la reina del momento, mientras que la otra, más pequeña, representaba a la antigua reina. Finalmente, el gong representaba las campanas de anunciación de alguna noticia importante, como una muerte o un nuevo rey, por ejemplo, aunque también un cambio de personajes. Por tanto, hablamos de un escenario minimalista, que quedaba reducido a lo esencial para la representación. Al fondo, una pantalla donde se proyectaban hechos históricos a los que se hacía referencia en la obra. Además, se trataba de un escenario muy oscuro, tan solo iluminado por dos focos, uno enfocando a la cadena y el otro al gong. Las paredes, también oscuras, de color negro, aumentaban la asociación de la obra con la tristeza y el drama central.

Finalmente, cabría señalar que el espacio escénico no variaba en ningún momento de la obra, y las actrices se movían continuamente por todo el escenario, con más o menos intensidad, pero siempre en continuo movimiento.

Una parte interesante a comentar es el vestuario de las actrices. En primer lugar habría que señalar que la ropa que llevaban no concordaba con la época en que se sitúa la obra, tratándose de ropa actual señalando la atemporalidad del tema a tratar. Los personajes llevaban pantalones tejanos y botas de tacón negros, Anna un jersey de lana y Mercè una chaqueta de cuero negro. Esta diferenciación entre las dos actrices bien podría tratarse de una contraposición simbólica al carácter de los personajes que interpretaban, es decir, siendo el cuero un material mucho más duro que la lana.

Por otro lado, en el clímax de la función, la Duquesa se colocaba una media de rejilla en la cabeza y una venda tapándose los ojos para remarcar metafóricamente una negación a seguir viendo más sufrimiento y dolor.

El espacio donde se representó principalmente la versión del clásico fue la Sala Atrium de Barcelona, aunque este no fue el único espacio donde se representó, ya que posteriormente hubo otro lugar, el Teatre Municipal Cal Bolet, en Vilafranca del Penedès, el 27 de abril de 2014.

²⁵¹ Según www.inquietudsculturals.wordpress.com

4.9.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Pocos han sido los recursos de los que se ha dispuesto para analizar la recepción de *Invocació*, dirigida por Rafel Durán y la compañía Q-Ars Teatre, incluyendo prensa online, Blogs y un artículo de prensa escrita.

Se trataba de una propuesta diferente, una adaptación libre de R. Durán que recibió críticas positivas como la de Tabuenca, quien la calificaba de “original, innovadora i radical proposta”, mientras Soro afirmaba: “Hacía tiempo que no sentía la fuerza de una actuación *a pelo*, sin mucho atrezzo, donde lo que prima es la interpretación. Si a esto le añades el hecho de estar casi tocando a las actrices Mercè Anglès y Anna Güell, el efecto dramático es impactante”.

Finalmente Tierz aseguraba que la adaptación cumplía las expectativas: “compleix les expectatives dels qui hem seguit (amb plaer) la trajectòria de Q-Ars Teatre: un espectacle minimalista, però desbordant d’imatges, d’enginy, d’emocions”.

Otro aspecto sobre el que se han encontrado críticas es sobre el elenco, y todas fueron positivas. Por ejemplo, Esteve i Tomás alababa el papel de las dos actrices: “Davant un escenari nú, Mercè Anglès i Anna Güell defensen els seus papers a la perfecció”.

También Fondevila: “Anna Güell i Mercè Anglès diuen el text amb força, amb profunditat i traspuant les emocions de les reines destronades”.

Otro ejemplo era la crítica de Tierz:

“Girs emocionals que les actrius executen amb precisió, ajudades per l’àgil dramaturgia i direcció de Rafel Duran. La complicitat entre intèrprets i director d’escena és absoluta ... i connecta fàcilment amb el públic, que sense gaire esforç traça paral·lelismes entre l’acció representada i la realitat: les relacions polítiques de totes les èpoques (i, fins i tot, les de l’àmbit quotidià).

Por otro lado, sobre la escenografía, Fondevila aseguraba que se trataba de “un bon espai sonor”.

Por último, la web *Teatrebarcelona* la calificaba como “molt recomanable” y sus usuarios, que tenían la oportunidad de votar otorgando entre 1 (puntuación más baja) y 5 estrellas (la más alta), la puntuaron con 4 estrellas. También la web *Timeout Barcelona* ofrecía esta posibilidad a sus usuarios, los cuales valoraban a esta adaptación con 3 estrellas sobre 5.

Por tanto, al ser pocos recursos los que disponemos, se pueden extraer pocas conclusiones. Todos los comentarios analizados son positivos, aunque Esteve i Tomás encontraba un pero:

S’ha de dir que l’únic que veig que li falta a l’obra és una breu explicació del parentiu dels diferents personatges. Tenint en compte que a l’entrada de teatre s’explica la relació entre ells. L’adquisició de coneixements previs, ajuda a il·luminar les zones fosques de l’obra.

Bibliografía Consultada.

I. Dossier y director.

Duran, Rafel. Roda Premsa – Mitjana. *Vimeo*, subido por Anna Güell. 2013. <https://vimeo.com/75759409>.

Invocació. Dossier de la companyia Q-Ars Teatre. Barcelona, 2014.

II. Prensa y Blogs.

Barrena, Begoña. “Ellas Sufren Solas”. 29 Sept. 2013. https://elpais.com/ccaa/2013/09/29/catalunya/1380479356_221225.html.

Bordes, Jordi. “Shakespeare en Lament de Dona”. Reseña de *Invocació*, dirigida por R. Duran, en *El Punt Avui*. 4 Oct. 2013. www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/682094-shakespeare-en-lament-de-dona.html.

Bruna, Teresa. “L'Atrium Obre una Temporada Decisiva amb ‘Invocació’, de Q-Ars Teatre”. 28 Sept. 2013. www.teatral.net/ca/noticies/14746/latrium-obre-una-temporada-decisiva-amb-invocacio-de-q-ars-teatre#.VP2KXeEYGS0.

Esteve i Tomás, Francesc. “La Invocació dels Clàssics, els Personatges Femenins Són els Escollits”. Reseña de *Invocació*, dirigida por R. Duran, en *Inquietuds Culturals*. Web Blog Post. 13 Oct. 2013. <https://inquietudsculturals.wordpress.com/2013/10/13/invocacio/>.

Fondevila, Santi. “Invocació”. Reseña de *Invocació*, dirigida por R. Duran, en *Revista Time Out Barcelona*, Oct. 2013, p. 59.

“Invocació”. Reseña de *Invocació*, dirigida por R. Duran, en *Teatre Barcelona*. www.teatrebarcelona.com/espectacle/invocacio. N. d.

“La #Invocació dels Clàssics, els Personatges Femenins Són els Escollits a la @SalaAtrium”. 13 Oct. 2013. Web Blog Post. <https://inquietudsculturals.wordpress.com/2013/10/13/invocacio/>

Soro, Xavi. “‘Viaje surrealista’ y la ‘Invocació’ en la sala Atrium”. Reseña de *Invocació*, dirigida por R. Duran, en *Las Crónicas de Thot*. Web Blog Post. 12 Oct. 2013. <https://lascronicasdehot.blogspot.com/2013/10/barcelona-festes-merce-proyeccion-invocacio-sala-atrimum.html>.

Tabuenca, Elia. “Invocació – Sala Atrium”. Reseña de *Invocació*, dirigida por R. Duran, en *Espectáculos BCN*. 30 Sept. 2013. <http://espectaculosbcn.com/2013/09/30/invocacio-sala-atrimum/>.

Tierz, Carme. “Invocació. Crítica”. Reseña de *Invocació*, dirigida por R. Duran, en *Recomana*. 28 Sept. 2013.
www.recomana.cat/RECCRI.ASP?IDOBRE=502&IDCRITI=61.

III. E-mails personales.

Email. Duran, Rafel. “Re: Invocació. Ricardo III”. Recibido por Daniel Ambrona, 13 Nov. 2013.

IV. Otros.

“El Mercader de Venecia”. 2012. www.tnc.cat/es/el-mercader-de-venecia.

4.10 Ricardo III: Rewind. 2013

RICARDO III REWIND

DE JOAQUÍN DOLDÁN



Con José Luis Fernández
Dirección: Juan Carrascoso

4.10.1 Introducción.

Ricardo III. (Rewind) fue estrenada en Sevilla el 13 de septiembre de 2013. La idea y adaptación de esta versión del clásico shakesperiano fue llevada a cabo por el escritor uruguayo Joaquín Dholdán y la compañía El Terre Producciones. La puesta en escena fue dirigida por Juan Carrascoso y el actor que interpretó a Ricardo fue José Luis Fernández, reconocido actor español, especialmente por su papel en la serie *Verano Azul*, cuando era un niño.

Esta fue una versión muy peculiar por distintas razones: en primer lugar por la duración: tan solo 15 minutos, lo que la convertiría en un microrelato. La razón por la cual era una obra tan corta fue porque se representó dentro del ciclo de otoño conocido como “Microclásicos”, y para ello, 15 minutos era la duración máxima permitida. La segunda característica que hacía a la obra especial era su estructura: la historia se contaba al revés, un desarrollo nada convencional, de atrás hacia adelante, donde el principio era el final y el final era el principio, y sin música, tan solo efectos sonoros. Y por último, los personajes: tan solo Ricardo en escena, aunque con un público activo. Así pues, tal y como afirmaba Dholdán en su blog: “el desafío era total: un solo actor, un cuarto de hora y contar la historia al revés”.²⁵²

Para desarrollar esta innovadora estructura, según Dholdán, la clave para que todo tuviese sentido era la obra original shakesperiana: “Para poder ser rebobinada y comprendida en su unidad el secreto es la perfección del texto original. La obra del genio inglés es tan redonda que puede ser disfrutada desde cualquiera de sus escenas”.²⁵³ Además, el propio escritor justificaba la propuesta:

Fue un curioso ejercicio de dramaturgia, y eficaz cuando la frase final se dice al principio y el monólogo inicial pasa a ser el cierre de la obra. Pero esta adaptación va un poco más allá, dejando entrever que los inicios y finales de las historias son relativos.²⁵⁴

En un principio esta estructura pudiera parecer extraña, pero en su conjunto, resultaba efectiva. El autor también confirmaba partir de otra premisa: “Dicen que al morir toda nuestra vida pasa ante nuestros ojos, y es esta premisa la que hace esta versión viable”.²⁵⁵

En lo que respecta a los personajes, el público jugaba un papel importante. Dholdán comentaba al respecto:

El solitario Ricardo revive su tormentosa vida con un despliegue actoral único, lleno de fantasmas, eso somos los espectadores. Una obra escrita para más de 50

²⁵² En Dholdán, Joaquín. “Ricardo III. (Rewind)”. Blog Las Letras y los Ojos.

²⁵³ *Ibíd.*

²⁵⁴ *Ibíd.*

²⁵⁵ *Ibíd.*

actores concentra en un único personaje toda la fuerza narrativa pero se hace posible con la presencia silenciosa del público.²⁵⁶

Aunque este público no era siempre silencioso, ya que, como se comentará en el apartado textual, miembros de la audiencia pronunciaban algunas líneas pertenecientes a la madre de Ricardo, la Duquesa de York.

Por su parte, Microclásicos es una original propuesta que partía de Teatro Mínimo, que cambiaba de temas cada ciclo y reunía un número de espectadores que crecía cada temporada. Fue un ciclo de tres años de teatro en el que cada temporada se presentaron 3 propuestas escénicas de 15 minutos cada una, para 15 espectadores y sobre un mismo tema cada temporada, obras que se representaban en una librería de Sevilla, la librería *Un Gato en Bicicleta*. Esta librería coordinaba Teatro Mínimo junto a Javier Berger, Jorge Dubarry y Sergio Rodríguez. Tal y como Teatro Mínimo lo definía, “para que haya teatro sólo necesitamos un actor, un espacio y alguien que mire... Teatro Mínimo es un gimnasio, un laboratorio, una necesidad de hacer teatro, una trinchera de creación en estos tiempos de bombardeos...”²⁵⁷

Richard III (Rewind) se incluía en la segunda temporada, en la que el tema común a tratar era: “clásicos”, y compartió cartel con *Esperando*, de J.F. Ortuño y *Desdémona*, de Olga Martínez. Los lugares de representación fueron la propia librería *Un Gato en Bicicleta* y *La Seta Coqueta*, una tienda de moda artesanal también situada en Sevilla.

Por último cabría destacar que debido al éxito que la obra cosechó, Dholdán escribió una versión posterior de aproximadamente 35 minutos, la cual fue representada en diferentes lugares de Sevilla. No hubo grandes diferencias entre ambas versiones aunque si una ligera extensión del texto y la inclusión de música, música ambiental en sus primeros monólogos; música religiosa cuando rezaba a San Jorge y acompañando los últimos versos de su monólogo final.

4.10.2 Texto.

La estructura de la obra fue el hecho más llamativo de la misma por ser una estructura inversa. Se trataba de una estructura innovadora en lo que refiere a adaptaciones de la obra *Richard III*, y no solo las escenas retrocedían, sino que en determinados momentos, incluso las líneas del texto también estaban invertidas, tratando de contar la misma historia pero desde una perspectiva diferente. De este modo, la versión de Dholdán no comenzaba con el popular monólogo de Ricardo y el “invierno de nuestro descontento”, sino que lo hacía con Ricardo muerto en el suelo, se levantaba despacio y comenzaba con su famoso grito final desesperado: “mi reino por un caballo”, y la batalla de Bosworth. Esta era su primera intervención:

²⁵⁶ En Dholdán, Joaquín. “Ricardo III. (Rewind)”. Blog Las Letras y los Ojos.

²⁵⁷ En <http://teatrominimoweb.wixsite.com/teatrominimo/about>.

RICARDO. ¡Un caballo, mi reino por un caballo! [*Da unos pasos hacia atrás herido de muerte*] mi vida, esclavo, va en este albur. Veré cuál es mi suerte, seis Richmond han entrado en la batalla y cinco yo he matado sin matarlo. [*Da más pasos hacia atrás y se repone, y grita ya repuesto*] ¡Un caballo, mi reino por un caballo! (1).

Posteriormente se refería a los espectros y el monólogo posterior.

RICARDO. He tenido un sueño horrible. No ha amanecido aún. No existe quien me quiera, ni un alma, ninguna llorará mi muerte. Pero ¿por qué llorar? ¿Hallo yo mismo compasión en mí mismo?

Me hallo solo. Mas Ricardo ama a Ricardo... Más bien me detesto a mí mismo por mis viles hazañas. Soy un infame. No lo soy. Necio, habla bien de ti. Necio, no te adules. Perjuro, mentiras infames, asesinatos bárbaros y horribles.

¡Traedme otro corcel! Piedad Jesús, era solo un sueño. Es medianoche ¡Fuera espectros! ¡Fuera espectros! (1).

Se subía una silla de ruedas que hacía las veces de trono y se refería a los traidores y a su madre. Más adelante en la obra, bajaba de dicho trono y se refería a sus sobrinos y a Tyrrell, al cual ordenaba matarlos, resumiendo también parte del argumento de la obra:

RICARDO. Sobrinos queridos. ¿Los ves Tyrell?, mi querido asesino, mata a estos queridos bastardos, y me casaré con su hermana, es compleja esta vida, un crimen de otro crimen se alimenta. Solo diciendo “Lo hice” supe que habías cumplido con mi deseo. Yo los protegeré pequeños míos, pequeños enemigos, los cuidaré en lo alto de la torre, donde nadie pueda verlos, ni tocarlos nunca más [los cubre con la sábana] (2).

Una de las escenas importantes incluidas era la escena con Lady Anne, en la que vestía a un maniquí semidesnudo mientras le hablaba. Toda la escena de la seducción a Lady Anne quedaba reducida a las siguientes líneas:

RICARDO. Ana, por ahora querida, Ana

¿Qué dama en temple tal fue cortejada?

Para observar mi sombra en tu reflejo, alumbró sol, hasta tener espejo. Ya que pude alcanzar favor conmigo, rumboso debo ser para afianzarlo.

Nos casamos, me miras, ¡A mí! Cuando he tronchado a príncipe tan noble, y en triste lecho la arrojé viuda. Eduardo, afable y gallardo caballero, fue pródiga con él la naturaleza, joven, bravos, discretos, de alta alcurnia. Pero tú Ana, ya te olvidaste del príncipe bizarro, de Eduardo, tu señor, que hace muy poco tiempo maté con saña.

La obtendré por tiempo limitado, asesino de su esposo y suegro, solo con Satanás y San Jorge de mi lado y así vencerla contra el mundo entero.

Despídete de mí. Me has visto tan arrepentido, lloraré sobre sus tumbas y organizaré pomposos funerales. Usa esto (le coloca una tela o un anillo encima) así tu corazón sea cubierto, seré tu siervo para recibir tu mano.

Di que estamos en paz. Me escupes veneno. Aquí está quien más te ama. Quién te privó de este esposo te conseguirá otro mejor. Vengarse de quien ama no es natural. No maldigas hermosura. Mi vida, mi luz. En tu dulce regazo, por una hora de vida, en sueños me impulsaba a dar muerte al mundo. Señora, Dulce Ana, ¿No tiene igual culpa que su verdugo, la causa que dio cruda muerte a Enrique y a Eduardo? Maté al rey, porque su lugar era el cielo. Los maté pero solo un poco.

No los maté...sin motivo...Me sincero de supuestos crímenes... ¡Dejad ese cadáver en paz! (3).

Al aparecer únicamente Ricardo en escena y un maniquí en lugar de Ana, no había diálogo verbal entre ellos, sino que recreaba sus palabras en estilo indirecto.

La siguiente escena era la correspondiente a Clarence, aunque reducida a muy pocas líneas, y como en el caso anterior de la escena con Ana, tan solo Ricardo en escena y por tanto, tan solo sus palabras. Aquí también observamos cómo resume la trama dirigiéndose a su hermano:

RICARDO. Clarence, amado hermano, ¿por qué te llevan a la torre?... ¿Por llamarte George?, te liberaré en cuanto pueda de las garras de esa bruja supersticiosa que tenemos por reina, cree que matará al rey alguien cuyo nombre empieza con G, y pensó en ti hermano George, yo mismo la convencí, y no pensó en Ricardo Gloucester, no pensó en mí, que solo en matar pienso. Adiós Clarence.

Finalmente, la última escena era el monólogo inicial de Ricardo:

RICARDO. (Ricardo Gloucester frente a un espejo roto)

Ahora ya el invierno de nuestra mala suerte

Se convirtió en verano por este sol de York;

Y toda la tormenta que amenazó la casa

Se hundió en la entraña oscura del océano.

Estamos coronados de victoria

Mostrando nuestras armas abolladas;

Ahora las alertas son reuniones de risas,

El canto de batalla se hizo dulces compases.

El guerrero sombrío ya relajó la frente
Y -en vez de montar potros espinosos
Para espantarle el alma al enemigo-
Ahora da saltitos con su amada
Al ritmo lujurioso del laúd.
Y sin embargo yo que no fui hecho
Para esas travesuras deportivas
Ni seduzco al espejo del amor;
Yo que he sido estampado así, grosero,
Y sin ninguna gracia para poder lucirme
Ante una fácil ninfa desenvuelta;
Yo que he sido expulsado de toda proporción,
Que he sido traicionado en estos rasgos
Por la naturaleza engañadora,
Deformado, inconcluso, enviado antes de tiempo
Al mundo que respira, y hecho a medias,
Tan defectuoso y lejos de la moda
Que me ladran los perros si me acerco;
Yo ¡entonces!, en este débil tiempo de flautitas,
Con nada me deleito para pasar el rato
Excepto cuando miro mi sombra bajo el sol
Y pienso sobre mi deformidad.
Ya que entonces no puedo
Convertirme en amante
Para alegrar estos amables días,

Elijo convertirme en un villano

Y odiar los perezosos placeres de este tiempo.

Ya puse la conspiración en marcha

Y todos los manejos peligrosos

Conspirar

Conspirar

Conspirar (4).

Como se puede comprobar, en este caso las líneas no estaban invertidas e incluían como novedad un alegato final a conspirar en repetidas ocasiones. De este modo se ofrece la justificación de su maldad al final, la justificación de la violencia en su deformidad e incapacidad para relacionarse con la sociedad en tiempos de paz.

Por otro lado, en lo que a la versión larga posterior respecta, esta variaba poco en lo que a escenas se refiere, y la principal diferencia residía en el texto, alargando el texto de cada apartado e intervención de Ricardo.

En cuanto a los personajes, la versión libre propuesta por Dholdán ponía en escena a un único personaje, el personaje de Ricardo Gloucester, interpretado por el actor José Luis Fernández. Se trataba de un Ricardo nada canónico, sin deformidades y con un vestuario atemporal.

Aunque por otro lado, la puesta en escena reclamaba una participación activa del público así como otros recursos para representar a otros personajes, a la madre de Ricardo, a Ana y a los príncipes. Al respecto, en su reseña crítica, Marea afirmaba que Ricardo “selecciona a los espectadores como los diferentes personajes que le darán escalofriante réplica desde la estupefacción de sus butacas”. Este era el ejemplo de su madre, aparte de Ricardo, la única voz que encontramos en la adaptación, palabras interpretadas por alguien del público. Estas eran sus dos intervenciones:

MADRE. ¡Desgraciado, quien el paso te pudo cerrar un día ahogándote en su vientre maldecido! Soporta mi impaciencia ¿Dónde está tu hermano Clarence? ¿Dónde están tus sobrinos? ¿Dónde están los justos? ¿Incluso tus aliados?” (1).

...

Moriré sin volver a verte el rostro, mis oraciones irán al otro bando, será tu final sangriento, la infamia cubrió tu vida, y la infamia te esperará al morir, recibe pues mi maldición eterna” (2).

Aun así habría que destacar que en la grabación de la que disponemos no ocurría de este modo, y era el propio Ricardo quien hablaba por su madre, lo cual sería más lógico.

En otras ocasiones, Ricardo también pedía que el público participase y les pedía aplausos:

RICARDO. Una aplauso al Rey, para no escuchar la lengua de las hembras [Grita al público] ¡un aplauso he dicho! (1).

...

San Jorge, escucha a tu siervo, solo te rezo en paz cuando me dicen lo que le dije que me dijeran: queremos que seas nuestro rey, Inglaterra te necesita... Interrumpisteis mis oraciones para esto, volveré a rezar, ya que no puedo escuchar vuestros ruegos, no sirvo para rey, ni para el mundo, mi sitio es junto a Dios, y San Jorge... cuantas responsabilidades, soy permeable a vuestros ruegos, pero que les quede claro a todos, que yo no quería, que me lo han rogado, así lo sepan todos... griten que vida el Rey Ricardo, pero cuando yo no esté, que voy a seguir rezando a Dios y a San Jorge, mientras ustedes aplauden... (mira al público) ¡Vamos, **aplaudid!** ¿O queréis ver rodar vuestras cabezas? (2)

Por otra parte, cuando Ricardo hablaba a sus sobrinos usaba a dos maniqués que los representaban. Lo mismo ocurría cuando se dirigía a Lady Anne, un maniqué semidesnudo sobre el escenario tal y como se ha señalado. Aunque en la grabación no aparecían estos maniqués, y cuando se dirigía a Anne, Ricardo se arrodillaba ante una joven del público.

4.10.3 Puesta en Escena.

La puesta en escena era muy sencilla, el único elemento en escena era la silla de ruedas/trono de Ricardo.

Puesto que la versión libre de Dholdán fue creada para “Microclásicos”, tanto el tiempo como el espacio quedaban muy marcados y delimitados. En lo que al espacio se refiere, la obra, en su versión corta, fue representada en la librería *Un Gato en Bicicleta*, tal y como se ha comentado en apartados anteriores, situada en la calle Regina, número 8, de Sevilla. Aquel era un espacio muy reducido, en el que 15 espectadores sentados en sus sillas rodeaban al actor, y este movía y actuaba en el interior del círculo. (Anexo I). Ricardo les hablaba cara a cara, se acercaba a ellos e incluso les tocaba y susurraba al oído, lo que hacía que los espectadores fuesen parte de la obra. (Anexo II).

Por el contrario, la versión posterior alargada fue reestrenada el 4 de febrero de 2014 en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Sevilla. Posteriormente, el 4 de abril fue representada en la Sala La Pícara de Sevilla y finalmente entre el 30 de julio y el 14 de agosto en el Centro Temático del Castillo de San Jorge en Sevilla.

En escena, Ricardo tan solo poseía una espada y una silla de ruedas que Marea destacaba como “poderoso elemento escenográfico aglutinante de fortaleza, trono y eco desasosegante de su ‘Ricardo’”. Esta silla simbolizaba al trono y con ella se movía por el espacio y se acercaba a los espectadores.

En lo que se refiere al tiempo, tan solo 15 minutos de duración al principio y 35 en la versión extendida, y rebobinado, empezando por el final y acabando con el principio de la obra shakesperiana.

4.10.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Sobre la libre versión de Joaquín Dholdán tan solo se ha encontrado una única reseña crítica, la llevada a cabo por Juan Marea. En la misma, Marea valoraba positivamente la actuación de J. L. Fernández: “Un soberbio José Luis Fernández nos acusa con dedo impecable, se agita con generoso sufrimiento escénico y reconstruye minuciosamente la tragedia del osado William en “Ricardo III (rewind)”.

Marea también calificaba el trabajo de Dholdán en la adaptación y reducción del texto: “Joaquín Dholdán ataca con una dramaturgia ambiciosa al reducir a quince minutos la angustia monárquica de su protagonista”.

Por último, Marea se centraba en la dirección de J. Carrascoso, también de forma positiva:

La cosa aún se eleva más con la dirección de Juan Carrascoso, aunando brillantemente el amplio abanico de posibilidades expresivas del aplicado José Luis y su comunión con una silla de ruedas, poderoso elemento escenográfico aglutinante de fortaleza, trono y eco desasosegante de su “Ricardo”.

Por tanto, tal y como se puede comprobar, la única crítica que se ha encontrado sobre la libre adaptación de Dholdán fue una crítica positiva, tanto en lo que respecta al único actor, como al texto y dramaturgia de Dholdán, como también a la dirección a cargo de J. Carrascoso.

Anexos

Anexo I. Richard y los espectadores alrededor suyo.



Anexo II. Richard en contacto con los espectadores.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Carrascoso, Juan, director. *Ricardo III. (Rewind)*. De Joaquín Dholdán. Sevilla. 2013. DVD.

Dholdán, Joaquín “Ricardo III. (Rewind)”. 2013. Sevilla. Guion de Texto Teatral.

II. Prensa y Blogs.

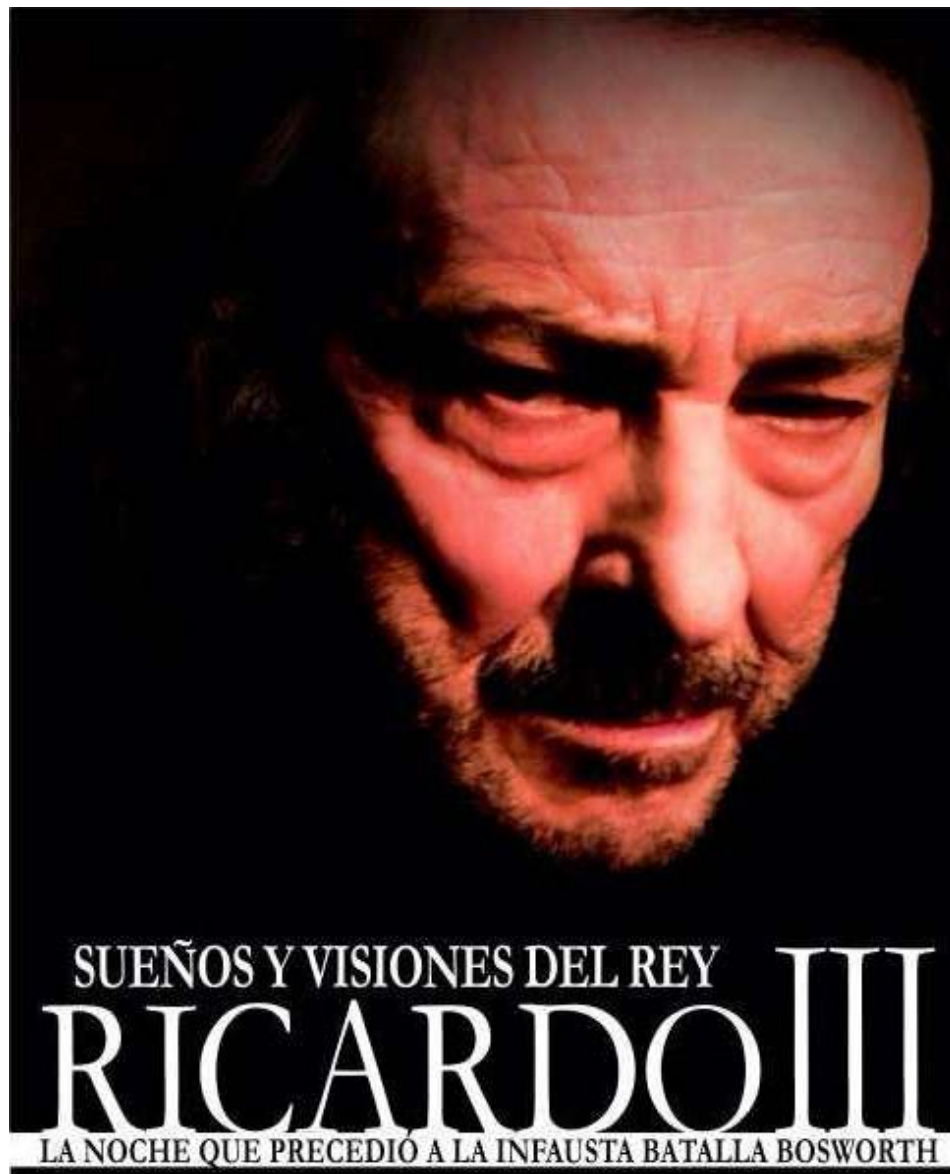
Dholdán, Joaquín. “Ricardo III. (Rewind)”. 24 Jul. 2014. Web Blog Post. <http://joaquindoldan.blogspot.com/2014/07/antes-de-abrir-el-telon-de-ricardo-iii.html>

Marea, Juan. “Crítica sobre Ricardo III Rewind”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por J. Carrascoso en *Algunas Plantas Raras*. 10 Ago. 2013. <http://algunasplantasraras.com/2013/10/08/teatro-minimo-de-sevilla-color-especial-escenico/>.

III. Otros.

“Microclásicos”. <http://teatrominimoweb.wixsite.com/teatrominimo/about>.

4.11 Sueños y Visiones del Rey Ricardo III, la Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth. Teatro Español. 2014



de WILLIAM SHAKESPEARE

dirección y versión escénica de CARLOS MARTÍN
basada en la dramaturgia de JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

reparto por orden de intervención JUAN DIEGO, JUAN CARLOS
SÁNCHEZ, JORGE MUÑOZ, JOSÉ HERVÁS, LARA GRUBE, ANA
TORRENT, ANIBAL SOTO, OSCAR NIETO, CARLOS ÁLVAREZ NOVOA,
JOSÉ LUIS SANTOS, ASUNCIÓN BALAGUER Y TERELE PÁVEZ

DESDE EL 6 DE NOVIEMBRE

4.11.1 Introducción.

¿Es posible encontrar la emoción sanadora, allí donde residen las palabras más dolorosas y terribles? ¿Nos sentimos transportados, fascinados, al contemplar la devastación total? ¿Qué hay allí, en la frontera entre la razón y el desvarío? ¿A qué desoladas playas del misterio nos arroja? ¿Por qué el dolor está tan cargado de hermosas palabras? ¿Es posible que, en lo más profundo de la tragedia, allí donde el ser humano ha sido arrastrado por el caos, el miedo, la angustia, la turbación máxima, sople una brisa depurativa y se escuche una catártica y embriagadora letanía de mujeres bañadas en duelo? ¿Queda algo tras la destrucción brutal, tras el paso del más feroz huracán emocional? ¿Es posible encontrar respuesta allí, donde algo se rompió en nuestras entrañas, allí, donde habita la enfermedad, el más desgarrador trauma, la deformación? ¿Es posible encontrar allí, un momento de conciencia total y definitiva? Allá donde flotan los torturados espíritus, allá donde el ser humano se asoma al abismo más profundo, roto, desesperado de amor, de madre y de patria, ¿es posible? ¿Es posible que allá, justo antes de la batalla, encuentres algo que por fin te libere? ¿Es posible, Ricardo?²⁵⁸

Si, es posible. El 6 de noviembre de 2014 se estrenó *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III. La Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth*, dirigida por Carlos Martín, director del Teatro del Temple de Zaragoza junto a Alfonso Plou y María López Insausti, desde sus inicios en 1994

La adaptación se representó en un único espacio escénico: la sala principal del Teatro Español de Madrid, donde permaneció en cartel hasta el 28 de diciembre de 2014. Lamentablemente no hubo gira posterior, al parecer, por falta de presupuesto. Juan Carlos Pérez de la Fuente, director en aquel momento del Teatro Español, puesto al que acababa de llegar, me aseguraba que la intención era recuperar las giras pero que en aquel momento no era posible.²⁵⁹

En primer lugar se debería remarcar que no se trata de una simple adaptación, sino de una “adaptación de una adaptación”, como me indicaba el propio director,²⁶⁰ ya

²⁵⁸ Dossier, p.4.

²⁵⁹ J. C. Pérez me confirmaba: “Uno de los objetivos es recuperar las giras. Cuando una escenificación como esta sale y sale así de esta forma uno quiere llevarla pero no es fácil. Estamos pasando una gran crisis, a veces tenemos que hacer equilibrios entre lo que nos pagan los teatros y lo que podemos gastar. Ahora mismo la respuesta es que no habrá gira. En un futuro, como digo, mi gran objetivo es que ninguna escenificación se quede, si la piden, sin que se pueda ver en otras ciudades. Pero acabo de llegar y estoy tratando de recuperar muchas cosas que se habían perdido y entre ellas, las giras. Lo que más me gustaría es que hubiese muchas giras, ese es nuestro gran objetivo pero los presupuestos a veces no llegan”.

²⁶⁰ Dossier, p.4.

que esta producción fue una versión escénica a partir del hipertexto y la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra,²⁶¹ quien a su vez, realizó su propia versión, una reescritura del texto shakesperiano. Por tanto, hay que aclarar que no estamos ante una versión de *Richard III* de Shakespeare, sino ante “el Ricardo III” de José Sanchis Sinisterra y Carlos Martín, sin olvidarnos de Juan Diego, quien interpretó al tirano de forma magistral.

En segundo lugar, cabría recordar que esta no era la primera vez que Martín adaptaba la obra, ya lo hizo previamente en el año 2002, cuando era director del Centro Dramático de Aragón, aunque en aquella ocasión fue una adaptación muy distinta, para la cual utilizó la versión de Eusebio Lázaro. En aquel caso se trataba de una versión contemporánea, pues según el propio director, el elenco de actores con los que contaba entonces se prestaba a ello y en aquel momento necesitaba hacerlo así. Además, según aseguraba en la prensa, con ambientación actual, Martín pretendía la reflexión del público:

Yo quiero que Ricardo III mueva los ‘cimientos’ del espectador y para ello necesitamos acercar la figura a formas y comportamientos más actuales, convirtiendo al ‘personaje’ en una ‘persona’ de las que podemos ver en el telediaro, en el cine o en un ‘show’ de televisión. Porque, en el fondo, Ricardo es un gran showman, que participa con garbo y desparpajo en los bailes de la intriga, manejando los hilos de un drama, a veces terrible y a veces poético, pero siempre con ironía y audacia. Características que convierten este drama en una sorprendente ‘comedia negra’, que espero nos haga reflexionar y al mismo tiempo disfrutar de esta ‘pieza eterna’ de la literatura teatral. Espero también que el esfuerzo común de todos los implicados en el proyecto consiga mostrarla al ‘mundo’ y que éste la reciba con recíproca ilusión.²⁶²

En cambio, para la adaptación de 2014, el momento en el que se encontraba en su vida le pedía algo más medieval y tétrico. Además este elenco era más apropiado para ello y la figura de Juan Diego fue clave,²⁶³ Carlos Martín extendía su explicación y justificaba su decisión:

En esta ocasión va a ser una propuesta diferente. Va a ser una puesta en escena más clásica. Juan Diego entronca con el personaje y no es necesario plantear un distanciamiento. Tiene algo complejo, un juego que no es fácil de encontrar, esa maldad pero también la debilidad del personaje que permite encontrar su crueldad a través de sus traumas y miedos más que de su tiranía.²⁶⁴

²⁶¹ *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III. la Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth*. De José Sanchis Sinisterra, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2014.

²⁶² C. Martín en “El Centro Dramático de Aragón pone en escena “Ricardo III”, de William Shakespeare”.

²⁶³ Entrevista personal 27-11-2014.

²⁶⁴ *Ibíd.*

Además el director añadía que se decidió a llevar a escena de nuevo a Richard III porque es un personaje que siempre le ha tenido enganchado por ser un personaje maravilloso, por sus palabras, su dialéctica... Todo. Él mismo me confirmaba que desde el Teatro Español le propusieron hacer un Shakespeare y hacía tiempo que él y Juan Diego planeaban algo juntos. Al comentarlo con el popular actor, los dos decidieron que el elegido debía ser Richard, personaje que el director consideraba un papel perfecto para Juan.²⁶⁵

En lo que refiere a posibles influencias, Martín me aseguraba que no recogió ninguna en especial para su versión escénica, y me explicaba cuál fue su enfoque en este montaje:

Yo especialmente no he buscado influencias. Generalmente trabajo los espectáculos sin referencias ni nada. Veo muchas cosas pero luego voy mucho a lo que el texto me dice, a la profundidad y el intercambio con los actores. Sí que es cierto que para nosotros sí que ha sido importante construir el personaje de Ricardo III no desde el tirano, sino empezando desde abajo, desde sus debilidades, sus traumas, la desafección en la relación con su madre, el recuerdo de su padre y de su hermano muertos por la reina Margarita, inadaptado en los modales cortesanos y adaptado a la batalla, a la sangre. Perturbado, contrahecho, todo eso, trabajar el personaje desde sus debilidades y desde su frustración, y eso es lo que le lleva después al desvarío y la tiranía. A veces pienso, y me vienen a la cabeza estas cosas de los tiranos, que generalmente nacen de frustraciones. Y me pregunto, por ejemplo, ¿qué hubiera sido de Hitler, al que le gustaba tanto la pintura, si hubiese triunfado con la pintura? Pero no triunfó, incluso se burlaban un poco de su arte. Entonces pienso en ese tipo de resquemores, de rencores hacia la sociedad. Y después necesitan de una sociedad perturbada, evidentemente, aquí la jauría es una jauría humana, todos están involucrados y no hay inocentes. Todos han matado y todos buscan el poder y la intriga, y ese es el caldo de cultivo perfecto para que florezca la tiranía.²⁶⁶

Según Levine, esto es algo en lo que están profundizando también muchos estudios recientes:

Recent scholarship on mourning and memory in the play extends from rigorously historical, focused on shifting relations between the living and the dead in post-Reformation England, to the psychoanalytical, bringing recent trauma theory to bear on our understanding of Richard's violence and even on the traumatic changes imposed by the Protestant reformation itself.

Pero este enfoque de la obra no es nuevo ya que se ha llevado a cabo previamente. Por ejemplo, hubo varias producciones a principios de siglo XX en el Old Vic que apostaron por este enfoque, las adaptaciones de Henry Cass (1936) y Tyrone Guthrie (1937), una influyó claramente a la otra. También en la RSC, Glen Byam Shaw en 1953, también Terry Hands en 1970 y Elijah Moshinsky en 1998.

²⁶⁵ Entrevista personal 27-11-2014.

²⁶⁶ *Ibíd.*

Por tanto, en esta obra nos acercamos a la historia y sus personajes a través de los recuerdos, la nostalgia, los miedos y sobre todo, desde la conciencia, y como su estado mental se va degenerando poco a poco debido a sus crímenes. Desde su conciencia, Richard nos acompañaba en un recorrido en el que revivía esos crímenes e injusticias, pero también recibiendo el desprecio de la amplia mayoría de los que le rodean y es ahí de dónde partía Carlos Martín:

Lo más importante en esta puesta en escena es el plano de la conciencia y la responsabilidad colectiva del personaje, y por extensión del resto de personajes. Cómo el estado mental del personaje se va deteriorando. Cómo el paso por sus crímenes, sus delirios y sus rencores no es en vano, queda residual en la conciencia, algo queda de traumático.²⁶⁷

Y también Sinisterra había buscado el mismo punto de partida para su reescritura y por ello decidió alterar la estructura respecto al original:

Alterando notablemente la estructura de Ricardo III, organizando sus escenas, personajes e interacciones según otros principios compositivos, concentrando espacios, tiempos, diálogos y situaciones en torno a un nuevo centro dramático –la escena tercera del quinto acto-, recurriendo a procedimientos y convenciones más o menos frecuentes en la escena contemporánea, la presente (per)versión de la tragedia shakespeariana propone, más que una reflexión sobre la ambición humana, una interrogación sobre eso que llamamos conciencia, ese espejo interior, tan a menudo turbio, en cuyo azogue se reflejan y refractan los actos que nos definen ante el mundo y ante nosotros mismos.²⁶⁸

Las pesadillas y espectros están muy presentes en las tragedias de W. Shakespeare, podemos recordar por ejemplo las apariciones o el espectro de Banquo, que acosan a Macbeth, o el “perturbado espíritu” del padre de Hamlet que se le aparece para exigir venganza por haber sido víctima de un crimen infame. En *Richard III* también aparecen en el acto V escena iii, en la noche previa a la batalla final, para maldecir y atormentar la conciencia de Richard y “bendecir” a Richmond antes de dicha batalla. Este es un momento importante en la obra, que marca un antes y un después, y también lo es para esta adaptación, ya que esta escena será la raíz de la dramaturgia. Así lo indica el propio Sinisterra en su prólogo:

La idea germinal de mi reescritura del texto fue, precisamente, la de producir una desmesurada ampliación de tal escena, y convertir la noche que precede a la batalla de Bosworth, con el mencionado desfile de fantasmas –casi todos víctimas de Ricardo- y su posterior monólogo introspectivo, en la situación *matriz* del tortuoso ascenso del duque de Gloucester hacia la corona de Inglaterra (8).

²⁶⁷ C. Martín en: “El Teatro Español Presenta «Sueños y visiones del rey Ricardo III», una visión contemporánea del texto de Shakespeare”. www.abc.es

²⁶⁸ Dossier, p.3.

Por otro lado, Carlos Martín me confesaba que llevar la obra a escena y bajar a lo más profundo y doloroso de las pasiones humanas supuso un proceso de depuración para él y Juan Diego.

He hecho esto porque me gusta mucho este texto. Es un texto fabuloso. Me interesa mucho la peripecia de este pobre Ricardo III al borde del abismo, con todos sus fantasmas, sus tramas, sus miedos... Toda esta poesía que Shakespeare destila en este texto. Y bueno, en este pacto con el diablo que hicimos con Juanito, con Juan Diego, llegar un poco a las profundidades, a este viaje infernal pero al mismo tiempo poético, doloroso pero catártico, de alguna manera. Una especie de ducha refrescante pero a través del dolor y de la pasión para encontrar lo que es el eje de la pasionalidad del ser humano y del desvarío, del deterioro de la conciencia, etc.²⁶⁹

Por último, en lo que respecta a la experiencia previa de Carlos Martín en textos shakesperianos, tal y como se ha comentado, esta no fue la primera aproximación del director aragonés hacia el bardo, ya que en 2002 también llevó a los escenarios *Ricardo III* siendo director del Centro Dramático de Aragón (CDA), en la que fue la primera producción propia del centro. Aquella adaptación recibió el Premio de la Prensa del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en 2003.

Anteriormente, había dirigido las siguientes obras de Shakespeare:

- *Lady Macbeth*, en 1991, versionada y dirigida por él mismo, en el Teatro alla Scala y SAD Paolo Grassi de Milán.
- *Macbeth & Lady Macbeth*, en 1998, versionada y dirigida por él mismo. Esta obra fue galardonada con el Primer Premio y Premio Especial del Público del Certamen nacional de Teatro Garnacha de Rioja y Mejor Dirección de los Premios del Teatro Aragonés.
- *Sonetos de Amor y otros Delirios*, en 2005. Obra basada en textos de Shakespeare, con dramaturgia del propio Martín junto a Alfonso Plou. Fue presentada en la Sala Galileo, en el Teatro del Temple, y fue espectáculo revelación finalista de los Premios Max 2006.

También dirigió:

- *Licenciado Vidriera*, de Miguel de Cervantes, en 2010.

Además, como actor participó en la mencionada *Macbeth & Lady Macbeth*. También en adaptaciones barrocas como la comentada *El Criticón* y anteriormente en *La Vida es Sueño* (CDA en 2005).

²⁶⁹ Entrevista personal, 27-11-2014.

4.11.2 Texto.

En referencia al texto de la adaptación, tal y como se ha mencionado en el apartado anterior, el texto en que se basó el director para llevar a cabo la adaptación fue el hipertexto de Sanchis Sinisterra. Sinisterra y Martín lo recortaron considerablemente hasta una duración aproximada de unas dos horas. 1405 líneas componen esta producción, menos de la mitad del hipotexto.

Al adaptarlo, Carlos Martín intentó respetar a Shakespeare, el texto y su musicalidad, como él mismo afirmaba ante la prensa:

He procurado cuidar la palabra al máximo. Es esencial conservar la musicalidad de Shakespeare, que el texto suene orgánico y no como un soniquete palaciego. Aunque en eso Juan Diego es una garantía.²⁷⁰

Además se trata de una adaptación con un gran ritmo, gracias, sobre todo, a la palabra, tal y como afirmaba el diario ABC:

Sueños y visiones de Ricardo III también apuesta por una propuesta que se aleja de todo psicologismo para confiar en la fuerza de la palabra. Las pausas son pausas de acción, pero la fuerza de la palabra es la que conduce a la acción. El texto es un fluir continuo de palabras, lo que otorga al montaje un gran dinamismo. Palabras tras palabras que envuelven al público en el delirio de Ricardo III.

En lo que respecta a la estructura, tal y como se ha comentado en la introducción, la estructura aparecía totalmente alterada, no estaba dividida en actos y se realizó una distorsión del orden. La primera escena nos mostraba un inicio canónico, con el soliloquio inicial de Richard hasta que nombraba a Clarence, aunque con el texto de Sinisterra:

RICARDO. Ahora el invierno de nuestra desventura se ha tornado un verano radiante gracias a este sol de York y las nubes que acechaban nuestra casa yacen sepultadas en el seno del mar. *(Pausa)* Ahora ciñen nuestras frentes las guirnaldas de la victoria, arrancadas a los Lancasters por las armas, con nuestras gloriosas armas que ahí cuelgan melladas como trofeos de guerra. Nuestras llamadas a la lucha pregonan alegres fiestas, nuestras marchas militares invitan a deliciosos bailes..., nuestras temibles marchas se vuelven danzas delicadas... *(Pausa)* La guerra de gesto ceñudo ha suavizado su arrugada frente, y en vez de cabalgar sus corceles armados para infundir terror al enemigo, baila en la alcoba de una bella dama con lascivo deleite... baila al ritmo lascivo de un laúd, con gracia leve... ¡la guerra! La guerra, madre, hace cabriolas en el cuarto de una dama al son lascivo del laúd. *(Pausa)* Pero yo... *(Pausa)* Yo... *(Pausa)* Que no estoy formado para los frívolos juegos amorosos... ni siquiera para cortejar la imagen que el espejo me devuelve... yo, modelado a golpes y tirones, carente de la gracia requerida para lucir mi cuerpo ante una ninfa cimbreada y fácil... Yo, privado como he sido de toda hermosa proporción, traicionado por la infame

²⁷⁰ C. Martín en Ojeda, Alberto.

Naturaleza de una buena presencia... Yo, deforme, mal acabado, arrojado a este mundo voraz antes de tiempo, como quien dice a medio hacer... y así, tan tullido y extraño que hasta los perros me ladran al tenerme delante... *(Pausa)* Yo, pues, en estos tiempos aflautados de paz y de molicie, no encuentro otro placer para matar el tiempo que el de espiar mi sombra y desgranar las formas de mi deformidad. *(Pausa)* Y en consecuencia, ya que no sirvo para ser amante ni amado, a fin de entretenerme en estos tiempos galantes, he decidido obrar como un canalla y derramar mi odio sobre los vanos placeres de este tiempo. He tramado conjuraciones, he sembrado sospechas peligrosas mediante absurdas profecías, panfletos y sueños delirantes... para enfrentar al rey y a mi hermano Clarence con un odio mortal. Y si el rey Eduardo es tan leal y justo como astuto soy yo, y falso y traicionero, hoy mismo será mi hermano Clarence encarcelado en la Torre por culpa de una antigua profecía que... (3-4).

Pero sus últimas líneas se escuchaban con dificultad ya que comenzaba a sonar el fragor de batalla de fondo, y el sonido iba in crescendo. En este momento sería cuando en el original shakesperiano entraría Clarence acompañado de Brakenbury camino de la Torre. En cambio, aquí la situación daba un gran vuelco y la estructura comenzaba a variar: asistíamos a una situación de nerviosismo y de personajes que iban de un lado a otro del escenario. Las palabras de Richard nos situaban en la novedosa acción:

RICARDO. Plantad aquí la tienda, en el campo de Bosworth. ¡Arriba con mi tienda! Aquí dormiré esta noche, sí. Porque mañana... ¿quién sabe? *(Pausa)* ¿Algún ha contado el número de los traidores, Norfolk? (3-4).

Como se puede intuir por las palabras de Richard, la historia había dado un gran salto, y tras acabar el monólogo inicial, el texto saltaba hacia adelante y la acción se centraba en lo que sería la escena iii del Acto V de la versión clásica, la noche previa a la batalla de Bosworth.

Tras dar diversas órdenes, para que sus hombres montasen una pequeña mesa a modo de escritorio, Richard se disponía a dormir:

RICARDO. Que me traigan un vaso de vino y una vela. Para la batalla, que me ensillen al blanco Surrey. Y que mis lanzas sean más duras y más ligeras... ¡Para cuándo ese vino! No tengo el espíritu vivaz ni la alegría de antaño... ¡Déjalo ahí!

(Catesby pone en la mesa una copa de vino, unas hojas de papel, pluma y tintero)

Sí, déjalo aquí... Que la guardia esté siempre vigilante... Vete ya. Y hacia la media noche, ven a mi tienda para ayudar a armarme... (5).

Richard se quedaba solo, sentado a la mesa, pensativo, apenas iluminado por una vela, bebía y comenzaba a escribir. Unos segundos después se quedaba dormido, la cabeza, el tronco y los brazos abatidos sobre la mesa. Y un lejano coro de susurros y gemidos comenzaba a escucharse. Se trataba de los espectros de sus víctimas que irrumpían en el sueño de Richard, las voces, las sombras y los espectros de aquellos a

quienes había eliminado. Sinisterra definía la escena de en su prólogo del siguiente modo:

Y con ellos, como en un *flashback* onírico, desfilan una a una las secuencias esenciales de la obra. O, dicho de otro modo, cada espectro es “portador” de aquellos episodios del texto shakespeariano que permiten reconstruirlo en toda su turbadora teatralidad (8).

Por tanto, se alteró la estructura de la representación, se reorganizaron las escenas alrededor de un nuevo centro dramático: la escena de los espectros (V.iii). El resto de la obra se desarrollaba a modo de flashbacks, volviendo siempre al punto de partida, el sueño de Richard en la víspera de la batalla. En mi opinión, esta alteración de la estructura clásica podría resultar confusa para una audiencia que no conociese a fondo la obra y la historia, aunque se introdujeron elementos que pudiesen ayudar a conocer quiénes eran algunos de los personajes pero no a la comprensión del contexto histórico. Uno de esos detalles gracias a los cuales la audiencia podía identificar a los personajes fue que en numerosas ocasiones estos entraban cuando Richard los llamaba a gritos por su nombre.

Por el contrario, Carlos Martín no utilizó ningún recurso para aclarar relaciones entre personajes ni el contexto histórico, lo cual indicaba que pretendía dejar a un lado la parte histórica y bélica de la obra para centrarse en la conciencia del personaje principal, tratando de mostrar a un personaje envuelto en una determinada situación y cómo éste acaba deteriorándose. De hecho, el propio director, Carlos Martín, justificaba esta estructura del siguiente modo en la prensa:

Hicimos un estudio dramático y nos parecía que este era el arranque porque el personaje rebuscaba en su pasado. La presencia de los espectros nos servía para mostrar la situación anímica del personaje, débil y temeroso por su pasado, es precisamente el pasado desde donde se va construyendo su presente.²⁷¹

Por otra parte, Martín también afirmaba que este cambio en la estructura aportaba agilidad y flexibilidad a las escenas y al personaje, así como sobre todo, acercarse a su conciencia:

Es un modo de agilizar la propuesta dramática. Nos sirve para flexibilizar, por un lado, el recorrido dramático de las escenas, y, por otro lado, el recorrido del personaje. Es un modo de situar al personaje en toda esta montaña rusa de emociones con mayor facilidad. También es una manera más enriquecedora, pues nos coloca en algo que para nosotros era muy importante: el plano de la conciencia del personaje. De esta perturbación, el personaje va hacia el abismo en una suerte de autodestrucción definitiva, y arrastrando además lo que sea, y destruyendo los cimientos establecidos, aunque podridos de la propia Corte. La conciencia va haciendo mella en él y, también, en el resto de los personajes. Entonces está la posibilidad para el intérprete de sentir lo sobrenatural, pero como un proceso interior, mental. Es decir, de patología, y por tanto de imaginario de este momento y de esta época que nos interesa. Entonces

²⁷¹ C. Martín en Felis, Clara.

esta propuesta nos ayuda a transitar en esta especie de “Flash-Back”. Al final los dos caminos, el de la dramaturgia y el de Shakespeare se cruzan y van juntos.²⁷²

Además, la estructura de la representación se organizaba en tres planos: el contemporáneo, los recuerdos y el mundo onírico y sobrenatural, explicado a continuación en diferentes citas:

El primero es el momento contemporáneo, real, lo que está ocurriendo en ese momento, que es Ricardo III, en la tienda de campaña la noche antes de la batalla de Bosworth, con sus miedos, sus traumas y sus congojas. El segundo es el recuerdo, donde revisita escenas con otros personajes que tienen que ver con su vida. El tercero, el que tiene que ver con el mundo de los espectros, el terror y sus crímenes. De la combinación de estos tres planos nace la toma de decisiones de la puesta en escena, pero al final la síntesis sigue siendo Shakespeare y el texto de Shakespeare.²⁷³

Y añadía:

El real, la víspera de la contienda, ansioso y vislumbrando su caída. El del recuerdo, al evocar el trauma que le ha originado el desapego emocional de su entorno y la deformidad física. Y, por último, el de la enajenación, con la visión de los fantasmas, a los que se enfrenta.²⁷⁴

Por otro lado, además de recortar el texto, también se eliminaron escenas. Por ejemplo, los discursos de los espectros hacia Richmond fueron eliminados y estos solamente hablaban a Richard. Este recurso también se dio anteriormente en la adaptación de Cardeña y Arden, por ejemplo. En este caso, el número de espectros se redujo a 5, igual que en la producción de Henry Irving que se representó en Londres entre 1877 y 1896, por ejemplo. Aquellos también se dirigían solo a Richard.

En lo que a la escena se refiere, sombras humanas deambulaban en torno a la tienda de Richard. Los soldados que se movían por el escenario, segundos antes trazaban movimientos rápidos, zigzagueantes, rectilíneos, por el contrario, estas presencias parecían dibujar una lenta coreografía de curvas imprecisas, pero en el momento de hablar, no hablaban sobre el escenario, sino que lo hacían a través de proyecciones. A continuación veremos las diferencias que presentaba esta escena en la adaptación de Carlos Martín respecto a la original shakesperiana:

²⁷² C. Martín en “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. www.madridteatro.net.

²⁷³ Dossier, p.5.

²⁷⁴ C. Martín en Ojeda, Alberto.

Los fantasmas del original shakesperiano son, en este orden:

1. Príncipe Edward.
2. Rey Henry VI.
3. Clarence.
4. Rivers, Grey y Vaughan.
5. Hastings.
6. Los jóvenes príncipes Edward y Richard.
7. Lady Anne.
8. Buckingham.

En la producción del Teatro Español:

1. Rey Enrique VI.
2. Príncipe Eduardo.
3. Buckingham.
4. Clarence.
5. Lady Anne (más adelante).

Habría que resaltar un hecho interesante: estos espectros no aparecían sobre el escenario, sino que se proyectaba un primer plano de sus rostros a gran tamaño y se escuchaban sus voces:

VOZ y ROSTRO 1 (ENRIQUE VI). Soy la sombra de Enrique, tu rey... Cuando era mortal, desgarraste mi cuerpo ungido con heridas mortales. Piensa en mí, allá en la Torre, Ricardo, desespera y muere... El rey Enrique VI te lo ordena: ¡desespera y muere!

VOZ y ROSTRO 2 (PRÍNCIPE EDUARDO). Sueña también con tus sobrinos, Ricardo, ahogados en la Torre. Seremos plomo en tu pecho y te hundiremos hasta la derrota, la vergüenza y la muerte.

VOZ y ROSTRO 3 (BUCKINGHAM). Piensa también en Buckingham, Ricardo, el primero en ayudarte a alcanzar la corona y el último en sufrir tu tiranía... Sueña con tus actos sanguinarios, y mortíferos, pierde la fuerza en la batalla, desespera y muere.

VOZ y ROSTRO 4 (CLARENCE). Que mañana caiga mi peso sobre tu alma, Ricardo. Yo, el pobre Clarence, tu hermano, sí, que entré en la muerte ahogado en vino por tu culpa... Mañana en la batalla piensa en mí, caiga sin filo tu espada, desespera y muere (6).

Se da el hecho de que no habíamos visto a estos personajes sobre el escenario anteriormente, por lo tanto, que cada uno de ellos dijese quién era ayudaba a entender mejor la obra, y a partir de ese momento la audiencia podía relacionarlos e identificarlos cuando volviesen a aparecer.

A continuación, Richard despertaba bruscamente, y en vez de tener lugar el soliloquio en el que llega a mostrar conciencia, se levantaba y se representaba, a modo de flashback onírico, el momento en que Clarence era llevado a La Torre, escoltado por

dos guardias, Norfolk y Catesby (no Brakenbury a diferencia del original), y se encontraba con Richard. Tras el diálogo entre ambos, Richard volvía a su silla y proseguía con su ensoñación. Al caer dormido de nuevo, aparecía proyectado el rostro del quinto fantasma, el de Lady Anne:

VOZ y ROSTRO 5 (LADY ANA). Y tu esposa, Ricardo, tu desgraciada esposa Ana, que nunca durmió ni una hora tranquila junto a ti, viene a colmar tu sueño de desasosiego... Mañana en la batalla piensa en mí, caiga tu espada sin filo, desespera y muere... (7).

Esta vez, la proyección del espectro servía también de anticipo a la escena que se iba a representar, ya que, tras pronunciar sus palabras de rencor y deseos de muerte, la joven entraba por el fondo izquierdo del escenario lamentando la muerte de su suegro, el rey Henry VI, cuyo cadáver amortajado en vendas blancas, era portado en una camilla por dos encapuchados que lo dejaban en el suelo, al fondo a la izquierda, en un segundo plano. En ese momento asistíamos a un nuevo flashback, en este caso, la escena de la seducción de Anne (I.ii. del hipotexto). El texto de esta escena se mantenía fiel al original, en el que brillaba el duelo verbal entre Richard y Anne.

Al acabar la escena, el sueño continuaba, pero con otros personajes. Salía Anne y entraban en escena Elizabeth, Rivers, Dorset, Buckingham y Stanley en Palacio. Posteriormente, también Margarita, lanzando sus maldiciones. Al salir todos, Richard se quedaba solo en el escenario junto a Catesby, y descubríamos que este iba a ser su hombre de confianza, su brazo ejecutor. En esta escena se observaban cambios sustanciales respecto a la original. La adaptación nos mostraba a Richard hablándole a Catesby y no un monólogo a la audiencia, y era a este a quien pedía que se ocupase de asesinar a Clarence:

(Salen todos, menos RICARDO y CASTEBY)

RICARDO. Hago el mal, y alboroto antes que nadie, ¿te das cuenta? Las maldades que voy urdiendo se las endoso a otros. Por ejemplo: a mi hermano Clarence lo hundí en la sombra para siempre y lo lloro, lloro por él ante la estúpida credulidad de Stanley, de Hastings y de Buckingham. Les digo que son la reina y los suyos quienes enfrentan al rey con mi hermano, y se lo creen, y me animan a vengarme de Rivers y de Dorset... Y cuando más diabólico es mi designio, por más santo me toman... Catesby, por una razón de estado, ¿estás dispuesto a ser *mi verdugo* para ayudarme a liquidar este asunto?

CATESBY. Lo estoy, señor. (Pausa) Y solo tienes que darme la orden que me permita entrar en La Torre.

RICARDO. *(Entregándole un papel)* Por fin alguien canta mi dulce melodía. Aquí la tenéis... Pero mirad de ser rápidos en la ejecución y no escuchéis las súplicas de mi hermano. Tiene mucha elocuencia y podría moveros a compasión.

CATESBY. Tranquilo, señor: no me pondré a charlar con él. Usaré sólo mis manos, y no mi lengua.

RICARDO. Así me gusta. Cuando sus ojos viertan lágrimas, que los tuyos derramen piedras de molino. Ve derecho a nuestro asunto y despachadlo rápido.

CATESBY. Allá voy, noble señor (16-17).

El original shakesperiano es diferente, ya que Richard se dirige a la audiencia en uno de sus soliloquios de complicidad, hasta que entran los asesinos que se encargarán de Clarence, y en ese momento establece el diálogo con ellos, esto es más rápido y natural. En esta escena, Catesby pronunciaba líneas de los dos asesinos a quienes Richard encomendaba el asesinato de Clarence en la versión clásica.

Acto seguido tenía lugar el encuentro entre Catesby y Clarence, preso en La Torre, y su asesinato a manos de Catesby:

CLARENCE. He pasado una noche terrible, llena de sueños espantosos y visiones horrendas... Me había escapado de esta Torre y me embarcaba hacia Borgoña, en compañía de mi hermano Ricardo. Él me invitaba a salir del camarote para dar un paseo por cubierta... Andando a grandes pasos sobre las tablas movedizas, me pareció que Ricardo tropezaba y, al ir a sujetarlo, me hizo caer a las revueltas olas. ¡Qué angustia al sentir que me ahogaba, con el estruendo del agua en mis oídos! Pero el sueño me llevaba más allá de la vida, y entonces empezó la tempestad de mi alma. Allí me recibieron algunas de mis víctimas: mi suegro Warwick y el joven príncipe de Gales, clamando por mis crímenes e invocando a las Furias para que me aplicaran sus tormentos... Pensar que todas esas culpas que ahora testifican contra mi alma las cometí por Eduardo, y así me recompensa... Espero al menos que Dios me castigue solo a mí, declarando inocentes a mi esposa y a mis hijos...

CLARENCE. Guardián, ¿estás ahí? Catesby dame una copa de vino.

CATESBY. En seguida tendrás más que suficiente.

CLARENCE. ¿Quién te envía aquí? (*Silencio*) ¿Para qué has venido?

CATESBY. Para... para...

CLARENCE. ¿Para asesinarme?

CATESBY. Eso mismo.

CLARENCE. Noto que no tienes apenas valor para decirlo. Menos tendrás pues para hacerlo. ¿En qué te he ofendido, amigo?

CATESBY. A mí en nada, pero sí al rey.

CLARENCE. Pronto me reconciliaré con él.

CATESBY. Lo dudo, señor. Prepárate a morir.

CLARENCE. ¿Te han escogido a ti para matar a un inocente? ¿Cuál es mi crimen? ¿Con qué pruebas se me acusa? Antes de que una ley me declare culpable, es ilegal entregarme a la muerte.

CATESBY. Lo que vengo a hacer, me lo han ordenado. Y es el rey quien lo manda.

CLARENCE. ¡Te equivocas, vasallo! El rey de todos los reyes escribió “No matarás” en las tablas de su ley. ¿Serás capaz de despreciar su orden y cumplir la de un hombre? Tened cuidado, porque él tiene en su mano la venganza para aquellos que quebranten su ley.

CATESBY. Y esa misma venganza es la que lanza contra ti por perjurio, y también por asesino. Juraste combatir por la casa de Lancaster, y rompiste el juramento. Y con tu daga traicionera rasgaste las entrañas del hijo de tu rey.

CLARENCE. ¿Y por quién cometí tan mala acción? Por mi hermano Eduardo, el rey, que seguro no te envía a darme muerte, ya que es tan culpable como yo.

CATESBY. ¿Y quién te encargó que acabaras también con el joven retoño de los Plantagenet?

CLARENCE. El amor por mi hermano, el demonio... y mi furia.

CATESBY. Pues también a mí me hace darte muerte el amor por tu hermano, nuestro deber... y tus crímenes.

CLARENCE. Si te han pagado por matarme, id a buscar a mi hermano Ricardo, y él os dará más recompensa por mi vida que Eduardo por mi muerte.

CATESBY. Te equivocas: tu hermano Ricardo te odia.

CLARENCE. ¡Eso no es cierto! Me quiere y me tiene en gran estima. Id a verle de mi parte y...

CATESBY. Desde luego que iré. Él es quien me envía a asesinar te.

CLARENCE. No puede ser... Lloró por mi desgracia, me abrazó, jurando entre sollozos que lograría liberarme.

CATESBY. Y lo cumple, liberándote del mundo y enviándote al cielo. Así que ponte en paz con Dios, porque vas a morir.

CLARENCE. Y con ese pensamiento tan piadoso, ¿vas a ofender a Dios asesinandome? Ten compasión y salva tu alma.

CATESBY. ¿Compasión? Eso es cosa de cobardes.

CLARENCE. Al contrario: no tenerla es de bestias, de salvajes, de diablos...

CATESBY. ¡Mira detrás de ti! (17-19)

Como se puede observar, se recortó el texto de un modo considerable, la escena no incluía ni el diálogo previo a la ejecución entre los asesinos, ni el de Clarence con Brakenbury, ni el de éste con los asesinos a su llegada, y el diálogo que mantenía Catesby con Clarence era muy breve. Además, nuevamente se otorgaban líneas y un rol a Catesby distinto al suyo, llevado a cabo por los asesinos en el caso de la obra shakesperiana. En este caso, Catesby asesinaba a Clarence clavándole la espada por la espalda. El grito de dolor de Clarence despertaba a Richard, que continuaba postrado en su asiento durmiendo.

En este punto se producía otro salto en el texto, ya que acto seguido a este asesinato veíamos que a Richard le remordía la conciencia por lo ocurrido con su hermano Clarence y se lamentaba. La reorganización y alteración de escenas que se daba a lo largo de la adaptación nos mostraba un hecho muy interesante en esta ocasión. Por un lado, que se prescindía de las escenas II.ii (Duquesa e hijos de Clarence), II.iii (ciudadanos) y III.vi (escribano) del hipotexto. Por otro lado, el soliloquio de Richard que tiene lugar en la escena iii del Acto V del texto shakesperiano, en el que muestra por un momento que tiene conciencia tras la visita de los espectros, era dividido en esta adaptación en tres partes y en tres escenas distintas. De este modo vemos que Richard tiene remordimientos de conciencia hasta en tres ocasiones y no solo en una. Como se ha comentado, en esta ocasión, en este punto, tras la muerte de Clarence, se encontraba la primera parte de dicho soliloquio y por tanto, también el primer momento en que Richard se detiene a escuchar a su conciencia:

RICARDO. (*Aún entre sueños*) ¡Dadme otro caballo!... ¡Vendad mis heridas!... ¡Ten piedad de mí, Jesús! (*Se despierta del todo*) Calla: no era más que un sueño... Cómo me desazona esta conciencia cobarde... (*Se sirve vino y bebe*) Las luces arden con llama azul... Es plena medianoche... Y por mi carne temblorosa corre el temor en frías gotas... ¿A qué le tengo miedo? ¿A mí mismo, tal vez?... No hay nadie por aquí. Y aún es la media noche...

(*Vuelve a quedar dormido sobre la mesa*) (19)

La segunda parte del soliloquio se daba más adelante, cuando Norfolk conducía a Rivers maniatado a su ejecución y cuando salían del escenario, Richard despertaba alterado y gritando:

RICARDO. (*Mira a su alrededor, tratando de calmarse*) ¿De qué tengo miedo? ¿De mí mismo, tal vez? No hay nadie más aquí... Ricardo ama a Ricardo... (*Bebe*) Eso es... Yo soy yo... ¿Hay por aquí algún asesino?... No... O sí: yo mismo... (*Ríe y se va tranquilizando, de nuevo sentado*) ¿Tendría pues que huir, que huir de mí mismo? (*Va quedando adormilado*) ¡Vaya una razón!... ¿Por qué?... ¿Por si quiero vengarme de mí mismo? ¿De mí mismo en mí mismo?...

(*Se duerme de nuevo*) (28)

Justo antes de la tercera y última parte del soliloquio se daba una escena interesante. Mientras Richard dormía, entre el claroscuro del escenario discurrían figuras humanas sugiriendo marchas y escaramuzas. Se escuchaba fragor bélico y

combate, también ladridos feroces de una jauría de perros. La luz se concentraba en Richard dormido, y a su lado aparecían todos los espectros. Entonces le hablaba Buckingham, al que no habíamos visto morir:

BUCKINGHAM. No has querido hablar conmigo, Ricardo, antes de mi ejecución. Pero Hastings y los hijos de Eduardo, Rivers, el santo rey Enrique y su amable hijo... todos, en fin, los que han ido muriendo a manos de nuestra justicia corrompida, contemplan esta hora fatal a través de las nubes y, como almas agraviadas, dolientes y vengativas, se burlan de mi destrucción. Hoy es el Día de Difuntos, ¿verdad? Pues es también el día final de mis maldades. Ya ves cómo, a veces, las espadas de los hombres malvados vuelven sus puntas con el pecho de quienes las empuñan... Vuelvo a escuchar la voz de Margarita, presagiando mi fin...

MARGARET. (*Desde el fondo*) Cuidate, Buckingham. Cuidate de este perro... Sus dientes venenosos conducen a la muerte... Cuando se te parta el corazón de pena... recuerda que Margarita te lo profetizó...

(*Mientras la figura de Buckingham se esfuma entre las sombras de la tienda, Ricardo se despierta, sobresaltado*) (52).

Tras esta novedosa escena se daba el tercer momento de conciencia de Richard, y marcaba el antes y el después del personaje, pero sobre todo también de la adaptación:

RICARDO. Mi conciencia tiene mil lenguas y cada una cuenta una historia distinta... y cada historia me condena por miserable. Perjurio en el grado más alto, crimen tras crimen, a cuál más atroz... Y todos los delitos acuden a acusarme, gritando: ¡Culpable! ¡Culpable!... ¿Debo desesperarme? No hay criatura humana que me quiera, nadie tendrá piedad de mí. ¿Y por qué habría de tenerla, si ni yo mismo tengo piedad de mí? (*Ríe secamente mientras se pone en pie, desentumeciendo su cuerpo*) Es extraño... Me ha parecido que las almas de mis víctimas entraban en la tienda, y cada una me juraba vengarse... mañana en la batalla (52-53).

Hasta este punto la estructura se basaba en los flashbacks, pero en ese momento Richard se colocaba la armadura para luchar en la batalla, y a partir de ahí, la historia volvía a ser lineal hasta el final.

Por tanto, el hecho de dividir el soliloquio en tres partes y en tres escenas distintas, el hecho de que, por tanto, le remordiese la conciencia en tres ocasiones en lugar de una, contribuía al intento de profundizar en la conciencia del personaje por parte de Sinisterra y de Carlos Martín, y de este modo, hacerlo un poco más humano. Me parece un recurso muy acertado teniendo en cuenta el enfoque que el director pretendía.

Por otro lado, otro cambio interesante respecto a la estructura del original era una escena que no aparecía en la original. Cuando Hastings era condenado y Richard pedía su cabeza, se lo llevaban pero no veíamos su ejecución. Acto seguido, sobre el escenario quedaban Richard, Buckingham y el Lord Mayor, y mientras conversaban sobre la traición de Hastings, entraba Norfolk con la cabeza del ejecutado envuelta en

un saco sanguinolento. Richard la tomaba, la abrazaba y acariciaba, bromeaba con ella, se la pasaba al Lord Mayor como si estuviese jugando con una pelota, quien con estupor se la devolvía rápidamente.

También llamaba la atención la escena en la que Richard realiza la pantomima ante el Lord Mayor y el pueblo inglés, haciéndoles creer que es otro tipo de persona y en el cual se le pide que sea el nuevo Rey de Inglaterra (III.vii del hipotexto). Antes de entrar el Lord Mayor, Catesby bajaba al patio de butacas, Richard aparecía por la calle del fondo del escenario, caminaba despacio, leyendo un libro (se supone que la Biblia), y rezaba flanqueado por dos frailes encapuchados, uno a cada lado. Mientras Buckingham y los demás discutían la situación, él iba de un lado a otro, casi en la oscuridad, orando. Buckingham llegaba incluso a arrodillarse para pedir a Richard que subiese al trono. Catesby avanzaba por el pasillo del patio de butacas hacia el escenario, disfrazado como si de un ciudadano cualquiera se tratase, pidiéndole que fuese rey. De este modo veíamos a la voz del pueblo simbolizada en el ciudadano y la audiencia, que en este caso, actuaba como multitud, incluso se les pedía que jaleasen al futuro rey.

Por último, otro cambio en el texto que sería interesante comentar fue la escena en la que la reina Elizabeth se enteraba de que sus hijos habían muerto, y compartía su dolor con la Duquesa de York y con Margaret, a quien le rogaba que le enseñase a maldecir. Justo antes de que Margaret saliese, entraba el espectro de Anne y pronunciaba las siguientes líneas:

(Aparece espectro de LADY ANA)

LADY ANA. El acto tiránico y sangriento se ha consumado. La acción más infame, la matanza más horrible de la que nunca esta tierra fue culpable. *(A Isabel)* Así yacían tus dulces criaturas. Así se enlazaban uno a otro con sus inocentes brazos de alabastro. Sus labios, cuatro rosas encarnadas en un mismo tallo que en el estío de su esplendor se besaban *(A Margarita)* Y así yacía Eduardo, mi joven esposo, tu inmolado hijo, apuñalado por la misma mano que abrió esas heridas. *(A la Duquesa de York)* Tu Eduardo muerto mató a mi Eduardo. *(A Isabel)* tu otro Eduardo muerto en pago de mi Eduardo, pero Ricardo aún vive, negro demonio del infierno. ¡Vergüenza! ¡Vergüenza! ¡Sucio montón de deformidad! Es por su presencia que brota la sangre de las frías y vacías venas donde ya no habita sangre. Sus actos inhumanos y contra natura provocan este diluvio sangriento ¡Oh, Dios, tú que creaste esa sangre, venga su muerte! ¡Oh, Tierra, tú que bebiste esa sangre, venga su muerte! ¡Cielos, golpead de muerte con un rayo al asesino, oh Tierra, abre tu boca profunda y trágale vivo, como has tragado la sangre de todas las víctimas asesinadas por su mano, que el infierno guió! (44).

En el original shakesperiano parte de estas líneas son de Tyrrell en IV.iii. La otra parte es pronunciada por la propia Anne, pero se las dedicaba a Richard cuando este intentaba seducirla en la escena I.ii, aunque en ambos casos el texto está adaptado y recortado en esta escena de la adaptación.

El texto también variaba en beneficio de Norfolk, personaje que, como se comentará en el apartado siguiente correspondiente a los personajes, adquiriría gran

importancia en la adaptación de Carlos Martín y el Teatro Español. Norfolk era, junto a Catesby, el brazo ejecutor de Richard. De este modo, Norfolk asesinaba a Rivers:

(NORFOLK conduce, maniatado, a RIVERS)

RIVERS. *(A NORFOLK)* Déjame decirte, Norfolk, que hoy vas a ver morir a un súbdito por ser leal y cumplir con su deber. ¡Dios proteja al rey de vuestra jauría!

NORFOLK. Daos prisa: ha llegado el final de vuestra vida.

RIVERS. A esta prisión sangrienta donde un rey fue degollado, voy a darle de beber mi sangre inocente. Es la maldición de Margarita, que cae sobre nuestras cabezas... Clamó contra nosotros por mirar hacia otro lado cuando Ricardo asesinó a su hijo (28).

En la versión clásica vemos que este diálogo es mucho más extenso y se produce entre Rivers, Vaughan y Grey, y su captor, Ratcliff, y no Norfolk como en este caso.

Otra de las escenas en las que Norfolk actuaba como ejecutor en nombre de Richard, adquiriendo texto de otros personajes era cuando el tirano le ordenaba que cortase la cabeza a Hastings:

HASTINGS. No es posible, señor... Pero, si fuera cierto...

RICARDO. ¿"Si fuera..."? ¿Pretendes proteger a esa maldita bruja? ¡Eres un traidor! *(A todos)* ¡Cortadle la cabeza! ¡Y cuanto antes! No comeré hasta verla rodando por el suelo... Haz que se cumpla, Norfolk. Y que me sigan aquellos que me estiman...

(Salen con él todos, excepto HASTINGS y NORFOLK)

HASTINGS. Piedad para Inglaterra... No para mí, tan estúpido que no fui capaz de prever esto. Alegrándome por la muerte sangrienta de mis enemigos en Pomfret, y ahora... Ay, Margarita: ya se abate también tu maldición sobre la mísera cabeza de Hastings...

NORFOLK. *(A HASTINGS)* Vamos, vamos, rápido... Que Ricardo tiene que comer. *(Se lo lleva)* (30).

Poco después es el propio Norfolk era quien entraba con la cabeza de Hastings en un saco:

NORFOLK. Aquí tenéis la cabeza de ese indigno traidor: el peligroso y nunca sospechoso Hastings (30).

La escena cambiaba notablemente si la comparamos con la original, ya que son Ratcliff y Lovel los que hablan con Hastings y se encargan de él y no Norfolk. Además se recortó y adaptó el texto nuevamente.

Más adelante en la adaptación, Richard volvía a pedir a Norfolk que asesinase por él. En este caso tendría que asesinar a los príncipes. En esta escena, además, vemos un Ricardo muy directo en sus órdenes:

RICARDO. (A *CATESBY* y *NORFOLK*) ¿Voy a tener que tratar siempre con tontos de cabeza dura? ¡No quiero cerca a nadie que me mire con ojos timoratos! (*CATESBY* y *NORFOLK* se alejan discretamente) ¿De modo que el ambicioso Buckingham se vuelve circunspecto? (ríe) ¡Norfolk!

NORFOLK. ¿Señor?

RICARDO. ¿Conoces a alguien tan leal a mí que esté dispuesto a realizar por él un trabajito... mortal?

NORFOLK. Conozco a alguien, sí.

RICARDO. ¿Cómo se llama?

NORFOLK. Norfolk, señor.

RICHARD: ¿Norfolk?

NORFOLK. Yo mismo, señor.

RICARDO. Bravo... Bien...

RICARDO. Hay que cortar de raíz aquellas esperanzas que, al crecer, puedan perjudicarme. He de casarme con la hija de mi hermano Eduardo, o este trono será tan frágil como el cristal. Matar a sus hermanos y luego... ¡casarme con ella! Una arriesgada manera de ganar. Pero estoy tan hundido en sangre, que un crimen lavará otro crimen. No hay en estos ojos lágrimas de piedad. (A *NORFOLK*) ¡Norfolk!

NORFOLK. Sí, milord: vuestro súbdito más leal.

RICARDO. ¿Lo eres, de verdad?

NORFOLK. Ponedme a prueba.

RICARDO. Bien... Tengo dos enemigos mortales que perturban mi sueño, y quiero que te ocupes de ellos. (Pausa) Hablo...

NORFOLK. ...de los bastardos que se alojan en la Torre. Dadme poderes para llegar a ellos y pronto os libraré de su amenaza.

RICARDO. Otra voz amiga que canta mi dulce melodía Norfolk... Acércate y escucha. (*NORFOLK* sube al trono y *RICARDO* le susurra algo al oído)

(Entra *BUCKINGHAM*)

BUCKINGHAM. Milord: he reflexionado sobre la petición que me has hecho...

RICARDO. (a *NORFOLK*) Eso es todo. Quiero tener noticias tuyas antes de acostarme.

NORFOLK. Las tendréis, señor. (*Sale*) (38-39)

Posteriormente son también Catesby y Norfolk quienes recogían las líneas de los mensajeros que traían noticias a Richard de que las tropas de Buckingham y Richmond se les acercaban:

NORFOLK. Señor: en Devonshire se ha levantado en armas un gran número de confederados... Y en Kent hay mucha gente armada uniéndose a los rebeldes, y su número crece por momentos...

CATESBY. Las tropas de Lord Buckingham, señor...

RICARDO. ¡Fuera de mi vista, pájaros de mal agüero! (*Le golpea*) ¡Toma esto... hasta que me traigas buenas nuevas!

CATESBY. Son buenas las que traigo, señor. Una violenta tempestad ha dispersado a las tropas de Buckingham, y él anda errante y solo, no se sabe por dónde...

RICARDO. Perdóname... ¿Se ha prometido alguna recompensa para quien cace al traidor?

CATESBY. Sí: ya se ha hecho la proclama...

NORFOLK. ¡En Yorkshire se han levantado en armas, señor! Pero la flota de Richmond ha sido dispersada por la tormenta y ha tenido que volver a Bretaña.

RICARDO. ¡En marcha, pues! Ya que no hemos de luchar contra enemigos extranjeros, aplastemos a los rebeldes de la Patria...

CATESBY. ¡Mi lord! ¡Hemos capturado a lord Buckingham! Pero el conde de Richmond ha logrado desembarcar en Milford con un gran ejército... (50-51)

La última escena en la que Norfolk interpretaba las líneas de otro personaje sería tras la tercera parte en la que fue dividido el soliloquio de conciencia de Richard (como ya ha sido comentado), cuando acaban la estructura de flashback y volvemos al punto de partida de la historia. En esa escena interpretaba el papel de Ratcliff en la obra original:

NORFOLK. ¡Mi señor!

RICARDO. (*Sobresaltado, toma una espada*) ¿Quién está ahí?

NORFOLK. (*Entrando*) Soy yo, señor... El primer gallo de la aldea ha saludado dos veces a la aurora. Y los nuestros preparan ya sus armaduras.

RICARDO. He tenido unos sueños espantosos... ¿Serán leales nuestros hombres?

NORFOLK. Sin duda. (*Le ayuda a armarse*)

RICARDO. No puedo negar que tengo miedo de esos sueños...

NORFOLK. No permitáis que unas sombras os asusten.

RICARDO. Sí, pero es verdad que esta noche... esas sombras me han dado más terror que diez mil soldados de carne y hueso armados hasta los dientes... y mandados por ese imbécil de Richmond... Ve por las tiendas para vigilar a nuestros hombres. Tal vez alguno esté pensando en traicionarme... (53)

Por último, Norfolk permanecía junto a Richard hasta el final, hasta sus últimas palabras:

NORFOLK. ¡Mi lord, el enemigo ha traspasado el pantano!

RICARDO. ¡Mil corazones laten en mi pecho! ¡Despegad banderas! ¡Caed sobre el enemigo!

NORFOLK. ¡Retiraos mi Lord! ¡Yo os traeré un Caballo!

RICARDO. He puesto mi vida en la balanza y quiero afrontar el azar de la muerte. He visto a seis Richmonds en el campo de batalla... cinco he matado ya... y ahora... (55).

Esta era la escena final, en ese momento sonaba fragor de batalla mezclado con el clamor de la jauría y los ecos de la tormenta. Carreras y escaramuzas se entreveían entre las sombras punteadas de destellos. Al fin, la escena quedaba vacía y solo la figura de Richard quedaba aún en pie, todavía blandiendo la espada. Se hacía un brusco silencio y Richard gritaba:

RICARDO. ¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo! (56)

Sonaban flechas imaginarias (como en la producción de Arden) y proyectadas que atravesaban su cuerpo y se desplomaba muerto. Por tanto, la representación acababa con sus palabras y no con la coronación y palabras de Richmond, siendo un final cerrado y menos explícito, dejando a un lado el lado histórico.

En cuanto al lenguaje y el tono de la obra, como ocurre en la obra original, el personaje de Richard de Juan Diego era un personaje que seducía, que engañaba y persuadía a través de la retórica y se vanagloriaba por ello, disfrutaba con sus habilidades para este fin. Esto es algo fundamental en la construcción del personaje. También tenía momentos humorísticos, aunque el tono general de la adaptación era muy trágico, ya que como se ha comentado, lo que se buscó desde el principio era ahondar en la conciencia del personaje y lo que le llevaba a ser como es, encontrar dónde están las raíces de esa maldad.

Además, según el propio director no tuvieron en cuenta el tono crítico o la crítica política y a la situación de corrupción en España, algo habitual. Que la adaptación se realizase en el Teatro Español de Madrid bajo el gobierno del Partido Popular en dicha comunidad pudo tener mucho que ver, ya que se trata de un teatro público perteneciente a la ciudad. Por otro lado, el director me comentaba que “los clásicos siempre tratan sobre algo actual, por eso son clásicos. Es inevitable que el espectador vea algo actual en ellas, en este caso la crítica política y la corrupción del poder”²⁷⁵, aunque no fuese esa su intención. Al respecto, también comentaba en una entrevista:

En los clásicos ni siquiera hay que ir a buscar la actualidad. Puede cambiar el fondo, la forma de vivir, de transportarse... pero las pasiones humanas siempre están ahí. Es cierto que *Ricardo III* habla del poder y del deterioro que el poder, la ambición y el rencor o la ira representan. Cuando no está conducido por personas con una ética por el resto de los ciudadanos o la instituciones, el poder al final acaba destruyendo todo. Y esto es más que actual, está ocurriendo en nuestro propio país.²⁷⁶

De hecho, pese a que no era la intención, los actores no dejaban este tema de lado, y lo comentaban en las numerosas entrevistas publicadas. Por ejemplo, Juan Diego:

‘Este hombre es, evidentemente, un sanguinario, un pendenciero, está siempre mal encarado. No puede ser de otra manera, por la joroba y porque su madre nunca le quiso. Toda su bipolaridad y su misoginia se disparan cuando no hay nadie que lo controle. Ahí es cuando aparece la gran borrachera de poder y de sangre’ *Y recurre a la ironía el actor al hablar de las lecturas contemporáneas que pueden sacarse del ambicioso personaje.* ‘¿Qué sería España sin estos nobles señores? ¿Qué sería de la Marca España? Esa que tanto anhelábamos y que ni el teatro ni los deportistas han conseguido? ¡Yo estoy muy orgulloso!’. *Y añade:* ‘El ejercicio del poder es universal. El jefe de la tribu es el que se impone. Está muy bien que haya alguien, pero estaría mejor, y es lo que no tenemos aquí, que hubiera un control parlamentario. Así sería una democracia real’.²⁷⁷

En otra entrevista, el actor también aseguraba que en aquel momento existían muchos “Ricardos III” en el poder:

Hay un poder oculto donde los Ricardos están ahí, y bombardean, y matan, pero nunca se muestran como lo hacen sus capataces. Todos sabemos que para lograr el poder no hay que parar, hay que eliminar a quien sea necesario, de las listas electorales o con un hachazo en la cabeza.

²⁷⁵ Entrevista personal, 27-11-2014.

²⁷⁶ C. Martín en entrevista en: “Carlos Martín Dirige Ricardo III para el Teatro Español”. www.blog.teatrodelasesquinas.com

²⁷⁷ Juan Diego en Ayanz, Miguel.

En la obra de Shakespeare, todos los muertos provocados por el monarca terminan apareciendo y le gritan: ‘Desespera y muere’. Una aparición catártica que el actor sevillano duda que pueda ocurrir con nuestros actuales políticos, que no ve que se retracten: ‘Incluso cuando alguien les dice, oiga usted que es que me ha dejado en la santa calle, ellos dicen que la culpa no es suya. Y yo pienso, ah, ¿entonces quién la tiene? ¿No son ustedes el poder?’

La solución: que el pueblo vigile al poder. ‘El poder en la democracia es necesario que esté controlado por los ciudadanos, porque estamos hechos para hacer el mal, más que el bien’.²⁷⁸

Por su parte, el actor Carlos Álvarez-Novoa, en su prólogo en la revista *La Diabla* también hacía referencia a este tema y afirmaba:

Sirva esta función hoy como catarsis contra tantos *ricardos* corruptos que, tras las armaduras de su glamour y sus millones sustraídos, provocan tanto dolor, tanta miseria, tanta injusticia, aparentemente incruenta, pero tan sangrienta.²⁷⁹

Al preguntarle al respecto, este mismo actor me dejó ver que para él, pese a no ser una crítica clara, la crítica estaba muy presente, y me respondió:

En este momento, particularmente, me parece que el efecto catártico se puede producir en cualquier espectador, tenga la edad que tenga. Este momento tan tremendo que estamos viviendo como es esa ambición por el poder está tan directamente contado en la obra. El deseo de llegar al puesto de mayor influencia a costa de lo que sea, derribando a quien sea, despreciando todo el dolor, todo el sufrimiento que hay a su alrededor, que creo que esta obra puede ser un granito de arena más para que entre todos consigamos cambiar este país, porque no se merece ser como ahora lo estamos padeciendo.²⁸⁰

Posteriormente le pregunté si había buscado alguna inspiración para su personaje (Buckingham) en otras adaptaciones anteriores, teatrales o fílmicas, y esta fue su interesante respuesta:

Mi personaje, el personaje de Buckingham, estaba claro y directamente lo he relacionado con lo que hoy estamos padeciendo a nuestro alrededor, y como el personaje al principio y mi imagen habitual suele ser bondadosa, inofensiva. Yo tenía muy en la cabeza a algún político concreto cuya imagen también era bondadosa, también era educada, también parecía incluso hasta liberal y después, poco a poco, su trayectoria, una vez que el poder te tienta y puedes alcanzarlo, pues te corrompes con mucha facilidad y te conviertes también en un

²⁷⁸ Juan Diego en Zurro, Javier.

²⁷⁹ Carlos Álvarez-Novoa en *La Diabla*, p.2.

²⁸⁰ Entrevista personal, 27-11-2014.

malvado, y ese personaje que me rondaba la cabeza era un ministro que no hace mucho que dimitió.²⁸¹

Se intuye que el actor aludía al ex-ministro del Partido Popular Alberto Ruiz-Gallardón, que había dimitido en fechas anteriores muy próximas a nuestro encuentro, concretamente, dos meses antes.²⁸²

También se puede encontrar una referencia a la situación del país en el propio dossier de la adaptación, donde se nos dice que asistimos a un reflejo del momento social, histórico y político que estamos viviendo:

Al igual que la tragedia clásica greco-latina pretendía generar una catarsis en el público ante el horror de la crueldad, de la muerte, del egoísmo o la bestialidad, que le llevara a rechazar esos hechos, aquí también se busca una catarsis ante una situación social que estamos viviendo, en la que políticos corruptos, banqueros desalmados, grandes empresarios que sólo pretenden es su propio beneficio, aparentemente sin causar tanta sangre como Ricardo para ascender al poder y de una manera aparentemente incruenta están provocando tanta desgracia, tanta tristeza, tanta pobreza de esta sociedad llena de injusticia.²⁸³

Finalmente, Juan Carlos Pérez de la Fuente, director del Teatro Español entre 2014 y 2016 afirmaba en la prensa que el teatro público debe hablar de la corrupción política y que la escena no debe estar enfrentada sino enfrente del poder.²⁸⁴

Por tanto, aunque la crítica a la situación política del país en el momento en que se representó la obra no fuese la idea principal y objetivo del director, y esta fuese el montar una tragedia centrada en el personaje principal y su conciencia, es algo que todos tenían inevitablemente muy presente. Como se puede comprobar, la crítica política aparece más en las declaraciones de los actores y director que en la propia obra.

Por otra parte, en lo que refiere a los personajes, para esta versión, Carlos Martín contó con 12 actores y actrices que daban vida a 16 de los personajes de la obra. Para solucionar el gran número de personajes que aparecen en la original, muchos de los personajes fueron eliminados, y algunos de los actores tuvieron que doblar e incluso, en algún caso excepcional, interpretar tres papeles distintos. Estos son los personajes que aparecían en la función, y los actores y actrices que los interpretaban:

²⁸¹ Entrevista personal, 27-11-2014.

²⁸² Más información al respecto, por ejemplo en “Gallardón Dimite tras Retirar Rajoy la Ley del Aborto”. www.abc.es/espana/20140923/abci-gallardon-abandona-politica-201409231857.html

²⁸³ Dossier, p.6.

²⁸⁴ J. C. Pérez de la Fuente en García, Bruno.

Ricardo III	Juan Diego
Reina Isabel	Ana Torrent
Norfolk	Juan Carlos Sánchez
Lord Rivers / Richmond	Aníbal Soto
Duque de Buckingham	Carlos Álvarez-Novoa
Lady Ana	Lara Grube
Duque de Clarence / Lord Mayor	José Hervás
Lord Stanley / Lord Hastings/ Rey Eduardo IV	José Luis Santos
Reina Margarita	Asunción Balaguer
Duquesa de York	Terele Pávez
Catesby	Jorge Muñoz
Lord Dorset	Óscar Nieto

La mayor parte de los personajes eliminados son personajes secundarios y por tanto apenas tienen incidencia en la historia. Sus líneas fueron, normalmente, eliminadas del texto o asignadas a otros personajes.

En cuanto al elenco, Carlos Martín me hablaba de los actores y actrices que tuvo la suerte de dirigir:

Cuando los veía en los ensayos yo decía: ¡mamma mía!, ¡qué fuerza hay aquí! Juan dejándose el bazo y el estómago y la vida; las cuatro mujeres cuatro bastiones que ya en los ensayos decíamos que eran una verdadera pasada y todos ellos han realizado un esfuerzo bestial. Los más jóvenes apoyando a los más mayores y los más mayores enseñando a los jóvenes. Ha sido muy emocionante. Este texto tiene esa capacidad de bajar a las catacumbas de los sentimientos del ser humano con la poesía. Esa rueda de la cultura y la palabra nos transforma, al público y a nosotros.²⁸⁵

El grupo estuvo más de dos meses ensayando, desde el 21 de septiembre hasta el 5 de noviembre de 2014. Hugo Nieto, ayudante de dirección aseguraba que “los primeros ensayos fueron lecturas para que todo el mundo supiese por donde se iba a transitar y posteriormente se trabajaron escenas sueltas”.²⁸⁶

²⁸⁵ Entrevista personal, 27-11-2014.

²⁸⁶ En La Diabla, p.24.

Como cabría imaginar, el proceso de la puesta en escena fue muy duro. El director me explicó cómo se enfrentó a dichos ensayos, y que el proceso comenzó mucho antes de esas fechas:

Juan y yo empezamos a trabajar la obra en diciembre de 2013. Quedábamos cada 15 o 20 días y repasábamos texto, reestructurábamos cosas... O sea, que llevamos un año trabajando juntos. Luego hay un momento en que se incorporan los actores, que fue a mediados de septiembre y los ensayos suelen durar 35 o 40 días. Aunque nosotros ya habíamos quedado antes con ellos para hacer lecturas, para hablarles de los personajes, de modo que se fueran a descansar en verano con este trabajo hecho y pudieran memorizar el texto, etc. Luego el encuentro con todo el equipo técnico, colaboradores, iluminación, sonido..., que eso también son meses y meses de colaboración, llamar, presentarnos cosas... Es un proceso amplio y muy largo. Precede a todo esto la elección de la pieza que también forma parte de nuestro bagaje personal de años de lecturas, de tus obras, de obras que puedes hacer o quieres volver a repetir, etc. Cuando el proceso parece que ya ha acabado, yo sigo estando por ahí escondido con un cuadernito tomando notas y al día siguiente digo: "cuidado con esto... cuidado con aquello..." Es un proceso que en realidad no acaba.

El plano emocional de los personajes creo que también es muy importante para hacer que las escenas crezcan y no se rijan por el comportamiento "más normal" sino que haya espacio para que el personaje pueda hacer las cosas más insospechadas. En el trabajo con los actores es importante dar datos al actor y que entienda que puede abrir su espectro y llegar más lejos de lo que él quizá pensaba.²⁸⁷

También Juan Diego me comentó al respecto:

Esto es un camino en el que nos vamos encontrando. Cuando tú analizas lo que tienes que decir, eso ya es un camino. Lo que dices es parte del personaje que haces y tú propones en los ensayos, llegas con una propuesta, no dices un texto plano, lo dices como tú al estudiarlo crees que es. Y el director te va diciendo: un poquito por aquí... un poquito por allí... Hasta que llegamos a encontrarnos y fluye. También hay desencuentro pero esto es un acuerdo, llegamos a un acuerdo. Acordar con el director y acordar con tus compañeros cuando te toca escenas con ellos, esto es una negociación. El texto, evidentemente, marca, y las directrices de escena que hace el director también, así que es una especie de negociación en la que vas llegando a acuerdos y a buen puerto.

La relación actor-director debe ser conflictiva necesariamente, uno llega aquí con su texto aprendido, y a lo mejor no conoces al director, y él tiene su visión de lo que quiere conseguir y se encuentra contigo que no te conocía y tiene que sacar lo que pretende de ti. Entonces es una negociación, un tira y afloja inevitable en el que se va organizando el caos y llega un momento en que os ponéis de acuerdo. No sabes cuánto ha decidido cada uno pero tiene que ser

²⁸⁷ Entrevista personal, 27-11-2014.

así para ser creativo y producir esa fuerza para llegar al público con energía. Él me proponía preguntas y yo le daba respuestas, un actor debe ser capaz de asumir lo que le pide el director y si es capaz añadir algo para que el director se sienta provocado y vuelva a pedirle más. Ese es el trabajo creativo.²⁸⁸

Uno de los puntos más fuertes fue que la adaptación contó con un reparto de lujo, en el que Juan Diego tuvo mucho que ver, ya que incluso ayudó en el casting: “el casting ha ido surgiendo poco a poco y hemos dejado que Juan nos sugiriera con quien quería trabajar para formar un elenco de comunidad, que estuviera cómodo”.²⁸⁹ En este elenco destacaba de una forma muy notable el propio personaje principal, Richard III, magistralmente interpretado por el actor Juan Diego, quien, a sus 71 años y tras una amplia carrera en el cine, teatro y televisión, interpretaba por primera vez a un personaje de William Shakespeare.

En su interpretación, el actor andaluz nos ofreció una visión distinta a otros montajes, principalmente por la edad del actor, algo que no fue casual:

La edad del protagonista se ha modificado, es más mayor, y es en esa última etapa de la vida cuando cristaliza toda esa ambición, todo ese rencor que ha ido tragando durante toda su vida. No es un joven ambicioso, es un hombre maduro y eso ha subido la edad de todo el reparto, lo que da mucho peso a la propuesta.²⁹⁰

Juan Diego representó al monarca inglés de forma canónica en lo que al físico se refiere, caracterizado con distintas deformaciones: cojo de la pierna izquierda, su brazo izquierdo inutilizado y embutido en un guante, joroba en el hombro izquierdo, y cierta torsión de la columna a la altura de la cintura. Sus movimientos eran impresionantes, transmitía ser una persona tullida de verdad. En este sentido, me gustaría resaltar la escena de su coronación, en la que intentaba desgarradamente ascender al trono subiendo los escalones del podio, ayudado por Catesby y Norfolk en principio, y Buckingham después. Una vez sentado en el trono se observaba una magnífica pose del actor a lo largo de toda la escena, dejando muy evidente sus problemas físicos incluso para poder sentarse de un modo cómodo y correcto. Transmitía sensación de incomodidad, casi se retorció en el trono. Su incomodidad llegaba a ponerte nervioso, con la pierna estirada, sentado de medio lado, brazo encogido, se lo sujetaba y lo subía en repetidas ocasiones. (Anexo I). En definitiva, una fabulosa actuación de Juan Diego a lo largo de toda la adaptación, y su esfuerzo le costó, ya que incluso llegó a tener dolencias físicas debido a la interpretación de esas malformaciones. La prensa se hacía eco de ello:

Diríase que Juan Diego está siendo consumido por Ricardo III. Y no sería faltar del todo a la verdad. Una enfermedad reciente le ha dejado delgado en extremo y

²⁸⁸ Entrevista personal, 27-11-2014.

²⁸⁹ Carlos Martín en *La Diabla*, p.12.

²⁹⁰ Dossier, p.6.

la ferocidad que exige de él interpretar al último rey de la casa de York en el Teatro Español no le da tregua (Alvarado).

El esfuerzo que realiza en el escenario es tan brutal que se le está saliendo un huesillo del pie izquierdo, de tanto cojear de un lado. Todo le merece la pena. ‘Soy dolorosamente feliz con Ricardo III, porque a la felicidad solo se llega con el dolor’ (García, Rocío).

Y como el propio Juan Diego aseguraba en la prensa, se resentía especialmente debido a la forzada cojera:

He comprobado que en el pie izquierdo, que es el que apoyo mal, se me está saliendo el hueso de dejarlo tonto, y el doctor me ha mandado una lista de movimientos para, cuando termine la función, tratar de borrar el mal adquirido. Son gajes del oficio, no puede ser de otra forma.²⁹¹

Pese a estos dolores sufridos por parte de Juan Diego y su edad, la caracterización del personaje y su actuación fueron excelsas, bajo mi punto de vista. Se trataba de un personaje malvado, que asustaba y daba miedo con sus gestos y expresión, su mirada de hielo y odio, ya que, entre otros aspectos, su cara era muy expresiva. (Anexos II y III).

Por otro lado, este Richard era un personaje sombrío, tenebroso, pero también cabizbajo, que se mostraba triste y afligido por lo que ha vivido, incluso en algunas escenas como por ejemplo en la que es repudiado por su madre, se advertía que la audiencia sentía cierta empatía y hasta pena por él.

Pero si debo encontrar un elemento negativo en el personaje sería que no mantenía una relación tan especial con la audiencia como esperaba. Cuando le hice esta observación a Carlos Martín, el director me argumentó que no quisieron abusar en la relación de Richard con el público pero que sí tiene bastantes intervenciones en ese sentido, que suelen coincidir además con momentos humorísticos”.²⁹²

En cuanto a la construcción del personaje, según el propio Juan Diego, no buscó inspiración en otras representaciones de Richard anteriores, sino que la buscó en su propio interior:

Es cierto que papeles como Ricardo III exigen un plus. Uno tiene que transmitir la fascinación por el mal y por el poder. Pero para hacerlo no hace falta irse a Marte a buscar la inspiración. Esas pulsiones las tenemos todos dentro, en rincones oscuros. Ahí es donde he tenido que viajar.²⁹³

²⁹¹ Juan Diego en Ayanz, Miguel.

²⁹² E-mail personal, 15-12-2014.

²⁹³ Juan Diego en Ojeda, Alberto.

También hacía referencia a la infancia como lugar al que viajó para enfrentarse a este papel: “creo que el entorno genera cómo es una persona, dónde te crías, las posibilidades de tus padres, la educación... en la infancia está todo”.²⁹⁴

Al principio tuvo serios problemas para encarar al personaje y sacar ese mal que demuestra sobre el escenario, y, como decíamos, tuvo que recurrir a su propio pasado, a su interior, e incluso a la infancia de Richard:

Al representar este personaje y participar en esta función, se me ha vuelto a reafirmar algo que pienso, y es que, como ya me habréis visto en muchos malos, en malotes, pienso que todo cuanto tiene Ricardo III lo tenemos todos los seres humanos. El mal existe en la humanidad, el mal terreno, terrenal, no existe en Marte y de Marte nos lo traen, sino que somos nosotros quienes somos portadores de ese virus que es la maldad, que es la bondad, que es el amor. ... El ying y el yang. Para poder hacer este personaje he tenido que hacer algo curioso. Cuando hice *Dragón Rapide* [película en la que interpreta a Franco], después de empezar a estudiar el papel le dije al director que no, que no lo haría. Había perdido la forma de acercarme, así que le dije que me iba a mi casa, a Sevilla. Entonces, yo estaba en mi casa, dejé el postre, salí y de pronto vi, detrás de mi casa, que siguen estando los colegios donde yo fui cuando era pequeño. En aquel momento me vino a la cabeza cuando tenía que cantar el “*Cara al Sol*” y el retrato de Franco y la Purísima y José Antonio... Entonces me vino el recuerdo y me pregunté: pero, ¿qué tenía yo contra este hombre? No tenía absolutamente nada cuando era pequeño. Así que empecé a buscar cómo era la infancia de ese hombre [de Franco] y me dio muchísima ternura y muchísima pena. Le llamaban el “cerillita” por sus orejas; tenía un hermano que era brillantísimo, aviador; tenía un padre que era un tanto borrachín, una madre muy dominante... No tuvo una infancia nada fácil, y con el paso del tiempo el hombre fue lo que fue. Y con Ricardo III he tenido que hacer la misma función, buscar, bucear qué es esa fricción de Ricardo, una ingrata infancia. Y todo eso me lo he tenido que buscar.²⁹⁵

En una entrevista de prensa añadía información al respecto:

Esto es lo que me ha iluminado a la hora de entrar en Ricardo III, un hombre con una deformidad, al que su madre no quiere, que ve los grandes fastos en palacio, donde escucha intrigas y traiciones, que no tuvo infancia ni amigos. ... Ése fue el punto de partida. Entrar en la niñez del personaje, porque uno no puede encariñarse de lo peor de uno mismo.²⁹⁶

Y así, Richard se convirtió en un personaje con el que convivía las 24 horas del día y eso tenía consecuencias:

²⁹⁴ Juan Diego, en *La Diabla*, p.19.

²⁹⁵ Entrevista personal, 27-11-2014.

²⁹⁶ Juan Diego en *Bravo*, Julio.

Llego a casa y como con los dedos –ríe–. Llego a casa de los ensayos a las once, pero no puedo desprenderme de él hasta las tres de la mañana. Ceno, repaso el texto rapidito para no desvelarme, pero no hay manera. Es tanta la adrenalina que hay que soltar que es imposible... Y así estoy, que me he quedado en el chasis. Pero es una hermosa travesía, la más hermosa quizá. Si consigo hacerlo a fondo, no voy a tener que ir nunca al psiquiatra.

Yo no voy a juzgar nunca a este personaje. Este personaje supone un exorcismo, un recorrido por toda la miseria humana, y también su grandeza. Es un personaje grande, que me va a torturar y que no conseguiré expulsar pronto.²⁹⁷

Pese a todo, Juan Diego me comentaba que todo lo que obtuvo de la experiencia fue positivo y enriquecedor:

Lo que me llevo de esta función y este personaje es lo de siempre, que el teatro es un hecho transformador, de nosotros mismos y del espectador. Es una gloria ver un teatro lleno para ver hacer un texto, en este caso, de Shakespeare, y sentir que no te vas de vacío, sentir que tras lo que ha ocurrido ahí arriba, unas cosas os han golpeado, otras os han torcido el gesto..., estoy seguro de que con un personaje u otro os habéis reconocido. Este es el viaje que yo siempre me llevo. Nada ocurre casualmente, de alguna manera hay siempre un hecho causal que determina lo que somos nosotros y posteriormente lo planteamos con nuestras acciones.²⁹⁸

Por su parte, Carlos Martín opinaba que Richard III es, sin duda, el personaje perfecto para Juan Diego:

Es un personaje complejo, poliédrico, lleno de matices, de subidas y bajadas emocionales que representa, a veces, un horror, un terror, un dolor casi atávico. Un personaje que, a mi modo de ver, estaba escrito para Juan Diego, por la gran variedad de matices que él tiene: poder bajar a lo más recóndito y subir a la rabia más definitiva. Además trabajarlo con la palabra, el sonido.²⁹⁹

Sobre el personaje, hablaba de alguien que ha vivido muchas adversidades y por ello trató de comprenderlo desde dentro: “siempre fue un inadaptado por su deformidad y solo se encontró cómodo en la guerra y en la intriga”.³⁰⁰

Este es un personaje poético, con mucha ternura. Shakespeare nos hace una propuesta de honda profundidad emocional, nos sitúa ante un personaje

²⁹⁷ Juan Diego en Bravo, Julio.

²⁹⁸ Entrevista personal, 27-11-2014.

²⁹⁹ C. Martín en “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. www.madridteatro.net.

³⁰⁰ C. Martín “Carlos Martín Dirige Ricardo III para el Teatro Español”. www.blog.teatrodelasquinias.com.

zambullido en sus propios traumas y en un rencor que lleva arrastrando toda su vida. Nuestro esfuerzo ha sido comprender por qué el personaje se convierte en lo que es.³⁰¹

Por tanto, como se ha mencionado anteriormente, Carlos Martín tenía muy claro cómo encarar esta propuesta: “el personaje está enfocado primero desde sus traumas y sus debilidades para llegar a una segunda fase más delirante, y a una tercera donde aparece el tirano, pero trabajando desde una base más emotiva y, por lo tanto más humana”.³⁰² Además:

Es un ser tremendamente solo y es desde su soledad de donde arranca todo. Se trata de un personaje que ha perdido gran parte de la empatía con los demás, que se ha hecho entre las batallas, la sangre y la guerra y ésta forma parte de la soledad de su infancia”.³⁰³

Pero no es lo único, ya que se dan más elementos que contribuyen a su sufrimiento y por tanto al enfoque y construcción del personaje:

La aparición del miedo, de lo sobrenatural es un reflejo de su propia perturbación mental. Todo esto sumado a su físico, al hecho de ser un ser inadaptado para la Corte porque está acostumbrado al mundo de la guerra, sumado al conflicto con la madre, un distanciamiento que busca y que no encuentra, lleva a plasmar ese personaje como tiránico y delirante, pero desde una perspectiva más tridimensional, menos plana. Se trabaja el tirano desde las debilidades del personaje.³⁰⁴

A lo largo de la representación se puede comprobar cómo Richard es repudiado por parte de sus seres queridos. Esto se ve por ejemplo en la escena en la que el Rey Edward, hermano de Richard, intentaba conciliar a sus dos familias y se enteraba de la muerte de Clarence, lo cual le deja abatido y casi moribundo. Es muy significativo que, en un enfoque personal de Martín, en ese momento, Richard le cogía la mano para besarla y el rey la apartaba y se limpiaba con cara de asco. Richard siempre era repudiado incluso por sus familiares más cercanos por los que, incluso había dado su vida, como su hermano Edward y su madre.

Por otro lado, además de Richard y Juan Diego, otro de los personajes que se debe destacar es el de Margaret, interpretado por Asunción Balaguer. La gran actriz

³⁰¹ C. Martín “Carlos Martín Dirige Ricardo III para el Teatro Español”. www.blog.teatrodelasquinias.com.

³⁰² C. Martín en “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. www.madridteatro.net.

³⁰³ C. Martín en Felis, Clara.

³⁰⁴ C. Martín en Bravo, Julio.

catalana, con una dilatadísima carrera como actriz, me decía que le costó mucho aprenderse el papel:

Dos meses me ha costado aprender el papel, aunque me ha ayudado mucho mi querido amigo Carlos Álvarez-Novoa, y todos los días antes de salir a escena repasamos el papel. Un buen actor se sabe el papel pero tiene que salirte de dentro y para esto se necesita tiempo. A decir verdad, ha sido uno de los papeles que más me ha costado, por el lenguaje, por el momento, que es un poco bruja esa mujer, tiene rabia... Hay que sacar todo eso y demostrarlo, y cuesta, de verdad que me ha costado muchísimo este papel. Pero son palabras muy bonitas, muy poéticas y no te las puedes inventar, te las tienes que aprender. Y gracias a mi hijo también, que viene a repasar conmigo todos los días.³⁰⁵

Se debería señalar que los personajes femeninos de la producción mostraban mucha fuerza sobre el escenario, son actrices muy contrastadas que demostraban su experiencia y su poderío. La propia Asunción Balaguer destacaba a estos personajes femeninos ante todo:

En esta obra hay algo que me emociona: el que las cuatro mujeres están en la tierra. Son las que saben lo que ocurre, las sabias, las que le riñen, las que le quieren conducir pero no pueden. Ricardo las machaca, pero ellas siguen firmes en lo que piensan de él, y, al final, se reúnen las cuatro en el momento de la muerte. Me gusta mucho, porque es verdad que la mujer es tierra, es madre y conoce al ser humano más que nadie, y detesta lo que hace daño, el dolor, aunque ellas sufran. Me parece una parte muy hermosa en esta obra.³⁰⁶

Sorprendía ver esa fuerza sobre el escenario que nos mostraba Asunción Balaguer a sus 89 años de edad, y es que la actriz me aseguraba que “el escenario me da energía, se me olvidan todos los dolores en el escenario”.³⁰⁷

El papel de Duquesa de York y madre de Richard lo realizaba otra actriz española de gran experiencia y consideración: Terele Pávez. La actriz, con una amplia carrera en el teatro, cine y televisión, se estrenaba así en una obra del bardo inglés: “es algo muy importante porque no lo tenía en mi repertorio y hacerlo a través de la Duquesa de York me parece muy grande”.³⁰⁸

³⁰⁵ Entrevista personal, 27-11-2014.

³⁰⁶ A. Salvador en “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. www.madridteatro.net.

³⁰⁷ Entrevista personal, 27-11-2014.

³⁰⁸ T. Pávez en La Diabla, p.20.

Sobre la obra, Terele comentaba que es una obra que “te hace pensar de dónde venimos, a dónde hemos llegado y que las cosas ya no tienen que ser así, aunque solamente sea por dignidad histórica”.³⁰⁹

También deberíamos destacar a Lara Grube interpretando a Lady Anne. Lara interpretaba a un personaje dulce e inocente, triste por lo que está sufriendo, y que destacaba sobre todo en la escena en que Richard la seducía, escena propicia para su lucimiento como actriz. “Una escena que vivía como una tormenta emocional en cada representación. Un viaje inexplicable y perfectamente comprensible a la vez”³¹⁰.

La joven actriz afirmaba que para construir su personaje tuvo que “bucear en su recorrido psicológico y emocional para comprender y empatizar con sus carencias y sus necesidades”.³¹¹ También destacó la fuerza, la valentía y la asombrosa resistencia ante la barbarie y el horror de los personajes femeninos.³¹²

Por otro lado, a lo largo de la función nos cercioramos de que en esta versión hay dos personajes que adquirirían mucho protagonismo respecto a la original: Catesby y Norfolk. Catesby fue interpretado por Jorge Muñoz, y es el personaje que permanecía junto a Richard hasta el final, capaz de hacer cualquier cosa por él. Esto lo veíamos desde el principio, cuando Richard le pedía que se encargase de asesinar a Clarence. Se podía observar desde un principio que Richard confiaba plenamente en él para transmitirle sus planes y pedirle que ejecutase por él.

Pero sin duda, Norfolk, interpretado por Juan Carlos Sánchez, era el personaje más “beneficiado” en esta adaptación en términos de importancia, ya que en el original shakesperiano el Duque de Norfolk no aparece sobre el escenario hasta el acto V escena iii, donde apoya a Richard en la batalla de Bosworth. En cambio, en esta producción, aparecía por primera vez mucho antes, llevando a Rivers hacia su ejecución. De este modo descubrimos que Norfolk era el otro brazo ejecutor de Richard. Posteriormente, como se ha comentado, también asesinaba a Hastings, interpretaba el rol de Brakenbury en La Torre al impedir que las mujeres pudiesen visitar a los príncipes, aunque sin duda su acción más importante era el asesinato de los jóvenes. Se trataba de un Norfolk sanguinario y despiadado, que no dudaba un solo segundo en hacer realidad las peticiones de su monarca, fuera lo que fuera. Además, a diferencia de Tyrrell, tras llevar a cabo la macabra empresa de asesinar a los sobrinos de Richard, Norfolk no demostraba remordimiento de conciencia. Con ello Martín conseguía un efecto de mayor intensidad, presentando al mal en un personaje que no duda.

RICARDO. (A *NORFOLK*) ¿Me traes buenas noticias, Norfolk?

NORFOLK. Todo está cumplido, señor.

³⁰⁹ T. Pávez en *La Diabla*, p.20.

³¹⁰ L. Grube en *La Diabla*, p.21.

³¹¹ *Ibíd.*

³¹² *Ibíd.*

RICARDO. Pero, ¿los viste muertos?

NORFOLK. Los vi.

RICARDO. ¿Y enterrados?

NORFOLK. El capellán de la Torre les dio sepultura.

RICARDO. Ven a verme después de cenar y hablaremos de tu recompensa. (41)

Llama mi atención que una versión de la obra en la que Carlos Martín asegura que parten desde la conciencia para estructurar la acción y al personaje principal, aparezcan personajes como Catesby y Norfolk, personajes que realizan los peores actos sin mostrar remordimientos en ningún momento, contrarios en ese caso al propio Richard, presentado siempre como el más villano de todos. En esta versión, podríamos asegurar que Catesby y Norfolk son peores que él, aunque también se podría pensar que tan solo cumplen órdenes.

Por otro lado, entre los actores que interpretan más de un papel habría que mencionar a José Luis Santos, quien lleva a escena a tres personajes: Lord Stanley, Hastings y al rey Eduardo IV. El propio actor aseguraba que “cada uno es un mundo diferente y lo interesante es el cambio de registro.”³¹³

Uno de esos personajes, Lord Stanley, si aparece en esta adaptación, contrariamente a lo que viene siendo habitual en las adaptaciones españolas analizadas. Por tanto, sí asistimos en esta versión a la escena que muestra la traición del Lord hacia Richard, clave en su derrota ante Richmond, aunque en esta ocasión el texto de esta escena fue muy recortado y adaptado, siendo una síntesis más eficaz:

(Mientras sale RICARDO con sus fieles y la escena se puebla de movimientos de hombres entre luces y sombras, en una zona apartada se ve a STANLEY hablando con alguien)

STANLEY. Decid a Richmond de mi parte que no puedo apoyarle abiertamente. La cabeza de mi hijo está en juego. Y decidle también que la reina Isabel consiente de corazón en darle a su hija en matrimonio. Pero, ¿alguien puede decirme dónde está ahora el noble Richmond? (51).

Aunque que el original shakesperiano muestra una escena más larga y un encuentro entre Lord Stanley y Richmond, en esta ocasión está todo muy explicado de forma muy clara y mucho más breve.

Por último, sería importante recordar que los príncipes también fueron eliminados de esta adaptación.

³¹³ José Luis Santos en La Diabla, p.20.

4.11.3 Puesta en Escena.

En cuanto a la escenografía y ambientación, cabría señalar que en *Sueños y Visiones* entramos en un mundo medieval tenebroso tratando de conducir al espectador hacia una catarsis final y en este camino, las visiones, lo onírico y lo sobrenatural eran parte central en esta producción y por tanto la escenografía debía reflejar todo esto:

Nos hemos inclinado hacia el lado medieval de la obra para resaltar aquello que de sobrenatural nos propone Shakespeare (espectros, visiones...) El resultado no tiene nada que ver con un sentimiento siniestro o desagradable, más bien al contrario: es algo que te lleva a una serie de emociones y que es lo que se llama catarsis. El público, como ser humano, después de transitar por esas fases emocionales, si nosotros lo hemos sabido llevar, llega a una especie de depuración final cuando ve la obra. Es decir, que se entiende mejor a sí mismo y al resto de seres humanos.³¹⁴

En este sentido, los tules y las proyecciones jugaron un papel clave a la hora de crear espacios y una ambientación medieval espectacular.

El trabajo vino a cargo de Dino Ibáñez y Miquel Angel Llonvoy, además de Nicolás Bueno como ayudante. Estos aseguraban sobre la escenografía que “consistía en una abstracción sintética de una tienda de campaña original”.³¹⁵ Y por tanto, “se convirtió en todo un reto conseguir que la abstracción de la tienda funcionara y que el bosque de tules negros, en principio, inertes y amorfos, resultara eficaz en la escena y cómodo a los actores”.³¹⁶

Tal y como se ha comentado anteriormente, la adaptación se estructuraba en tres planos, y también lo hacía el espacio, en clara relación con dicha estructura. Hugo Nieto situaba cada uno de esos planos de la siguiente manera: “el real, junto al proscenio y más próximo al público; el de los recuerdos, visiones y sueños, al fondo; y uno intermedio, entre ambos para apariciones de espectros y fantasmas”.³¹⁷

Esos tres planos en los que se trabajó la adaptación también se correspondían con, en primer lugar, Richard, sus rencores, sus miedos, y en segundo lugar, la corte, a la que Carlos Martín ve como:

Una Corte dividida por batallas fratricidas. Un dolor pendiente con la Reina Margarita, ex-Reina ya del dolor y de las muertes anteriores; con la Duquesa de York, madre de Ricardo. Una distancia fría, dolorosa con la Reina Isabel, en batalla de casi un tú a tú con Ricardo. Con Lady Ana, la parte más joven,

³¹⁴ C. Martín “Carlos Martín Dirige Ricardo III para el Teatro Español”. www.blog.teatrodelasquinias.com.

³¹⁵ En *La Diabla*, p.25.

³¹⁶ *Ibíd.*

³¹⁷ En *La Diabla*, p.24.

conquistada y utilizada, de alguna manera también para él. Un frente muy potente de mujeres, que son las que le plantan cara y donde saltan esas chispas emocionales. Una corte llena de intrigas e intereses políticos, y por tanto con una temperatura muy fuerte. Cada uno se posiciona de una forma y según se posicione con respecto a Ricardo, se acerca al peligro y a la muerte.³¹⁸

Finalmente, en tercer lugar, la guerra: “este plano añade un nivel de tensión a la obra, además del terror de lo sangriento de la batalla”.³¹⁹ Para poder diferenciar estos planos a nivel visual, se recurrió a proyecciones, tules y transparencias que nos permitían diferenciar entre lo real y lo soñado, el pasado y el presente. En concreto había 9 tules de 7 metros de altura por 2 metros de ancho. (Anexo IV). Estos presentaban aberturas para dejar que los actores pasasen de un espacio a otro a través de ellas. Para estos tules y también para las proyecciones se buscó en diversas fuentes como por ejemplo en imágenes del estilo Gótico y del Renacimiento.³²⁰

Las imágenes del Gótico o Renacimiento las podíamos ver en las proyecciones que mostraban arquitectura, por ejemplo, tal y como se comentará en el apartado dedicado a las mismas.

Por otro lado, la palabra lo era todo, y en ocasiones los espacios se construían gracias a lo que dicen los personajes. También se situaba muchas veces la acción del mismo modo al igual que ocurre en el texto shakesperiano. Por ejemplo, en la primera escena, nada más acabar su soliloquio inicial, Richard sitúa la acción en el espacio y en el tiempo en varias de sus intervenciones para clarificar, como hace también en el original shakesperiano:

RICARDO. Plantad aquí la tienda, en el campo de Bosworth. ¡Arriba con mi tienda! (4)

Otro ejemplo:

RICARDO. Aquí dormiré esta noche, sí. Porque mañana... ¿quién sabe? (*Pausa*) ¿Alguien ha contado el número de los traidores, Norfolk? (4).

Inmediatamente después, Catesby y él nos informaban incluso de la hora, algo introducido por Carlos Martín y Sinisterra:

RICARDO. Nuestro ejército triplica esa cantidad... Y mi título de rey es un potente bastión que mis enemigos no tienen... ¡Arriba con esa tienda!... Estudiemos ahora qué ventajas nos ofrece el terreno de Bosworth. Convócame a los hombres más fieles para cuidar la disciplina, y que nadie se demore, porque mañana será una dura jornada... ¿Qué hora es?

³¹⁸ C. Martín en “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. www.madridteatro.net.

³¹⁹ *Ibíd.*

³²⁰ La Diabla, p.25.

(*Entra CATESBY*)

CATESBY. Las nueve, señor. Es hora de cenar (4).

Posteriormente, también Clarence situaba la acción en el espacio y el tiempo igual que hace en la original:

CLARENCE. He pasado una noche terrible, llena de sueños espantosos y visiones horrendas... Me había escapado de esta Torre y me embarcaba hacia Borgoña, en compañía de mi hermano Ricardo. (17).

En la escena en que los personajes femeninos iban a La Torre a visitar a los príncipes tras su llegada, nos situaban asegurando que iban camino de dicho lugar. Esto también se puede ver en el original, aunque este texto en la adaptación sufrió variaciones y fue recortado:

DUQUESA. Feliz encuentro, Ana.

LADY ANA. Dios nos conceda un día dichoso.

ISABEL. Vamos todas a la Torre, sin duda.

LADY ANA. Y por el mismo motivo: felicitar allí al joven príncipe (35).

En lo que refiere al escenario, sobre el mismo se recurrió a escasos elementos escénicos, el propio Carlos Álvarez-Novoa, quien interpretaba a Buckingham, lo definía como “un espacio escénico increíblemente esquemático”³²¹. Uno de esos pocos elementos que siempre aparecía sobre el escenario era un podio (Anexo V) que recordaba “a un pedestal de cruz de término medieval, es camaleónico, y permite situar la acción tanto en La Torre de Londres como en la sala del trono del Palacio real”³²². Se trataba de cuatro escalones que parecían de piedra y mini escalones a los lados. En algunas escenas se observaba un trono sobre él, por lo que deducimos que en ellas los personajes se encontraban en el Palacio Real. Este trono también aparecía en la escena de la coronación de Richard. El resto del escenario estaba vacío, sin decoración de palacio ni de otros lugares, ya que las proyecciones aportaban el resto para poder localizar la escena.

También estaba siempre sobre el escenario esa pequeña mesa a modo de escritorio, con papel, pluma, tintero y una jarra de vino, y una silla en la que Richard dormía a la luz de una vela. Esta se encontraba situada en el proscenio, en la parte derecha del escenario, y servía para situar la acción en la tienda donde descansaba Richard y, de un modo interesante e importante, también nos situaba en el tiempo, llevándonos al presente, la noche previa a la batalla, cada vez que Richard se sentaba en ella. Aunque, al mismo tiempo, también al pasado puesto que la acción representada mientras él dormía eran sueños y flashbacks.

³²¹ C. Álvarez-Novoa en La Diabla, p.2.

³²² La Diabla, p.25.

Se utilizó también una camilla para llevar el cadáver del rey Henry VI, en la escena en la que Richard seducía a Anne. El resto de la adaptación no se utilizó ningún elemento más sobre el escenario, un escenario muy vacío, en el que, como se decía anteriormente, las proyecciones y tules ambientaban y decoraban las escenas sin necesidad de otros elementos en escena.

Pedro Yagüe fue quien se encargó de la iluminación. Nos encontramos ante una adaptación muy oscura, a lo largo de toda la adaptación reinaba la oscuridad sobre el escenario, incluso a la salida de la representación el público se lo comentaba al director Carlos Martín y algunos se quejaban de que casi no podían ver las caras de los actores. Martín bromeaba diciendo que la culpa de esa oscuridad era de Pedro Yagüe, y posteriormente me daba explicaciones al respecto:

Lo cierto es que hemos ido hacia un cierto tenebrismo *medievalizante* y además, se tiene que fundir la luz con las proyecciones y demás y es un recurso estético, nada más. Unos montajes son con más luz y otros montajes son con menos luz.

También es un mundo de sensaciones el que queremos captar y un mundo tenebroso y de una cierta fantasmagoría, vaporosidad en lo que les rodea, así que ahí no puedo hacer nada, ya haremos otras con más luz.³²³

Ya desde el principio veíamos un escenario totalmente oscuro, en el que aparecía Richard y nada más, el actor, su voz y la oscuridad para pronunciar su popular soliloquio inicial. Hay que tener en cuenta que, como ya se ha comentado, la adaptación comenzaba en la noche previa a la batalla final, y que Richard revivía todo a través de sueños y pesadillas, por tanto, todo momento en que la acción se desarrollaba en tiempo presente, era por la noche, y esta sería otra de las razones por las que el escenario fuese normalmente oscuro. Además, Richard era rodeado y acuciado por sombras que pululaban a su alrededor en sueños, como símbolo de su conciencia durante toda la representación y esto no sería posible en un escenario muy iluminado.

En cambio, también hubo escenas en las que las luces jugaban un papel importante: una de ellas era, por ejemplo, cuando Richard despertaba tras la aparición de los espectros, tan solo un foco le iluminaba a él. Al aparecer Clarence sobre el escenario, una luz les unía en un mismo ámbito, llevándonos desde el presente a un tiempo pasado en el que se daba la escena que iba a tener lugar. Cuando la escena acababa y Clarence se esfumaba entre las sombras, la luz decrecía y volvía a iluminar solamente a Richard, volvíamos al presente.

Al entrar Lady Anne con el cadáver del rey Henry VI y los encapuchados, estos poseían su propio foco. Richard se acercaba envuelto en sombras y solo sería visto por Anne cuando este entraba en su círculo de luz. Vuelta a una acción del pasado. En cambio, cuando su diálogo acababa se producía un cambio brusco de luz, y las sombras arrastraban hacia fuera el cuerpo yacente, mientras otras se llevaban a Anne en dirección opuesta. En ese momento esa única luz se concentraba en el rostro de Richard.

³²³ Entrevista personal, 27-11-2014.

La luz volvía a bajar cuando Richard volvía a su lugar de ensoñación. Entonces veíamos otras luces distintas que recreaban otros ámbitos del sueño de Richard, escena con la reina Elizabeth, Rivers y Dorset, después Buckingham, Stanley y Richard también. Al finalizar la escena se extinguía la luz y cambiaba para crear otro ámbito, y una débil claridad iluminaba a Clarence postrado en un lugar que sugería un calabozo. Estos cambios de luz que marcaban la diferencia entre el presente y el pasado se daban a lo largo de toda la representación.

También existió un momento en que cambios bruscos de luz permitían entrever jirones de escenas simultáneas, sugiriendo espacios distintos, como por ejemplo cuando Catesby sondeaba a Hastings y cuando Rivers era ejecutado por Norfolk.

La luz también jugaba un papel importante cuando aparecía Lady Anne por primera vez tras haber sido asesinada, no sabíamos que estaba muerta puesto que no habíamos visto su asesinato, pero el foco de luz que la iluminaba sobre el escenario la hacía casi traslúcida, lo cual nos ayudaba a comprender su situación y verla como a una aparición fantasmal.

Otro ejemplo a destacar fue justo antes de la escena en que aparecía el espectro de Buckingham para atormentar a Richard, en un escenario de claroscuros, donde discurrían figuras y sombras humanas. Y tras el soliloquio de Richard y su conciencia se difundía una tenue claridad sugiriendo el amanecer.

Por último en la escena en que Richard y Richmond pronunciaban sus discursos a sus tropas. Richard permanecía dormido en su silla en la parte derecha del proscenio, mientras Richmond aparecía detrás, al fondo y un potente foco le iluminaba. Se acercaba al proscenio y paseaba pasando revista a sus tropas. Esta iluminación aportaba la sensación de que estaban muy alejados en el espacio el uno del otro.

Así pues, como Pedro Yagüe afirmaba:

No fue fácil trabajar en un escenario tan oscuro y conjugarlo con el trabajo de los actores y las proyecciones. Y es que en la elaboración de las proyecciones trabajaron sobre todo la iluminación del plató, creando un entorno oscuro para poder tener iluminado al actor sobre un fondo negro que les permitiera aislar la figura del “espectro”.³²⁴

El propio Yagüe afirmaba en *La Diabla* también que “antes de hacer el diseño de iluminación se imaginaba una luz fría, de sombras, penumbras y de contrastes, que intentara destacar las más bajas pasiones humanas que Ricardo transmite, la maldad, la envidia y el ansia por el poder” (26). Por ello, “los filtros más utilizados fueron en su mayoría correctores de luz fría. Ya que Ricardo III le remite a una atmósfera fría, una atmósfera que va en consonancia, en su mayoría, con las texturas de las proyecciones de vídeo (26). Y precisamente estas fueron las que más preocupaciones le dieron, ya que según el especialista, lo más complicado de todo fue “aunar la proyección de vídeo con la luz elegida para las diferentes escenas (26).

³²⁴ La Diabla, p.22.

En cuanto a la inspiración, el especialista comentó que no había buscado en nada en concreto, aunque sí había tenido en cuenta algunas pinturas de Caravaggio en que se muestra de manera evidente la técnica del claroscuro.

Por otro lado, Ana Rodrigo fue la encargada de ocuparse del vestuario en *Sueños y Visiones*, a quien Carlos Martín le pidió que el vestuario fuese oscuro y evocando época medieval. De entre todos los personajes, Juan Diego (Richard III) era el que más cambios de vestuario tuvo, y tal y como afirmaba la especialista, el traje de Corte de Juan Diego con el que abría la función fue el que mayor elaboración tuvo. (Anexo VI). Además, Ana contaba que el actor pidió su traje base, que llevaba una joroba incluida, dos meses antes de los ensayos para ir metiéndose en el personaje.³²⁵ Su traje cambiaba cuando era coronado rey, momento en que pasaba también a llevar la corona sobre su cabeza y la larga capa de terciopelo rojo que había llevado su hermano Edward en la escena que aparecía antes de morir. También para la batalla. (Anexo VII).

El resto siempre llevaba el mismo traje o vestido, menos la reina Elizabeth, que pasó de llevar el vestido de reina al luto de una escena para otra. Ana Rodrigo también comentaba que, puesto que algunos actores doblaban o triplicaban papeles, había que hacer algún cambio muy rápido, por lo que en ocasiones optaron por tan solo cubrir al personaje con una capa para cambiarlo.

En lo que respecta a Margaret y el resto de mujeres, sus vestidos eran siempre oscuros, un luto por tantas muertes y tanto dolor.

Miguel Magdalena fue quien se ocupó de la composición y espacio sonoro, y efectos de sonido que apoyaban acciones y transiciones de la obra. Miguel Magdalena afirmaba que la idea artística de la que partió para crear las composiciones fue la de “conseguir un lenguaje musical que representase el carácter de Ricardo III”³²⁶.

La música a lo largo de toda la adaptación nos trasladaba a una atmósfera tenebrosa y oscura, muy acorde con la iluminación. Por ejemplo, en la escena en que Margaret entraba por primera vez y lanzaba sus maldiciones, la música que escuchábamos era totalmente lúgubre. Para conseguir este efecto, el autor aseguraba que se inspiró en compositores de la época como John Dunstable o similares, en el lenguaje de la música clásica del siglo XX y especialmente en compositores como Arnold Shoenberg o Gyorgy Ligeti (compositor que también introdujo Chema Cardeña para su adaptación de Arden en 2005, también de atmósfera muy trágica y oscura), siempre siguiendo las indicaciones del director, quien le pidió que los sonidos transmitiesen la sensación de ser “recuerdos” del protagonista. El especialista definía su creación como “algo contemporáneo y minimalista, con timbres de la Baja Edad Media”.³²⁷

Sin embargo, no toda la música que se escuchaba era tétrica. Habría que señalar por ejemplo que lo primero que sonaba en la adaptación, con el escenario aún a oscuras,

³²⁵ La Diabla, p.22.

³²⁶ La Diabla, p.27.

³²⁷ *Ibíd.*

era una música medieval festiva lejana, entonces se abría una puerta y se cerraba, y aparecía Richard sobre las tablas. Para los que identificamos la historia, podríamos imaginar que Richard se encontraba en la ceremonia de coronación de su hermano Edward y salía de la misma para informarnos de lo que se venía posteriormente, y lo que opinaba él de estas situaciones. Y más adelante, hacia el final, en la escena en que Richmond hablaba a sus tropas, la música que se escuchaba poseía cierto tono épico.

En lo que refiere a efectos sonoros, escuchábamos, por ejemplo, fragor bélico que interrumpía el soliloquio inicial de Richard: tambores, trompetas, gritos de mando, caballos que cabalgaban... También la espada que desenvainaba Richard en la escena de la seducción a Lady Anne, para la que se escuchaba un sonido como tal. Escuchábamos gotas que caían de las paredes y el techo cuando Clarence aparecía en su celda de La Torre, lo cual transmitía encontrarnos en un lugar húmedo, además, cuando Catesby le asesinaba, le daba un empujón y escuchábamos sonidos de líquidos al mismo tiempo que la oscuridad se apoderaba del escenario, sugiriendo, para los que conocemos la obra, su caída al tonel de malvasía. Por tanto, en esta escena el sonido llegaba a suplantar la imagen. No veíamos como Clarence era arrojado al tonel, pero sí escuchábamos el sonido de un líquido cuando un cuerpo entra dentro de él, y por tanto lo intuimos e imaginamos. Quizá los espectadores que no conocían la obra pudiesen intuirlo.

Posteriormente, en la escena en que Edward IV lamentaba la muerte de Clarence, enfermo y débil, al salir del escenario se escuchaban lejanas campanas fúnebres, sonido que iba creciendo con el lamento de la Duquesa de York y la reina Elizabeth.

En la escena en que Rivers, Buckingham, Hastings y Richard decidían traer a los jóvenes príncipes para coronar al nuevo rey, una vez decidido, la luz se extinguía mientras crecía el sonido de una comitiva a caballo que se acercaba. Las sombras trazaban una coreografía de marcha, y al regresar la luz, el ruido de los cascos se alejaba y se veía a la Duquesa de York y a la reina Elizabeth comentando la llegada de los pequeños a Stanford, donde descansaban en buenas condiciones. Por lo que conectábamos lo que habíamos visto y escuchado con esas palabras posteriores, y esos sonidos suplantaban escenas de nuevo.

Otros sonidos que se pudieron escuchar tuvieron lugar en la escena en que Rivers era ejecutado. Norfolk lo conducía maniatado, y se escuchaban estruendos de puertas y cadenas propias de una mazmorra.

En la escena en que Richard sería elegido como próximo rey se distinguían rumores que sugerían una multitud de ciudadanos. Cuando se le nombraba rey de Inglaterra se escuchaba un clamor de voces y aplausos, apoyado por música de charanga.

Posteriormente, en la coronación de Richard III sonaban trompetas que lo celebraban, y cuando Richard pedía a Catesby que extendiese el rumor de que su esposa Anne estaba gravemente enferma, sonaban campanadas que quizá anticipaban que Anne y los jóvenes príncipes ya habían muerto, ya que estas volvían a sonar cuando Elizabeth se enteraba de su muerte.

En la escena en que aparecía Anne como espectro, se comentaba anteriormente que la luz la hacía traslúcida, a esto habría que añadir que su voz sonaba con un eco de ultratumba que también nos indicaba que ya estaba muerta. La música era de nuevo tétrica y sombría para aportar mayor tenebrismo a su aparición, lo cual contrastaba con los tambores y clarines que anunciaban la entrada de Richard y los suyos buscando a Elizabeth tan solo unos segundos después.

Justo antes del último despertar de Richard se escuchaba fragor bélico que indicaba que la batalla de Bosworth se estaba preparando, mezclado con ladridos feroces de una jauría de perros, mientras los personajes femeninos vivos y muertos huían despavoridos de un lado a otro. Y tras la parte final del soliloquio de Richard y su conciencia, se escuchaba el canto del gallo que anunciaba la mañana.

Otro ejemplo de sonido sería llegado el momento en que Richmond finalizaba su discurso de arenga hacia sus hombres, y en ese preciso instante sonaban voces de refuerzo a sus palabras, tambores y trompetas. Inmediatamente posterior sonaban sonidos de batalla, caballos cabalgando, espadas, gritos..., anticipando la batalla. Batalla en la que tenía lugar la muerte de Richard atravesado por numerosas flechas.

Por tanto, como se puede comprobar, la composición sonora fue muy importante creando una atmósfera tenebrosa, la música en ocasiones incluso suplantaba a la imagen, y una gran cantidad de sonidos ambientaban y ayudaban a los actores.

Por último, cabría señalar que todas las voces de los actores estaban amplificadas por micrófonos, algo que fue criticado por sectores de la prensa y parte de la audiencia como se podrá comprobar en el análisis posterior de la recepción, aunque personalmente considero que en esta ocasión era necesario, ya que algunos actores como por ejemplo el propio Juan Diego hablaban en un tono muy bajo y no se les habría escuchado.

Un elemento de gran importancia en esta adaptación fueron los audiovisuales. David Bernués fue el encargado de ellas bajo las directrices de Carlos Martín, quien le indicó que quería utilizar el video como un elemento escenográfico más, trabajar con imágenes reales pero algo desnaturalizadas, intentando crear ambientes y sensaciones que acompañaran a los actores en cada escena.³²⁸

El propio David Bernués indicaba:

Las proyecciones utilizadas están muy relacionadas con la escenografía y la iluminación, en esta producción se ha hecho un trabajo en común que ha permitido que cada elemento tenga su espacio, y las bases de dichas proyecciones son en un 90% imágenes reales tratadas posteriormente con ordenador.³²⁹

³²⁸ La Diabla, p.28.

³²⁹ D. Bernués en La Diabla, p.28.

Se utilizaron tres proyectores para estas proyecciones, uno delante y dos atrás. Hubo 47 proyecciones que aportaban una gran profundidad y ayudaban a ambientar las escenas, situar la acción y dar profundidad. (Anexo VIII) Una de las proyecciones más importantes fue en la que los espectros hablaban a Richard. Aparecían en primer plano y en gran tamaño los rostros de cada uno de dichos espectros, incluido el rostro del propio Carlos Martín interpretando al espectro del difunto rey Henry VI.

Más adelante, en la escena del asesinato de Clarence, una proyección recreaba la celda en la Torre de Londres: se podía ver paredes y un arco de piedra y, al fondo, lo que podría ser el río Thames.

En la escena en la que Richard seducía a Anne se podía ver en las proyecciones una ventana de estilo gótico nos transportaba a un castillo. (Anexo IX) Esta también aparecía mientras Margaret lanzaba sus maldiciones, en ese momento se proyectaban imágenes muy interesantes: a través de esta ventana se podía ver la noche oscura, luna llena y nubes que se desplazaban, creando una escena misteriosa y evocando lo sobrenatural, propia de las maldiciones que se estaban profiriendo. En la escena en que Richmond lanzaba su discurso a sus tropas, se podía ver estandartes y soldados en las proyecciones. Finalmente, en la batalla de Bosworth, estando Richard solo en el escenario, gritaba desconcertado, y se observaba proyectado un caballo blanco a galope, que se iba difuminando y desaparecía. También se proyectaron flechas mediante luces e imágenes que caían de todas partes en dirección a Richard.

Así pues, como el director Carlos Martín me aseguraba que todo es parte de un todo y había que estar muy pendiente de cada detalle, en lo que supuso un proceso muy largo y costoso:

Es todo un proceso muy elaborado para luego llegar a espectáculos, a veces, aparentemente sencillos, pero para poder elegir qué tipo de tejido, qué caída, qué cable lleva esto y por qué, qué fracción hay que poner para la luz, si se tiene que mover o no, resistir las entradas y salidas... Pues como eso ocurre con todo, vestuario, toda la fase de creación, etc. Son procesos largos e intensos. Llega un momento en el que tú cedes tu criatura, que está ahí pero ha cambiado.³³⁰

4.11.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de esta adaptación del Teatro Español, dirigida por Carlos Martín, nos hemos basado en reseñas críticas de prensa, así como opiniones y comentarios de espectadores y expertos en Blogs especializados y de aficionados, así como webs teatrales. Gracias a estos recursos se ha podido constatar que la recepción no fue del todo positiva y hubo división de opiniones en todos los aspectos analizados.

En primer lugar, los titulares e introducciones ya transmitían esta división. Por un lado, Sáinz afirmaba positivamente que “si hubo un montaje teatral que destacó

³³⁰ Entrevista personal, 27-11-2014.

durante este mes en Madrid, ése fue el *Ricardo III* de José Sanchís Sinisterra y Carlos Martín en el teatro Español en Madrid”.³³¹

En la misma línea Fidalgo recomendaba: “Si solo puede ver una obra de la cartelera madrileña, que sea ‘Sueños y visiones del rey Ricardo III’”. Y explicaba sus razones:

Sueños y visiones de Ricardo III es un espléndido montaje sobre el texto más importante de Shakespeare. Es original al subrayar el estudio de la conciencia del sanguinario monarca protagonista, y en emular, con un juego audiovisual de proyecciones, luces y sonido, una súper producción, una gran idea para redondear la apoteosis de este clásico inmortal.

En el Blog *Laszapatillasdemaxi* podíamos leer: “Todo funciona perfectamente en este montaje que demuestra que la sencillez no está reñida con un buen espectáculo. Todo es muy simple y se deja total lucimiento a los actores que están realmente fantásticos”.

Vila se refería especialmente a Juan Diego: “Juan Diego, un actor de lujo en ‘Sueños y visiones del Rey Ricardo III’”. Igual que hacía Gabaldón: “Sueños y visiones del rey Ricardo III, con un brutal Juan Diego”. También el Blog *Lucasfh1976*: “Juan Diego se hace dueño y señor de un patio de butacas a rebosar que cae rendido ante su interpretación”.

Álvarez se refería al reparto en general, las expectativas que había creado y que estaba siendo el éxito que se esperaba, aunque señalaba diferencias en cuanto a la opinión de los espectadores: “El reparto –poderoso y copioso- presagiaba ya el éxito que está siendo: el teatro lleno –lo está cada noche durante el mes y medio que la función va a permanecer en cartel-; pero opiniones para todos los gustos”.

Por otro lado, hubo críticas que destacaban aspectos tanto positivos como negativos, por ejemplo, Román destacaba la escenografía a pesar de los excesos de sonido, y además aludía a la contemporaneidad de la obra conectándola con la actualidad política del momento en España:

A pesar de algunos desafortunados excesos de sonido, disfruté mucho de la sobria y delicada escenografía y de la adaptación que Carlos Martín y Sanchís Sinisterra han hecho del texto de Shakespeare. Mientras un alucinado Ricardo de York –interpretado por Juan Diego, ¿un pelín excesivo él también?- ordenaba cortar cabezas a troche y moche, yo no podía dejar de pensar, con un regocijo del que no me vanaglorio, en el caso Monago y similares de la escena política española.

Vallejo aseguraba que “el texto colosal de ‘Ricardo III’ se impone a la puesta en escena del Teatro Español”.

³³¹ En “Lo Mejor y lo Peor de Noviembre”.

Por su parte, Ventura destacaba la reestructuración de escenas siguiendo la dramaturgia de Sanchis Sinisterra. En su introducción, Ventura también resaltaba los trabajos de Juan Diego y Asunción Balaguer:

Reestructuración dramaturgica que sitúa la escena de los fantasmas, anticipo del final, prácticamente al principio. De esta manera, *“Ricardo III”* no es sólo lo que ha sido siempre, una historia anegada en sangre sobre el ascenso y el final de un asesino, sino una radiografía retrospectiva de la fisonomía de una mente malévola. Ahí está la clave del cambio dramático y, a mi juicio, la mejor virtud del montaje, junto al trabajo de Juan Diego y Asunción Balaguer.

Por el contrario, el resto no estaba de acuerdo con dicha reestructuración pese a los elogios al resto de elementos de la obra. Un ejemplo era Rivera, quien afirmaba que “es sin duda uno de los grandes estrenos de la temporada”. Y añadía: “Alicientes no le faltaban. Reparto de relumbrón con un antológico Juan Diego a la cabeza, Shakespeare y versión de Sanchis Sinisterra, que se lleva sin duda la peor nota de esta puesta en escena sin lugar a dudas”.

Castro, que tampoco recibió con agrado la dramaturgia de Sinisterra, titulaba: “Sueños del rey Ricardo III: sin Shakespeare”. Tampoco Rebollo, quien en su Blog teatral exponía los diferentes aspectos negativos del montaje:

Un montaje absolutamente plano y aburrido con un trabajo de dramaturgia (de Sanchis Sinesterra) muy poco acertado. ¿Cómo es posible? Con un texto de Shakespeare, un gran elenco y un teatro magnífico, repito: ¿cómo es posible? No sé, semanalmente me recorro las salas madrileñas y hay muchísimo talento, entonces ¿cómo dejamos que ocurra esto en un teatro como el Español?

Redondo también hacía lo propio y titulaba su artículo: “Sueños y visiones del Rey Ricardo III, la noche que precedió a la infausta Batalla de Bosworth, título tan largo y tedioso como la obra a la que se refiere”. Y añadía que, debido a la reestructuración de escenas se trataba de una obra ininteligible, además de criticar negativamente al elenco:

Una actualización del gran Sanchís Sinisterra sobre el shakesperiano Ricardo III que recoge aquellos fragmentos y escenas importantes y las entremezcla para lograr una trama más definida. Lo que consigue, y que Carlos Martín lleva a escena, es una ininteligible adaptación con un reparto senil en el que no todos son lo grandes que fueron.

Por tanto, como se puede observar, la propuesta de Sinisterra y Martín comenzaba siendo criticada ya desde el principio. Al analizarla más en profundidad, no todas las opiniones vertidas al respecto fueron negativas y, de nuevo, observamos una clara división de opiniones. Contrariamente a la opinión de Redondo, Población opinaba que la nueva reestructuración de escenas sí contribuía a hacer la función más accesible al espectador actual respetando a la original:

Creo que el espectáculo cumple el objetivo perseguido por Sanchis Sinisterra ante la dificultad de representar a los clásicos redivivos: su intervención hace de este Shakespeare una función accesible al espectador de nuestros días, sin rebajar para nada la esencia de la obra. Antes al contrario, su mensaje contra las

ambiciones políticas desbocadas y las corrupciones del poder tiene hoy en nuestro país una lectura muy actual que la dramaturgia de Sanchis ha sabido resaltar. Sobre todo si se reflexiona ante la figura de ese rey avejentado y deforme que el autor ideó con una contextura tan humana como implacablemente pérfida.

También Rioja, quien destacaba que esta accesibilidad se había conseguido gracias a los recursos utilizados en la puesta en escena:

Uno de los retos a los que se enfrenta la dirección es la comprensión por parte del público de lo acontecido en escena. En este caso tal ‘challenge’ parece salvado gracias a la utilización de tules y proyecciones de fondo y personajes aumentados en distintos planos del escenario.

Gómez Otero también recibía el cambio con agrado:

Aquí se ha alterado la estructura original, y se ha convertido la escena tercera del quinto acto en el centro de la pieza. El resultado tiene mucho de interesante, sobre todo por la importancia que cobran los fantasmas del monarca, sus temores, sus pensamientos.

Del mismo modo que Fidalgo: “Acertadísima versión la que nos presenta Carlos Martín de Ricardo III en el Teatro Español. Está a la altura del texto”. Y añadía: “Un enfoque, este, que, en este caso, además se alía con la excelente dramaturgia de Sanchis Sinisterra, mito vivo del teatro español, compuesta a partir de un escenario doble al servicio de las intrigas de la trama, que las acentúa”.

Fidalgo, por un lado elogiaba la propuesta por no ser lo convencional sin traicionar a Shakespeare:

Porque levantar un “*Ricardo III*” como historia de asesina ambición habría sido una convencionalidad más o menos brillante, pero componer el pasado de ese personaje, y regresar a él para hurgar al mismo tiempo en sus conflictos mentales es audaz. La sed de poder, tan habitualmente centro de todo en cualquier propuesta sobre este texto, es un elemento más, esta vez, en un relato sobre la construcción de una personalidad y las consecuencias de la falta de conciencia. El montaje que se estrenó el jueves en el Teatro Español no traiciona a Shakespeare. Revoluciona sus componentes dramáticos, pero sigue siendo Shakespeare. En los climas envenenados, en los personajes milfacéticos, en la genialidad para explorar las oscuridades de la condición humana desde el poder de un maleficio, la vibración del deseo sexual o la argucia de un tejemaneje político.

Pero por el otro, también criticaba la falta de claridad para los espectadores en la propuesta:

La propuesta, eso sí, queda lastrada por cierta falta de claridad. La señora que estaba detrás de mí durante la representación no hizo más que preguntarle a su amiga: “¿*Pero éste es el de antes?*”. A pesar de odiarla cordialmente, tengo que reconocer que por momentos me vi más o menos como ella, aunque haciéndome

las preguntas en silencio. Sólo alguien muy ducho en el texto shakespeariano habría podido seguir sin ninguna desorientación las modificaciones hechas en los tiempos y los espacios.

Rivera opinaba en la misma línea:

Lo más chocante de la noche fue sin duda la errática versión de Sanchis Sinisterra, incomprensible incluso para los más avezados espectadores. Nos sumerge en los sueños del Rey Ricardo III y sólo los que conocen la obra al dedillo entenderán todos y cada uno de los pasajes de la obra.

También Sánchez, quien vertía una dura crítica al respecto:

Descubro que han incorporado el recurso del flash-back a la obra del autor, así que la función comienza la noche antes de la Batalla de Bosworth, cuando el personaje central rememora los mejores momentos del clásico texto, resumidos, o con otras palabras. Como si Shakespeare estuviera equivocado, porque no supo ordenar bien su obra, y en realidad la cosa no tenía que versar sobre la ambición, como él pretendía, sino sobre la culpa y los remordimientos, temas que trató bastante bien el escritor por ejemplo en “Macbeth”. ¿Por qué no han representado esa otra obra? Si no se te ocurre un sitio mejor que a Shakespeare donde colocar la tercera escena del quinto acto, déjala dónde estaba.

Navarro era de la misma opinión, criticando la falta de claridad en la obra: “En ocasiones, se torna tan compleja que es complicado seguir, sin perderse, el ritmo de los acontecimientos”. Similar era la crítica de Monje en cuanto a complicar la obra a los espectadores: “José Sanchis Sinisterra ha preparado una dramaturgia que varía y reordena el texto sin tener por ello que simplificarlo, al contrario, contribuye a que la versión escénica del director Carlos Martín ofrezca esa fantasmagoría en la que se convierte la corte”.

Por último, la crítica de Álvarez se movía en la misma línea de recepción negativa de la reestructuración de escenas y el uso, a su juicio, poco desarrollado de los flashbacks, lo cual complicaba el desarrollo de la acción a los espectadores no expertos:

Podría haber sido una opción perfectamente válida, pero encuentro que no está lo suficientemente desarrollada como tal: dividir la escena en dos planos y alejar a Ricardo en algunos momentos del núcleo de la acción –porque la idea de los flashbacks no está desarrollada mucho más allá de ahí...- no basta como para justificar este cambio de título en una dramaturgia que –insisto, bastante fiel a Shakespeare- no es en el fondo más una versión reordenada y resumida de la tragedia shakesperiana. Aquí ha ganado la partida Shakespeare, y la capacidad de Sanchis Sinisterra para jugar es menor que el respeto por el clásico: quien conozca el texto, reconocerá los pasajes más destacables –la función dura dos horas y diez minutos sin pausa- sin problemas; y quien no lo conozca, posiblemente se pierda en la maraña de personajes, parentescos y relaciones que presenta esta obra; un aspecto sobre el que creo que una dramaturgia debería operar de algún modo, cosa que sin embargo no sucede en la presente producción, y es una lástima, porque ya de manipular no está de más ayudar al seguimiento de la acción. Pero, por encima de todo, está Shakespeare: en su

respeto por el bardo de Stanford, Sanchis Sinisterra ha sabido esta vez quedarse en segundo plano –sabía decisión-, si bien creo que no era necesario rebautizar la obra como aquí sucede: se trata, nada más y nada menos, de una versión –más fiel que libre- de ese magno texto que es el *Ricardo III* de Shakespeare.

En cuanto a la dirección de Carlos Martín, fue escasamente valorada, pero principalmente de forma positiva. De esta forma, Población afirmaba que la obra se desarrollaba “bajo la precisa, acertada y sobria dirección de Carlos Martín”. Sánchez, tras elogiar al elenco como veremos posteriormente, aseguraba que “todos ellos muy bien dirigidos”. El Blog *Traslacámara* expresaba: “Muy acertada es la dirección de Carlos Martín”. Y más en profundidad, Fidalgo elogiaba al director aragonés y su trabajo en esta producción:

Ya sabíamos que Martín, director artístico del Teatro del Temple, tiene oficio, reconocimiento internacional y mucho callo montando clásicos. Pero además, su especialización en dirección audiovisual ha aportado a este montaje, Sueños y visiones del rey Ricardo III, una combinación de luces, proyecciones y sonidos que resulta envolvente, que aumenta la intensidad de la pieza y le confiere un halo de superproducción, lo que posiblemente constituya el mejor enfoque para los dramas históricos del bardo inglés, sobre todo en sus momentos bélicos, dramáticos y oníricos, ya que subraya su envergadura, y la ambición, épica y profundidad de los textos.

Por el contrario, Álvarez criticaba la dirección de Martín con el grupo de actores y actrices y aseguraba:

Peca la propuesta de un excesivo estatismo: es curioso que manejando un reparto con la friolera de doce actores dé la sensación de que no ha sabido muy bien qué hacer con ellos más allá de hacerles entrar y salir, y situarles en un punto fijo a decir su texto...

Y añadía críticas respecto al resto de recursos puestos en escena por Martín:

Y tampoco Martín ha sabido ni explotar el juego de los dos planos -¿qué aportan realmente los cortinajes a nivel meramente dramático y más allá de lo estético si la idea del doble plano narrativo no termina de desarrollarse?- ni aclarar la maraña relacional de esta obra al respetable... Es una lástima, porque creo que este concepto hubiera podido dar mucho de sí de haber contado con un director que supiese jugar con puntos de luz y demás, pero da la impresión de que Martín se ha visto superado por la idea, por el material o por el propio Shakespeare no sabiendo muy bien cómo sacarlo adelante.

Por otro lado, en lo que al texto se refiere, nuevamente encontramos división de opiniones. Por un lado tenemos varias opiniones positivas, como por ejemplo la de Fortea: “Lo primero decir que el texto es una versión basada en la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra, lo cual es ya una garantía de calidad”. Fidalgo elogiaba la traducción y el respeto hacia el clásico: “una espléndida traducción del texto, que lo moderniza y se permite el tuteo, pero respeta muchos de los giros clásicos”. Constans recibía con agrado la reducción del texto, aunque admitía que podía confundir a los que no estuviesen familiarizados con la obra:

La reducción de su duración se agradece, ya que esta es la obra más larga del autor, después de Hamlet. Quizá esta reducción da lugar a una cierta confusión narrativa, sobre todo si falta un conocimiento previo de esa etapa de la historia de Inglaterra, pero no hay que olvidar que es una obra de teatro y no una lección de historia, a la que en cualquier caso, no es especialmente fiel.

Por el otro lado, tenemos opiniones negativas y ese mismo aspecto era criticado negativamente por Castro: “El autor ha tenido que hacer tal trabajo de síntesis que cuesta trabajo seguir la historia si no la conoce el espectador previamente”. En la web *Tragycom*, Shina176 opinaba en contra del principio y el final de la obra:

Son el comienzo y el final lo más endeble de la obra: su muerte, estupendamente anunciada por las proyecciones, los colores y la música, transcurre de forma extraña, no culmina ante los ojos del espectador que solo oye un quejido antes de que el telón acabe con todo. Me fui con la sensación de que haber llegado en medio de algo y de que alguien me había escamoteado un buen final.

En lo que respecta al elenco, como no podría ser de otra forma, se debe analizar en primer lugar la recepción del trabajo realizado por Juan Diego como Ricardo III. Cabría señalar que, como se podrá comprobar, su papel fue elogiado, aunque no unánimemente, y gran parte de la crítica coincidía en un aspecto negativo sobre el mismo que también se comentará. Pero en primer lugar, en el apartado de crítica positiva encontramos opiniones como la de Población:

No es este Ricardo III un rey joven, sino adaptado a la edad madura del actor que lo representa, Juan Diego, que como cabía esperar de él lo hace de modo notable y tan entregado que hasta se le desborda euforia en las saluciones finales. Todo un reto para un actor, que Juan Diego resuelve con sumo acierto.

Larrosa también elogiaba el trabajo de Diego:

Qué decir de Juan Diego, un gran actor que se ha enfrentado a un gran reto, que por cierto ha superado acercándonos a un personaje muy complicado como es Ricardo III, con sus defectos físicos, su agria personalidad, sus miedos y sus locuras.

Sáinz afirmaba: “Juan Diego insufla una energía –física y mental- que mantiene, sin decaer jamás, durante las dos horas que dura el espectáculo”.³³²

Del mismo modo que lo hacía Vila:

Es difícil, por no decir imposible, señalar a algún actor por encima de los demás. Todos encajan y superan con soltura sus compromisos sobre el escenario en sus respectivos papeles, aunque el desgaste físico y emocional es mucho mayor para el protagonista. Juan Diego permanece en escena la mayor parte de las dos horas y diez minutos que dura la función, y solo su fuerza y su probada maestría

³³² En “El Ricardo III de Shakespeare, esa Tragedia que Convierte Juego de Tronos en una Ñoñez”.

después de pisar las tablas más de 50 años han sido suficientes para no arredrarse ante un papel de estas dimensiones, y en el templo del teatro madrileño, que es el Teatro Español.

También Redondo alababa el trabajo y el desgaste físico del actor andaluz:

Juan Diego, pilar fundamental de esta función, compone un personaje destructor, malvado, irónico, sin perdón ni arrepentimiento. Todo le vale para lograr su objetivo. Corporalmente es perfecto. Jorobado, con una pierna colgante, manirroto. Juan Diego realiza un trabajo físico sobresaliente pero está en contra de su voz, que suena quebrada y de escasa definición. A pesar de eso, Juan Diego brilla en los momentos en los que le da frescura a su Ricardo III y provoca más de una carcajada.

Fidalgo hablaba de un papel que colmaba las expectativas:

Juan Diego, uno de los mayores actores españoles de todos los tiempos, cumple con las que, seguro, son las expectativas de todos, haciéndose, en una interpretación sin fisuras, con el papel protagonista, el del monarca que da nombre a la obra.

Otro ejemplo a citar era la crítica positiva de Monje:

Desde luego, esta versión quedará señalada por siempre gracias a la creación que Juan Diego ha realizado con su personaje. De una sinceridad pérfida y sarcástica, con una tartamuda alocución y una endeblez física que no le imposibilita acometer sus fechorías. Es una verdadera invención, él no es Ricardo III, pero es capaz de recoger la esencia y el arquetipo de la insidia y la vileza de un hombre que murió con treinta y dos años.

Carbonell simplificaba la obra asegurando que “la gente va al teatro a ver "un Shakespeare"; no obstante, en este caso, la gente va a ver ‘un Juan Diego’”, mientras que Ventura analizaba al actor pero también al personaje:

El veterano actor, en la primera ocasión en la que se ha enfrentado a un personaje de Shakespeare, no ha querido que hubiese un solo resquicio en su trabajo. Y no lo hay. La versión de Sinisterra no sólo le obligaba a descomponer el cuerpo, sino que le invitaba a un paseo por los lugares más tétricos de la personalidad humana. Juan Diego ha visitado habitaciones de dolor e ira, de maldad y frustración, de cinismo y crueldad. Y por eso su personaje irrita en lo irónico, asquea en lo melifluo, horroriza en la iniquidad y fascina en la locura.

También Gabaldón, quien además de considerarlo un trabajo brutal, añadía:

Juan Diego es un Ricardo espectacular, repleto de matices, mezquino y cínico, asqueroso, fascinante...y hasta simpático en su ironía que, con su maestría, consigue incluso despertar las risas del público. Todo revestido de una caracterización que le sienta como un guante. Un "*Bravo*" a viva voz por Juan Diego, que regala una labor bestial con este montaje.

Del mismo modo que escribía Fortea:

El trabajo sobre el personaje de Ricardo III es exquisito; habría sido muy fácil presentarle exclusivamente como tullido y deforme y a los demás personajes como víctimas de su deformidad física y moral. Sin embargo, tanto en el trabajo dramaturgico de Sinisterra como en la dirección de Carlos Martín y la interpretación de Juan Diego, se perfila un personaje más complejo, con mayores aristas y humanidad, rodeado de otras personas no menos ambiciosas, no menos partícipes del clásico y terrible “juego de tronos” que representa esta obra.

También en el Blog de *Lucasfh1976* se repartían elogios hacia el actor:

Su actuación sí que cuenta con el absolutismo que quisiera para sí Ricardo III, las dos horas de función son un recital de maestría por su parte. No hay quiebro, ironía, matiz, miedo, exceso, capricho o escondite del personaje creado por Shakespeare que se le escape al actor sevillano. Todo lo contrario, él lo desnuda y lo hace realidad en un continuum que arrastra consigo al montaje técnico y actoral de estos “Sueños y visiones del Rey Ricardo III”. Sin embargo, esto no resta ni pesa sobre Juan Diego, sino que hace más evidente los méritos de su protagonismo y la genialidad de su interpretación.

Así como en el Blog *Laszapatillasdemaxi*: “Juan Diego lleva sobre sus hombros toda la trama de la obra y su interpretación es magnífica”.

Rivera también elogiaba su trabajo aunque con matices: “Juan Diego es un inmenso Ricardo III- una pena que los ‘delirios’ de la adaptación hagan que el público riese anoche en momentos que dudo que tuviesen esa intencionalidad”, mientras que Constans elogiaba a Juan Diego aunque sin olvidarse del resto de sus compañeros de reparto: “Juan Diego hace una excelente interpretación, muy bien acompañado por el resto del reparto”.

En cambio, Gómez Otero, además de elogiar su buen trabajo, destacaba como aspecto negativo la dicción del actor: “Juan Diego recrea con gran mérito la deformidad del rey Ricardo y borda sus arranques de cinismo. Lástima que la dicción impida entender algunas de sus líneas”. Pero no fue la única que criticó negativamente este aspecto, a continuación veremos los ejemplos:

- Y Juan Diego, a veces brillante en sus movimientos, otras con problemas de dicción y entendimiento (Navarro).
- La interpretación es buena, la expresividad de Juan Diego es prodigiosa, pero algo pasa con la dicción porque no pude entenderle ni la mitad de su texto (Rebollo).
- Con todo el elenco en un buen tono general, encabezado por Juan Diego, magnífico en la caracterización que nos brinda de Ricardo III, con el esfuerzo físico que representa su personaje: lisiado, cojo, deforme y jorobado, si bien se le podría pedir un mayor cuidado con su dicción, pues en algunas fases podría ser mejorada; en cuanto a su expresividad y gestualidad son excelentes (Blog *Traslacamara*).
- La dicción del protagonista es otro punto difícil de interpretar: mala, muy mala (*Tragycm*).

Por su parte, Álvarez también trataba este aspecto de la dicción del actor (entre otros), aunque opinaba que debía tratarse de indicaciones de la dirección:

Al Ricardo III de Juan Diego le han obligado a enfatizar al máximo los rasgos grotescos del personaje, convirtiendo a un villano abyecto y deforme casi en un bufón de la corte: lo más grave es que le obligan –porque a Juan Diego todos le hemos visto hacer teatro y sabemos que no habla así...- a vocalizar mal para hacer aún más abyecto a Ricardo, cosa que, además de ser discutible –porque por deforme y tartamudo que sea, Ricardo es el villano de la historia, y no debería mover a la risa del respetable, como sucede en un par de ocasiones...- no aporta más que el problema de que gran parte del texto se pierda sencillamente porque al actor no se le entiende. Insisto, parece una opción de dirección; que en cualquier caso me parece muy desacertada: si vamos a fundamentar la propuesta en el uso de la palabra –que parece que es lo que se quiere aquí- no podemos poner lastres que impidan su correcta recepción, por más que sean para caracterizar a un personaje. Y si en *Ricardo III* falla Ricardo III -sea culpa de quien sea-, pues ya se pueden imaginar que la cosa se tambalea peligrosamente...

Finalmente, Vallejo criticaba negativamente que el personaje parecía una caricatura de lo que debería ser:

Juan Diego, intérprete del rey matapríncipes, ha cosido las costuras de su personaje con hilo caricaturesco, como si se hubiera dejado contagiar por alguna de las muchas parodias que de malo tan malísimo y deforme se vienen haciendo y hubiera renunciado a mostrar su lado seductor y su aplomo entreverado.

Por lo que respecta al resto del elenco, la crítica positiva fue mayoritaria aunque tampoco unánime. Por ejemplo, Sánchez afirmaba que se trataba de “un reparto de primera categoría”. También Vila elogiaba al elenco actoral y aludía a que servía de reclamo para llenar la sala cada día con cada función:

A Juan Diego le acompañan en escena un plantel de compañeros excepcionales, que conforman un cartel de verdadero lujo, que hacen ya, por sí solos, de reclamo para asistir al montaje del espectáculo, y que explica los llenos diarios en el Español.

En el Blog *Traslacámara* se afirmaba al respecto: “excelente movimiento de actores en cada cuadro ... Hasta doce actores en el escenario, dando vida a catorce personajes, nos dan la oportunidad de contemplar el teatro como ya pocas veces se puede disfrutar”. Y se añadía:

Disfruté de unos de unos momentos mágicos de gran teatro: los cinco minutos en los que Asunción Balaguer, gran dama de nuestras tablas, ocupa la escena lanzando maldiciones a diestra y siniestra, ¡que magnífica lección, a sus ochenta y nueve años, de saber decir un texto!, tras los cuales el público nos arrancamos en un aplauso rotundo y sincero. Qué gran fortuna presenciar ese momento y guardarlo en la memoria aún resonando.

Y es que entre el resto del elenco la crítica destacó y se deshizo en elogios, en este caso sí unánimemente, hacia Asunción Balaguer en su interpretación de Margarita a sus 89 años. Por ejemplo, también Castro afirmaba: “Hay cinco minutos de gran teatro. Los que permanece en escena Asunción Balaguer lanzando maldiciones a diestra y siniestra. ¡Qué lección, a sus ochenta y nueve años, de saber decir un texto! Su mutis fue justamente aplaudido”. Otro ejemplo sería Sáinz:

Reparto excepcional en el que hay que destacar a Asunción Balaguer. A sus 89 años, la actriz devora el escenario al interpretar a la reina Margarita, viuda de Enrique V. Tiene momentos brillantes, uno de ellos cuando maldice a los demás personajes del drama como causante de sus desgracias y especialmente, en la tercera escena del cuarto acto, cuando se dirige a Isabel, viuda de Eduardo IV: ‘Ya que usurpaste mi lugar, usurpa ahora mi dolor’. Interpretada por ella, las palabras de Margarita, más que verso parecen un esputo.³³³

También encontramos la opinión de Rebollo sobre la actriz: “Mención especial a Asunción Balaguer porque a sus casi 90 años da una clase magistral de interpretación, maravillosa”, mientras que Navarro aseguraba que se trataba de “una Asunción Balaguer majestuosa en su personaje atormentado”.

En la misma línea de elogios, Carbonell escribía: “Asunción Balaguer que con su monólogo es aclamada, función tras función, por el público que interrumpe la obra”, y Álvarez elogiaba a la actriz de forma extensa y la consideraba la razón de ser para asistir a ver esta producción:

Si hay una razón de ser para ver este montaje es el impresionante trabajo que se marca la sin par Asunción Balaguer –espléndida a sus 89 años- como la Reina Margarita. Demuestra ante todo que se puede brillar con un personaje secundario, y que las grandes son grandes. Porque en este montaje descafeinado, hay un momento mágico: cuando aparece en escena para pronunciar su monólogo, que culminará en la maldición a Ricardo III, que será el origen del inicio de su ascenso y caída. Apenas 10 minutos de monólogo, ¡pero qué espléndidos 10 minutos! Magia. Por un momento, capta la atención del respetable con una interpretación magnética, llena de ira y de fuerza, con dicción perfecta. En la función que presencié, al retirarse resonó un bravo espontáneo, al que siguió una ovación mercedísima a escena abierta –creo que es la primera vez que veo interrumpirse una representación de teatro de texto con una ovación...-. Y es que Balaguer dicta una breve clase magistral de teatro, eleva el montaje y le da razón de ser: por mucho que fallen muchas cosas, habría que ir a ver la función solo por este espléndido monólogo de apenas 10 minutos. Olviden esos papeles de ancianita entrañable que encarna frecuentemente, porque esto es absolutamente otra cosa: y creo que es su mejor trabajo en los últimos tiempos.

Rivera también destacaba el papel de Balaguer e incluía en su crítica positiva a Terele Pávez (Duquesa de York):

³³³ En “El Ricardo III de Shakespeare, esa Tragedia que Convierte Juego de Tronos en una Ñoñez”.

Disfruté mucho de Doña Asunción Balaguer que con 89 años se marca un monólogo de reclinatorio, que fue aplaudido con fervor por el respetable. Y de Terele Pávez, ¿Qué voy a decir? Pues que como todo lo que hace está inmensa, pero es lo que tienen las GRANDES que siempre logran brillar.

Lo mismo hacía Vallejo: “Asunción Balaguer está espléndida en cada instante del monólogo de bravura que el Bardo le sirve y Terele Pávez inviste de dignidad moral genuina a la Duquesa Viuda de York”, y también Larrosa elogiaba a las dos actrices:

Cabe destacar además la actuación de las tres actrices principales, sobre todo agradecer el esfuerzo de Terele Pávez, que en la sesión que pude ver se quedó afónica al principio de la obra y no dejó de pronunciar una sola palabra de su papel, y mencionar la gran actuación de Asunción Balaguer, que a sus casi 90 años, dio una lección de interpretación a los allí presentes.

Por su parte, Gómez Otero hablaba del reparto femenino e incluía en su crítica a las actrices Lara Grube (Lady Ana) y a Ana Torrent (Isabel):

Aunque inferior en número, el reparto femenino se impone en *Sueños y visiones...* al masculino. No solo están estupendas Terele Pávez (la duquesa de York) y Asunción Balaguer como Margarita; con sus limpias interpretaciones, las más jóvenes Lara Grube (Lady Ana) y Ana Torrent (Isabel) consiguen crear una magnética aura alrededor de sus personajes.

Del mismo modo, Fidalgo señalaba que “el elenco está perfecto”, y también destacaba a estas actrices y en especial a Grube:

Por último, la credibilidad del elenco, que se percibe muy bien dirigido y en el que destacan las labores de Juan Diego, Terele Pávez, Ana Torrent y Lara Grube, perfecciona definitivamente el montaje. Lady Ana, espléndidamente interpretada, en la versión que nos ocupa, por Lara Grube, con un voz teatral y un gesto visceral muy trabajados.

Castro destacaba sobre todo la escena de las tres reinas: “Hay otro momento interesante con la reunión de las tres reinas repudiadas, representadas por Balaguer, Terele Pávez y Ana Torrent. El resto es perfectamente olvidable”.

También el Blog *Traslacámara*: “Destacable también es el momento en que coinciden en escena las tres reinas repudiadas, muy correctamente interpretadas por la reseñada Asunción Balaguer, Terele Pávez y Ana Torrent”.

Por su parte, Gabaldón afirmaba: “es en el apartado interpretativo en el que este Ricardo III se convierte en una cita ineludible para los amantes del buen teatro”, e incluía en su crítica a Carlos Álvarez-Novoa (Buckingham):

No sólo de Juan Diego vive esta función. Y es que nada más y nada menos que once intérpretes más le acompañan en esta noche de pesadilla. Entre ellos destacan el tremendamente humano Buckingham de Carlos Álvarez Novoa (Premio Goya por *Solas*) o la duquesa de York de la siempre potente Terele Pávez. Sin olvidar la inmensa y sólida interpretación que ofrece una tremenda

Ana Torrent, magnífica sin paliativos (su escena con Juan Diego en la que él propone desposar a su hija deja con la boca abierta). O una magistral Asunción Balaguer como la destronada reina Margarita. Su maldición es un momento que quedará para los anales de la historia teatral de este país. ¿Grande? No. Lo siguiente.

Lo mismo hacía Fortea:

El plantel de actores es excelente, destacando especialmente los trabajos del propio Juan Diego, pero también de Asunción Balaguer y Terele Pávez, que a pesar de que en la representación pasó el mal trago de perder la voz casi por completo, esto no impidió que no perdiera ni un ápice de concentración y supiera bandearse en escena con recursos aprendidos de toda una carrera artística. Esto le granjeó aplausos del público especialmente cariñosos al finalizar la obra. Carlos Álvarez-Nóvoa como Buckingham, Lara Grube como Lady Ana y Ana Torrent como Isabel también merecen mención aparte.

También Redondo, aunque dejaba fuera de su crítica a Grube:

El resto del reparto tampoco está en estado de gracia, algunos pasan por el escenario sin llamar la atención, salvo Terele Pávez que, rica en sentimientos, parece que le cuesta hablar, aunque eso le aporta algo de fragilidad a su personaje. Me quedo con Carlos Álvarez-Novoa, que demuestra una vez más su saber estar, Ana Torrent, cuya presencia es intachable, y Asunción Balaguer, que se apodera de la escena en cada aparición, todo un lujo verla sobre el escenario a sus 89 años.

Población incluía a José Hervás (Clarence y Lord Mayor) pero no a Torrent: “Asunción Balaguer (Margarita), José Hervás (Clarence/Lord Mayor), Lara Grube (Lady Ana) y Terele Pávez (Duquesa de York) me parecen destacables por su trabajo, sin que el resto desmerezca”.

Monje elogiaba los trabajos de Torrent y Pávez, e incluía a Jorge Muñoz (Catesby):

Ana Torrent como Isabel se gana buenos momentos con la fuerza que le imprime; de la misma forma que Terele Pávez interpretando a la Duquesa de York, acentuando la contraposición de los poderes en liza. También demuestra gran agilidad escénica Jorge Muñoz haciendo de Catesby. Si alguna pega se le debe poner a la interpretación a los actores que aparecen encima de las tablas, es que se muestran demasiado estáticos cuando figuran en conjunto. Parece que Juan Diego es el único que tiene permiso para saltarse cualquier protocolo, y eso trastabilla alguna de las escenas.

Álvarez elogiaba a estos actores y actrices e incluía a otros en su crítica, en la cual advertimos un error, el papel de Álvarez-Novoa, como se ha comentado, fue el de Buckingham y no Norfolk, quien fue interpretado por Juan Carlos Sánchez:

Entre los personajes de más peso de este equipo estelar, Carlos Álvarez-Novoa sirve a Norfolk con la honestidad acostumbrada; la Isabel de Ana Torrent

aparece quizás hierática en exceso, pero elegante y con momentos de delicada firmeza; Terele Pávez está inesperadamente contenida como la Duquesa de York –en un registro completamente nuevo para ella ... Lara Grube construye una Lady Ana capaz de encontrar su hueco en este reparto estelar, y José Hervás deja momentos intensos como Clarence, cumpliendo todos los demás –Juan Carlos Sánchez, Jorge Muñoz, Aníbal Soto, Óscar Nieto y José Luis Santos- con corrección en sus múltiples cometidos.

Sánchez era incluido en la crítica de Ventura, del mismo modo que Aníbal Soto (Rivers / Richmond):

El reparto amplio que le acompaña hace un buen trabajo: Juan Carlos Sánchez como *Norfolk*, Jorge Muñoz como *Catesby*, José Luis Santos en tres roles, Anibal Soto como *Lord Rivers* y *Richmond*... Carlos Álvarez-Nóvoa me gustó en ese *Buckingham* retorcido y Ana Torrent compone una muy medida *Isabel*. Me pareció que Terele Pávez daba mucha humanidad a su *Duquesa de York*, madre del espanto y que Lara Grube brillaba como *Lady Ana*. Fue Asunción Balaguer, sin embargo, la que hizo que la función se rompiera en una ovación, después de inventar el ritmo ideal con el que se ha de decir y terminar una maldición.

Por otro lado, a parte de sus elogios hacia Balaguer, Carbonell destacaba un aspecto negativo respecto a los personajes y el elenco y afirmaba que “Muchos son los personajes que aparecen en escena, con desdoblamiento de algunos actores (que complican el seguimiento de la trama para el no iniciado en la obra)”. No fue la única crítica negativa respecto al reparto actoral, Hernández señalaba diferentes problemas en la actuación a la que actuó:

En cuanto a los actores, en la función a la que asistí (el 5 de diciembre) no tuvieron su día. Hubo demasiados problemas de fluidez con el libreto, con cortes e interrupciones, poco habituales en una obra que ya lleva un mes en cartel. Por lo demás, todos entregan el texto con solvencia, aunque, tratándose de una obra amplificada, podría reclamarse un poco más de claridad, especialmente a Juan Diego.

Rebollo criticaba negativamente los papeles de Pávez y Torrent: “Y, a mi parecer, una Terele Pávez y una Ana Torrent muy desaprovechadas”. También les exigía más el Blog *Lucasfh1976* a los personajes femeninos: “correcto recitar, aunque sin brillo maestro, del resto del reparto, a pesar del silente potencial en bruto pidiendo más de las grandes Terele Pávez, Asunción Balaguer y Ana Torrent”.

Finalmente Álvarez apuntaba a la dirección escénica en los errores que encontraba en los personajes y sus actuaciones: “El reparto, salvo en algunas excepciones, adolece de esa falta de definición de los personajes en la dirección escénica y de ese estatismo que parece haberles dejado algo perdidos a su suerte con el texto shakesperiano a sus espaldas”.

Por otra parte, también encontramos críticas en referencia a la recepción de la puesta en escena, la cual recibió más elogios que críticas, siendo destacados

positivamente el uso de tules y proyecciones para crear distintos ambientes y atmósferas, así como la iluminación y el vestuario:

- Me gustó también el uso de las proyecciones a nivel global (Rivera).
- La escenografía acorde con el ritmo y texto de la obra es lúgubre y oscura. Un escenario negro lleno de tules negros que llegan hasta el suelo y que mediante un acertado juego de iluminación y proyecciones van ambientando cada escena como si de diferentes escenarios se tratara. La caracterización y el vestuario muy bien logrados, puedo decir que de los mejores que he visto en mucho tiempo, unidos a la magnífica interpretación de los diferentes actores hacen que disfrutemos de imágenes como la del rey Ricardo en su trono (Larrosa).
- La escenografía supo captar con recursos mínimos y finos juegos de luces y proyecciones la atmósfera inquietante y fantasmal en el que las apariciones de los asesinados por Ricardo III acosaban su maltrecha conciencia moral (Fortea).
- Todo un acierto esa división de velos donde se plasman como hologramas cada uno de los personajes en proyecciones oníricas. La negritud acentúa la tragedia y la concatenación de asesinatos que el sanguinario rey va ordenando marcan el devenir de una historia que ha sido demasiado retorcida por los siglos (Monje).
- El montaje es quizá una de las partes más sobresalientes de este Ricardo III, en el que los sueños aparecen velados, mientras que el momento presente se realiza en el proscenio. Y los recuerdos, tan importantes en el atormentado protagonista, son traídos con recursos audiovisuales, obra de David Bernués, que con la iluminación de Pedro Yagüe y el sonido de Miguel Magdalena conforman un espacio escénico espectacular (Carbonell).
- Lo que más me gustó es la puesta en escena. Tanto la interpretación como sobre todo la utilización de los recursos escenográficos. Los tules que sugieren la tienda de Ricardo, la iluminación, las proyecciones (Constans).
- La escenificación, grandiosa y sencilla, muy ilustrativa y cercana (*Tragycom*).
- Un decorado muy conseguido, y a la vez sencillo, con varias capas de largos visillos que, con un excelente uso de la iluminación y de las imágenes proyectadas al fondo del escenario logran dar sensación eficaz en cada cambio de escena y ambiente (Blog *Traslacámara*).
- La sobresaliente ambientación sonora y la lúgubre iluminación acompañan a la perfección la bajada a los infiernos de este infame gobernante (Gabaldón).
- Con una magnífica composición y espacio sonoro de Miguel Magdalena, a la que hay que añadir en relevancia un no menos excelente vestuario de Ana Rodrigo (Población).
- Buen vestuario de Ana Rodrigo (Álvarez).

Sin embargo, también hubo opiniones que no eran completamente positivas: Gómez Otero elogiaba la escenografía pero no el uso de micrófonos:

En el aspecto escenográfico (también lo explican los responsables) se ha recurrido a un juego de planos que marcan la diferencia entre lo imaginado y lo pasado frente a lo real y lo presente con tules, proyecciones y juegos de luces

(por cierto, magnífica la iluminación). Ni la dramaturgia tendría sentido pleno sin esta igual de interesante concepción ni viceversa. Eso sí, obliga, supongo, para subsanar la dificultad que implicaría a la hora de proyectar las voces, a utilizar micrófonos, con la pérdida de encanto y credibilidad que eso conlleva.

Vila también vertía una crítica positiva respecto a la escenografía, pero reclamaba un escenario más iluminado:

La escenografía, a cargo de Dino Ibáñez y Miquel Àngel Llonvoy, relega a los actores a ocupar casi permanentemente el proscenio porque el resto del escenario queda dividido por un gran velo oscuro sobre el que se proyectan imágenes para marcar el cambio de espacio en donde transcurre la acción donde se enmarca cada escena. El efecto conseguido, a través de esta técnica, sin embargo, es bellísimo y crea, incluso, la sensación de tridimensionalidad en esos espacios. A ello contribuye también la perfecta conjunción de los audiovisuales (David Bernués) y la iluminación (Pedro Yagüe y José Manuel Guerra). El vestuario, elegido y arreglado por Ana Rodrigo, es sencillo pero con un gran empaque y muy digno y corresponde a la época en que se desarrolla la acción del drama shakesperiano. Por último, la composición y el espacio sonoro, bajo la batuta de Miguel Magdalena, ayuda mucho a crear el ambiente necesario de tensión, lucha, irritación, miedo, etc., y a pasar con naturalidad de un acto a otro o de una escena a otra.

La situación histórica y la traslación que han hecho de ella, ... justifican sobradamente el tenebrismo casi permanente en que se desarrolla la obra, pero probablemente los espectadores agradeceríamos una cierta mayor cantidad de luz sobre el escenario (sin que por ello haya que cambiar necesariamente el concepto, que nos parece perfecto), y así se contribuiría a que la abundancia de personajes y el hecho de que algunos de los actores representen a dos y hasta a tres, no ayuden en la confusión de sus identidades respectivas. Esa es nuestra percepción, que vimos refrendada también por comentarios en el mismo sentido de varios de los asistentes a la función.

Precisamente estos dos últimos aspectos criticados por Gómez Otero y por Vila, el uso de micrófonos y la oscuridad y tenebrismo del escenario, centraron la práctica totalidad de críticas negativas. De este modo, Vallejo comentaba que “tampoco la amplificación de las voces ayuda a crear intimidad”. En el Blog *Traslacámara* comentaban: “En cuanto a los aspectos técnicos considero un error el uso de micrófonos para ampliar el sonido, la historia del Teatro Español, en sus 431 años, no ha requerido de ellos antes”. También Castro incluía ambos aspectos en su crítica:

Que es de noche, resulta evidente desde el principio. El director plantea un montaje tenebrista o, mejor, a oscuras. Luz mínima para un escenario negro, velado por enormes tules negros -que no desaparecen nunca- y con muchos de los actores vestidos de ¡negro! Hay que escudriñar hasta la fatiga para intentar ver algo desde la butaca. Lo de los tules queda bonito para las proyecciones, pero estorba para el resto. A mí por lo menos. Es una pena porque el vestuario se intuye hermoso. ... ¡Qué pena escuchar teatro amplificado en el Español! Después de 431 años los micrófonos ya han entrado allí. Mala señal.

También lo hacía Rivera:

De la aparición de los micrófonos en un templo de la palabra como el Español mejor ni hablamos. Y de que la oscuridad en la que se funde esta puesta en escena, que hace que cueste ver lo que pasa en escena, pues... mejor tampoco hablamos.

Por su parte, Redondo aseguraba que “la escenografía funciona a nivel poético pero obstaculiza la visión del espectador. El vestuario es exquisito pero no sólo de ropajes vive el hombre y tampoco el teatro”, y en la opinión de Ventura, los tules eran criticados positivamente aunque aseguraba que no ayudaban a clarificar la acción:

La cascada de tules que hegemoniza la escenografía de Dino Ibáñez y Miquel Angel Llonovoy es, además de bella, perfectamente útil al juego de recuerdos y apariciones vaporosas que atacan al rey conspirador, pero no contribuye excesivamente a la inteligibilidad de la acción dramática.

Álvarez tampoco se posicionaba del todo a favor del uso de tules y proyecciones:

Un juego de proyecciones audiovisuales –de David Bernués con iluminación de Pedro Yagüe- que aporta algún momento vistoso –sobre todo al principio y al final, con dos momentos aislados de fuerte impacto visual-; pero que se queda desnudo y pobre durante la mayor parte del espectáculo.

El Blog de *Lucasfh1976* no era nada partidario: “una escenografía que parece no ser tal al quedarse reducida tan solo a unos juegos de luces y proyecciones entre oscuridades”.

Por último en lo que a la puesta en escena se refiere, Rebollo era totalmente opuesto a la misma y opinaba: “Una puesta en escena que ni fu ni fa, ni chicha ni limoná, ná de ná”.

En cuanto a la recepción por parte de la audiencia y puntuaciones de la prensa, se han encontrado escasas referencias, mayormente positivas que hablaban de sala llena cada día y ovaciones. Por ejemplo, Vila confirmaba: “El público así lo entendió y premió a actores, director y equipo técnico con un encendido y largo aplauso cuando terminó la función”.

También Álvarez, quien puntuaba a la obra con un 2.25 sobre 5, y afirmaba que “A pesar de todo, el público celebró la función con fuertes aplausos al final”, mientras que el propio actor Carlos Álvarez-Novoa señalaba en una entrevista:

Estamos en el Ecuador, acabamos a finales de diciembre. En total, en torno a cincuenta y tantas funciones a teatro lleno todos los días. Son más de mil personas y la gran mayoría es público normal, corriente, que ha ido con el boca a boca. Es un gusto.

En el Blog *Laszapatillasdemaxi* escribían que “Aplaudimos a rabiar cuando se bajó el telón”.

Pese a las críticas por parte de la web *Tragycom* en referencia al texto y a la dicción de Juan Diego, informaban de que “Dio igual. El público acabó entregado y aplaudiendo a rabiar. Es uno de esos casos, muy extraños ya, en los que los defectos evidentes se olvidan ante la entrega sincera y el corazón desnudo de algo auténtico”. Como reacción a su crítica, sería interesante señalar que una espectadora, Mere Alonso, escribió un comentario al respecto, en el cual afirmaba:

Estoy de acuerdo con el artículo arriba escrito. Algo no funciona en esta obra, por supuesto que sobra media hora, no emociona, no llega, por mucho que al final la gente aplaudía. Es verdad que había puesto mucho interés en ver a Juan Diego, se me quedó corto. En alguno momento más ridículo que dramático... Vamos, que está bien pero no maravillosa, como yo esperaba.

Por otro lado, la web *Escenagodot* ofrecía la posibilidad de puntuar a la obra y el resultado fue una valoración de 4.8 sobre 5 gracias a 4 valoraciones de los espectadores.

Monje también decidió calificar a la obra y lo hizo otorgando una puntuación de 4 estrellas sobre 5.

En cuanto a las conclusiones por parte de la prensa y Blogs consultados y citados, se ve reflejado lo mismo que en los apartados anteriores: división de opiniones con mayoría de conclusiones positivas. De este modo, Fidalgo aseguraba que “Sueños y visiones de Ricardo III es un espléndido montaje”, y según Constans: “Un gran espectáculo en definitiva.

En la opinión de Carbonell se trataba de “Un auténtico ejercicio dramático, en el que los actores sufren, también, una catarsis. Es una puesta en escena agotadora. Teatro clásico que merece la pena ver”, mientras que el Blog *Traslacamara* lo calificaba como un espectáculo notable:

El resultado del espectáculo lo califico cómo notable, se trata de teatro del bueno, sobre un texto clásico excelente, bien actualizado, acertadamente presentado ante el público de hoy, con interpretaciones notables, sobresaliente en el caso de Asunción Balaguer y que nos reconforta con la historia de este viejo corral de comedias que sigue siendo el Teatro Español para Madrid.

Larrosa concluía que se trataba de “Una obra muy recomendable para aquellos que tenga interés en la historia, o simplemente para aquellos que les guste disfrutar de una buena obra de teatro”, y en la misma línea, Rioja concluía:

Definitivamente, ‘Sueños y visiones del rey Ricardo III, la noche que precedió a la infausta batalla de Bosworth’ es una cita totalmente recomendable en el Teatro Español. No solo es una ocasión para deleitarse de la versión del clásico, sino también de aproximarse a la realidad del medievo desde el teatro de nuestros días.

También Vila recomendaba asistir a la obra:

Con todo y con eso, esta '*Sueños y visiones del Rey Ricardo III*', es una obra de obligada asistencia para los amantes del teatro 10, y, más aún, para la legión de

seguidores y admiradores del extraordinario elenco de actores que desfilan por el drama encabezados por un Juan Diego en verdadero estado de gracia.

El Blog *Laszapatillasdemaxi* hacía lo propio: “Si tenéis la oportunidad, no os la perdáis”.

Y Fortea, aunque consciente de que quizá no todo el público disfrutaría de ella:

En general, un buen trabajo de equipo que permite actualizar un gran clásico, pero, como dijimos, una pieza que no todos disfrutarán por su lentitud -sobre todo inicial, en el planteamiento de la situación-, su complejidad -por la cantidad de personajes y la intrincada trama de ambiciones y traiciones varias, amén de un uso del lenguaje obviamente difícil- y por su extensión -dos horas largas- sin descanso alguno. Animamos a los atrevidos y a los amantes incondicionales del buen teatro a dejarse caer por allí.

Navarro tenía en cuenta lo negativo de esta producción, pero aun así la conclusión era positiva:

Con un elenco plagado de grandes nombres y un arranque tal vez desafortunado, que obliga al espectador a agudizar todos sus sentidos para comprender lo que sucede sobre el escenario, estos sueños y estas visiones catapultan hacia una guerra interna entre los vítores y un sencillo aplauso. Un discernimiento camuflado, porque aunque a veces los sentidos luchan, como los personajes, por sobrevivir, otras se sumergen en el fastuoso mundo de los sueños.

Vallejo también anteponía los aspectos positivos de la obra a los negativos: “Poco a poco, las muchas bondades del texto tiran hacia arriba de la puesta en escena y del reparto en su conjunto y pueden con todo, decisiones de dirección y circunstancias de producción incluidas”.

Por el contrario, también se deben recordar las conclusiones negativas, por ejemplo Rebollo era muy breve y conciso: “Una pena, todo una enorme pena”. Rivera también confirmaba que era “Una pena que con mimbres que rozan la excelencia haya sido precisamente el texto lo que haga cojear a este Ricardo III, que aún así recomiendo ver por el excelso trabajo interpretativo de sus intérpretes”.

La conclusión de Redondo era dura e incluso la calificaba de decepción: “Una producción muy costosa que no obtiene los resultados que debería obtener, los deseables. ... Sin duda, Ricardo III se vuelve sanguinario y mata a hachazos la palabra y el entendimiento. Otra decepción en el Teatro Español”.

Por último, Álvarez también concluía de forma negativa, aunque opinaba que solo por ver actuar a Asunción Balaguer ya merecía la pena asistir a ver la obra:

El resultado es, como digo, pobre en general pese a algunos momentos aislados impregnados de cierta espectacularidad. En fin, creo que sobre este montaje ha caído, como sobre Ricardo III, la maldición de Margarita: porque aquí casi todo lo que no es la Reina Margarita no termina de convencer como debería, y se mueve entre lo descafeinado y lo directamente errático. Pese a todo, aunque solo

sea por ver la impresionante creación de Asunción Balaguer, dense una vuelta por el teatro; aún cuando –casi- todo lo demás no acabe de funcionar como sería deseable, por ella merece la pena.

De todas ellas, la conclusión de Gabaldón sería la que más se acercaba a lo que fue la recepción general de la adaptación:

Cierto es que no es un montaje de fácil digestión. La oscuridad general, tanto de la puesta en escena (entre la tenebrosa iluminación y las telas que se interponen entre los actores la mitad de la obra, uno acaba arañándose los ojitos para no quedarse ciego) como de la reorganización del texto hacen que, si no se está preparado para el asunto, cueste seguir la función. Pero sin duda es uno de los montajes de la temporada (sobre todo en cuanto a interpretaciones de órdago se refiere). Y es que es una gozada oír en esas voces maldiciones de calibre inigualable, lamentos de dolor y venganza.

Por tanto, se pueden extraer conclusiones sobre la recepción de la adaptación *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III, la Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth*: en primer lugar podríamos asegurar que la recepción no fue tan positiva como quizá se hubiese esperado, ya que pese a que las críticas positivas fueron mayores en número, hubo división de opiniones en todos los aspectos. La propuesta fue arriesgada y criticada porque no era del todo clara y llevaba a la confusión a los espectadores.

Por otro lado, la interpretación del elenco fue elogiada, especialmente Juan Diego y Asunción Balaguer, aunque también el resto de actrices. Lo mismo que la escenografía, pese a que se criticó su oscuridad y tenebrismo, y el uso de micrófonos, se recibió positivamente el uso de tules, proyecciones y la iluminación que creaban los diferentes planos y espacios, así como la atmósfera fantasmal.

Además, no apreciamos diferencias en las opiniones vertidas y analizadas entre la prensa, Blogs y páginas webs especializadas, como tampoco en comentarios de espectadores, siendo todas ellas muy similares, destacando y criticando los mismos aspectos sobre la adaptación.

Anexos.

Anexo I. Richard y la misma postura que tenía en el trono.



Anexo II. Richard, su mirada.



Anexo III. Richard, su ira.



Anexo IV. Tules en los ensayos.



Anexo V. Podio.



Anexo VI. Bocetos del vestuario de Ricardo antes de ser coronado. Traje de Corte.



Anexo VII. Bocetos del vestuario de Richard para batalla.



Anexo VIII. Ejemplo de la profundidad que aportaban las proyecciones.



Anexo IX. Proyecciones que construyen espacios. Escena seducción de Anne.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Martín, Carlos, director. *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III, la Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth*. De José Sanchis Sinisterra. Teatro Español, Madrid. 2014. DVD.

---. "Sueños y Visiones del Rey Ricardo III, la Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth". Madrid. 2014. Guión de Texto Teatral.

Sanchis Sinisterra, José. *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III. La Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2014.

II. Dossier, recursos, prensa y Blogs.

Sueños y Visiones del Rey Ricardo III, la Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth. Dossier de la Compañía Teatro Español. Madrid, 2014.

Sueños y Visiones del Rey Ricardo III, la Noche que Precedió a la Infausta Batalla de Bosworth. La Diabla, Revista Pedagógica del Teatro Español, Madrid, no. 24, Temporada 2014.

Alvarado, Esther. "El Rey que 'Nunca Hizo el Amor'". 1 Nov. 2014. www.elmundo.es/cultura/2014/11/01/5453e93c22601d0b388b4575.html?rel=rosEP#comentarios.

Álvarez, Hugo. "'Sueños y Visiones del Rey Ricardo III', o el Efecto de la Maldición de Margarita". Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Butaca en Anfiteatro*. 16 Dic. 2014. Web Blog Post. <https://butacaenanfiteatro.wordpress.com/2014/12/16/suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii-o-el-efecto-de-la-maldicion-de-margarita/>.

Álvarez-Novoa, Carlos. "'Mi Personaje Es un Corrupto, como la España de Hoy'". 29 Nov. 2014. Entrevista en www.laopiniondezamora.es/sociedad/2014/11/29/personaje-corrupto-espana-hoy/805934.html.

Ayanz, Miguel. "Juan Diego, el Papel más Jorobado". 31 Oct. 2014. www.larazon.es/cultura/teatro/juan-diego-el-papel-mas-jorobado-BN7791065#.Ttt1OJGuuuuW6C6.

Bravo, Julio. "Juan Diego: «Ricardo III me Va a Torturar, no Conseguiré Expulsarlo Pronto»". 3 Nov. 2014. www.abc.es/cultura/teatros/20141103/abci-juan-diego-shakespeare-201411021923.html.

Carbonell, Carmen. "Ricardo III, 'Desespera y Muere'". Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Libertad Digital*. 13 Dic. 2014.

www.libertaddigital.com/cultura/teatro/2014-12-13/ricardo-iii-desespera-y-muere-1276535927/.

“Carlos Martín estrena “Ricardo III” en el Teatro Español”.

www.teatrodelasesquinas.com/carlos-martin-dirigira-ricardo-iii-para-el-teatro-espanol-la-proxima-temporada/. N.d.

Castro, Antonio. “Sueños del Rey Ricardo III: Sin Shakespeare”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Madrid Diario*. 7 Nov. 2014. www.madridiario.es/cultura-ocio/critica-teatral/suenos-visiones-del-rey-ricardo-iii/-jose-sanchis-sinisterra/417191.

Constans, Joaquín. “Teatro: “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III en el Español””.

Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Pozuelo Literatura*. Web Blog Post. 27 Dic. 2014. <http://pozueloliteratura.blogspot.com.es/>.

“El Teatro Español Presenta «Sueños y visiones del rey Ricardo III», una visión contemporánea del texto de Shakespeare”. 31 Oct. 2014. www.abc.es/cultura/teatros/20141031/abci-ricardo-teatro-espanol-201410311801.html.

Felis, Clara. “Las Últimas Horas de Ricardo III”. 6 Nov. 2014. www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2014/11/06/545a000522601d7a398b457d.html.

Fidalgo, Paloma. “Si solo Puede Ver una Obra de la Cartelera Madrileña, que Sea “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III””. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *It's Play Time*. 30 Nov. 2014. www.itsplaytime.es/si-solo-puede-ver-una-obra-de-la-cartelera-madrilena-que-sea-suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii/.

Forteza, Irene. “Crítica a “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III””. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Más Teatro*. 5 Dic. 2014. www.masteatro.com/critica-suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii/.

Gabaldón, Miguel. “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III, con un Brutal Juan Diego”.

Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Notodo.com*. 19 Nov. 2014.

www.notodo.com/escena/arquitectura/6629_sueos_y_visiones__teatro_espaol_madrid.html.

García G., Bruno. “El Teatro Público Debe Hablar de la Corrupción Política”. 11 Jul. 2014. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/07/11/madrid/1405112921_662331.html.

García, Rocío. “Juan Diego, el Ángel Negro de Shakespeare”. 1 Nov. 2014. www.cultura.elpais.com/cultura/2014/10/31/actualidad/1414780118_777062.html.

- Gómez Otero, Raquel. “Juan Diego, ‘el Desalmado’”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *20 Minutos Blogs*. 22 Nov. 2014. <http://blogs.20minutos.es/estoy-dramatizando/>.
- Hernández, Fernando. “Visto: ‘Sueños y Visiones del Rey Ricardo III’, un Monarca Abrumado por los Fantasmas”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Fmorondo*. Web Blog Post. 18 Dic. 2014. <http://fmorondo.com/2014/12/18/visto-suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii-un-monarca-abrumado-por-los-fantasmas/>.
- Larrosa, Eva. “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Bajoaragonesa*. 18 Dic. 2014. www.bajoaragonesa.org/elagitador/suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii/#.
- Martín, Carlos. Entrevista. “Carlos Martín Dirige Ricardo III para el Teatro Español”. 6 Nov. 2014. Web Blog Post. www.blog.teatrodelasesquinas.com/carlos-martin-en-ricardo-iii/.
- Monje, Ángel E. “Escena: Ricardo III”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *El Pulso*. 8 Dic. 2014. www.elpulso.es/Cooltura/Escena/Escena-Ricardo-III.html.
- Navarro, Regina. “La Lucha por Sobrevivir”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Ritmos XXI*. 22 Nov. 2014. www.ritmosxxi.com/la-lucha-por-sobrevivir-12540.htm.
- Ojeda, Alberto. “Ricardo III, la Conciencia de Hierro”. 31 Oct. 2014. www.elcultural.com/revista/escenarios/Ricardo-III-la-conciencia-de-hierro/35389.
- Población, Félix. “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III: un Shakespeare muy Actual”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, de C. Martín. 17 Noviembre 2014. www.diariodelaire.com/2014/11/ricardo-iii-un-shakespeare-vivo.html.
- Rebollo, Elvira. “Sueños y visiones del rey Ricardo III”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Tarde de Teatro*. Web Blog Post. 19 Dic. 2014. <http://tardedeteatro.blogspot.com.es/2014/12/suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii.html>.
- Redondo, Jesús. “Ricardo III, el Rey sin Conciencia ni Entendimiento”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Subido a un Escenario*. Web Blog Post. 29 Nov. 2014. <http://subidoaunesenario.wix.com/blog#!Ricardo-III-el-rey-sin-conciencia-ni-entendimiento/c1sp5/5E0E656E-BCD3-4B74-AFC3-4ED980CFD807>.
- “Ricardo III”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Tras la Cámara*. Web Blog Post. 10 Nov. 2014. <http://traslamascara.blogspot.es/categoria/teatro/>.

- Ricardo III es Juan Diego”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Lucasfh1976*. Web Blog Post. 20 Dic. 2014. <http://lucasfh1976.wordpress.com/2014/12/20/ricardo-iii-es-juan-diego/>.
- “Ricardo III (ese Rey)”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Las Zapatillas de Maxi*. Web Blog Post. 9 Nov. 2014. <http://laszapatillasdemaxi.blogspot.com.es/2014/11/ricardo-iii-ese-rey.html>.
- Rioja, Óscar. ““Sueños y Visiones del Rey Ricardo III””. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Todos al Teatro*. 3 Dic. 2014. www.todosalteatro.com/33408/critica-suenos-visiones-ricardo-iii.html.
- Rivera, Carlos. “Mi Reino por un Estreno”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Desde mi Butaca Comunica*. Web Blog Post. 7 Nov. 2014. <http://desdemibutacacomunica.com/2014/11/07/mi-reino-por-un-estreno/>.
- Román, Yolanda. “Rabiosa Actualidad”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Las Reincidentes*. Web Blog Post. 14 Nov. 2014. <http://lasreincidentes.es/yolanda/rabiosa-actualidad>.
- Sainz, Karina. “El Ricardo III de Shakespeare, esa Tragedia que Convierte Juego de Tronos en una Ñoñez”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Voz Populi*. 21 Oct. 2014. <http://vozpopuli.com/ocio-y-cultura/53060-el-ricardo-iii-de-shakespeare-esa-tragedia-que-convierte-juego-de-tronos-en-una-ñonez#.VG7gUb7OcXI.twitter>.
- . “Lo Mejor y lo Peor de Noviembre”. 29 Nov. 2014. <http://tendencias.vozpopuli.com/cultura/3876-lo-mejor-y-lo-peor-de-noviembre>.
- Sánchez, Juan Luis. “La Quinta Escena del Tercer Acto de “Ricardo III”, de William Shakespeare”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Mazine de Cine 21*. 17 Nov. 2014. <http://magazine.decine21.com/noticia/102522/La-mansion-del-terror/La-quinta-escena-del-tercer-acto-de-Ricardo-III-de-William-Shakespeare.html>.
- “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. 4 Nov. 2014. [www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3757:suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii&catid=288:informacion&Itemid=261FirefoxHTML\Shell\Open\Command](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3757:suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii&catid=288:informacion&Itemid=261FirefoxHTML%5CShell%5COpen%5CCommand).
- “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Escena Godot*. www.escenagodot.com/obras/543-Sueos-y-visiones-del-rey-Ricardo-III. N. d.
- “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Tragycom*. 17 Nov. 2014. www.tragycom.com/suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii/.

Vallejo, Javier. “Reyes Tengas y Gobiernen”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *El País (Madrid)*. 15 Nov. 2014. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/11/14/madrid/1415981646_730692.html.

Ventura, Daniel. “Un Rey sin Conciencia: Crítica de "Sueños y Visiones del Rey Ricardo III"”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Teatro a Teatro*. 10 Nov. 2014. www.teatroateatro.com/noticias-teatro/un-rey-sin-conciencia-critica-de-suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii/12357/.

Vila, José Miguel. “Juan Diego, un Actor de Lujo en 'Sueños y Visiones del Rey Ricardo III', en el Teatro Español”. Reseña de *Sueños y Visiones del Rey Ricardo III*, dirigido por C. Martín, en *Diario Crítico*. 11 Dic. 2014. www.diariocritico.com/ocio/teatro/critica-de-teatro/suenos-visiones-del-rey-ricardo-iii/468234.

Zurro, Javier. “Juan Diego: ‘El que Ejerce el Poder Deja de Ser Humano’”. 1 Nov. 2014. www.elconfidencial.com/cultura/2014-11-01/juan-diego-el-que-ejerce-el-poder-deja-de-ser-humano_431873/.

III. Entrevistas y e-mails personales.

Álvarez-Novoa, Carlos. Entrevista Personal. 27 Nov. 2014.

Balaguer, Asunción. Entrevista Personal. 27 Nov. 2014.

Diego, Juan. Entrevista Personal. 27 Nov. 2014.

Martín, Carlos. Entrevista Personal. 27 Nov. 2014.

---. “Re: Ricardo III”. Recibido por Daniel Ambrona. 15 Dic. 2014. E-mail.

IV. Comentarios de espectadores en webs.

Alonso, Mere. Comentario en “Sueños y Visiones del Rey Ricardo III”. *Tragycom*. 21 Nov. 2014, 12:29, www.tragycom.com/suenos-y-visiones-del-rey-ricardo-iii/.

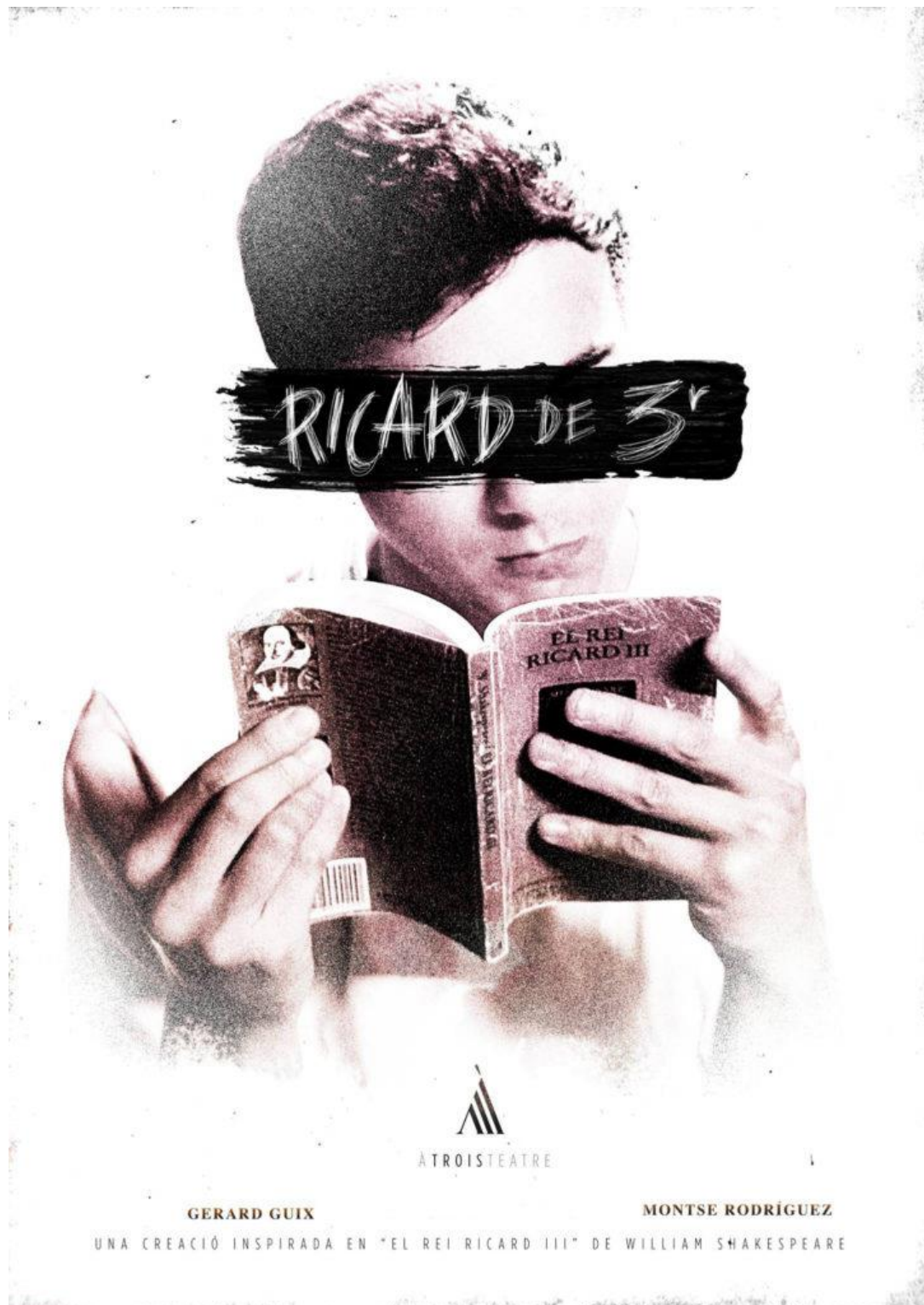
V. Otros.

“El Centro Dramático de Aragón Pone en Escena ‘Ricardo III’, de William Shakespeare”. 8 Jul. 2003. www.lacerca.com/noticias/cultura/escena-ricardo-iii-shakespeare-12515-1.html?nomobile=1&cb=1527917822.

Levine, Nina. "The State of Art", en *Richard III: a Critical Reader*, editado por Annaliese Connolly. London, Bloomsbury, 2013.

Villanueva, N. "Gallardón Dimite tras Retirar Rajoy la Ley del Aborto". 23 Sept. 2014. www.abc.es/espana/20140923/abci-gallardon-abandona-politica-201409231857.html.

4.12 Ricard de 3er. À Trois Teatro. 2015



4.12.1 Introducció.

El 14 de febrero de 2015 la compañía catalana À Trois Teatre estrenó *Ricard de 3r* en la Sala Beckett de Barcelona, donde se mantuvo durante mes y medio en cartel, hasta el 1 de abril. Un año antes, en abril de 2014, la obra fue seleccionada de entre 46 propuestas presentadas para participar, junto a otras 7 compañías, en la primera edición del proyecto Mostra Croquis_BCN, una muestra teatral organizada por la Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramaturgia, De Collage, ATRESBANDES, Centre Cívic Can Felipa i Kubik Fabrik.

Se trataba de la primera aproximación de la compañía hacia Shakespeare, una obra a la que no hemos podido acceder al texto ni tampoco a grabación alguna, por lo que debemos centrar nuestro estudio en la prensa.

Para este primer proyecto de la compañía, Montse Rodríguez se encargó de la dirección: “dirigeix l’obra de forma que veiem perfectament el món intern de Ricard i com es va transformant d’una persona plena de pors i de limitacions en una persona que ens intimida i ens fa por” (Gascon y Barba), mientras que el texto fue labor de Gerard Guix.

4.12.2 Texto.

Con una duración de 80 minutos, la obra cuenta la historia de Ricard, interpretado por Quim Àvila, único personaje en escena, un adolescente de 3º de ESO:

Un adolescente tímido e introspectivo que pasa horas encerrado en el garaje de su casa, alimentando la cotidianidad que él percibe como excluyente, hostil y deprimente. Un día, gracias a un hecho extraordinario que altera la monotonía, descubre la obra *El Rey Ricardo III* de William Shakespeare. Los paralelismos que encuentra entre Gloucester y su propia vida lo llevan a obsesionarse con el personaje, que se convierte en el ejemplo a seguir, ya que utiliza, como él, la manipulación y la violencia para intentar cambiar su triste destino³³⁴.

Según Osan:

[Ricard] passa les hores escoltant música per l’Spotify, mirant Facebook, jugant a escacs per internet... i llegint. Acaba de fer 17 anys, i bufa en solitari dues espelmes clavades a una magdalena de xocolata. Descubrim que no té una relació fluïda amb els pares, que té una germana petita amb qui no es porta massa bé perquè és l’ullet dels progenitors, i també descobrim que pateix *bullying* a l’institut (només cal fixar-se en els insults i la mofa que hi ha escrits a les seves llibretes, que escampa amb fúria per terra, i que només pots llegir si seus a primera fila.

Gascon y Barba también resumían la obra de la siguiente forma:

³³⁴ Sinopsis en www.salabeckett.cat/es/espectacle/ricard-de-3r/.

És tímid i acomplexat i passa les hores al garatge de casa seva. No es relaciona amb ningú i està enamorat d'una noia de l'institut. Rodejat d'andròmines, les xarxes socials són els seus companys habituals i juga partits d'escacs amb rivals virtuals. Un dia, casualment cau d'un armari un llibre, el de Ricard III de Shakespeare i el comença a llegir. El “nostre” Ricard s'emmiralla en el personatge i veu similituds amb la seva pròpia vida. S'identifica de tal manera que acaba convertint-lo en l'exemple a seguir utilitzant, com ell, la violència com l'única sortida a una vida que no vol com és.

Encontramos paralelismos entre Richard y Ricard y ambas obras:

No només comparteixen nom, sinó que els paral·lelismes entre l'obra i la seva pròpia vida li capgiren el cervell i opta, per primer cop, per agafar les brides del seu destí mitjançant, com el Rei, la manipulació i la violència. En el període d'un any —en el desenllaç de la funció en Ricard acaba de fer els 18 (no revelarem damunt de què bufa aquest cop les espelmes)— presenciem la metamorfosi del jove adolescent (Osan).

De este modo la audiencia asistía a su metamorfosis sin poder evitar preguntarse qué parte de responsabilidad tiene la sociedad y, por supuesto, la educación, en casos como el que aquí se mostraba. De hecho, la idea nacía de “vincular l'obra *El Rei Ricard III* de William Shakespeare amb estudiants que cometien matances com la de Columbine als Estats Units”.³³⁵ Esta idea también fue de la que partió Àlex Rigola para su adaptación de 2005, tal y como se ha analizado en el apartado correspondiente a dicha adaptación.

También Gascon y Barba advertían esta intención:

El desordre i la solitud del protagonista és claustrofòbic i el text de Gerard Guix ens fa meditar, fins a quin punt les famílies i les escoles són responsables d'aquesta claustrofòbia que senten els adolescents??, de quina manera ens desentenem pensant que ja els hi passarà, que ja maduraran??

Osan también hacía referencia a estos hechos y se hacía preguntas parecidas:

L'inici de *Ricard de 3r* m'ha recordat la novel·la *Io e te*, de l'escriptor italià Niccolò Ammaniti, que Bertolucci va portar al cinema el 2012. I el final m'ha traslladat a la pel·lícula documental *Bowling for Columbine*, que Michael Moore va estrenar deu anys abans o *Elephant*, de Gus Van Sant, sobre el mateix fet, el 2003. Què falla en la societat occidental on vivim, que provoca que un estudiant es tanqui en un traster envoltat de Coca-Coles, llaunes de tonyina i novel·les de terror per aïllar-se del món (Ammaniti) i que surti del refugi empunyant una arma i fent una matança al seu institut (Moore – Van Sant)? Quina responsabilitat té el nostre sistema? O cadascun de nosaltres? Perquè és obvi que alguna cosa falla...

³³⁵ Según <https://au-agenda.com/ricard-de-3r/>

Además, encontramos otro paralelismo con la obra shakesperiana, ya que Ricard corteja a una joven llamada Anna, igual que ocurre en el original, Richard seduce a Lady Ana y consigue casarse con ella. Aunque vemos una diferencia entre ambas obras, Richard no está enamorado de Ana, Ricard sí parece estarlo:

El nostre Ricard també està enamorat. O almenys li agrada, i molt, l'Anna, de qui fins i tot té un retrat a llapis penjat a la paret. En un gest de valentia, i després de mirar-se al mirall per autoconvèncer-se que no està malament del tot, s'atreveix a telefonar-li per anar al cinema. I ella accepta. Però aquella cita no té la continuïtat que en Ricard voldria, tot al contrari. El drama adolescent està servit (Osan).

4.12.3 Puesta en Escena.

La escenografía, a cargo de Anna Alcubierre se centraba en ese garaje o habitación donde el adolescente pasaba sus horas, y donde tal y como indicaba Haro, sus padres nunca aparecían, encontrando a su vez paralelismos con otra obra literaria:

No és casual que a l'habitació del Ricard no entri en cap moment el pare, la mare o la germana, com tampoc no entraven a la cambra de Gregor Samsa, l'entranyable i també turmentat personatge de Kafka a *La metamorfosi*. Tant Gregor com Ricard mengen a l'habitació, són éssers estranys en la seva pròpia casa, víctimes de la societat. I les pregunten que planegen: qui té la culpa d'això? Un s'exclou o l'exclouen? L'aïllament és voluntari o obligat? Gràcies a l'ambient tan íntim del petit espai de la Sala Beckett i a la magnífica feina de Quim Àvila, podem plantejar-nos si entre tots no estem creant Gregors Samsas del segle XXI i si enlloc d'ajudar-los, no els estem convertint en petits (o futurs) monstres.

Por otra parte, la Sala Beckett no fue el único espacio teatral donde la compañía representó esta obra, el siguiente fue La Villarroel del 12 al 28 de mayo de 2015; después del Teatre Auditori Cardedeu en julio de aquel mismo año. Posteriormente, viajaron a Valencia, concretamente al Teatre Micalet, del 16 al 20 de noviembre del mismo 2015. Un mes después, en diciembre, representaron en la Sala Flyhard de teatro catán contemporáneo, en Barcelona. El siguiente lugar fue el Casal Torreblanca de San Cugat, el 1 de abril de 2016 y finalmente, una semana después, el 8 de abril de 2016, representaron la obra en el Teatre Bartrina de Reus.

Respecto a estos espacios, la web catalana *Espaie* aseguraba que se trataba de un espectáculo “para espacios no convencionales”, y justificaba esta afirmación:

Un espectáculo sincero, íntimo y directo que no esconde, sólo enseña. Donde es necesaria la proximidad para traspasar la vivencia y comprobar cómo el espectador se siente un auténtico voyeur de la vida del protagonista. No nos conviene un espacio claramente teatral, con cámara negra, escenario, proyectores de luz, etc., estaría lleno de códigos escénicos que nos situarían en una extraña ficción. La búsqueda del espacio no convencional juega en este espectáculo un papel significativo, ya que hay una voluntad clara de acercar el

público a una realidad social que vivimos muy de cerca, y donde no es necesario exagerar nada, al contrario, la realidad es demasiado exagerada para disfrazarla con códigos teatrales. Casi todo lo que no es cierto, doméstico y próximo, nos molesta. Por este motivo, cada función tiene un espacio escénico único que nos pone en situación para iniciar una nueva actuación no vivida con anterioridad.³³⁶

4.12.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de esta adaptación de la compañía À Trois Teatre, nos hemos basado en reseñas críticas de prensa, opiniones en Blogs de aficionados, así como webs teatrales. Aunque escasos, gracias a estos recursos se ha podido constatar que la recepción fue positiva.

Por ejemplo, Figueras titulaba su reseña: “Genial Ricard de 3r”, y continuaba declarando que habían quedado “Impactats i impressionats per Ricard de 3r, l’obra creada per la Montse i el Gerard”.

El único actor en escena, Quim Àvila también recibió elogios por su actuación, como la de Osan:

Àvila brilla per si sol. Tot el paper és per a ell, tot l’escenari és per a ell, gairebé ni parla, i ha d’omplir una hora i deu minuts d’espectacle. I l’omple amb escreix, us ho asseguro, sense deixar ni un engruna lliure, amb tots els matisos que facin falta. Com s’ho fa? Pregunteu-l’hi a ell. O millor encara, no l’hi pregunteu. Aneu a veure’l, perquè paga la pena.

Gascon y Barba elogiaban la puesta en escena: “la distribució dels elements en el petit espai, el moviment escènic del protagonista, la música i la il·luminació es fusionen perfectament amb el text i ens porta literalment des de la tendresa al rebuig cap al protagonista”.

Esta obra también tuvo una gran acogida por parte del público general, lo descubrimos gracias a un Tweet del propio Gerard Guix: 4 funcions plenes! 2 noves funcions 28/02 i 01/03! Ricard de 3r @ATroisTeatre a @salabeckett.

A modo de conclusión, Gascon y Barba afirmaban: “Una obra molt rodona que ens ha agradat i ens fa rumiar, i un jove gran actor al que seguirem”. También concluía con elogios Figueras a todos los niveles: “La història, la posada en escena, la il·luminació, l’actor el Quim, increïble. Em sortit emocionats, ja amb ganes d’idear la nostra pròpia obra”.

³³⁶ En <http://espaie.cat/es/projecte/ricard-de-3r/>.

Por tanto, pese a que los recursos han sido muy escasos debido a la poca proyección que tuvo la obra, limitándose al ámbito local, a través de los mismos se podría confirmar que la recepción fue positiva.

Anexos

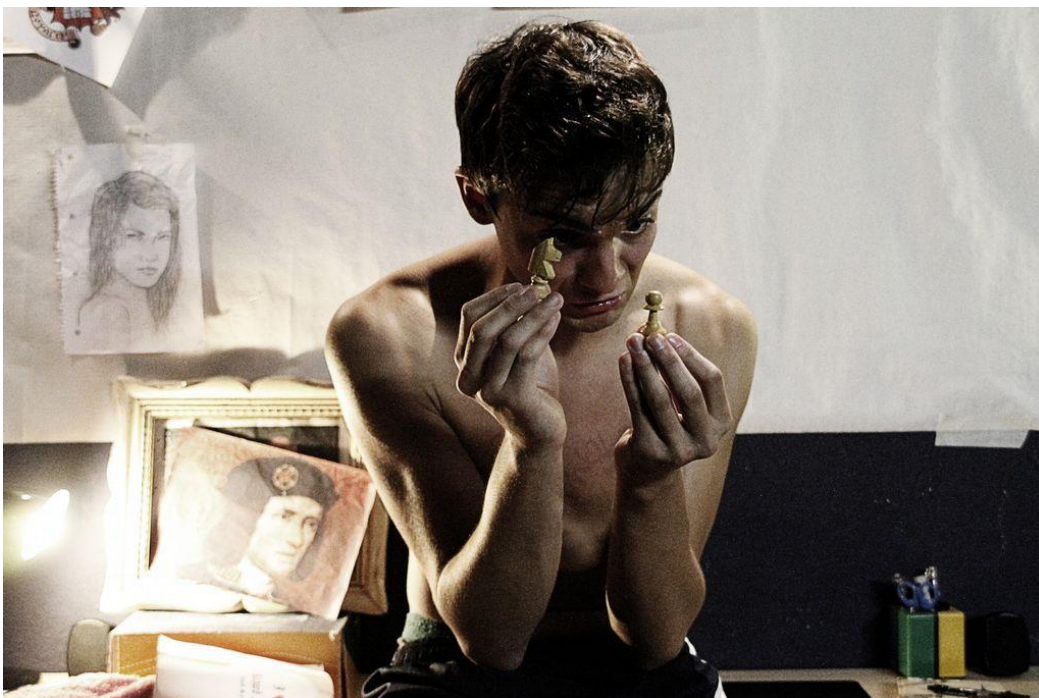
Anexo I. Ricard en su garaje/habitación con la foto de Richard III.



Anexo II. Ricard viendo la película de Loncraine y McKellen.



Anexo III. De nuevo el recurso del ajedrez.



Anexo IV. Ricard en una imagen que recuerda mucho a Robert de Niro en *Taxi Driver*.



Bibliografía Consultada.

I. Blog de la compañía.

“Ricard de Tercer a l’Obrador de la Sala Beckett”. Web Blog Post. <http://atroisteatre.blogspot.com/2014/06/ricard-de-tercer-lobrador-de-la-sala.html>. 20 Jun. 2014.

II. Prensa y Blogs.

Gascon, Miquel y Barba, Inma. “Teatre - Ricard de 3er - Sala FlyHard - 17/12/2015”. Reseña de *Ricard de 3r*, dirigida por M. Rodríguez, en *Votar i Voltar*. 17 Dic. 2015. <https://votarivoltar.com/2015/12/20/teatre-ricard-de-3er-%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C-%F0%9F%90%9A-sala-flyhard-17122015/>.

Figueras, Estefanía. “Genial ‘Ricard de 3r’”. Reseña de *Ricard de 3r*, dirigida por M. Rodríguez, en *Blocs en Residencia*. Web Blog Post. 5 Dic. 2015. <http://blocsenresidencia.bcn.cat/moisesbroggi1516/?p=131>.

Haro, Manuel. “‘Ricard de 3r’, una ‘Metamorfosi’ del Segle XXI”. Mar. 2015. www.llegirencasdincendi.cat/2015/03/ricard-de-3r-beckett-quim-avila-gerard-guix-montse-rodriguez/.

Osan, Oriol. “El Meu Reialme pel teu Cap”. Reseña de *Ricard de 3er*, dirigida por M. Rodríguez, en *Nuvol*. 15 Feb. 2015. www.nuvol.com/critica/el-meu-reialme-pel-teu-cap/.

“Ricardo de 3º”. <http://espaie.cat/es/projecte/ricard-de-3r/>. N.d

“Ricard de 3r”. <https://au-agenda.com/ricard-de-3r/>. N.d

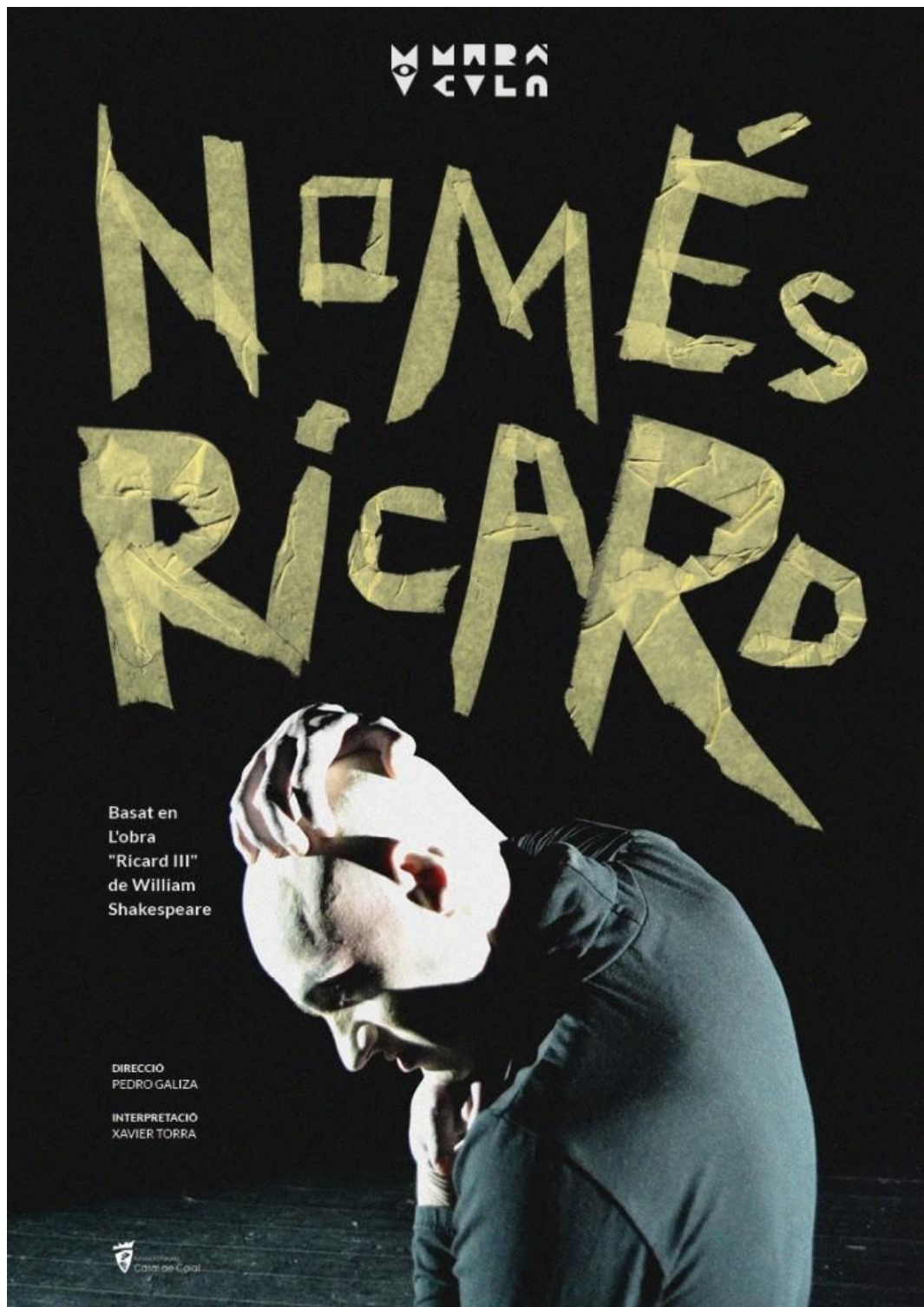
---. www.salabeckett.cat/es/espectacle/ricard-de-3r/. N.d

San, Oriol. “El Meu Reialme pel teu Cap”. Reseña de *Ricard de 3r*, dirigida por M. Rodríguez, en *Nuvol*. 15 Feb. 2015. www.nuvol.com/critica/el-meu-reialme-pel-teu-cap/.

III. Twitter.

@GGuix. “4 funcions plenes! 2 noves funcions 28/02 i 01/03! Ricard de 3r @ATroisTeatre a @salabeckett”. *Twitter*, 5 Feb. 2015, 5:40. <https://twitter.com/gguix/status/563331416701009920>.

4.13 Només Ricard. Compañia Maràcula. 2015



4.13.1 Introducció i Text.

El 16 de abril de 2015 la companyia catalana Maràcula estrenó *Només Ricard* en la Sala Vilella, de Barcelona, donde se mantuvo hasta el 3 de mayo de ese mismo año. Lamentablemente, se trata de una obra a la que no hemos podido acceder al texto ni tampoco a grabación alguna, por lo que debemos centrar nuestro estudio en la prensa.

Esta obra, basada en el clásico shakesperiano se trataba de un espectáculo estrenado como taller de final de carrera del ESAD. Dirigido por Pedro Galiza, quien junto a Xavier Torra llevaron a cabo la adaptación del texto durante dos meses. Después, nueve meses de ensayos con un único actor, Xavier Torra, interpretando a Ricard.

La Sala Vilella describía la obra de la siguiente forma:

Només Ricard és, per sobre de tot, un “solo” que agafa com a punt de partida l’obra “La tragèdia del Rei Ricard III”, de William Shakespeare. Aquest espectacle pretén transmetre una única visió del món sanguinari i tèntric de l’obra: la visió de Ricard.³³⁷

La web *L’escriba* comentaba que la companyia “s’ha decantat per un espectacle al límit entre el teatre, el cos i la dansa per presentar aquesta proposta trencadora, alternativa i minimalista d’una obra clàssica”. Una propuesta que les llevó mucho tiempo, según Mónico, “uns dos mesos per l’adaptació del text i d’uns nou mesos d’assaig”.

Como se comentaba, Torra fue el único actor, como ya ocurría en las adaptaciones de Dholdán y Guix, así como la adaptación de Alzate, aunque no el único personaje: “La resta dels personatges es presenten com titelles manipulades per aquest, essent tot just invocades de manera estètica o textual. Ricard és autor, actor, director i públic de la seva pròpia i retorçada creació”.³³⁸

El recurso de las marionetas también lo encontrábamos en la adaptación de Sergio Rubio. Además, en el artículo de prensa de Mónico también encontramos información al respecto de los personajes, donde descubríamos que el propio actor ponía voz al resto de personajes/marionetas:

Hem pogut veure a un home deforme i coix i al personatge sanguinari, tirà, boig, cínic, hipòcrita, fals i traïdor capaç de transformar l’odi en convenciment. Però també ens ha interpretat a tots els personatges que intervenen en l’obra, com Lady Ana, el seu germà Jorge de Clarence, la reina Margarita, el rei Enric VI o

³³⁷ En www.tea-tron.com/lavilella/blog/2015/04/15/nomes-ricard-de-cia-maracula/

³³⁸ *Ibíd.*

el príncep Eduard tan sols canviant el to de la veu, les expressions del seu rostre i els moviments coreogràfics i giratoris del seu cos. Una feina actoral amb un desgast interpretatiu i físic impressionant.

Y Fernández assegurava al respecte:

En *Només Ricard* se deja solo al personaje del rey Ricardo III, aislándolo de los otros personajes, y así enfatizando su patetismo y locura, se muestra a un Ricardo III desnudo, como arquetipo del ser vil y deforme que nos trasladó Shakespeare, paradigma de la crueldad y falsedad más absoluta.

Fernández també destacava el uso de la dansa i el seu efecte en el personatge i la obra: “la dansa es otra de las claves de esta versión, el movimiento que el actor incorpora al personaje, le da al drama una visión contemporánea y ecléctica”.

4.13.2 Puesta en Escena.

En cuanto a la puesta en escena, según la prensa la compañía presentó un espacio vacío:

De la immensa pobresa de l'escenari buit, l'actor pren entre les seves mans tot el poder escènic. El seu cos es transforma i s'adapta, es recrea i es fragmenta, és un i molts, és en molts llocs i no és en cap. Es cerca sempre un minimalisme de mitjans per assolir l'efecte escènic just, la dosis correcta d'estímul visual i intel·lectual que pugui col·locar a l'espectador dins del procés significatiu, creant una relació directa, íntima i simbòlica entre aquest i l'actor.³³⁹

Mónico també comentava al respecte “Sol dalt d'un escenari buit, l'actor dibuixa un espai imaginari per endinsar-se en el seu interior, deixant-se posseir per un dels personatges més malvats de l'obra de Shakespeare, Ricard III”. Y añadía datos sobre la puesta en escena:

Dins de l'escena tan sols hi ha un caixó multifuncional, que donarà molt de joc durant tota l'obra. La il·luminació és molt bona, s'han utilitzat diversos efectes de llum i so, per marcar els diferents temps i espais, tan físics, com quan es tracta d'un somni o del seu pensament.

También Fernández destacava el uso de esa caja: “la única pieza de atrezzo es un cajón de color blanco, que hará de mobiliario, de tambor, de torre de Londres y de tumba, alternativamente”.

³³⁹ En www.tea-tron.com/lavilella/blog/2015/04/15/nomes-ricard-de-cia-maracula/

Además, Fernández aportaba otro dato curioso sobre el escenario en su crítica:

El actor comenzará por hacer un cuadrilátero en el suelo con una cinta adhesiva de color blanco, a modo de ring de boxeo. Ese será el escenario, en el que el actor entra en una especie de trance y se convierte en el personaje de Ricardo. Al salir del cuadrilátero saldrá momentáneamente del personaje, lo que da un toque de modernidad a la clásica representación de la obra.

Respecto al vestuario del actor, Fernández lo describía del siguiente modo:

El actor viste de negro riguroso, con un jersey de cuello de cisne, tejano negro con manchas rojas (emulando sangre) y botas de tipo militar. Él mismo, en el momento de la coronación real, se maquillará la cara con una cruz roja de sangre, gesto que aportará un dramatismo extraordinario al momento.

Por último cabría señalar que la Sala Vilella no fue el único espacio donde se representó, ya que posteriormente, la obra se representó en el Teatre de l'Aurora de Igualada, Barcelona, el 24, 25 y 26 de enero de 2016, y el 6 de febrero de ese mismo año en el ETC (Espai de Teatre Clàssic) de Vic.

Al respecto, el propio actor aseguraba que la proximidad entre el espectador y el actor era algo indispensable y que se trataba de una obra que no estaba concebida para grandes espacios:

Més que un valor afegit, jo diria que és un valor indispensable. Només Ricard no està concebut per a grans escenaris on els espectadors no tinguin una relació directa amb l'actor. Ens hem de veure les cares mútuament, hem d'estar connectats. Per això el Teatre de l'Aurora és idoni per a la representació de l'espectacle, proper, íntim i directe; aquells que vinguin gaudiran d'una funció feta a mida.

4.13.3 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de esta adaptación de la compañía Marácula, dirigida por Xavier Torra nos hemos basado principalmente en webs especializadas sobre espectáculos y teatro, así como opiniones en Blogs de aficionados y comentarios de espectadores. Aunque escasos, gracias a estos recursos se ha podido constatar que la recepción fue plenamente positiva.

Por ejemplo, Mónico titulaba su crítica "Teatre en estat pur. Una joia imprescindible", y añadía: "novament una gran sorpresa teatral a La Vilella. Teatre en estat pur! ... La representació ens ha deixat captivats des del primer instant, regalant-nos moments realment insuperables!"

Gascon y Barba declaraban que és una magnífica proposta en forma de "monòleg", o potser més aviat dit... de diàleg entre diferents personatges en boca d'un sol actor".

Fernández afirmava que la obra “hace una muy buena descripción psicológica de Ricardo III”

Mónico continuava su crítica preguntándose:

Com és possible que en un escenari vuit i un sol actor ens pugui seguir sorprenent una de les obres més representades de Shakespeare, *Ricard III*. Doncs gràcies a la magnífica direcció de Pedro Galiza, un text boníssim i la extraordinària interpretació de l'actor Xavier Torra.

En lo que al texto y escenas se refiere, Mónico realizaba un repaso por las escenas que más le habían impactado:

L'escena del somni, on se li apareixen els fantasmes de tots els personatges que ha mort, i li recorden cada un d'ells, el seu assassinat, és genial; o l'escena en que es dirigeix cap l'atri, i camina entre la gent del poble, acariciant els caps dels nens, presumptament per rebutjar la corona davant d'un poble manipulats, amb aquell cinisme i falsedat, no té preu. El moment agonitzant de la mort del seu pare, és brutal.

Sobre la interpretación de Galiza, recordemos que fue el único actor sobre el escenario, tan solo hemos encontrado una valoración negativa, la de Marea, quien se refería a una supuesta sobreactuación del actor, la cual “amaga la verdadera miseria moral del personaje”. Y profundizaba más en su crítica, aunque no era del todo negativa y también destacaba aspectos positivos:

L'escenificació frega la bellesa amb la seva combinació d'el·lipsi interpretativa i expressivitat de l'estrella, en Xavier Torra (la decapitació de Hastings, la coronació final de Ricard III). La màgia traspua veient l'esforçat Xavier executant els seus moviments com si es tractés d'una coreografia: Aquí demostra una agilitat i nervi extraordinaris. Però la reiteració en l'expressió corporal i l'ampul·lositat vocal resten convicció a la seva interpretació i desequilibren el ritme de l'espectacle.

Por el contrario, son mucho más numerosas las valoraciones positivas hacia el actor, por ejemplo, Mónico se deshacía en elogios:

L'actuació d'en Xavier Torra és brutal i d'una força escènica increïble. En Xavier ens ofereix un exercici de moviment escènic i interpretatiu en el seu estat més pur. Sol dalt d'un escenari buit, l'actor dibuixa un espai imaginari per endinsar-se en el seu interior, deixant-se posseir per un dels personatges més malvats de l'obra de Shakespeare,

Similar fue la valoración de la web *Anoiadiari* sobre la interpretación de Galiza: “l'actor calafi Xavier Torra interpreta brillantment el personatge més malvat de l'obra de William Shakespeare, l'esguerrat i maquiavèlic Ricard III, rei d'Anglaterra”. Y añadían: “Només Ricard és un brillant treball interpretatiu de Xavier Torra, sol a escena, realçant la força del text, la veu i el gest”.

Fernández también valoraba positivamente el trabajo del actor calafi:

Nos ha gustado el maquiavelismo gestural del actor Xavier Torra, los diferentes tonos de voz que emplea para representar la hipodresía del despiadado monarca. Nos ha gustado la original manera en que se introduce en el personaje, emulando una posesión por parte del espíritu del rey Ricardo III sobre su propio cuerpo.

Dentro de esos elogios, Fernández también se refería al resto de personajes: “De igual manera, nos ha gustado también, por original y transgresora, la ausencia deliberada de los otros personajes del drama, que solamente son esbozados por el mismo actor mediante el uso de mímica y sonidos”.

Los elogios hacia el actor también provenían desde la crítica de Gascon y Barba, incluso asegurando que no olvidarían su interpretación en toda su vida:

La interpretació de Xavier Torra és d'aquelles que no podrem oblidar mai a la nostra vida i és que encara avui passats quatre dies de la representació em faig creus del que he vist a escena, dubtant si és real i no un somni; una interpretació brutal, en un espai negre i buit, per tal d'emmarcar la tragèdia encara mes, utilitzant la paraula, l'expressió del rostre i de tot el cos a mesura que es va transformant d'un a un altre personatge en dècimes de segon, canviant el to de veu i la carència de les paraules en cada un d'ells; però és que a més a més utilitza la seva força corporal per fer els canvis utilitzant l'acrobàcia i gairebé podríem dir la dansa, en un treball físic que sembla impossible aguantar per un sol ésser humà durant els quasi 80 minuts de la representació. Em trec el barret davant d'aquest treball....Chapeau, de debò, per Xavier Torra.

Aunque Gascon y Barba no querían olvidarse del director y también le destacaban: “No sería tampoco just deixar tots els trumfos en mans de l'actor, encara que és el que realment s'aprecia més com espectador.... però estic segur que està molt ben protegit per una molt bona i mil·limetrada direcció de Pedro Galiza”. Así como a los elementos de la puesta en escena: “cal també destacar l'extraordinari tractament del so i sobretot la d'una acuradíssima il·luminació”.

Mónico también se refería a la misma y coincidía al respecto: “Tot el muntatge en sí és espectacular. ... La il·luminació és molt bona”.

De igual modo, Fernández destacaba que “la pieza está representada con la ayuda eficaz y destacada de la iluminación que crea unos efectos especiales, que enfatizarán el drama. Destacan a su vez los efectos de sonido que emularán el campo de batalla y la corte de Ricardo”.

Fernández también elogiaba otros aspectos como el maquillaje y el vestuario: “nos resultan bastante acertados, y son igualmente minimalistas”.

Marea destacaba positivamente ese cuadrilatero que el actor creaba en el suelo del escenario:

És el propi protagonista qui delimita el seu ring quan comença la funció, celebrat element simbòlic per l'impacte visual que crea i, ensems, per la contundència del seu missatge temàtic: No hi ha més món que aquell que l'aspirant a monarca destrueix amb la seva enveja i maquinacions.

Así como el resto de recursos estéticos utilizados en escena:

La lectura contemporània de l'obra que fa Pedro Galiza es reflecteix amb encert en els recursos estètics: verd quan la ment retorçada de l'intrigant Ricard avança; taronja davant l'amenaça de ser descobert; vermell per coronar la consumació dels seus crims.

Por tanto, Marea concluía de la siguiente forma:

Al capdavant, Galiza se sotmet a l'encís de Torra i acaba convertint la proposta en un festival de lluentons amb vedette seductora que aireja episòdicament l'intimisme. Com passa, per exemple, al moment en què l'abatut conspirador somica al camp de batalla per un cavall. Aquí, els mormols rimen meravellosament amb l'escapada del quadrilàter per part d'aquell que poc després esdevindrà cadàver. Llavors, s'obre una altra porta que l'emoció obre joiosa.

Gascon y Barba concluían su crítica recomendando al público no perderse esta obra: “No us la perdeu aquesta **NOMÉS RICARD**; encara la podreu veure tota aquesta setmana a La Vilella”. E incluso la calificaban como “Sens dubte, una de les millors ofertes teatrals, que ara mateix podem veure a Barcelona”.

Esta crítica provocó el comentario respuesta de una lectora de este blog de crítica teatral, el comentario de Inma C. la cual compartía las opiniones de Gascon y Barba: “D'acord amb tot el que dieu; una interpretació memorable, Xavi Torra, un dolent de Shakespeare en estat pur. Amb una bona il·luminació i una caixa el que es pot aconseguir”.

Mónico también concluía recomendando a los lectores que fuesen a ver la obra: “En fi, m'estaria tot el matí explicant-vos el que he vist, però penso que el millor que podeu fer és anar-hi i gaudir com nosaltres d'un espectacle del tot IMPRESCINDIBLE!”. Y felicitaba al equipo sin reparos: “Des d'aquí volem felicitar a tot l'equip per una feina tan ben feta, sobretot per la seva gran professionalitat i compromís amb el públic i agrair el detall que van tenir de sortir a parlar amb nosaltres al final de la representació. Un plaer”.

La nota que Mónico otorgaba a la obra era de 5 sobre 5 catalogándola como “imprescindible”.

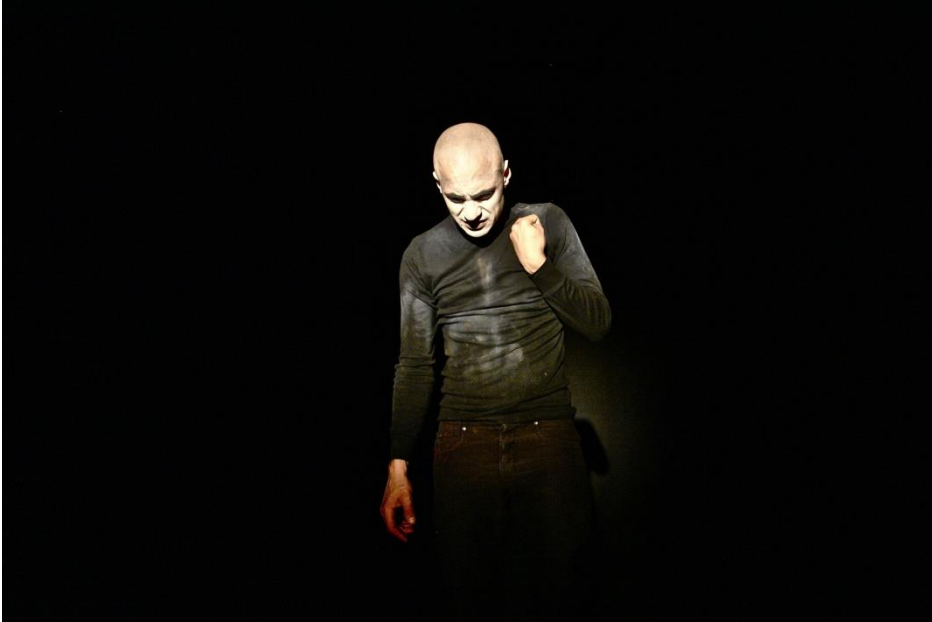
La misma nota de 5 sobre 5 le concedió un espectador, César S. en la web *Teatrebarcelona*.

Fernández valoraba al montaje con un 9 sobre 10, y encontraba tan solo un aspecto negativo, aunque no era en referencia al espectáculo, sino más bien a la sala a la que acudió a presenciar la obra:

La única nota negativa que podríamos destacar, es la incomodidad de la Sala La Vilella, una sala relativamente joven (lleva dos años en la escena barcelonesa), situada en el barrio de Poble Sec, en la que los asientos son gradas que no disponen de respaldo y ello se hace notar en obras de cierta duración como esta.

Anexos.

Anexo I. Ricard en escena.



Anexo II. Ricard en escena.



Bibliografía Consultada.

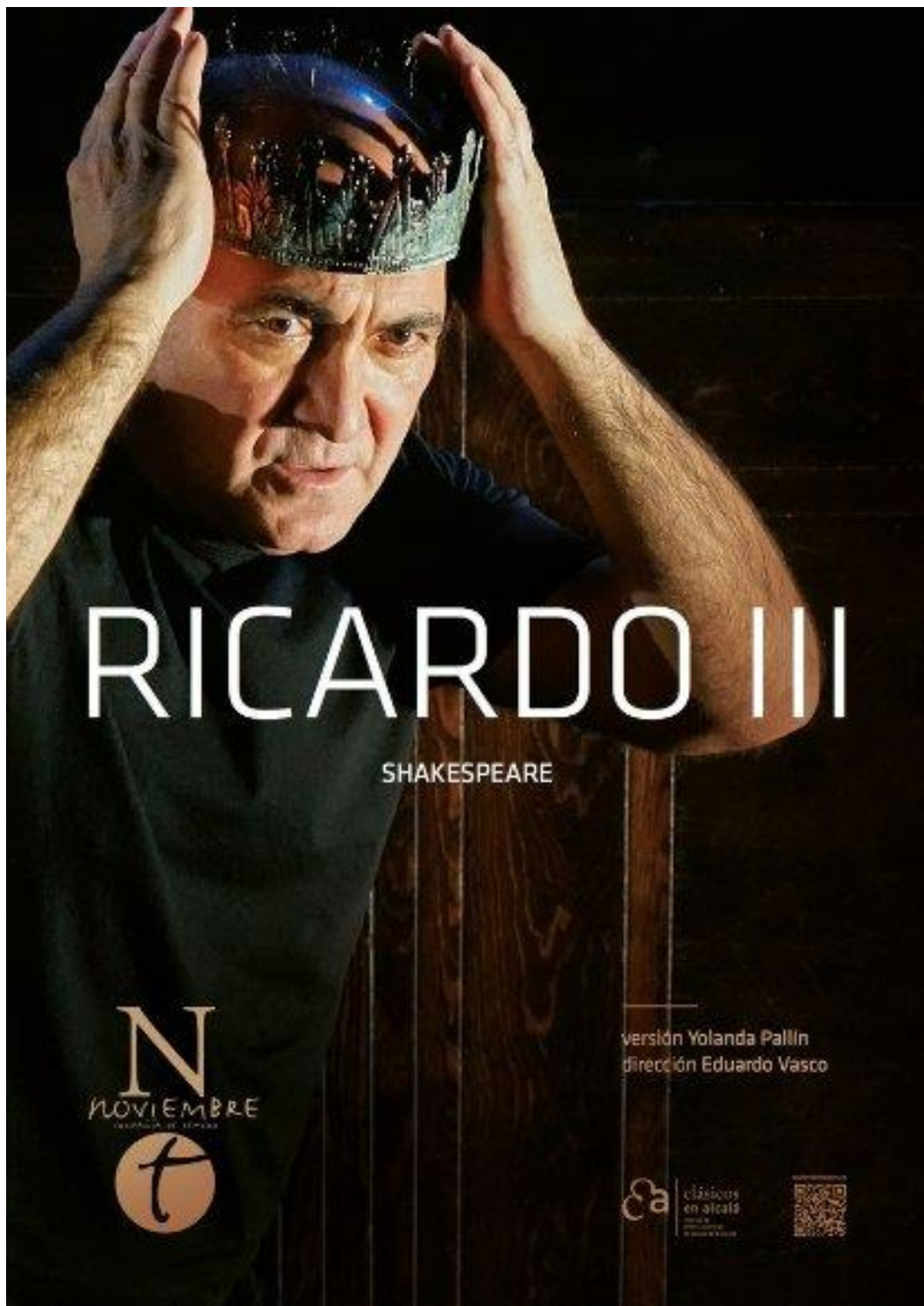
I. Prensa.

- Gascon, Miquel y Barba, Inma. “Teatre – Només Ricard – Teatre La Vilella – 24/04/2015”. Reseña de *Només Ricard*, dirigida por X. Torra, en *Voltar i Voltar*. 26 Abr. 2015. <https://voltarivoltar.com/2015/04/27/teatre-nomes-ricard-%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90-teatre-la-vilella-24042015/>.
- González, Esther M. “Crítica: Només Ricard – Teatro Clásico en Barcelona”. Reseña de *Només Ricard*, dirigida por X. Torra, en *Espectáculos BCN*. 28 Abr. 2015. www.espectaculosbcn.com/critica-nomes-ricard-teatro-clasico-en-barcelona/.
- Marea, Juan. “Només Ricard” de Maràcula: el Genet que Travessa amb Vermell”. Reseña de *Només Ricard*, dirigida por X. Torra, en *Culturalia*. Web Blog Post. 1 Mayo 2015. <https://blogculturalia.net/tag/nomes-ricard/>.
- Mónico, Neus. “Teatre en Estat Pur. Una Joia Imprescindible”. Reseña de *Només Ricard*, dirigida por X. Torra, en 20 Abr. 2015. <https://es.teatrebarcelona.com/recomendacion/nomes-ricard-neus-monico-fernandez-24221>.
- “‘Només Ricard’ de Cia. Maràcula”. 15 Abr. 2015. Web Blog Post. www.teatron.com/lavilella/blog/2015/04/15/nomes-ricard-de-cia-maracula/.
- “‘Només Ricard’, el Personatge més Malvat de Shakespeare Visita l’Aurora”. Reseña de *Només Ricard*, dirigida por X. Torra, en *Anoia Diari*. 21 Ene. 2016. <http://anoiadiari.cat/cultura/nomes-ricard-personatge-mes-malvat-shakespeare-visita-aurora/>.
- “‘Només Ricard’, una Versió Alternativa del Clàssic de Shakespeare, a l’ETC”. 2 Feb. 2016. <http://lescriba.cat/4279-2/>.

II. Comentarios de espectadores en webs.

- C. Inma. Comentario en “Teatre – Només Ricard – Teatre La Vilella – 24/04/2015”. *Voltarivoltar*. 7 Feb. 2016, 0:36, <https://voltarivoltar.com/2015/04/27/teatre-nomes-ricard-%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90%8C%F0%9F%90-teatre-la-vilella-24042015/>.
- S. César. Comentario en “Només Ricard”. *Teatre Barcelona*. 27 Abr. 2015. www.teatrebarcelona.com/recomanacio/nomes-ricard-neus-monico-fernandez-24221#page.

4.14 Ricardo III. Noviembre Teatro. 2016



4.14.1 Introducción

El 9 de julio de 2016 se estrenó *Ricardo III* en el Teatro Salón Cervantes De Alcalá De Henares, una adaptación de la compañía Noviembre Teatro. La versión del texto fue obra de Yolanda Pallín, mientras que el director de escena fue Eduardo Vasco, director de la compañía. La compañía giró por toda España actuando en grandes y reconocidos teatros y festivales a lo largo de 18 meses.

Desde el 1 de abril de 2016 hasta el 30 de junio de 2017 se celebró el IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, y la compañía se sumó a esta conmemoración con diversos montajes: por un lado, *La Ruta de Don Quijote*, de Azorín, el cual se estrenó el 1 de abril de 2016.

Según indicaba el propio Eduardo Vasco en el Cuaderno de Recursos Didácticos propuesto por la compañía, en esta ocasión eligieron *Ricardo III*, principalmente, por su conexión con la actualidad:

Nos permite narrar una historia sobre el poder y la ambición ciega, sobre nuestra confianza y la falta de escrúpulos, sobre los fines y los medios, y, en definitiva, porque no está tan lejos de nosotros. La realidad que nos rodea contiene elementos suficientes para que asociemos esta historia truculenta a nuestras estructuras de poder, y podamos sacar conclusiones sin necesidad de excesivas explicaciones ni redundancias (4).

En la prensa, Vasco volvía a destacar la actualidad de la obra y su personaje principal al asegurar que “este personaje no ha perdido la actualidad, no hay más que ver las noticias que nos llegan de USA, por ejemplo”,³⁴⁰ en una clara referencia a la elección de Donald Trump como presidente de los EEUU en aquellos mismos días.

El personaje de Ricardo en aquella adaptación fue interpretado magistralmente por Arturo Querejeta. El actor también establecía una conexión entre la obra y la actualidad, ya que la lucha por el poder sigue siendo una constante. Así, el actor destacaba que el montaje “nos hace preguntarnos por la corresponsabilidad que tenemos los ciudadanos ante un mal gobierno. La obra nos plantea interrogantes sobre si nos gobiernan los más justos, los más honrados o los mejores”.³⁴¹ También conectaba la obra con la corrupción política, uno de los grandes problemas vividos en España durante las dos primeras décadas de siglo XXI, y sobre todo, los innumerables casos destapados en los años inmediatamente anteriores a la representación de esta adaptación (Gurtel, Taula..., tal y como se ha comentado anteriormente en el análisis de otras obras):

El poder debería servir para organizar la vida de los ciudadanos, el buen gobierno de los ciudadanos, mediante el ejercicio del poder que es la política. Pero parece ser que hay algo ahí detrás que cuando los seres humanos llegamos a tener un determinado nivel de poder de alguna manera enseguida aparece la

³⁴⁰ E. Vasco en La Estrategia del Caracol.

³⁴¹ A. Querejeta en entrevista por Ana De la Fuente.

corrupción, aparece el mal gobierno y aparecen los intereses personales que distan mucho de los intereses de los ciudadanos. Ahí es cuando todo se tuerce, y esta función es una alegoría de todo eso.³⁴²

Del mismo modo que Vasco, el actor también aludía a EEUU y Trump como ejemplo, ya que “en Trump también hay algo de esperpéntico, exagerado y grotesco, más propio de un personaje de ópera bufa o de un teatro de guiñol pero que puede llegar a dar mucho miedo”.³⁴³ Pero Querejeta no se olvidaba de la responsabilidad de los ciudadanos al elegir a este tipo de personajes democráticamente:

La gente debe reflexionar un poco hasta qué punto descansa la gente depositando su voto en una urna cada cuatro años. A lo largo de esos cuatro años pasan muchas cosas. ¿Hasta qué punto somos corresponsables de determinadas decisiones y situaciones que los gobernantes nos imponen en nuestra vida? Supuestamente porque nosotros los hemos elegido. ¿Hasta qué punto somos vigilantes con el poder? ¿Hasta qué punto no nos dejamos arrastrar por informaciones no contrastadas, por decisiones sin solidez? Últimamente estamos viviendo casos como estos, nadie se esperaba la victoria de Trump, nadie se esperaba el Brexit... Pero ahí están los ciudadanos, decidiendo esas cosas. Nos debemos preguntar qué está ocurriendo. Desgraciadamente, tenemos lo que nos merecemos. Que un gobernante se tuerza es normal, está dentro de la condición humana, pero que eso se perpetúe a lo largo del tiempo..., ahí es donde debemos entrar nosotros y vigilar si nos lo merecemos o no nos lo merecemos.³⁴⁴

Además, sería importante destacar que esta adaptación del clásico shakesperiano siguió la línea de las producciones anteriores de la compañía, y así lo aseguraba el mismo director, quien confirmaba que fueron fieles al estilo de la misma:

Trabajando con el texto en primer plano, defendido por los actores – protagonistas absolutos del medio, a nuestro entender- y la música en directo. La característica sobriedad de nuestro trabajo, unida a nuestro amor por la palabra en escena han conformado un estilo -creemos que reconocible- que caracteriza nuestro trabajo.³⁴⁵

El respeto al texto por parte de la compañía siempre es total, aunque Vasco reconocía que es necesario adaptarlo:

Es necesario adaptar los textos para que el espectador actual los pueda disfrutar, pero hay una delgada línea, digamos que de la adaptación a la tontería hay un

³⁴²A. Querejeta en “Arturo Querejeta es Ricardo III en el Teatro Español”. NewMagazineTV – Youtube.

³⁴³ A. Querejeta en entrevista por Ana De la Fuente.

³⁴⁴ A. Querejeta en “Arturo Querejeta es Ricardo III en el Teatro Español”. NewMagazineTV – Youtube.

³⁴⁵ E. Vasco en Cuaderno de Recursos Didácticos de la compañía, p.4.

paso. Nosotros preferimos quedarnos en el plano de la adaptación, hay quien hace cambios tremebundos muy bien, pero nosotros preferimos ser un poco más fieles al original.³⁴⁶

Yolanda Pallín respetó el texto y también la estructura del hipotexto shakesperiano en lo que al orden de escenas y número de actos se refiere, mientras que el texto fue muy recortado como es habitual, aunque sorprendentemente sí se incluía la escena de los ciudadanos (II.iii), eso sí, con notables cambios en el texto y de una forma diferente. Además, también hubo añadidos, como por ejemplo los coros musicales a modo de moraleja o la escena del asesinato del rey Eduardo.

En lo que refiere a la escenografía, en esta ocasión, la compañía no situó la acción en ningún lugar reconocible ni concreto, ni tampoco en un momento histórico determinado puesto que pretendían subrayar la atemporalidad y universalidad de los clásicos, algo característico de Noviembre Teatro, compañía que durante su trayectoria ha mantenido un compromiso con las obras así catalogadas, y su pretensión es hacerlos accesibles así como llevar al espectador a la reflexión:

Nuestra postura es conocida. Creemos que ofrecer los clásicos al espectador es una responsabilidad, pero también una cuestión de disfrute artístico. La consideración de Shakespeare como un autor para eruditos nos parece un despropósito cultural. El bardo inglés, como nuestros autores del Siglo de Oro, escriben teatro para contar historias a la gente sencilla, entretenerla, enriquecer su espíritu y, en ocasiones, producir una reflexión. Creemos que el teatro debe ser, sin perder sus calidades ni sus virtudes, accesible; y para ello trabajamos.³⁴⁷

De este modo, Vasco resumía a la perfección en el programa de mano de la obra la universalidad de la misma y su compromiso con la actualidad:

Se suele decir, también, que el teatro más universal tiende a ser un reflejo de nosotros mismos. Quizá el hecho de que nuestra realidad sea cada vez más algo parecido a un escaparate, que salta hecho añicos cada mañana en las portadas de los periódicos, mitigue un tanto el efecto de esta obra irónica, cruel y llena de una atemporal hipocresía. Aunque nosotros no cambiamos, y nos seguimos sorprendiendo, inocentemente, cuando personajes que creíamos inmaculados aparecen llenos de lodo como por arte de magia. Nada es lo que parece, y el viejo teatro se nos muestra nuevo, como digo, cada vez que comienza la función.

Por otro lado, fue una adaptación de ritmo ágil, en el que primaba la ironía, con 11 actores y actrices dando vida a 24 personajes, en un escenario prácticamente vacío, ocupado tan solo por unos baúles y maletas, y un piano que contribuía a una de los rasgos característicos de la compañía Noviembre Teatro: la música en directo. Díez la definía del siguiente modo, destacando también una clara influencia de Brecht en la representación:

³⁴⁶ E. Vasco en *La Estrategia del Caracol*.

³⁴⁷ E. Vasco en *Cuaderno de Recursos Didácticos de la compañía*, p.4.

Han conseguido una adaptación, que sin ofender el mítico texto del bardo inglés, parece sacada del teatro de Berthold Brecht, tanto por el escenario casi desnudo con unos cuantos baúles como único “atrezzo”, junto con un piano, donde los distintos personajes van entonando canciones casi de cabaret... Una forma de representación que impacta pero que nos sumerge en la tragedia inexorablemente.

En lo que respecta a la experiencia de la compañía en textos shakesperianos y de la época, encontramos que esta no fue la primero ni la única adaptación de la compañía de obras del bardo, ya que este fue el quinto Shakespeare de Noviembre Teatro, tras *Hamlet* (2004), *Noche de Reyes* (2012), *Otelo* (2013) y *El Mercader de Venencia* (2015), siguiendo estéticas y ambientaciones distintas.

En cuanto al resto de repertorio clásico, la compañía ha estrenado los espectáculos de Lope de Vega *No Son todos Ruiseñores* (2000), *La Fuerza Lastimosa* (2001), *La Bella Aurora* (2003) y *El Caballero de Olmedo* (2018).

Por último, cabría señalar que el montaje, que estuvo de gira por gran parte del territorio español durante más de año y medio, contó con la colaboración del INAEM, Comunidad de Madrid y Clásicos en Alcalá para su financiación.

4.14.2 Texto.

Yolanda Pallín llevó a cabo su adaptación del texto a partir de la traducción de Astrana Marín. Pallín recortó considerablemente el texto para la ocasión, como es habitual, dejando la duración de la misma en aproximadamente 1 hora y 40 minutos, y tal y como apreciaba la prensa. Por ejemplo, Garín aseguraba que “esta versión sintetiza lo más importante del drama”, mientras que el propio Arturo Querejeta destacaba en una entrevista que la labor de Pallín va directa a la “acción y palabra. Despoja de toda la hojarasca y toda la retórica y las referencias a aquellos tiempos que ahora nos podrían ser más o menos ininteligibles y va directa al grano, a la acción”.³⁴⁸ En otra entrevista, el actor indicaba que la adaptación respetaba “la profundidad del texto original pero sin las figuras retóricas shakesperianas”.³⁴⁹

La adaptación se dividía en cinco actos como la original shakesperiana. La estructura de la obra fue tan fiel a la original como pudieron, aunque, como veremos, se eliminaron escenas para que el montaje final tuviese una duración más adecuada a nuestros tiempos. De esta forma, si hacemos un repaso por la estructura y las escenas de la producción de Noviembre Teatro bajo la dirección de Eduardo Vasco, deberíamos indicar, en primer lugar, que la función daba comienzo con un escenario muy oscuro, en el que tan solo se podía apreciar iluminada la parte central del escenario y de una forma muy tenue. Sobre aquel escenario, tan solo unos bultos cubiertos por unas telas negras. Ricardo entraba sigilosamente por la parte izquierda, andaba despacio y encorvado,

³⁴⁸A. Querejeta en entrevista por Cano, Juan L.

³⁴⁹A. Querejeta en Marcos, Nieves.

llegaba hasta el centro del escenario, y se sentaba en uno de los bultos mostrando cierta incomodidad física. Por el otro extremo, al fondo a la derecha entraba un actor, el cual descubría uno de los bultos, un piano. Este personaje se sentaba y tocaba varias notas con este instrumento. Acto seguido, aparecían por los lados un grupo de 10 hombres y mujeres que se adelantaban hasta el proscenio, y repartiéndose de un extremo al otro del escenario, cantaban al unísono una breve canción, cuyo texto fue novedad de la compañía:

TODOS CANTABAN: Brilla sol de York sobre la noche de este invierno. Luce sol de York sobre la oscuridad del tiempo. Reina sol de York, no hay más peligro en el camino. ¡Hoy celebramos el esplendor de York!

Mientras ellos cantaban Ricardo se levantaba y se acercaba a ellos, intentaba formar parte de ese grupo, pero cuando estaba llegando a su altura, acababan de cantar, no le daba tiempo. Al acabar de cantar, se giraban todos en actitud festiva, estaban de celebración. Ricardo les saludaba e intentaba celebrar con ellos pero no le hacían caso. Por tanto, ya desde un principio veíamos a un Ricardo aislado y marginado por el resto de personajes, no formaba parte del grupo y veíamos su total aislamiento. (Anexo I). Este comienzo era similar al de Atalaya e incluso, aunque con más distancia, al del CDG.

De este modo, Ricardo ocupando el centro del escenario comenzaba su soliloquio inicial. Pero lo sorprendente es que no estaba solo sobre el escenario, el resto del grupo se repartía unos a la izquierda y otros a la derecha, y mientras él hablaba se cruzaban de un lado a otro en actitud festiva, interrumpiéndole, reaccionando a lo que él decía con vítores, por lo que comprobamos que podían escuchar lo que Ricardo decía. Así pues, el soliloquio no iba únicamente dirigido a la audiencia, sino a todos, audiencia y personajes. Como parte de la celebración, el grupo se ponía a bailar en parejas al son de las palabras de Ricardo, sin música alguna.

Además, este soliloquio era un claro ejemplo de cómo Pallín adaptó el texto dejando a un lado la retórica, y se pueden observar grandes cambios en el mismo. Para observar las diferencias, por un lado citamos el texto de Astrana Marín:

GLOSTER. Ya el invierno de nuestra desventura se ha transformado en un glorioso estío por este sol de York, y todas las nubes que pesaban sobre nuestra casa yacen sepultas en las hondas entrañas del Océano. Ahora están ceñidas nuestras frentes con las guirnaldas de la victoria; nuestras abolladas armas penden de los monumentos; nuestros rudos alertas se han trocado en alegres reuniones; nuestras temibles marchas en regocijados bailes. El duro rostro del guerrero lleva pulidas las arrugas de su frente; y ahora, en vez de montar los caparazonados corceles, para espantar el ánimo de los feroces enemigos, hace ágiles cabriolas en las habitaciones de las damas entregándose al deleite de un lascivo laúd. Pero yo, que no he sido formado para estos traviesos deportes ni para cortejar a un amoroso espejo...; yo, groseramente construido y sin la majestuosa gentileza para pavonearme ante una ninfa de libertina desenvoltura; yo, privado de esta bella proporción, desprovisto de todo encanto por la pérfida Naturaleza; deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este latente mundo; terminado a medias, y eso tan imperfectamente y fuera de la moda, que los perros me ladran cuando ante ellos me paro...¡Vaya, yo, en estos tiempos

afeminados de paz muelle, no hallo delicia en que pasar el tiempo, a no ser espiar mi sombra al sol, y hago glosas sobre mi propia deformidad! Y así ya que no pueda mostrarme como un amante, para entretener estos bellos días de galantería, he determinado portarme como un villano y odiar los frívolos placeres de estos tiempos. He urdido complots, inducciones peligrosas, válido de absurdas profecías, libelos y sueños, para crear un odio mortal entre mi hermano Clarence y el monarca. Y si el rey Eduardo es tan leal y justo como yo sutil, falso y traicionero, Clarence deberá ser hoy estrechamente aprisionado, a causa de una profecía que dice que J. será el asesino de los hijos de Eduardo. ¡Descended, pensamientos, al fondo de mi alma! ¡Aquí viene Clarence! (3-4).

A continuación, citamos el texto de Pallín, siendo en esta ocasión mucho más breve y un mensaje más claro:

RICARDO. Ahora el invierno de nuestro agravio se ha vuelto verano por este sol de York. Y las nubes que amenazaban a nuestra familia han sido enterradas en lo más profundo del océano. [Vitores y aplausos por parte del resto de personajes]. Ahora nuestras frentes están coronadas por el laurel de la victoria. Nuestras armas rotas son expuestas como trofeos, nuestros toques de queda son fiestas y los desfiles militares, bailes de salón. [Los demás aplauden].

Se ha suavizado el ceño fruncido de los soldados y en vez de montar briosos corceles para espantar al enemigo, retozan con damas a ritmo de músicas lascivas.

[Resto de personajes salen. Ricardo solo]

Pero yo, que no he sido hecho para las proezas del amor ni para seducir a los espejos, yo que he sido labrado torpemente, sin elegancia para unirme a una ninfa libertina, falto de bellas proporciones, desprovisto de gracia por la Naturaleza traidora, deforme, inacabado, expulsado antes de tiempo a este agitado mundo, tan a medio hacer, tan fuera de lugar que los perros me ladran al pasar [personajes entran; ladridos del resto de personajes]. Yo, en estos líricos tiempos de paz, no encuentro más entretenimiento que el desviar mi propia sombra y celebrar mi deformidad. Entonces, si no puedo actuar como amante para distraerme en estos dulces días, he decidido ser malo, y despreciar la frivolidad de estos tiempos.

¡Fuera! [Personajes salen. Ricardo solo] He maquinado traiciones y sembrado el odio con las más absurdas mentiras y augurios para enfrentar a mi hermano, el duque de Clarence con mi otro hermano, el rey. Si el rey es tan justo y leal como yo he sido falso y traidor, George, Duque de Clarence, será hoy encarcelado, porque dice la profecía que “R” será el asesino de los hijos del rey. Escondeos pensamientos en el fondo de mi alma. [Susurrando] Aquí está Clarence. (2-3)

A lo largo de este monólogo se deberían comentar diferentes hechos interesantes: en primer lugar, en el monólogo que proponía Noviembre Teatro se podían diferenciar claramente tres partes. Una sería, como es habitual, desde el principio hasta que Ricardo pronunciaba “*pero yo*”. En ese momento el resto de personajes abandonaban el escenario y quedaba Ricardo a solas con la audiencia para recitar la que

sería la segunda parte. Esta teórica segunda parte llegaría hasta los ladridos, momento en que el resto de personajes volvían al escenario de nuevo y escuchaban a Ricardo, hasta que este les decía “*¡fuera!*”, los echaba y salían. En ese instante comenzaba la tercera y última parte en la que Ricardo confesaba a la audiencia sus traiciones.

Otros hechos remarcables dentro de este monólogo serían, por ejemplo, un momento cómico, en el que confesaba haber decidido ser malo. Ricardo realizaba una pausa antes de sus palabras: “*ser malo*”, y lo confesaba con cara de niño travieso, a lo que la audiencia respondía con risas. Además, cuando nombraba a Clarence: “*para enfrentar a mi hermano, el duque de Clarence*” este entraba por su izquierda (lado derecho del escenario) seguido de otro hombre cuyo vestuario nos indicaba que era un guardia, mientras que al nombrar al rey: “*con mi otro hermano, el rey*”, se giraba hacia su derecha (lado izquierdo del escenario) por donde entraba el monarca, seguido de otros personajes, y Ricardo realizaba una reverencia a su majestad, aportando claridad visual al espectador. Estos personajes quedaban a la espera de que Ricardo acabase su monólogo en un segundo plano.

Por lo tanto, pese a que la obra daba comienzo con el monólogo de Ricardo no podríamos hablar de un comienzo totalmente canónico debido a que la acción, la fiesta y la canción nos situaban en la celebración de coronación del Rey Eduardo, y Ricardo se encontraba solo en el escenario en muy breves ocasiones.

La siguiente escena a comentar sería la seducción a Lady Ana. La joven entraba por el fondo toda vestida de negro, y dos hombres tras ella. (Anexo II). Estos descubrían uno de los bultos que todavía estaban cubiertos en el escenario, un baúl de grandes dimensiones que levantaban entre los dos y con él avanzaban tras la joven hacia el proscenio. Cuando ella comenzaba a hablar, lo dejaban en el suelo y salían del escenario. Cuando Ana acababa el monólogo y estos hombres volvían a por él, Ricardo aparecía por el fondo. Conocedores de la historia, rápidamente asociamos y suponemos que ese baúl representa el féretro de Enrique VI, suegro de Ana. La primera parte del diálogo entre ambos tenía lugar con la joven arrodillada ante el féretro y con sus brazos sobre el mismo. Poco a poco, Ricardo se iba acercando a ella, hasta que se arrodillaba junto a ella, extendiendo también sus brazos sobre el féretro. Con un lenguaje no tan retórico y más sencillo y actual. Un ejemplo lo observamos en palabras de Ana:

Versión de Astrana Marín:

ANA. ¡Horrible demonio, en nombre de Dios, vete y no nos conturbes jamás! ¡Porque has hecho tu infierno de esta dichosa tierra, llenándola de imprecaciones y gritos de maldición! ¡Si gozas al contemplar tus viles acciones, ve aquí el modelo de tus carnicerías! ¡Las heridas de Enrique muerto abren sus bocas congeladas y sangran otra vez! ¡Avergüénzate, avergüénzate, montón de deformidades! ¡Porque es tu presencia la que hace exhalar la sangre de esas venas vacías y heladas, donde ni sangre queda ya!

En contraste, la versión de Pallín:

ANA. En el nombre de Dios, vete y déjanos en paz. Has hecho un infierno de esta dichosa tierra, llenándola de gritos y lamentos. Si disfrutas contemplando tus acciones atroces, mira aquí la mejor muestra de tus carnicerías. Las heridas

de este rey muerto abren sus bocas congeladas y sangran de nuevo. Avergüénzate, despojo deforme, porque tu mera presencia hace que brote la sangre de estas venas heladas.

La versión de Pallín es más breve y clara para el espectador.

El texto de la adaptación reproducía la escena y el duelo verbal entre ambos personajes, aunque de forma mucho más breve y directa. En el momento en que ella le escupía, se alejaban el uno del otro y se situaban uno a cada lado del baúl-féretro. En su afán de acercarse a ella, Ricardo se llegaba a acostar bocabajo sobre el mismo. Para entregar su vida a la joven, Ricardo le facilitaba una pistola y no una espada como en el texto original. (Anexo III). Cuando Ricardo le ponía su anillo a Ana, esta se encontraba sentada sobre el féretro y Ricardo arrodillado entre sus piernas. Por tanto, en esta adaptación, la seducción se daba principalmente sobre el mismo féretro.

Al acabar esta escena se iluminaba algo más el escenario y salían todos los personajes del fondo, de la oscuridad, aplaudiendo a un Ricardo que se había subido parcialmente sobre el féretro, como si fuese un pódium, y desde donde recitaba eufórico el soliloquio correspondiente. De nuevo lo pronunciaba con el resto de personajes presentes, bajaba del baúl, cogía a Ana y la acercaba a su lado. Mientras él recitaba, ella se quitaba los zapatos y el vestido, se quedaba en camisón interior y salía del escenario. Mientras Ricardo nos aseguraba que se iba a comprar un espejo, el resto de personajes tarareaban la canción que habían cantado al principio a modo de coro. Hasta que Ricardo les mandaba callar (“sssshhhh”). Entre dos de los personajes cogían el baúl que había hecho las veces de féretro y lo llevaban donde estaba al principio, con el resto de bultos.

Posteriormente el asesinato de Clarence tenía lugar en escena. Clarence contaba muy brevemente su sueño a Brakenbury en la oscuridad, en un escenario en el que ningún elemento nos indicaba que se tratase de una celda, solo el texto. Los asesinos entraban con una cuerda con la que amenazaban a Clarence, y uno de ellos le estrangulaba con ella por detrás, mientras el otro le apuñala en el estómago. En esta ocasión el texto también fue recortado y Clarence y sus asesinos no mantenían un diálogo sobre la conciencia, como tampoco lo hacían los asesinos entre sí, unos asesinos muy cómicos tanto en el tono utilizado como en su forma de hablar y actuar. Esto restaba dramatismo a una escena que resultaba mucho más grotesca y ágil de lo habitual.

Una escena a comentar en este punto de la función fue el asesinato del rey Eduardo. En la adaptación de Noviembre Teatro el rey no moría de enfermedad, pese a que si se había mostrado enfermo sobre el escenario y así se había mencionado. En esta ocasión, Pallín y Vasco introdujeron una escena novedosa en la que Ricardo y Hastings asfixiaban conjuntamente al rey. (Anexo V). Tras la escena de la reconciliación en palacio, le comunicaban al rey la muerte de Clarence. El rey se lamentaba por ello y en un momento de confusión del resto de personajes, Isabel, Rivers y Grey, se daba el magnicidio a manos de Ricardo y Hastings con la complicidad de Buckingham que le arrebató la corona mientras lo asesinaban.

Reseñable también es que como es habitual en las adaptaciones españolas la escena de la Duquesa con los hijos de Clarence (II.ii) fue eliminada, pero

contrariamente a la tradición, la escena de los ciudadanos (II.iii) si fue representada en el acto II escena ii, aunque con muchos cambios en el texto y de una forma diferente y original, ya que en esta ocasión, todos los actores y actrices avanzaban al proscenio y mirando a la audiencia, 3 de ellos proclamaban las líneas de los ciudadanos, como si fuesen otros personajes y no los que venían representando debido a la escasez lógica de actores. Además, se introdujo texto cantado por todos:

Londres. Una calle. Dos Ciudadanos.

CIUDADANO 1. ¡Vecino! ¿Dónde vas tan deprisa?

CIUDADANO 2. Ni yo mismo lo sé. ¿Has oído las noticias?

CIUDADANO 1. Si, el rey ha muerto.

CIUDADANO 2. Mala noticia, nunca pasa nada bueno. El mundo está del revés.

Entra otro Ciudadano

CIUDADANO 1. ¡Vecino!

CIUDADANO 3. Entonces, ¿el rey ha muerto?

CIUDADANO 2. Hermano, que Dios nos pille confesados.

CIUDADANO 3. El mundo está del revés.

CIUDADANO 2. Va dando tumbos.

CIUDADANO 1. Pero ahora reinará su hijo, por la gracia de Dios.

CIUDADANO 2. Qué lástima, un reino regido por un niño.

TODOS CANTABAN. El mundo está vuelto del revés, tiene la cabeza donde deben estar los pies.

CIUDADANO 2. Tendrán que formar gobierno. El gobierno nombrará un consejo y el consejo nombrará un regente. Y el regente mandará hasta que el rey sea mayor, claro.

CIUDADANO 1. A Enrique VI le coronaron con 6 meses.

CIUDADANO 3. Entonces había un buen gobierno y un buen regente y un buen consejo, porque aquel rey tenía tíos virtuosos.

CIUDADANO 1. Este también, por parte de padre y de madre.

CIUDADANO 3. Eso es lo malo, ojalá fuera solo por parte de padre o solo por parte de madre, porque se llevan a matar y sus peleas nos llevarán a todos si Dios no lo remedia.

TODOS CANTABAN. “El mundo está vuelto del revés, tiene la cabeza donde deben estar los pies”.

CIUDADANO 1. Vamos, no seamos pesimistas.

CIUDADANO 3. Al mal tiempo, buena capa.

CIUDADANO 2. El que en verano no trilla en invierno no come.

CIUDADANO 1. Y de noche todos los gatos son pardos.

CIUDADANO 2. Lo que pasa es que la gente tiene mucho miedo.

CIUDADANO 3. La gente tiene mucho miedo a los cambios. Cuando las barbas de tu vecino veas pelar...

CIUDADANO 1. Eso dicen, es el instinto, ponerse la venda antes de la herida.

CIUDADANO 2. Estamos en las manos de Dios.

CIUDADANO 3. Que en su gloria esté, me voy marchando que tengo un juicio.

CIUDADANO 1. Entonces vamos contigo.

CIUDADANO 2. Lo dicho, estamos en las manos de Dios.

TODOS CANTABAN. El mundo está vuelto del revés, tiene la cabeza donde deben estar los pies (31-3).

Este coro resultaba un eco a las palabras del Bufón en King Lear, en su monólogo de profecías:

FOOL. This is a brave night to cool a courtezan.

I'll speak a prophecy ere I go:

When priests are more in word than matter;

When brewers mar their malt with water;

When nobles are their tailors' tutors;

No heretics burn'd, but wenches' suitors;

When every case in law is right;

No squire in debt, nor no poor knight;

When slanders do not live in tongues;

Nor cutpurses come not to throngs;
 When usurers tell their gold i' the field;
 And bawds and whores do churches build;
 Then shall the realm of Albion
 Come to great confusion:
 Then comes the time, who lives to see't,
 That going shall be used with feet.
 This prophecy Merlin shall make; for I live before his time.

(*King Lear*, III.ii 86-103)

Posteriormente, otra escena interesante a comentar ocurría justo antes de la escena del consejo, en la que Rivers y Grey eran ejecutados (III.iii). Un verdugo vestido igual que los asesinos de Clarence, que en este caso era Ratcliff, los llevaba atados tras el piano y un fuerte estruendo indicaba a la audiencia que habían sido ejecutados. Mientras se lamentaban y recordaban la maldición de Margarita, de nuevo los personajes en escena cantaban el estribillo intercalado entre el texto:

TODOS CANTABAN. El mundo está vuelto del revés.

RIVERS. Déjame decirte algo. Hoy vas a ver como muere un súbdito leal por cumplir con su deber.

GREY. Dios guarde al príncipe de vuestra calaña. Sois una legión de sanguijuelas.

RATCLIFF. Vamos. Se acabaron vuestras vidas.

TODOS. Tiene la cabeza donde deben estar los pies.

GREY. Está cayendo sobre nuestras cabezas la maldición de la reina Margarita.

RIVERS: Aquel día nos maldijo a todos. A Ricardo, a Buckingham, a Hastings... Dios mío, acuérdate de oír también esas maldiciones, como has escuchado éstas. Y en lo que respecta a mi hermana y a los príncipes, ten misericordia y sáciate con nuestra sangre leal, que va a ser vertida injustamente.

RATCLIFF. ¿Has acabado? Es la hora.

TODOS CANTABAN. Y es que el mundo está vuelto del revés, tiene la cabeza donde deben estar los pies. (43)

La siguiente escena era la del consejo, en la que Hastings era condenado y rápidamente ejecutado, para lo cual, Hastings era llevado tras el piano por Ratcliff y Buckingham, lo arrodillaban y se escuchaba un golpe muy fuerte que nos indicaba que había sido ejecutado, tal y como había ocurrido en el caso de Grey y Rivers. Posteriormente le llevaban a Ricardo su cabeza en una bolsa de plástico. La sacaba y le daba besos de forma cómica, pero en este montaje no jugaban con la cabeza como si se hacía en otros (Propeller, Teatro Español o CDG, por ejemplo).

La escena de la pantomima ante el alcalde y los ciudadanos (III.v) se representó con Ricardo arrodillado como su deformidad buenamente le permitía, con un libro de oraciones en mano, pero no estaba acompañado de religiosos como suele representarse esta escena. Inmediatamente después, Ricardo, sentado sobre el piano, era coronado por Buckingham, mientras todos cantaban, intercalando nuevamente la canción con el texto. En este caso no había trono:

TODOS CANTABAN. El mundo está vuelto del revés.

BUCKINGHAM. ¡Viva el rey Ricardo!

TODOS CANTABAN. ¡Viva! Tiene la cabeza donde deben estar los pies (51).

Interesante comentar la breve escena III.vi de la adaptación, ya que se incluía una intervención por parte de un Funcionario, lo que en el original sería también III.vi y sus palabras corresponderían al Escribano en el mismo:

SCRIVENER. Here is the indictment of the good Lord Hastings.

Which in a set hand fairly is engrossed,

That it may be today read o'er in Paul's.

And mark how well the sequel hangs together:

Eleven hours I have spent to write it over,

For yesternight by Catesby was it sent me;

The precedent was full as long a-doing;

And yet within these five hours Hastings lived,

Untainted, unexamined, free, at liberty.

Here's a good world the while. Who is so gross

That cannot see this palpable device?

Yet who so bold but says he sees it not?

Bad is the world, and all will come to nought

When such ill dealing must be seen in thought.

(III.vi.1-14)

Si contrastamos esta intervención del funcionario con el original y las líneas del escribano, se puede comprobar que el texto fue muy recortado y contiene notables diferencias, Pallín lo resume clarificando lo corrido. Además, se trata de una crítica explícita a la situación actual:

FUNCIONARIO. Mirad. Mirad todos. Y pensad que los hechos tienen consecuencias. Aquí está la orden pública por la que se condena a Hastings; pues bien, los amigos de Ricardo me encargaron escribirla un día antes de que fuera interrogado o se le tomara declaración. Este es el mundo en que vivimos. ¿Es que nadie se ha dado cuenta? ¿Es que nadie se atreve a decirlo? Así va el mundo. Y seguirá del revés, si nadie lo remedia.

Tras esta intervención, se detenía la acción de nuevo y volvían a cantar todos en clara influencia del teatro de Brecht:

TODOS CANTABAN. “Los hechos tienen consecuencias, y nadie lo va a remediar. Es el mundo en que vivimos, nadie se atreve a hablar, conviene no desentonar, el mundo está vuelto del revés, tiene la cabeza donde deben estar los pies. El mundo está vuelto del revés, tiene la cabeza donde deben estar los pies” (47).

La siguiente escena nos situaba en La Torre, escena IV.i del original shakesperiano y de la adaptación. En esta ocasión, nada nos hacía indicar que estuviesen en la Torre, y las maletas se encontraban apiladas unas encima de otras como si fuese un muro que impedía el paso a las mujeres. Brakenbury se situaba al otro lado y las maletas servían de separación entre ellos.

Habría que señalar que no había escena de coronación como tal, pero sí un gesto remarcable por parte de Ricardo en el que le quitaba a Ana la corona al pedir que se propagase el rumor de su enfermedad. Esa corona la tendrá en la mano en las escenas posteriores y en la seducción de Isabel también, a quien se la mostraba y utilizaba de reclamo. En esta escena el texto de Pallín adaptaba y reducía el duelo verbal entre ambos personajes, he aquí un breve ejemplo:

REY RICARDO. Con el ascenso de tu hija.

REINA ISABEL. ¿Quieres elevarla al cadalso para cortarle la cabeza?

REY RICARDO. Quiero elevarla a la mayor dignidad de este mundo.

REINA ISABEL. ¿Qué dignidad puedes concederle tú a mi hija?

REY RICARDO. Todo lo que poseo, todo, incluso a mí mismo, quiero ofrecérselo en dote porque amo a tu hija con toda mi alma.

REINA ISABEL. Ya lo sé.

REY RICARDO. ¿Ya lo sabes?

Es una escena en la que la seducción por parte de Ricardo reflejaba totalmente la escena en la que anteriormente había seducido a Ana, por varios motivos: en primer lugar porque Pallín también adaptaba el texto de forma más actual y clara, y en segundo lugar, puesto que, como se ha comentado previamente, en aquella ocasión, Ricardo seducía a la joven ante el baúl-féretro de su esposo. En esta escena, Ricardo seducía a Isabel ante las maletas-féretros de sus pequeños hijos los príncipes, también asesinados bajo las órdenes del propio Ricardo. Además, en esta ocasión, este acababa incluso besando a Isabel y entregándole la corona, y ella se la llevaba en la boca. (Anexo IX). Iriarte comentaba esta escena, una escena muy potente, como paradigma del ansia de poder, sobre todo por ese gesto de la reina: “Nótese, por ejemplo, cuando Ricardo le ofrece la corona a Isabel (Isabel Rodes) y ésta, sin dejar de abrazar a sus hijos asesinados, la atrapa con los dientes como un animal hambriento. Esto es ansia de poder”.

En el acto IV escena iv aparecían hasta tres mensajeros comunicando novedades a Ricardo. Resultaba llamativo ya que estas apariciones habitualmente se eliminan en las adaptaciones españolas analizadas, dado el alto número de personajes necesario para la función y para que la obra dure menos tiempo y son siempre los hombres de confianza de Ricardo (Catesby, Ratcliff...) quienes le transmiten las noticias.

En la primera escena del acto V, asistíamos a la muerte de Buckingham, el cual preso y arrodillado se lamentaba por su futuro, pero no se escenificaba su ejecución, por tanto el espectador debía intuir su muerte, aunque nunca se llegaba a dar sobre el escenario.

Una de las escenas clave en la obra, la escena de los espectros (V.iii) no poseía tanta fuerza como en otras adaptaciones, ya que no se apreciaba con claridad que lo fuesen. Mientras Ricardo dormía, ciertos personajes aparecían tras las maletas del decorado y un juego de luces y sombras (más sombras que luces que no permitían apreciar con nitidez quiénes eran los personajes), y estos decían algo a Ricardo, pero no se entendía ya que hablaban todos a la vez. La acotación del guion de texto decía:

ESPECTROS. [TODOS FRASES EN CANON] (70).

En esta adaptación, como viene siendo habitual en las adaptaciones españolas objeto de estudio, los espectros tan solo se dirigían a Ricardo, y no a Richmond, e incluso me atrevería a afirmar que un espectador que no conozca la obra tendría dificultades para discernir que eran espectros.

Otro hecho llamativo y digno de comentar es el soliloquio posterior de Ricardo, ya que en esta adaptación el texto correspondiente al mismo fue muy recortado. De este modo, sus palabras eran claras y sintéticas, estas eran sus líneas:

RICARDO. No era más que un sueño. Mi conciencia tiene miles de lenguas, cada una cuenta un cuento diferente y todas me condenan. Todos mis pecados, pecados de toda naturaleza, se agolpan ante el estrado gritando: culpable. Culpable. No hay criatura alguna que me quiera. ¿Y por qué habrían de hacerlo si yo no puedo apiadarme de mí mismo? (70).

Otra escena clave en la obra es la escena de la batalla final, pero en esta adaptación no se escenificaba batalla alguna. Cuando daba la impresión de que la misma daría comienzo, los personajes hacían una pila con las maletas y baúles que habían sido utilizadas a lo largo de toda la función, colocando una sobre otra entre gritos, y Ricardo quedaba al otro lado, por lo que en determinado momento desaparecía de nuestro campo de visión. El escenario se iba oscureciendo y se escuchaba una voz lejana, Ricardo gritando su célebre “*mi reino por un caballo*”. A continuación un fuerte estruendo, y ya con más luz los personajes depositaban una cabeza de jabalí sobre la pila de maletas y todos ellos situados alrededor de la misma sujetándolas. (Anexo X). Acto seguido, todos los soldados se dirigían al proscenio, donde se felicitaba a Richmond por la victoria y se le entregaba la corona. Finalmente, en la escena final, un hecho importante introducido por Noviembre Teatro: Richmond proclamaba su discurso final y mientras lo hacía se podía observar cómo se iba encorvando y su brazo se encogía hasta quedar en la misma postura deforme y contrahecha que Ricardo había mostrado a lo largo de la función, (Anexo XI) ante la atónita mirada del resto de soldados. Al acabar sus palabras, andaba hacia la pila de maletas y también lo hacía con el mismo gesto de cojear, arrastrando la pierna igual que Ricardo. Por tanto, con esta novedad, Vasco trasmitía a la audiencia que todos los reyes son iguales y que al conseguir el poder, el nuevo rey actuará del mismo modo tiránico que el anterior, siendo corrompido por el poder.

Existen ejemplos en la tradición inglesa que apuntaban a un nuevo ciclo de corrupción y tiranía con un final de este tipo, como por ejemplo la adaptación de Peter Hall y John Barton en 1963 (RSC).

Para acabar, todos cantaban de nuevo:

TODOS CANTABAN. Los hechos tienen consecuencias, y nadie lo va a remediar. Es el mundo en que vivimos, nadie se atreve a hablar, conviene no desentonar, el mundo está vuelto del revés, tiene la cabeza donde deben estar los pies. El mundo está vuelto del revés, tiene la cabeza donde deben estar los pies. (72)

Por tanto, se trataba de una adaptación ágil, con ritmo, así lo advertía Arencibia, por ejemplo:

La trama se sucede a toda prisa entre crímenes, a cuál más injusto; se mata a todo, desde la inocencia hasta la crueldad pasando por el amor. Ya nada es sagrado, ya nada está a salvo, el espectador no tiene descanso; casi como desde el sofá de su casa donde va viendo en el telediario innumerables atrocidades y nadie dice nada.

Además, la periodista confirmaba que se trataba de una obra “espeluznantemente actual”, y relacionaba ese ritmo trepidante en la obra que nos llevaba rápidamente hasta el final, conectado directamente con la actualidad en nuestro país:

Aquí el ritmo trepidante de la obra tira del público, lo lleva, lo arrastra hasta un final apoteósico. El final deseado pero a la vez desalentador, como la vida misma, donde no salimos con alivio porque se haya hecho justicia al fin, sino con lágrimas en el rostro porque la historia se repite una y otra vez. Así es éste país de España, que lleva la cabeza donde deben ir los pies.

En lo que a los personajes respecta, la adaptación de Noviembre Teatro contó con 8 actores y 3 actrices para dar vida a 24 personajes (incluido el pianista). Estos son los personajes que aparecen en la función, y los actores y actrices que los interpretan:

Ricardo	Arturo Querejeta
Reina Isabel	Isabel Rodes
Duque de Buckingham	Fernando Sendino
Lady Ana / York	Cristina Adua
Duque de Clarence / Stanley	Rafael Ortiz
Lord Hastings / Richmond	Toni Agustí
Reina Margarita / Duquesa de York	Charo Amador
Ratcliff / Asesino / Príncipe de Gales	José Luis Massó
Catesby / Asesino / Rey Eduardo	José Vicente Ramos
Pianista / Grey / Sacerdote / Tyrrell	Jorge Bedoya
Brakenbury / Rivers / Alcalde	Guillermo Serrano

Además, tres de ellos (Toni Agustí, Rafael Ortiz y José Luis Massó) también interpretaban a los Ciudadanos en la escena comentada en el apartado anterior, y otro de los personajes (de nuevo José Luis Massó) representaba al Funcionario.

De entre todos, habría que destacar al personaje principal, Ricardo, interpretado por el actor Arturo Querejeta. El personaje no mostraba grandes deformidades físicas, su brazo izquierdo ligeramente encogido y una leve cojera en su pierna izquierda, pero sin joroba, por ejemplo. “El Ricardo” de Querejeta y Noviembre Teatro destacaba más por su ironía que por su apariencia física o su maldad, y el propio actor aseguraba:

Le importa tan poco el género humano que llega a divertirse con sus propias tropelías. En ocasiones, es tal el cinismo, la ironía y la capacidad de seducción que, en determinados pasajes de la obra, el espectador se ríe. Una risa que acabará congelándose en la boca.³⁵⁰

El papel le supuso una gran exigencia física, un gran esfuerzo prepararlo y representarlo, aunque según el propio actor, ese esfuerzo fue más una cuestión mental que física:

Yo siempre lo digo, físicamente hay que estar preparado porque yo tengo una cierta edad y es evidente que te exige una compostura física clara. Lo demanda

³⁵⁰A. Querejeta en entrevista por De la Fuente, Ana.

el personaje. Pero fundamentalmente es de concentración porque es un tipo que está a la que salta. Él está diciendo una cosa pero, en ese mismo momento, está maquinando otra. Está mirándote a ti pero, en el fondo, está mirando a ver que están pensando los demás. Tienes que tener como una especie de pararrayos de todo lo que está sucediendo para no perderte nada. Ese nivel de concentración es lo que más agota pero físicamente también es un palizón.³⁵¹

Además, en una de las muchas entrevistas concedidas, el actor afirmaba que, aparte de la crítica, al centrarse en el personaje había intentado mostrar al ser humano que es Ricardo:

Trasladar al público un ser humano con sus luces y con sus sombras, que alguna luz tendrá. Muy pocas, realmente poquísimas. Casi al final de la función, hay una especie de acto de conciencia que llama a su corazón pero dice '¿para qué?, si yo no puedo apiadarme de mi mismo, ¿quién se va a apiadar de mí?'. Es el único rasgo de humanidad que le he encontrado a este personaje pero entre unas cosas y otras es lo que hay que intentar, mostrar a un ser humano con sus luces y sus sombras.³⁵²

El actor también se refería a la condición humana y a la función del teatro en estos casos:

La condición humana es capaz de lo mejor y de lo peor. Somos capaces de las acciones más nobles, más virtuosas y de las acciones más execrables. Ahí nos movemos y el teatro es precisamente donde juega a mostrar al público qué es lo que está pasando y por qué está pasando. Es muy curioso porque, en este personaje te plantea una serie de preguntas y es ¿nos gobiernan los más justos?, ¿los más honrados? ¿Los más preparados?, es decir, ¿nos gobiernan los mejores? Y también como corolario de esa pregunta, otra que inmediatamente surge es ¿qué responsabilidad tienen los ciudadanos en todo eso? Ese es el gran tema que hay por debajo, ya no sólo la maldad tan asustante y tan evidente y lo que desprecia la frivolidad de los tiempos, sino que lo que sugiere es cómo alguien a través de semejantes tropelías puede llegar al poder y como hay alguien que lo consiente. Qué responsabilidad tiene en esto, la gente que, de alguna manera, no sólo el círculo político que aúpa el poder por intereses a una persona, sino los propios ciudadanos. Hasta qué punto son co-responsables.³⁵³

Arturo Querejeta también afirmaba que este tipo de personajes son con los que más disfruta representando, los tiranos, los personajes más alejados a su forma de pensar:

Por un lado son los que te exigen más esfuerzo pero por otro, son los que te abren más camino. Los que te ofrecen más posibilidades. Es muy interesante

³⁵¹A. Querejeta en entrevista por Eseverri Natalia.

³⁵² *Ibíd.*

³⁵³ A. Querejeta en entrevista por Eseverri Natalia.

hacer un transcurso sobre un camino desconocido e intentar hallar los comportamientos de porqué ha llegado a ese tipo de disquisiciones. Alguien tiene que hacer de Hitler, otra cosa es que estés de acuerdo con el nazismo. Ese tipo de personajes, te abre una cantidad de puertas que dices “aquí está todo”. Además, los tiranos generalmente siempre tienen una ambivalencia. Pueden ser absolutamente sanguinarios y, luego, caérseles la baba jugando con el perrito. Ahí hay algo apasionantemente negro y oscuro del alma de la condición humana pero que te abre unas puertas y posibilidades a nivel de trabajo y de investigar qué está pasando ahí.³⁵⁴

Entre el resto de personajes habría que señalar que los jóvenes príncipes fueron interpretados en esta adaptación por Cristina Adua y José Luis Massó, y en cuanto entraban en escena se les reconocía como a unos niños gracias, principalmente, al vestuario (ver apartado sobre vestuario) y también a que actuaban como niños, jugueteando y saltando todo el tiempo en escena.

Debido al gran número de personajes que aparecen en la obra shakesperiana, Noviembre Teatro tuvo que reducir este número, y gran parte de los actores y actrices que participaron en la función tuvieron que doblar personajes (Cristina Adua, Rafael Ortiz, Toni Agustí y Charo Amador), representar tres papeles (José Luis Massó, José Vicente Ramos y Guillermo Serrano) o incluso cuatro roles, como fue el caso de Jorge Bedoya, quien, lógicamente, interpretaba a personajes que no aparecían en un gran número de escenas, de lo contrario, habría sido imposible para él.

Otro hecho destacable en cuanto a los personajes en esta adaptación fue la inclusión de Stanley entre ellos, y sobre todo, la escenificación de su traición a Ricardo en el acto V escena iii, escena en la que la audiencia asistía a su reunión con Richmond tras haberle jurado lealtad a Ricardo (acto IV escena iv). Este hecho, como es conocido, fue clave en la victoria final de Richmond, históricamente hablando. Se trata de una acertada inclusión que ayudaba a clarificar el vertiginoso avance y recorte de escenas.

Por último, deberíamos comentar la caracterización del Rey Eduardo, quien desde el principio se nos mostraba como una persona enferma, vestido con bata, gafas oscuras y un bastón para caminar, con grandes síntomas de debilidad y tos continua. La corona le distinguía como el personaje que era. (Anexo V).

4.14.3 Puesta en Escena.

En lo que refiere a la escenografía, a cargo de Carolina González, esta fue muy sobria, y reinaba principalmente un escenario prácticamente vacío a excepción de un piano, unas maletas y baúles. Garín comentaba:

Para contar esta historia, Vasco ha elegido un escenario vacío solamente ocupado por la pianola (Jorge Bedoya) que ambienta y subraya la acción y una

³⁵⁴ A. Querejeta en entrevista por Eserverri Natalia.

serie de baúles y maletas que serán desplazados por el espacio por los propios actores para configurar las distintas situaciones.

Querejeta también comentaba que los diferentes espacios se creaban con los ya mencionados baúles “porque de alguna manera todo el mundo está en tránsito, no se sabe si estás llegando o tienes que salir corriendo porque aquello se está poniendo muy feo. Estamos en un viaje permanente y nadie tiene un sitio y una solidez”.³⁵⁵ En esta misma línea Vasco también lo definía como un “entorno sobrio” y valoraba el empleo de las maletas debido a que “todos son personajes en transición, todos están intentando irse para que no los maten, o volver, o está preparando las maletas... todos tienen pies en polvorosa”³⁵⁶. Así lo advertíamos en la representación, por citar algunos ejemplos, se podría recordar ciertos casos: al entrar Clarence por primera vez seguido de Brakenbury camino de La Torre, este entraba con una maleta, maleta que Ricardo le arrebatara y lanzaba contra Brakenbury. Acto seguido, al entrar en escena Hastings también lo hacía portando una maleta. También los jóvenes príncipes entraban con una maleta cada uno, más juvenil en su caso, y de color rojo, perfectamente reconocibles para el momento en que simbolizarían su muerte.

También la prensa habló sobre este escenario: Peiró aseguraba que “la puesta en escena huye del realismo trágico con eficacia” y hablaba de un “juego en las tablas con maletas y baúles, cubiertos por lienzos blancos en algunos momentos. Su distribución o amontonamiento recrea los distintos espacios originales: palacios, la torre (de Londres), cárceles o el campo de batalla”. Herrera comentaba la función de aquellos baúles y maletas:

Tal vez para sugerir esa mudanza en los sentimientos, ése no saber dónde reposar la mente para que descansa de tanto daño que hace y saciar el ansia de poder: baúles-trincheras, baúles-fronteras, baúles-féretros; baúles de color que logran representar incluso los cadáveres de los sobrinos del nuevo rey.

La web *Teatroateatro* aseguraba que la propuesta escénica fue, además de minimalista metafórica:

Las maletas y los baúles, nos vienen a decir que, en el mundo de ‘*Ricardo III*’, todos están preparados para coger la maleta y partir para el otro mundo, al tiempo que, estos enseres, también conforman, tirando de mucha imaginación, los distintos escenarios en los que se desarrolla la obra de dramaturgo inglés.

Coincido plenamente con esta afirmación, ya que la construcción de espacios con las maletas no era definitivamente clara en ningún momento y no ayudaban a situar a los personajes un determinado lugar, por ello había que usar mucho la imaginación.

Por tanto, estas maletas poseían gran valor escénico. Otros ejemplos, algunos ya comentados, serían las escenas en que un baúl de grandes dimensiones servía como féretro de Enrique VI en la seducción a Lady Ana. Posteriormente, cuando aparecía

³⁵⁵A. Querejeta en entrevista de Cano, Juan L.

³⁵⁶E. Vasco en *La Estrategia del Caracol*.

Clarence en su celda, observábamos que un baúl hacía las veces de camastro e incluso se tumbaba a dormir sobre el mismo.

Durante las diferentes escenas los personajes las iban moviendo y las utilizaban para sentarse en ellas o las cogían para marcharse y salir del escenario. En la escena IV.i en que las mujeres acudían a La Torre a visitar a los niños, los personajes apilaban todas las maletas a modo de barrera que les impedía el paso.

Otro ejemplo importante de recurso con las maletas fue en referencia al asesinato de los jóvenes príncipes. Este no se mostraba en escena, pero Tyrrell aparecía con sus maletas rojas una vez llevado a cabo el malvado acto. Con ellas se lamentaba y sobre ellas lloraba Isabel al enterarse de lo sucedido. (Anexo VIII).

El momento histórico en que la adaptación se situaba sería el siglo XX, aunque no se especificaba el momento preciso, dotando a la obra de cierta atemporalidad. Querejeta lo confirmaba: “La época es siglo XX pero intemporal. Estamos en los años 20, 30, 40, pero sin definir específicamente. En periodo de entreguerras, podríamos decir”.³⁵⁷ Esta atemporalidad podría indicar que la compañía no centró su crítica en un momento histórico determinado, subrayando así la universalidad del texto. Parte de la prensa la conectó con la actualidad de nuestro país. Por ejemplo, Illán la definía como una propuesta “muy contemporánea en toda su concepción dramática”, y por tanto, según él, “se puede hacer una traslación a la situación del mundo actual, donde la intriga desde los fondos oscuros provoca que los cadáveres políticos se sucedan y donde la adulación y la traición suelen ir de la mano”.

Miguel ángel Camacho fue quien diseñó la iluminación. El escenario era predominantemente oscuro en todo momento y los actores portaban una lucecita o candileja que les iluminaba el rostro de abajo a arriba, algo que la prensa no dejó de comentar: Arencibia destacaba “sus tonalidades, sombras proyectadas y magnificadas, y unas hermosas candilejas que iluminan el rostro de los actores de abajo arriba creando un mundo onírico a veces, la voz del pueblo otras”. Por su parte, Herrera comparaba la escena y juego de luces con una pintura de Caravaggio: “Vasco emula en su dirección de actores a un Caravaggio en gesto (muecas, miradas fieras y barrocas) y también en iluminarlos (sombras, grises, pardos, velas, granates, candilejas, faroles) y opta por un escenario negro y casi desnudo”. Según este periodista, las candilejas servían para “realzar el tenebrismo en sus rostros, pareja a una ambientación abundante en acertados claroscuros que, poco o nada, nos deja vislumbrar de los rostros de los personajes”. Iriarte también destacaba estas candilejas que iluminaban los rostros de los actores y actrices y lo definía como “iluminación expresionista, con una línea de candilejas en la corbata para iluminar de abajo a arriba y proyectar sombras con las que retorcer y avillanar los rostros de los personajes mientras urden maledicencias y crímenes”.

Además, en determinadas ocasiones, el cambio de iluminación así como la ausencia de la misma marcaba el cambio de escena. Esto se podía observar, por ejemplo, tras el asesinato de Clarence en lo que era una escena muy oscura y el cambio de luz, y un escenario más iluminado, nos indicaba no solo el cambio de escena, sino también de lugar. Pasábamos de un lugar sombrío y oscuro como una celda hacia un

³⁵⁷A. Querejeta en entrevista de Cano, Juan L.

lugar de esplendor como era el palacio. De hecho, aquella escena en palacio, con el Rey Eduardo, fue la escena más iluminada. A partir de ese momento se intercalaban escenas oscuras con escenas algo más iluminadas y, tal y como se ha indicado, los cambios de luz nos transportaban de unas escenas a otras, mientras que la ausencia de luz entre escenas servía para que los personajes moviesen las maletas creando espacios distintos.

La iluminación también marcaba espacios distintos en una misma escena, como fue el caso de la escena en que los dos campamentos militares de Ricardo y Richmond se nos mostraban uno bajo el foco y el otro en la oscuridad (V.iii), dependiendo dónde se encontraba la acción, pero sobre el escenario simultáneamente. Este recurso escénico, apoyado en la iluminación, también pudimos verlo antes en otras adaptaciones, *Arden 2005* o *Atalaya 2010*, por ejemplo. Aunque a diferencia de aquellas, en esta adaptación no se intercalaban las palabras de uno y otro, y la iluminación solo realizó el cambio de personaje en una ocasión.

En la escena de los fantasmas (V.iii), la luz jugaba un papel muy importante ya que intentaba recrear un espacio onírico, el mundo de los sueños.

Finalmente, se debería destacar que en la escena de la Batalla de Bosworth (V.iii) las luces y sombras reflejadas en un telar del fondo recreaban imágenes de árboles situando la acción en el campo de Bosworth y creando así un espacio escénico para la batalla.

El encargado del vestuario fue el reconocido diseñador Lorenzo Caprile, y realizó un vestuario que, como se comentaba, nos ayudaba a situar la acción en el siglo XX. El propio Vasco nos confirmaba que “el vestuario está situado entre los años 30 y 50”,³⁵⁸ para ser más exactos. El atuendo de Ricardo durante toda la obra era de traje y chaqueta negros, mismo color que el jersey de cuello alto. EL resto de personajes masculinos principales, Hastings, Clarence y Buckingham también vestían trajes actuales. Por su parte, Brakenbury vestía uniforme militar y gorra del mismo estilo que recordaba a las que lucían las SS Nazi. También Stanley lucía uniforme militar además de un parche en un ojo. En cambio, cuando nos acercamos al final y a la batalla, todos los personajes pasaban a vestir uniforme militar y Ricardo un abrigo del mismo estilo sobre la ropa que ya llevaba. También cascos, gorras, etc., todo con un gran aroma bélico y a Primera Guerra Mundial. Según Iriarte, “la tropa viste de soldados franceses y británicos en las trincheras de la Gran Guerra”. También Díez se refería a esta guerra: “Vestidos que recuerdan esa época anterior a la I Guerra Mundial, que se acentúa en la batalla de Bosworth, con los uniformes de británicos y franceses de la Guerra del 14”, mientras que a Reche le recordaban a uniformes de la II Guerra Mundial. En cualquier caso, Vasco nos sacaba de dudas afirmando que “la guerra tiene material de casi todas las guerras del siglo XX y lo que nos vamos encontrando es un paralelismo entre lo que ocurrió en aquella Inglaterra y lo que podría pasar en un país ahora mismo”³⁵⁹.

Los asesinos de Clarence y Tyrrell vestían parecido, identificando así a este último con su cometido: completamente de negro, con pasamontañas y gafas que

³⁵⁸ E. Vasco en *La Estrategia del Caracol*.

³⁵⁹ Dossier de la compañía.

parecían de aviador de mediados de siglo XX. Solo se les veía la boca. La única diferencia es que Tyrrell no llevaba las gafas.

Se debería destacar también el vestuario de los príncipes, ya que gracias a él advertíamos que eran niños: ambos vestían uniforme de marinero similar al que algunos niños lucen en el día de su primera comunión. (Anexo VII).

En lo que a los personajes femeninos se refiere, según Iriarte vestían “Belle Epoque en palacio (un paralelismo afortunado entre dos monarquías, York y la zarista, en descomposición)”. La única mujer que no lucía vestido oscuro era Margarita. Esta llevaba un vestido blanco que parecía un camisón de cama y en la cabeza una especie de corona blanca con velo posterior, también blanco. (Anexo IV).

La música que sonaba a lo largo de la obra era principalmente ambiental, y un piano afinado a 442 hercios acompañaba a la acción durante la mayor parte de las escenas. Por ejemplo, el piano acompañaba a Ana con una dulce melodía hasta que aparecía Ricardo. Esta misma melodía ambiental sonaba mientras Clarence contaba su sueño. Este instrumento también acompañaba a Margarita, aunque con un sonido bien diferente, ya que cuando esta aparecía en escena escuchábamos un grave LA -1 según el sistema franco-belga. También cuando profería sus maldiciones y al salir, así como cada vez que un condenado se refería a ella antes de ser ejecutado, como por ejemplo, en el caso de Rivers y Grey (III.iii):

GREY. Está cayendo sobre nuestras cabezas la maldición de la reina Margarita (43).

En ese momento sonaba la nota de piano como si un trueno golpease sus cabezas.

También ocurría en la ejecución de Hastings:

HASTINGS. Pobre, pobre Inglaterra. No pido nada para mí, que he sido demasiado confiado como para prever esto. [Sonaba el piano en referencia a Margarita]. Y había tantas señales. Margarita, también sobre mí ha caído tu maldición (46).

Otro sonido a destacar se escuchaba en la escena del reloj entre Buckingham y Ricardo (IV.ii), mientras ellos discutían sonaba una especie de reloj dando las horas.

También asistíamos a canciones en vivo (ya comentadas en el apartado textual), cantadas por los actores y actrices, algo que ya se ha convertido en un rasgo característico de la compañía. Estas canciones poseían cierto tono crítico. Illán destacaba su importancia al asegurar que “la música, instrumental y cantada, son elementos clave para definir aspectos del mensaje”. También Iriarte consideraba de gran importancia la música, aunque en este caso, lo hacía en otro aspecto, señalando su carácter temporal e identificándola como “cabaré porque la acción se sitúa hace ahora exactamente un siglo”.

En lo que al espacio se refiere cabría destacar que la producción de Noviembre Teatro se estrenó el 9 de julio de 2016 en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de

Henares. Además, la compañía giró por toda España actuando en grandes y reconocidos espacios como el Teatro Lope de Vega de Sevilla, el Teatro de Rojas en Toledo, Teatro Cuyás en Las Palmas de Gran Canaria, Teatro Calderón de Valladolid, Teatro Campoamor de Oviedo, Teatro Principal de Vitoria, Teatro Principal de Valencia o el Teatro Español de Madrid. Aunque también representaron la función en otros tipos de espacios como el Castillo de Niebla, dentro del festival de dicha localidad; en la Corrala o Patio del Palacio del Caballero de Olmedo en el Festival de Olmedo; en el Festival de Almagro representaron la función en la Antigua Universidad Renacentista; en la Cava en el Festival de Olite, a las mismas puertas del Castillo, o en el Festival de Cáceres en la plaza de las Veletas, por citar algunos ejemplos. Pese a que los espacios físicos eran de diferentes tamaños y estilos, no nos consta que la compañía realizase cambios o adecuaciones al texto o la representación de escenas.

4.14.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Ricardo III de Noviembre Teatro fue una adaptación de la que sí se habló mucho en la prensa, y por ello hemos podido disponer de numerosas reseñas con las que poder trabajar, procedentes tanto de la prensa online como de Blogs especializados. Esto nos ha permitido analizar en profundidad la recepción de la adaptación dirigida por Eduardo Vasco a todos los niveles, y tal y como se podrá comprobar a continuación, se ha podido constatar que la gran mayoría de valoraciones son positivas. Sin embargo, también existen excepciones puntuales diversos aspectos.

En primer lugar, centrarán nuestra atención las críticas hacia la propuesta de la compañía, las cuales demostraban cierta división de opiniones. En positivo, Arencibia señalaba que “Ricardo III no dejará impasible a nadie”, y destacaba “la astucia con la que se ha hecho la adaptación”.

También Peiró, quien afirmaba que se trataba de “una propuesta dinámica, exigente, nada arqueológica, distanciada a lo Brecht, y con toques adecuados a nuestra mentalidad, para reflexionar sobre la ambición extrema de poder”. Y sentenciaba que “a pesar de inferirle enormes cambios, todos con sentido, no pierde el argumento original ni su sentido”.

Por su parte, Otero destacaba el buen hacer de Vasco en la dirección, pero también del elenco y de Querejeta en el rol principal:

Vasco lo hace bien, de menos a más, sobre los contrahechos hombros de Arturo Querejeta, que diseña un personaje naturalmente malvado. La obra funciona especialmente bien cuando Ricardo III pasa a primer plano, cuando le sostiene la mirada José Vicente Ramos (menos como Eduardo y más como uno de los asesinos y sobre todo cuando interpreta a Catesby) o en las escenas panorámicas.

En cambio, la propuesta también recibió críticas negativas. Morán, por ejemplo, reconocía su confusión debido a los momentos cómicos de la representación, y por esto hablaba de una versión arriesgada:

La versión que nos ofreció Yolanda Pallín es una versión muy arriesgada, a tal punto, que me descolocó en muchos momentos y que no sabía si estaba viendo la versión tragicómica del drama de los York, por los continuos guiños, irónicos-cómicos, que se presentaban en el escenario.

En cualquier caso, Morán reconocía ser un espectador “conservador”, sobre todo con los clásicos y quizá se viese influido por este hecho en el momento de llevar a cabo su crítica:

He de decir que, como espectador, soy de los sota, caballo y rey y, más, con los clásicos y reconozco que ese es un pozo que limita, en demasía, mi visión de las propuestas vanguardistas del teatro. Me llevé un sensación agríndice de la propuesta teatral de Noviembre Compañía de Teatro, preguntándome si la versión había sido acertada o no y reconociendo el trabajo extraordinario de la compañía.

La propuesta tampoco fue del agrado de Fernández, quien en su Blog desarrolló su crítica negativa sobre la adaptación, tal y como iremos desgranando y citando en referencia a cada uno de los aspectos sobre la obra. Esta es tan solo su introducción en la que ya dejaba claro que la adaptación no le había gustado:

Hay dos obras de teatro de Shakespeare que tengo gafadas, una es Macbeth, y la otra es Ricardo III. He visto varios montajes de estos dos títulos y no ha habido ninguno que estuviera a la altura, así que cuando vi que se programaba en el Teatro Español decidí acercarme para ver si rompía la maldición, al menos del bueno (es un decir) de Ricardo III, y por fin veía una producción que me resarciera de las anteriormente vistas. Parece ser que la maldición continúa, no hay nada que hacer.

Las críticas más duras las escribieron Herrera y sobre todo, Deus. Herrera opinaba en la línea de Morán respecto al exceso de momentos cómicos, aunque este no dudaba en criticar abiertamente este hecho y aseguraba que el montaje “se podría calificar de una suerte de ‘Requiem burlón’”. Seguidamente, explicaba las razones:

La atmósfera es, además de cruenta, los apartes y réplicas de Ricardo -lanzados por un Querejeta acertadísimo y con arrojo- despiertan entre el público rumores, risas breves y comentarios de sorpresa en susurro al ser tanta la barbarie que Ricardo desparrama en su verborrea singular. Al público no le queda más remedio que reaccionar.

Deus, quien como veremos a lo largo del análisis, realizó una crítica negativa a cada uno de los aspectos valorados (se salvaron casos excepcionales), lo hacía también hacia la propuesta tras presenciar la representación en la Sala Principal del Teatro Español: “Algo tiene esta versión de la obra de Shakespeare que le resta impacto”. Y esgrimía sus razones:

La propuesta quiere estar a tono con la levedad de unos tiempos en lo que todo debe venir ya mascado, en cómoda papilla entretenida. Siendo una meritoria propuesta, resulta convencional. Siendo crónica de la ascensión al poder de un

desalmado *serial killer* parece anodina parodia. Más rutinaria que rompedora. Un Ricardo III que mata como el que ve llover.

En cualquier caso, no podemos olvidarnos de que la experiencia anterior de la compañía adaptando obras de W. Shakespeare era un buen reclamo para los espectadores, generaba unas expectativas y atraía a la audiencia. *Ricardo III* fue el quinto Shakespeare de Noviembre Teatro, y García hablaba de ello:

Recuerdo que hace dos años quedé encantado con la representación de el mercader de Venecia que dirigió Eduardo Vasco, adaptó Yolanda Pallín e interpretó entre otros Arturo Querejeta, así que la oportunidad de ver otra obra de Shakespeare, Ricardo III, puesta en escena por el mismo trío despertó la curiosidad de comprobar cómo hacían frente a semejante reto.

Herrera también reconocía unas expectativas creadas, pero hacía referencia al entorno y lugar de representación en el Festival de Niebla más que a la compañía:

Que todo esto cobre vida en un castillo como el de Niebla en su festival veraniego, es reclamo suficiente y succulento para sentarse en su patio flanqueado por torres y almenas y “contemplar” los pensamientos de un Maquiavelo británico con mal sino y muy mal coronado: Ricardo III.

Sobre la dirección de Eduardo Vasco, la crítica fue unánime en los elogios. Por ejemplo, Baquerizo afirmaba que “Eduardo Vasco consigue sacar de unos versos toda su profundidad”.

Peiró opinaba: “El trabajo, dirigido con el estilo y la solvencia habituales de Vasco, suaviza la pureza trágica realzando sus toques desenfadados y su ironía macabra, como en el asesinato de Clarence a manos de dos sicarios bufonescos”.

Morán hablaba de posibles dificultades pero bien resueltas por el director:

Eduardo Vasco dirige esta versión de "*Ricardo III*" de una manera magnífica. La dificultad, desde mi punto de vista, estaba en controlar las continuas salidas y entradas de los actores y que el escenario no se convirtiera en un gallinero y lo resolvió de una manera notable, aunque, el espectador, se perdiera algunos matices del hilo argumental de la obra.

Otro ejemplo de elogios hacia la dirección de Vasco sería Illán, quien además se servía de una comparación culinaria para su crítica:

La dirección impecable y de una elaborada sabiduría de Eduardo Vasco origina que cada detalle, cada movimiento, cada gesto, cada acorde musical, cada canción, cada transición, cada mudarse de unos personajes a otros, cada fraseo, cada diálogo...sirva para elaborar e innovar un plato teatral a la altura de lo mejor que se haya cocido en El Bulli, valga la comparación.

También Reche, en su blog se deshacía en halagos hacia el director: “Eduardo Vasco muestra su sabiduría como director de escena a la hora de construir escenas de gran intensidad emocional”. Y destacaba el recurso llevado a cabo al escenificar las

ejecuciones: “Vasco es consciente del río de sangre que corre en esta obra por lo que mostrar unas muertes en escena y otras no son otro ejemplo de su saber hacer, y es muy ingenioso, en el tema de las ejecuciones el uso de la tapa del piano”.

García Garzón elogiaba la dirección de Vasco sin reparos y sin encontrar una sola pega:

En esta tragedia sobre la maldad como brújula vital, Shakespeare cinceló un personaje de poderosa teatralidad proterva potenciada por Vasco, al frente de su compañía Noviembre Teatro, con una dirección de temperatura brechtiana, salpicada de pegadizos estribillos musicales y vibrantes momentos corales.³⁶⁰

También Butrón hacía lo propio:

Eduardo Vasco, por su parte, dibuja un espectáculo ágil y dinámico, con poderosos momentos dramáticos y, también, con momentos llenos de humor e ingenio (destáquense las diversas ejecuciones). Todo en la función está milimétricamente trazado por el director, de manera que viajamos cómodamente por las hebras de la historia con una sutilidad encomiable: los momentos musicales, las transiciones, el trasvase de los actores de unos personajes a otros...

Por su parte, Iriarte aludía a la experiencia previa de Vasco en adaptaciones shakesperianas, y esa experiencia se notaba: “Es el quinto Shakespeare de Eduardo Vasco tras *Hamlet*, *Noche de Reyes*, *Otelo* y *El mercader de Venecia* y sigue depurando su impecable estilo de dirección”.

También lo hacía Molero:

Para el director Eduardo vasco es el quinto montaje de una obra de Shakespeare, y eso se nota en el universo que crea sobre el escenario. Cada escena, cada elemento, cada personaje y cada gesto está controlado, trasladando la sensación de asistir a un montaje redondo.

Illán hablaba de “trabajo de orfebrería” llevado a cabo por Vasco y Pallín:

Yolanda Pallín en la versión de esta *Tragedia del rey Ricardo III* y Eduardo Vasco en la dirección han realizado un trabajo de orfebrería con el texto de Shakespeare, para servir en bandeja un producto escénico exquisito. La delicadeza y la finura con la que han desbrozado el material «gore» del texto original viene a ser como -permítaseme la metáfora- ofrecer bordado en seda lo que antes era cañamazo.

Y es que el texto, adaptado por Yolanda Pallín, también recibió elogios, aunque en este apartado la crítica no fue unánime, ya que sí hubo quienes encontraron aspectos negativos en el mismo o en algún aspecto relacionado. Un ejemplo de elogio fue Reche,

³⁶⁰ En “Ricardo III. Provisionalidad del Poder”.

quien lo consideró “una versión muy lograda de Yolanda Pallín que muestra todas las escenas clave del texto de Shakespeare”.

Otra valoración muy positiva fue la de Butrón, quien hablaba de “un texto de Shakespeare, versionado en este montaje de Noviembre Teatro por Yolanda Pallín de forma elegante, sacando punta a su acidez”. Y destacaba, además, la apuesta por la palabra: “En este *Ricardo III* vemos cómo se juega al todo por el todo en favor de la palabra, no caben los artificios, y en ello reside principalmente su valor”. Aunque entre tanto elogio, el propio Butrón encontraba un pero: “Todo funciona; excepto, quizá, alguna complicación para seguir el transcurso de las intrigas palaciegas”.

Paisano se refería positivamente al “verbo de Shakespeare, deliciosa e inteligentemente versionado por Yolanda Pallín”.

Díez hacía referencia a la experiencia adquirida por la compañía y cómo ésta se podía apreciar en el buen hacer de Pallín:

Tras ‘Hamlet’, ‘Noche de reyes’, ‘Otelo’ y ‘El mercader de Venecia’ supone el quinto Shakespeare del grupo y eso se nota en el dominio y el respeto al genial “libreto”, todo un compendio de ambición desmedida y amoralidad despiadada.

Sin embargo, Deus no era del todo favorable a esta versión del texto, y por ello destacaba aspectos positivos y, sobre todo, negativos:

En principio, esta versión parece fiel en lo fundamental, aunque el texto a veces suene ligero. Yolanda Pallín no entra en detalles de lo que ha hecho con el texto original; quiere explicarnos su enfoque pero divaga entre Coriolano y Freud, y no la entendemos mucho. En principio su versión es aceptable, sin excesos ni defectos que chirríen en el escenario, con una duración adecuada. Se apoya en una cita de Bertolt Brecht que al parecer dijo la *boutade* de que no hay nada más estúpido que representar Shakespeare de tal forma que sea claro cuando es, por naturaleza, oscuro. No podemos estar más en desacuerdo.

Fernández era completamente contrario a esta adaptación del texto y su crítica era totalmente negativa, y pedía coherencia y respeto para el texto original:

Me gustaría hablar de algo tan básico como es la esencia de un texto. Para abordar una obra de teatro es muy importante que se respete lo que el autor quiso decir. Para ello me da igual que se transporte en el tiempo, que se cambie el vestuario o que transcurra en otro país. Lo único que pido es coherencia, criterio y que prevalezca el espíritu del autor. Incluso cuando de una versión estamos hablando en la que nos valemos del título original de la obra versionada, la esencia del texto original debe estar. Todo lo que se salga de ahí, debe ser presentado con título diferente y aclarando que es un espectáculo basado en lo que sea. Este Ricardo III, es Ricardo III, pero no lo es. Se ha resumido, esquematizado, recortado, y simplificado. Para posteriormente pasarlo por un tamiz de comedieta con tintes dramáticos y a otra cosa mariposa. Y eso, no es lo que nos quiso contar Shakespeare

Pese a estas opiniones, el recorte en el texto por parte de Pallín fue bien recibido, en general. Por ejemplo, Iriarte destacaba lo bien que Pallín había reducido el texto “Hay que señalar, de entrada, que es excelente por limpia y concentrada la versión de Yolanda Pallín, reduciendo a 100 minutos lo que podría durar casi el triple en una representación canónica”.

En este sentido, hemos encontrado varias opiniones que destacaban la agilidad que este recorte aportó a la representación. Por ejemplo, Otero: “En apenas una hora y cuarenta minutos frenéticos queda resuelta la historia”.

También Arencibia: “Aquí el ritmo trepidante de la obra tira del público, lo lleva, lo arrastra hasta un final apoteósico”.

Y Molero destacaba la combinación entre este ritmo ágil y momentos más pausados:

El espectáculo combina escenas cuyo ritmo es muy ágil (hay que tener en cuenta que algunos actores representan hasta tres personajes distintos), intensos monólogos que transmiten la interioridad del personaje (por ejemplo, el de Ana junto al féretro de su esposo y padre), y algunos estribillos musicales. El resultado es excelente.

Iriarte alababa el texto moralizante de esos estribillos musicales introducidos por Pallín: “Los actores cantan o declaman versos en proscenio —el mundo al revés— con tono recalcadamente didáctico y moralizador”.

Por el contrario, Morán no consideraba apropiado este ritmo y lo consideraba precipitado dando lugar a la confusión: “la versión de Yolanda Pallín me pareció precipitada y confusa en algunas partes, en la que determinadas escenas, no son del todo claras y el argumento teatral se queda cojo. Los espectadores se pierden si no conocen muy bien el texto del dramaturgo inglés”. Sin embargo, agradecía que Pallín hubiese arriesgado en su reinterpretación del texto: “es de agradecer que los dramaturgos se arriesguen y interpreten los textos clásicos, asumiendo, claro está, que todo riesgo tiene sus consecuencias, buenas o malas, en la que el público tiene, siempre, la última palabra”.

En lo referente a escenas, García Garzón destacaba la escena I.ii del hipotexto: “La escena de la seducción de Lady Ana (Cristina Adúa), ante el féretro de su marido asesinado por Ricardo, es un prodigio de matices malignos”.³⁶¹ Contrario a esta opinión sobre esta escena encontramos la valoración de Fernández, criticando negativamente tanto la escena como la interpretación:

Interpretación en la complicadísima escena de la tumba, difícil de justificar y que en esta producción no se justifica, no se entiende por qué su personaje actúa como actúa ante Ricardo y queda un tanto desdibujado el vínculo con su partenaire a medida que la escena va avanzando y su personaje va cambiando el recorrido emocional. Si bien es cierto que su interpretación en algunos

³⁶¹ En “Ricardo III. Provisionalidad del Poder”.

momentos tiene cierto brillo, en líneas generales falta fuelle y arranque hacia la emoción. Un tanto desmadejada en lo corporal no sé si de forma intencionada o no, no acabó de convencerme, y encontré excesivamente superficial la lectura de niña pueril que se le da a Ana, algo por otra parte que no es culpa suya.

También hubo quien se refirió al final del montaje, Iriarte, por ejemplo, se refería a estas escenas positivamente:

Conforme se precipita el desenlace, los diez actores se convierten en uno para condensar en apenas dos minutos casi media hora de drama: la escena de los espectros acusando a Ricardo y la misma batalla, una solución dramática de riesgo pero efectiva, y resuelta metafóricamente, con la cabeza del jabalí cortada, pues ése era el apodo de Ricardo. Todo resulta coherente.

Díez coincidía con esta opinión sobre la escena final: “la escena final es radical, ya que se acorta sobremanera a tan solo unos minutos pero que sirve de admirable colofón. Un trabajo excelente que juega con su perfecta dramaturgia y con una dirección modélica”.

Por el contrario, hubo valoraciones negativas respecto a esta mencionada escena final. Por ejemplo Deus, quien destacaba negativamente el final y sobre todo la batalla:

Como la mayor parte de los montajes de este drama que conocemos, no supera las complejidades -quizás los fallos dramáticos del autor- en el tramo final, con los prolegómenos de la batalla, y sobre todo con la batalla misma, mi reino por un caballo desde detrás de los baúles y una cabeza de jabalí.

Otro ejemplo de recepción negativa del final fue Otero, el cual no recibió de buen grado el recurso de Tallín y Vasco en la “conversión” de Richmond en Richard durante su monólogo final:

Le sobra, quizás, la acentuación en la interpretación de los responsables (el mismo Vasco y Yolanda Pallín), como cuando, tápense los ojos, que va un “spoiler”, al final, tras pedir el caballo, al que le quitan el reino vaya usted a saber por qué, Richmond, triunfante, fundador de la larga estirpe de los Tudor reinantes, clama por su victoria y su rostro, su cuerpo, comienza a parecerse al perfil de Ricardo, la mano inútil, símbolo de la perversión del poder. La grandeza de Shakespeare es, siempre, su ambigüedad. Con ella nos abrumba y no conviene simplificarla eligiendo un solo camino de los muchos que se abren ante nosotros.

Iriarte también compartía esta opinión al respecto:

Una última escena como la vista ayer en Olite le podía haber costado la cabeza al escritor, porque Richmond concluye su último parlamento imitando las mismas taras físicas y ambigüedad moral que su predecesor. ‘Todos los reyes son iguales’, parece decirnos a modo de colofón Eduardo Vasco, el director, pero esa licencia va contra el sentido de la obra y se antoja gratuita.

Aunque si valoraba positivamente una escena introducida por Pallín: “Se permite otra que no está en el original, aunque no queda mal, cuando vemos en escena a Ricardo III ahogando en su lecho a su hermano enfermo, el rey Eduardo IV”.

Por último en lo que refiere al texto, cabría citar de nuevo a Fernández haciendo una valoración general del mismo totalmente negativa, aunque curiosamente responsabilizaba de ello a Vasco y no a Pallín:

Eduardo Vasco firma la producción, y no consigue que la función repunte hacia lo deseado por varios problemas. Hay un estrepitoso fallo de enfoque del texto con momentos de burda comedia que directamente se cargan los momentos de mayor carga dramática de la obra. Esto es pretendido y desde la visión de "malvados apandadores" cortos de luces de los esbirros de Ricardo, hasta la bochornosa salida de los hijos de Isabel hacia la Torre de Londres cuando todos sabemos que van a ser asesinados, todos los crímenes de Ricardo se vean envueltos en cierto aire de choteo, que lastran estrepitosamente la función y que no permiten que nos tomemos en serio la maldad de Ricardo, como si el propio Vasco no se tomase en serio el texto de Shakespeare. Shakespeare cuando creó este texto, escribió una TRAGEDIA, cínica y descarnada qué duda cabe, pero también con momentos de gran dramatismo y truculencia. Por tanto lo que Shakespeare quería decir y como lo quería decir, su texto lo deja cristalino, eso Eduardo Vasco directamente lo anula y desdibuja los personajes de forma inclemente. A todo esto hay que añadir la excesiva superficialidad con la que se han abordado las escenas, y el tono excesivamente trivial que tiene el espectáculo, con una falta de enjundia en su acabado que me resultó sorprendente para tratarse de un Ricardo III.

Otro aspecto a analizar fue la recepción de la interpretación de los actores y actrices. De entre el elenco, la crítica destacó unánimemente el trabajo de Arturo Querejeta interpretando a Ricardo III. Por ejemplo, Sharife aseguraba que “Querejeta interpreta a un brutal 'Ricardo III' en el Cuyás”.

También Illán le elogiaba sin reparos y no dudaba en afirmar que su interpretación quedaría para la historia del teatro:

Arturo Querejeta erige un monumento a la interpretación. Este Gloucester/Ricardo III quedará en la historia del teatro como un modelo de actuación que aúna un sinfín de registros expresivos que van desde la excelente dicción, con todos los matices que modulan el matiz significativo de la palabra y de la frase, a la abundancia de gestos y la expresión corporal en su conjunto. En Querejeta nada es impostado y, si lo es, no lo parece.

Citaremos también como ejemplo de recepción positiva a Morán: “Arturo Querejeta interpreta de manera extraordinaria a *Ricardo III*, con esos matices actorales que solo son capaces de mostrarlos los actores de su talla y que te dejan con la boca abierta”. Sin olvidar a Baqueriza:

Arturo Querejeta, que representa a un Ricardo que no necesita de un aspecto deforme ni de joroba, – como dibujó Shakespeare al villano –, porque sus crueles palabras y la forma de recitar los brutales e inhumanos versos, cual dulce

veneno, logra que en las mentes de los espectadores se forme una imagen de él más terrible que cualquier estigma físico.

García Garzón lo definía como “sinuosamente magistral”.³⁶² Y el mismo periodista lo elevaba a los altares elogiando su actuación, especialmente en la escena con Lady Anne:

Lo encarna en un trabajo de precisión deslumbrante, una minuciosa composición interpretativa de gesto y voz, muy bien acompañado por el resto del reparto. La escena en que seduce a Lady Ana (Cristina Adúa), ante el féretro de su marido, asesinado por él, es un recital de elocuencia ponzoñosa esmaltada de matices sinuosos.³⁶³

También Iriarte destacaba a Querejeta y su interpretación en esta escena, aunque no era la única escena elogiada en su crítica:

Arturo Querejeta está sencillamente soberbio en su papel. Compone una figura contrahecha sin ayuda de aparataje o vestuario, como suele ser habitual en otros montajes, y proyecta la perversidad del personaje con una sorprendente gama de matices. Es sencillamente sublime su segunda escena por cómo logra seducir a Ana sobre el ataúd del marido, al que acaba de asesinar junto con el suegro, los últimos Lancaster. Sin duda uno de los diálogos más difíciles de interpretar de todo el corpus shakespeariano, bien replicado por Cristina Adúa. Y extraordinario cuando, ya rey, logra de Isabel la mano de su hija aun reconociendo que ha asesinado a sus dos hijos.

Garín era de la misma opinión y alababa a al actor:

Arturo Querejeta lo interpreta magistralmente. Hace un malvado perverso elocuente y seductor, un político intrigante que se las ingenia para manipular sin descanso, un psicópata que desprecia las mujeres y se burla de los hombres mientras urde un complot en beneficio propio.

Y también señalaba estas dos escenas como las más sobresalientes del trabajo llevado a cabo por Querejeta: “Querejeta resuelve situaciones complicadas, tanto la seducción de Ana (Cristina Ardúa), como en la petición de la hija de Isabel (estupenda Isabel Rodes), realizada sobre la escalera del proscenio”.

En el blog de Reche asistimos a otro claro ejemplo de recepción positiva hacia Querejeta y su Ricardo, y hacia las escenas ya comentadas:

Como he mencionado la obra está lleno de grandes momentos, logrados por unas interpretaciones medidas en cada momento para lograr el efecto deseado y aquí es donde hay que hablar de la magnífica interpretación de Arturo Querejeta. Se mete en la piel de Ricardo III de una manera que es un ejemplo más de su

³⁶² “Ricardo III. Provisionalidad del Poder”.

³⁶³ “Ricardo III un Villano Ejemplar Cautiva a Olmedo”.

maestría porque muestra al personaje combinando maldad con falsa bondad y sus escenas con Lady Ana e Isabel (portentosas Cristina Adúa e Isabel Rodes respectivamente) son un claro ejemplo de intento de persuasión y convicción logradas por el tono usado por Querejeta para decir cada una de sus palabras. Esto se puede extender a todas las escenas en las que interviene mostrando la falta de escrúpulos de Ricardo.

También Peiró, quien titulaba su reseña: “Mi reino por Arturo Querejeta”, situando al actor en el centro de su crítica desde el principio:

El cinismo canalla de Ricardo III necesitaba un actor asombroso. Arturo Querejeta lo es. Está más brillante que en su anterior papel del judío Shylock en “El mercader de Venecia” y logra una de las interpretaciones más impactantes de la temporada valenciana. No le hace falta ningún elemento para aguantar su andar de jorobado y cojo durante cien minutos. Sus variaciones de tono apoyan su capacidad para convencer al resto de personajes ya espectador. Su escena con Ana (fenomenal Cristina Adúa) ante el baúl-féretro de su marido asesinado por Ricardo, es un prodigio de dicción de matices sutiles y de entonación de difíciles alteraciones. Es lógico que la seduzca y que ella dude. Y no olvidemos la eficacia orgánica del resto del reparto.

Fernández, en una de sus contadas críticas positivas hacia la adaptación, también tuvo palabras de elogio al referirse a Querejeta, y destacaba su monólogo inicial ante el resto de escenas:

Magistral. Querejeta borda su difícil papel desde la honestidad y la ausencia de estridencias. Con una acertadísima composición corporal que sin necesidad de maquillaje alguno consigue que veamos las taras físicas de esta bestia que era el Ricardo III de Shakespeare. El recorrido de su personaje impoluto desde todo prisma, y aunque la versión del texto precipite la caída de Ricardo, con la consabida dificultad actoral para justificarlo, nuestro actor sale airoso hasta culminar en un espeluznante ‘Mi reino por un caballo’ con el que finaliza la función. A destacar el famoso monólogo con el que comienza la función que Querejeta literalmente borda, con un sentido del ritmo y una claridad en su exposición realmente encomiables, y el difícil cinismo que su personaje destila y que Arturo Querejeta hace suyo sin ningún problema, jugando con el texto a su antojo y consiguiendo que el respetable no le quite el ojo de encima. Estamos ante una interpretación de altura, inteligentísima y de una limpieza desde todo ángulo muy a tener en cuenta.

Por su parte, Paisano reconocía “Un Arturo Querejeta soberbio”, y además añadía:

Diez actores alrededor de un prodigio, Arturo Querejeta, que emboba desde su aparición y que hace sombra, inevitable, a sus compañeros con su creación, perfecta, del mal encarnado en un ser deforme dotado de esa inevitable inteligencia que debe poseer el asesino para conseguir sus propósitos. Querejeta y Vasco recrean un personaje que se mueve en la contención del ambicioso político y un sentido del humor que naturaliza sus actuaciones hasta hacernos sentirnos cómplices de su aquelarre familiar.

Otro ejemplo que se debería citar fue la valoración de Álamo:

Querejeta, el actor elegido por el director Eduardo Vasco para encarnar a este demonio sediento de sangre, es un viejo conocido de los habituales del Teatro Cuyás. Lo que no impidió que este veterano haya vuelto a sorprender, para bien, con su genio. Está excelso en la piel de Ricardo III. Llega con solvencia cuando el personaje requiere ir al extremo. Lo mismo sucede cuando obliga a la contención y cuando tira de humor negro y sarcasmo. Sus compañeros de Noviembre Teatro van de su mano y a su misma altura en todo momento.

Y concluía que “siempre nos quedará Ricardo III quería decir, el gran Querejeta”.

Por el contrario, la única crítica negativa hacia Querejeta la encontramos en la reseña de Deus: “Arturo Querejeta, quien sale airoso por su mucho oficio, pero que no interpreta el mejor de sus papeles. ... ¿Qué falta o sobra a este duque de Gloucester? Le sobran gracietas, le falta empaque”.

Pero Querejeta no fue el único actor del elenco en recibir elogios, de todos modos, cabría señalar que en cuanto al resto del reparto no hubo tal unanimidad como con Querejeta, aunque en líneas generales, los actores y actrices fueron bien recibidos por la crítica, como se podrá comprobar a continuación. En primer lugar citaremos a Díez, el cual elogiaba al elenco pero sobre todo a Querejeta: “Todos magistrales, pero del que destaca un plétórico Arturo Querejeta, cruel e irónico, con su rey Ricardo. Un rol complicado pero agradecido si se consigue una interpretación sobresaliente”. Butrón hacía lo propio:

Un estupendo conjunto de actores, en líneas generales, rodea a la presencia incontestable de Arturo Querejeta, un coloso que hace del escenario su hogar. Con media sonrisa, observamos a su Ricardo III, un personaje libre de cualquier maniqueísmo, mordaz y afilado como la hoja de un cuchillo; todo un recital de perversa seducción por parte de un experto intérprete que ha pasado por la piel de algunos de los mejores personajes del teatro universal y que, aquí, se corona por partida doble.

Iriarte, en esta línea, afirmaba: “Los diez miembros restantes del elenco doblan papeles para dar vida a un reparto extensísimo y varios logran destacar en pleno torbellino Querejeta”. Morán coincidía en que los actores y actrices “estuvieron sublimes, lo mejor que vimos la noche del domingo en el Teatro Cuyás”.

Molero escribía: “El reparto, encabezado por Arturo Querejeta (como Ricardo) está magnífico. No sólo se desdoblan en diversos personajes, sino que crean algunas escenas corales muy sugerentes”. Garín opinaba: “El elenco ha sido muy bien seleccionado con muchos habituales de la compañía. (...) Todo el reparto estuvo muy convincente y equilibrado”. Arencibia: “Y para acabar, la guinda del pastel: ¡los actores!”. Y añadía: “Un trabajo coral con mucho brío, con pinceladas de auténtica comicidad y sobre todo transmite el placer que supone para un actor poder jugar con su voz, con su cuerpo y crear innumerables matices sobre la escena”.

Y Garín:

La interpretación coral sobresaliente, con un trabajo minucioso. Me encanta la manera de decir clara y la entonación, que rompe un poco algunos esquemas muy extendidos en los que las oraciones no parecen acabar nunca con los finales en suspensión en vez de en las normales cadencias o anticadencias propias de su modalidad.

Por su parte, García admitía “una magnífica interpretación de su elenco actoral”. Y añadía:

La interpretación fue notable, especialmente porque la mayoría de los actores encarnaban hasta tres personajes diferentes, tan bien caracterizados que era difícil identificarlos, pero especialmente Arturo Querejeta está soberbio en la piel del último rey de Inglaterra muerto en batalla.

Álamo destacaba positivamente otros aspectos en referencia a los actores y actrices: “Mutan con una facilidad pasmosa y lanzan las afiladas frases del genio de Stratford-upon-Avon a la perfección. Ni una duda, ni un desliz a pesar del torbellino de pasiones en el que se encuentra todo momento dentro de esta historia”. Herrera coincidía con esta opinión: “Me sorprende la rapidez en la metamorfosis del reparto a la hora de mudarse en otros personajes. La limpieza en el cambio de vestuario y cómo logran convencer cualquiera que sea el rol que les toque interpretar (José Vicente Ramos, por citar)”.

El trabajo de este actor, José Vicente Ramos, fue recibido con muy buenas críticas no solo por Herrera, Iriarte también elogiaba a Ramos y a José Luis Massó: “lucen como asesinos a sueldo de forma memorable en la escena en que finiquitan a Clarence en su celda”.

También Garín: “Excelentes interpretaciones también por parte de los dos asesinos (José Luis Massó y José Vicente Ramos), en escenas que descomprimen la acción trágica con su humor. Recuerdan a tantas parejas de asesinos de la historia del cine y del teatro”.

Reche destacaba cómo fueron presentados sus personajes:

Es destacable cómo son mostrados los asesinos que encarnan José Luis Massó y José Vicente Ramos, con un sentido del deber que se resquebraja en ciertos momentos pero las posibles consecuencias de desobedecer una orden Real les hace volver a su sangriento cometido.

El propio Reche añadía: “Ramos también muestra la fragilidad del Rey Eduardo con total convicción”.

Otro actor elogiado por la crítica fue Fernando Sendino. Aunque Iriarte se mostraba comedido: “La interpretación de Fernando Sendino como Buckingham es correcta, pero contenida, sin dejar exteriorizar la ridícula inanidad del cómplice de los atropellos de Ricardo, al que luego traiciona”.

También Deus afirmaba que se trataba de un trabajo “correcto”. No así el resto, Reche por ejemplo:

Fernando Sendino como Buckingham pisa con seguridad el escenario y es muy interesante cómo ejemplifica la fragilidad de todos los personajes que rodean a Ricardo III, porque una desobediencia le basta para ser considerado como traidor y que tenga un triste final.

Fernández opinaba:

Estupendo, en un complicado rol que Sendino aborda desde la naturalidad y huyendo de estereotipos. El intrigante Buckingham de nuestro actor no es un malo de manual, Sendino le da cierta socarronería muy acertada, un tono coloquial muy de agradecer, y que consigue que nos quedemos con él, aportando la dosis justa de cinismo y de veracidad que el personaje requiere. A tener en cuenta también son los estupendos giros con la voz y la elegancia que imprime a un papel que en manos de otro actor podría llegar a lo caricaturesco, y consiguiendo que a pesar de las motivaciones tan execrables que le mueven, entendamos lo que hace.

Butrón destacaba también a Rafael Ortiz “en su doble interpretación de Clarence y Stanley: el uno frágil y quebradizo; el otro, oscuro y aguerrido”. También Iriarte:

Logra transmitir con verdad uno de los pocos momentos de la obra donde hay un poso de dignidad, pues todos los personajes, del primero al último, tienen un punto miserable, un pasado de traiciones y libelos y una cobardía física que los hace ciertamente innobles.

Garín afirmaba: “Rafael Ortiz destaca con su elaborado Clarence (también Stanley), mientras suplica por su vida en un momento conmovedor”.

También Reche coincidía en los elogios hacia Ortiz: “Clarence, personaje que borda Rafael Ortiz, llena de tensión y pavor que el actor transmite al patio de butacas. Ortiz muestra su ductilidad cuando interpreta a Stanley, una cualidad extensible a sus compañeros por los desdoblamientos”.

El único que disentía respecto a Ortiz era Fernández:

Impostadísimo y escuchándose demasiado, no resuelve de forma satisfactoria ninguna de sus intervenciones, falta emoción en todos los parlamentos, y encontré un tono declamatorio alejado de las técnicas de interpretación de hoy en día que nos aleja completamente de su personaje, y que resulta excesivamente artificioso. Tampoco ayuda el tono de comedia que se le ha dado a su asesinato para que nos tomemos en serio a su personaje, que tal y como viene se va, pasando muy desapercibido aún con lo importante que es para el desarrollo del drama.

Otro actor que recibió crítica positiva fue Toni Agustí, del que Iriarte comentó: “vestido de blanco como Hastings, compone bien la figura del resentido e ingenuo noble que se deja arrastrar por Ricardo y cierra de forma sobrecogedora la obra componiendo un Richmond subsumido en Ricardo”. Estos personajes fueron luego interpretados por Antonio de Cos, sobre el cual Reche observó: “muy seguro como Richmond y Hastings, personaje con un arco emocional interesante por la manera

en que se va trazando su destino sin que el personaje se percate de nada hasta que ya no hay vuelta atrás”.

Reche también comentó sobre otros actores: “Por su parte [Jorge] Bedoya da una muestra más del gran pianista que es y su capacidad para hacer tres personajes muy distintos, algo que también se extiende a Guillermo Serrano”.

En cuanto a las actrices, Charo Amador obtuvo disparidad de opiniones. Recibió valoraciones positivas:

- Providencial en este montaje es la intervención de Charo Amador como la reina Margarita, mostrando una locura controlada interpretativamente sabiendo en todo momento dónde está la línea que no debe sobrepasar. Amador da una clase de interpretación lanzando las maldiciones que luego se cumplirán. Cuando se mete en la piel de la Duquesa de York, cambia lógicamente el tono pero vuelve a mostrarse determinante porque también es dura con Ricardo, y sus palabras tienen peso porque son dirigidas a un hijo del que ha visto su maldad (Reche).
- Por otra parte, también destacar la interpretación de Charo Amador que hace de *Reina Margarita* que pone sobre el escenario sus dotes interpretativas, sabiendo modular, a la perfección, los requerimientos interpretativos de su personaje (Morán).

Otras no tan positivas, como la de Garín: “Charo Amador, como Margarita/duquesa, aunque sin llegar al nivel de locura, pero hábil en modular la voz consiguiendo ciertos matices interesantes”.

Y otras definitivamente negativas:

- A Charo Amador le falta punch cuando maldice a todos los presentes en su papel de reina viuda Margarita, porque ni hace de loca, que era una posibilidad, ni logra sobrecoger con su parlamento, falto de fuerza, además de pasar inadvertida como madre de Ricardo III (Iriarte).
- Insuficiente, y eso que su lorquiana entrada ataviada de novia como si de la María Josefa de La Casa De Bernarda Alba se tratase, es uno de los aciertos de la función, pero que desgraciadamente Amador no aprovecha. No queda claro si está loca o si no lo está, ya que si lo está se queda corta, y si no lo está no se justifica su actitud, y no hay mucha intencionalidad en los parlamentos, una vez más volvemos a la declamación en vez de a la organicidad, y su escena a priori epatante, me dejó completamente frío debido en gran medida a la falta de implicación emocional (Fernández).

Sobre Cristina Adúa, Baqueriza escribió una opinión positiva sobre su trabajo: “El Lope de Vega tiembla, e incluso las cabezas que asoman por el paraíso de un Lope de Vega casi lleno se sienten inermes ante Cristina Adúa y su representación de la desdichada Ana”.

También Morán: “Destacar a Cristina Aldúa, sobre todo en el papel de *Lady Ana* cuando está ante el cadáver de su marido, una sobrecogedora y soberbia actuación”.

Por último, sobre la actuación de Isabel Rodes sólo hemos encontrado una única opinión, la de Fernández, de carácter positivo:

De menos a más, con un inicio de función un tanto destemplado que a medida que su personaje va sufriendo las intrigas de Ricardo con sus trágicas consecuencias, se entona hasta llegar a cotas realmente interesantes en su última escena, donde da lo mejor de sí misma en un ejercicio de contención muy conseguido y de gran intensidad en lo dramático. Aquí sí que vi el objetivo del personaje, y todo se desarrolla de forma perfectamente comprensible, y la emoción surge de forma espontánea y orgánica llegando a conmovernos en su monólogo que se disfruta en toda su emotividad, para rematar en un giro hacia la ambición que me dejó helado y que está estupendamente resuelto por parte de Rodes, actriz de gran empaque y que en este espectáculo luce enigmática y glamourosa, pero también con profundidad actoral.

Caso aparte es el de Deus, el cual no opinaba en la línea del resto de periodistas y afirmaba:

Menos la parte femenina del elenco; aceptables los actores que se duplican y triplican en los papeles secundarios. Ni el sacerdote ni el alcalde y mucho menos el rey nos resultaron convincentes. Al final lo más digerible resultó la pareja de asesinos y lo menos, esos niños vestidos de marineritos.

En el apartado de la escenografía y puesta en escena, se ha podido constatar que la inmensa mayoría de valoraciones fueron positivas, y tan solo Morán y, una vez más, Deus expresaron contrariedad hacia alguno de los elementos expuestos por la compañía.

En primer lugar, en lo que refiere al espacio escénico, García Garzón afirmaba que se trataba de una “rotunda y sobria propuesta escenográfica de Carolina González”³⁶⁴ y “una puesta en escena austera y brillante”.³⁶⁵

La valoración de García destacaba la funcionalidad de las maletas (único elemento que ocupaba el escenario además del piano) para crear espacios.

La sobria escenografía de este Ricardo III prometía nada más levantarse el telón, porque presentaba una serie de maletas y baúles que se sucedían a través de los sucesivos escenarios, ya fueran estos salones áulicos, mazmorras o campos de batalla. Es muy ingenioso concebir los palacios, las presiones y las guerras como espacios en los que los personajes están de prestado, como una forma de expresar la vanidad de la ambición humana que ansía el poder y sólo cuando lo consigue comprende lo efímero de su naturaleza, idea resumida en la frase más famosa de la obra, que el protagonista pronuncia en el fragor de la batalla final: “¡Mi reino por un caballo!”.

También Iriarte:

³⁶⁴ En “Ricardo III un Villano Ejemplar Cautiva a Olmedo”.

³⁶⁵ En “Ricardo III. Provisionalidad del Poder”.

Escenario casi limpio (como en tiempos del bardo) y muy pocos elementos para construir todos los escenarios que pide la trama (aquí con baúles), lo que permite rapidísimas transiciones y una interpretación donde prima lo coral. Y la omnipresente pianola como fondo sonoro.

Molero era de la misma opinión positiva al respecto: “El espacio escénico planteado por Carolina González es efectivo; formado a base de maletas de diversos tamaños”.

También Peiró: “La puesta en escena huye del realismo trágico con eficacia. ... Sorprende el juego en las tablas con maletas y baúles, cubiertos por lienzos blancos en algunos momentos”.

Y Arencibia: “Una escenografía que -compuesta básicamente por módulos que son baúles y maletas- esboza todo tipo de espacios, y enmarca, junto con el piano a cargo de Jorge Bedoya, esta propuesta de Noviembre Teatro”.

Reche destacaba el uso de estos elementos en una escena determinada, la de la batalla:

La recreación de la batalla de Bosworth, todo un ejemplo del uso de los elementos escenográficos, ya que las maletas que aparecen en la obra simbolizan diferentes cosas y tienen distintos usos pero el que se le da en la mencionada batalla es de un ingenio digno de alabar.

Morán: “Esta sobria puesta en escena permite que las acciones de los actores se desarrollen sin mucha dificultad, dándole a la escenografía una movilidad que es de agradecer”. Aunque proponía una reflexión sobre el minimalismo en los escenarios:

Deberíamos hacer una reflexión sobre estas puestas en escena tan sencillas y minimalistas, que uno no sabe si son fruto de los rigores presupuestarios de la producción o de las necesidades reales del guión, porque muchas veces echo de menos propuestas escénicas más ambiciosas y más, con los medios de los que disponemos en la actualidad.

Y por último, también Reche destacaba el uso de estos elementos en una escena determinada, la de la batalla:

La recreación de la batalla de Bosworth, todo un ejemplo del uso de los elementos escenográficos, ya que las maletas que aparecen en la obra simbolizan diferentes cosas y tienen distintos usos pero el que se le da en la mencionada batalla es de un ingenio digno de alabar.

La crítica negativa venía de parte de Fernández:

Visualmente la obra se mueve en los parámetros de elegancia que caracteriza a Vasco, pero que cae en su propia trampa esteticista donde lo que prima es el glamour, especialmente en las mujeres, antes que la profundidad actoral, siendo el resultado en vacío y olvidable.

Y de nuevo, como decíamos, también negativo Deus: “Eduardo Vasco dirige una puesta en escena con más pretensiones que dones, con un gastado minimalismo que no es más que exceso ahorrativo, baúles y maletas de acá para allá, y échele usted imaginación señor espectador”.

Una interesante valoración fue la de Illán, ya que, además de alabar la funcionalidad de los elementos sobre el escenario, destacaba los tres elementos más destacados (casi) unánimemente por la crítica: la iluminación, la música y el vestuario:

En una escenografía funcional, donde los elementos como la maleta, los baúles o las cajas, además de funcionar como delimitadores de contextos espaciales, se llenan de significados trasladados (metonimias), se desarrolla esta dramaturgia, en la que la iluminación y la música, instrumental y cantada, son elementos clave para definir aspectos del mensaje. Así mismo, los figurines de Lorenzo Caprile aportan equilibrio, singularidad y elegancia y yo diría que también comodidad para los actores y actrices.

En primer lugar, la iluminación, a cargo de Miguel Ángel Camacho, cosechó grandes elogios, como por ejemplo, la crítica de Peiró: “La iluminación de Miguel Ángel Camacho es hábil con el cromatismo y distribuye focos, sean cenitales o de fondo, para marcar el suceso principal entre grupos de personajes de una misma secuencia”.

Otro ejemplo era García: “También era muy apropiada la iluminación, con tantos claroscuros como la historia”.

Herrera era de la misma opinión y también hacía referencia a los claroscuros así como al gran pintor barroco Caravaggio: “Vasco emula en su dirección de actores a un Caravaggio en gesto (muecas, miradas fieras y barrocas) y también en iluminarlos (sombras, grises, pardos, velas, granates, candilejas, faroles) y opta por un escenario negro y casi desnudo”. Y se refería a las candilejas utilizadas por los actores que iluminaban sus rostros desde abajo en la oscuridad: “Las candilejas sirven para realzar el tenebrismo en sus rostros, pareja a una ambientación abundante en acertados claroscuros que, poco o nada, nos deja vislumbrar de los rostros de los personajes”. También lo hacía Arencibia:

La iluminación (Miguel Ángel Camacho) destaca por sus tonalidades, sobras proyectadas y magnificadas, y unas hermosas candilejas que iluminan el rostro de los actores de abajo arriba creando un mundo onírico a veces, la voz del pueblo otras.

Molero también expresaba su admiración por la iluminación de la adaptación y cómo esta aportaba a la creación de atmosferas y diferentes espacios:

El espacio escénico planteado por Carolina González es efectivo; formado a base de maletas de diversos tamaños y con la complicidad de la iluminación (de Miguel Ángel Camacho), sirve para trasladar al espectador a diferentes espacios y ambientes con total naturalidad. Sin necesidad de recurrir a grandes efectos se nos muestra la crueldad de una persona capaz de todo con tal de ostentar el

poder, pero también –con un guiño irónico- que “la corona” transforma a la persona que la lleva, haciendo que la historia se repita.

También Garín se refería a la iluminación en la misma línea positiva y añadía su aportación al dinamismo y agilidad de la puesta en escena:

Una puesta en escena ágil, dinámica, de gran concisión y expresividad, gracias a la pictórica iluminación que entenebrece a los personajes subrayando el gesto y la voz, y haciendo vibrar las palabras del bardo (excelente adaptación de Yolanda Pallín) con una potencia desgarradora.

Incluso Deus aseguraba que se trataba de una “conseguida atmósfera lúgubre”.

Además, también se citará la crítica de García Garzón al respecto, quien afirmaba: “Formidables la iluminación de Miguel Ángel Camacho y el vestuario de Lorenzo Caprile”.³⁶⁶

García Garzón no fue el único que elogió al vestuario de Caprile, muy bien recibido por la crítica. Un claro ejemplo fueron Porcel y Pina:

Una obra que busca recoger la esencia y el espíritu *shakesperiano* con un toque fresco, que llega de la mano de su director, sus actores y su puesta en escena. Y un punto clave de todo ello es el vestuario. Creado por el modisto Lorenzo Caprile, la forma de vestir de los personajes logra que esta versión del clásico *Ricardo III* puesta en marcha por Noviembre Compañía de Teatro, con Eduardo Vasco a los mandos, parezca completamente renovada.

También Butrón:

La escenografía de Carolina González, versátil y funcional, resulta también de una gran belleza estética y un significativo contenido metafórico. Lo mismo ocurre con el vestuario de Lorenzo Capriles, que remite a la primera mitad del siglo XX y evoca una atemporalidad muy acertada.

Otro ejemplo es Reche: “El vestuario de Lorenzo Caprile también es determinante en la recreación de este decisivo momento, con unos uniformes que me recordaron a los de la Segunda Guerra Mundial y que contribuía a la atemporalidad de esta obra”.

También Garín: “Lorenzo Caprile firma un vestuario sobrio y elegante”.

Y Peiró: “Los actores forman un coro perfecto ataviado con el vestuario sugerente y simbólico de Lorenzo Caprile”.

Arencibia puntualizaba que la adaptación “goza de un vestuario impecable a cargo del reconocidísimo Lorenzo Caprile”.

³⁶⁶ En “Ricardo III un Villano Ejemplar Cautiva a Olmedo”.

Finalmente, también Fernández elogiaba al vestuario: “Mención aparte una vez más a los figurines de Lorenzo Caprile, bellísimos, elegantísimos y que están en completa consonancia con la apuesta estética de Vasco”.

Sin embargo, Deus negaba al resto: “Nada que reseñar en escenografía y vestuario”.

El otro elemento más destacado fue la música. Aquí sí, Deus, tuvo palabras positivas: “acertadas notas musicales a cargo de la producción para piano del compositor checo Leos Jánacek”.

Y Fernández aseguraba: “Aciertos hay qué duda cabe especialmente en el ámbito visual y en las incursiones musicales con piano en el propio escenario que realmente enriquecen mucho la función”.

Otero destacaba los interludios musicales:

Los interludios musicales, pegadizos, son uno de los aciertos de una producción vertiginosa, que cuenta la historia del tirón, sin necesidad de cambios importantes en el escenario, con dos escenas desarrollándose de manera simultánea, matando sumariamente personaje tras personaje, sin subrayados.

Iriarte comentaba sobre el coro de actores: “Toda tragedia pide coro y el de Vasco es brechtiano, con rupturas de la acción dramática”.

En este sentido, Garín afirmaba: “El motete ‘el mundo tiene la cabeza en los pies’, cantado a capella por todo el elenco, subraya el carácter coral de la puesta en escena”.

Por otra parte, se han encontrado escasas referencias a la recepción por parte de la audiencia, aunque todas ellas destacaban que los espectadores disfrutaron de la adaptación. En este sentido, en primer lugar se citará a Otero, quien aseguraba:

Después de algunos pasos no tan firmes, Vasco se reencuentra con su mejor versión para ponerle a Ricardo III la cara de Arturo Querejeta. Merecidos, pues, los muchos aplausos que se llevaron los actores al terminar la función en la abarrotada Antigua Universidad Renacentista.

En segundo lugar, García Garzón, quien se servía de un símil para definir la fascinación y especial atención que dedicó el público a la representación: “Ricardo III, el tullido villano de Shakespeare cuya elocuencia ponzoñosa cautivó en la noche del pasado sábado al público de Olmedo, atrapado en la torva red de fascinación como los conejos paralizados en la carretera ante las luces del coche que se les viene encima”. Y añadía: “Fascinación gozosa y voluntaria, como es lógico, en este caso”³⁶⁷.

En tercer lugar Iriarte: “Un espectáculo de gran potencia visual y dramática, que el público agradeció con una fuerte ovación”.

³⁶⁷ Ambos en “Ricardo III. Provisionalidad del Poder”.

Finalmente Illán se refería a las veces que tuvo que salir a saludar el elenco, ovacionados por la audiencia: “El público en pie, que han gozado sobradamente en el Teatro de Rojas, ha gritado más ¡bravo! que nunca y ha obligado con sus aplausos a que los actores salgan a saludar media docena de veces”.

Interesante recordar también que Herrera otorgaba una puntuación general bastante baja a la adaptación: 2 sobre 5.

En cuanto a las conclusiones por parte de la prensa consultada, en general fueron positivas. Otero afirmaba: “No es el Ricardo III de Noviembre Teatro que dirige Eduardo Vasco una versión definitiva, no es una obra completamente redonda, pero se le acerca mucho”.

Paisano también concluía positivamente su reseña: “Bienvenida esta versión de Vasco con ese insuperable Querejeta, genial”.

Peiró lo definía como “Un montaje para recordar”.

Y Díez afirmaba: “normal que con estos mimbres, uno salga del Español con la satisfacción de haber asistido a una obra fantástica”.

Illán concluía:

En suma, la compañía Noviembre nos ha obsequiado con uno más de sus excelentes montajes shakesperianos. Teatro del grande este *Ricardo III*, que ha resultado un espectáculo inteligente, refinado, divertido (sí, divertido), intenso, ágil, entretenido, reflexivo y aleccionador, construido con tal maestría para que convierte la profundidad de un clásico en una función popular.

Y Butrón:

Un montaje, en resumidas cuentas, de innegable atractivo y que se permite una muy conveniente licencia al final, cuando Richmond, tras vencer en la batalla de Bosworth, oír el alarido de Ricardo bramando: ‘¡Un caballo, mi reino por un caballo!’ y ser coronado, adquiere las deformidades físicas y mentales de su sucesor, mostrándonos el ciclo eterno de las cosas, el *ouroboros*.

Por su parte, Cano entrevistaba a Querejeta y le reconocía:

En la obra Arturo está que se sale. Es impresionante. La adaptación de Ricardo III es una barbaridad, es una maravilla. Es una pasada y recomiendo a todo el mundo que vaya a verla. Y tu actuación, Arturo, es de premio Max, por lo menos. ... Fue un verdadero placer ver vuestra obra y la recomiendo de corazón con conocimiento de causa.

La conclusión negativa venía de parte de Fernández, catalogando al montaje como ‘decepcionante’:

En resumen, una propuesta decepcionante, que nos da una versión muy masticada de Ricardo III, más cuidada en lo estético que en lo actoral, y que se

salva por el trabajo de algunos de sus actores dentro de un elenco bastante irregular en líneas generales. Si no conocéis la obra original, puede servir como acercamiento, pero desde un punto de vista muy somero y con poca garra

Deus se movía esta vez en la ambigüedad y aprobaba el montaje aunque no pasaba de eso, un simple aprobado:

Su Ricardo III es aceptable sin llegar a notable. Llega al final de un año cargado de propuestas shakesperianas al hilo del cuarto centenario de su muerte, y quizás eso nos coge un tanto fatigados, exigentes en demasía. Pero la obra nos supo poco a Shakespeare, y siendo una historia tan tremebunda nos dejó impávidos.

E incluso se atrevía a otorgar puntuaciones particulares:

Aproximación al espectáculo (del 1 al 10):

Interés, 6

Versión, 7

Dirección, 6

Interpretación, 6

Escenografía, 6

Producción, 6

Programa de mano, 7

Documentación a los medios, 6

Por tanto, se podría concluir que la recepción general fue positiva, aunque no de forma completamente unánime. Además, no se han encontrado diferencias significativas entre las opiniones y valoraciones desde la prensa y los Blogs, ni tampoco entre unas provincias u otras del territorio nacional.

Anexos.

Anexo I. Inicio. Ricardo aislado e ignorado por el resto.



Anexo II. Ana y el féretro del rey Enrique.



Anexo III. Seducción Ricardo - Ana.



Anexo IV. Margarita y sus maldiciones.



Anexo V. Rey Eduardo enfermo.



Anexo VI. Asesinato del Rey Eduardo.



Anexo VII. Los jóvenes príncipes.



Anexo VIII. Isabel abraza los ataúdes de sus hijos.



Anexo IX. Isabel muerde la corona.



Anexo X. Derrota de Ricardo en la batalla final.



Anexo XI. Acabando su discurso final, Richmond ya ha sufrido la evolución que le ha ido deformando hasta convertirse en un nuevo Ricardo.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Pallín, Yolanda. "Ricardo III". 2016. Madrid. Guión Texto Teatral. Noviembre Teatro.

Vasco, Eduardo, director. *Ricardo III*. De William Shakespeare. Noviembre Teatro. Madrid. 2016. DVD

II. Recursos, prensa y Blogs.

Cuaderno de Recursos Didácticos en Red para el Montaje "Ricardo III". Noviembre Compañía de Teatro. 2016.

Álamo, Victoriano S. "Sin Remilgos". Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Canarias* 7. 20 de Feb. 2017. En <http://noviembreteatro.es/producciones/ricardo-iii/cr%C3%ADticas-y-rese%C3%B1as/>.

Arencibia, Dafne. "Crítica de 'Ricardo III' Noviembre Teatro". Reseña de "*Ricardo III*", dirigida por E. Vasco, en *Más Teatro*. 21 Feb. 2017. www.masteatro.com/critica-ricardo-iii-noviembre-teatro/.

Baquerizo, Cristina. "Ricardo III o el Rey que Vivía Bocabajo". Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *8 Pistas*. 2 Nov. 2016. <http://8pistas.com/ricardo-iii-rey-vivia-bocabajo/>.

Butrón, Alejandro. "El Sol de York". Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Revista Pop Up Teatro*. 9 Dic. 2016. www.revistapopupteatro.com/single-post/2016/12/09/El-Sol-de-York.

De la Fuente, Ana. "Querejeta Personifica la Crueldad con su Ricardo III". 30 Mar. 2017. www.diariodevalladolid.es/noticias/cultura/querejeta-personifica-crueldad-ricardo-iii_83167.html.

Deus, José C. "Ricardo III Trivializa el Crimen". Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Periodista Digital*. 4 Dic. 2016. www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2016/12/04/ricardo-iii-trivializa-el-crimen-shakespeare.shtml.

Diez, José Luis. "Crónica de RICARDO III de William Shakespeare en el Teatro Español de Madrid". Reseña de "*Ricardo III*", dirigida por E. Vasco, en *Rock the Best Music*. 28 Dic. 2016. <http://rockthebestmusic.com/2016/12/cronica-ricardo-iii-william-shakespeare-teatro-espanol-madrid.html>.

"Entrevista a Eduardo Vasco". 1 Mar. 2017. *La Estrategia del Caracol*. www.ivoox.com/entrevista-a-eduardo-vaso-noviembre-teatro-director-de-audios-mp3_rf_17297201_1.html.

- Esteban, Ángel. “Ricardo”. Reseña de *Ricardo III*, de E. Vasco. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Kritilo*. Web Blog Post. 5 Ene. 2017. <https://kritilo.com/2017/01/05/ricardo-iii/>.
- Fernández, Jonathan. “Ricardo, Toma el Caballo y Vete”. Reseña de *Ricardo III*, de E. Vasco. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Yo Voy al Teatro*. Web Blog Post. 10 Dic. 2016. <http://yovoyalteatro.blogspot.com.es/2016/12/ricardo-iii-toma-el-caballo-y-corre.html>.
- García, Fabio. “Otra Guerra Civil”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *La Provincia (Las Palmas)*. 20 de Feb. 2017. En <http://noviembreteatro.es/producciones/ricardo-iii/cr%C3%ADticas-y-rese%C3%B1as/>.
- García Garzón, J. Ignacio. “Ricardo III: Provisionalidad del Poder”. Reseña de “*Ricardo III*”, dirigida por E. Vasco, en *ABC*. 30 Dic. 2016. www.abc.es/cultura/teatros/abci-ricardo-provisionalidad-poder-201612300114_noticia.html.
- . “Ricardo III un Villano Ejemplar Cautiva a Olmedo”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *ABC*. 18 Jul. 2016. www.abc.es/cultura/teatros/abci-ricardo-villano-ejemplar-cautiva-olmedo-201607180058_noticia.html.
- Garín, Irma. “La Fascinación del Piscópata”. Reseña de “*Ricardo III*”, dirigida por E. Vasco, en *Cartelera Turia*. 29 Mar. 2017. En <http://noviembreteatro.es/producciones/ricardo-iii/cr%C3%ADticas-y-rese%C3%B1as/>.
- Herrera, Carlos. “El Rey que Perdió en un Castillo”. Reseña de “*Ricardo III*”, dirigida por E. Vasco, en *Más Teatro*. 11 Jul. 2016. www.masteatro.com/critica-ricardo-iii-william-shakespeare/.
- Illán, Antonio. “¡Mi Reino por un Caballo!”. Reseña de “*Ricardo III*”, dirigida por E. Vasco, en *ABC (Toledo)*. 5 Nov. 2016. www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/abci-reino-caballo-201611051454_noticia.html.
- Iriarte, Víctor. “Lazos de Sangre”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Noticias de Navarra*. 31 Jul. 2016. www.noticiasdenavarra.com/2016/07/31/ocio-y-cultura/lazos-de-sangre.
- Marcos, Nieves. “El Teatro Pincipal de Valencia Acoge el ‘Ricardo III’ de Shakespeare”. 2 Mar. 2017. www.lasprovincias.es/planes/201703/03/crueldad-monarca-20170303001101-v.html.
- Melero, Rosa, “Sangre y Poder”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Cartelera Turia (Valencia)*. 4 de Mar. 2017. En <http://noviembreteatro.es/producciones/ricardo-iii/cr%C3%ADticas-y-rese%C3%B1as/>.

- Morán, Moisés. “Crítica de Ricardo III de William Shakespeare. Versión Yolanda Pallín”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Teatro a Teatro*. 20 Feb. 2017. www.teatroateatro.com/criticas/critica-de-ricardo-iii-de-william-shakespeare-version-yolanda-pallin/13861/.
- Otero, Francisco J. “Ricardo III Hace Disfrutar a Almagro con su Crueldad”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Lanza Digital*. 24 Jul. 2016. www.lanzadigital.com/cultura/ricardo-iii-hace-disfrutar-a-almagro-con-su-crueldad/.
- Paisano, Javier. “Un Arturo Querejeta Soberbio”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Diario de Sevilla*. 28 Oct. 2016. www.diariodesevilla.es/ocio/Arturo-Querejeta-soberbio_0_1076292487.html.
- Peiró, José Vicente. “Mi Reino por Arturo Querejeta”. Reseña de “*Ricardo III*”, dirigida por E. Vasco, en *Las Provincias*. 4 Mar. 2017.
- Porcel, María y Pina, Carlos. “‘Ricardo III’, o Cómo Renovar un Shakespeare Clásico Gracias a su Vestuario”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Huffington Post*. 9 Dic. 2016. www.huffingtonpost.es/2016/12/09/ricardo-iii-lorenzo-caprile_n_13349146.html.
- Querejeta, Arturo. Entrevista por Natalia Eserverri. “Entrevista Arturo Querejeta – Ricardo III – Olmedo Clásico”. 17 Jul. 2016. <http://elarcondenatalia.es/entrevista-arturo-querejeta-ricardo-iii-olmedo-clasico/>.
- Reche, Alejandro. “Ricardo III: Gran Juego de Tronos, Muertes y Maldiciones Porféticas”. 28 Oct. 2010. Web Blog Post. <http://elrinconcillodereche.blogspot.com.es/2016/10/ricardo-iii-gran-juego-de-tronos.html>.
- Sharife, Ana. “Querejeta Interpreta a un Brutal ‘Ricardo III’ en el Cuyás”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por E. Vasco, en *Canarias en Hora*. 13 Feb. 2017. <http://canariasenhora.com/#!/querejeta-interpreta-a-un-brutal-ricardo-iii-en-el-cuyas>.

III. Video y radio.

- Querejeta, Arturo. Entrevista por Juan Luis Cano. *Arriba España*. M80 Radio. 22 Dic. 2016.
- “Arturo Querejeta es Ricardo III en el Teatro Español”. NewMagazineTV – Youtube. 19 Dic. 2016. www.youtube.com/watch?v=hNZFtR-ySow.

4.15 Ricard 3. Iguana Teatre. 2016



4.15.1 Introducción.

El 25 de noviembre de 2016 se estrenó *Ricard 3* en el Teatre del Mar de Palma de Mallorca. Aquel montaje fue una versión libre del clásico shakesperiano llevada a escena por la compañía mallorquina Iguana Teatre, con Pere Fullana a la cabeza, quien se encargó de la adaptación y la dirección.

En primer lugar, cabría señalar que esta adaptación hablaba en mallorquín y trataba principalmente sobre el poder, y sobre cómo este cambia a las personas. Se trataba de un cabaret escénico articulado como una gran metáfora que reflejaba las consecuencias de la sed del poder, tema que se encuentra de máxima actualidad en la realidad contemporánea del siglo XXI en España. Aunque Fullana recordaba que no solamente en España, las ansias de poder también centraban la actualidad política “tras la elección de Donald Trump como presidente de Estados Unidos”³⁶⁸ tan solo unas semanas antes del estreno. También Vasco, por ejemplo, se refería a Trump, como se ha podido comprobar anteriormente.

El autor manacorí se refería también a que la obra pudiese representar “un relato sobre la construcción y destrucción por parte del fatum de una personalidad que no acepta procedimientos impuestos ni leyes morales”.³⁶⁹

La compañía también adaptó *Medida por Medida* en diciembre de 1996.

4.15.2 Texto.

Fullana despojó al texto de la parte histórica y no se interesó por las relaciones personales o familiares de los personajes, llevando el relato “a otro escenario, un ‘cabaret negro de los años 40’” (Jiménez). El vestuario de Antònia Fuster ayudaba a crear esta ambientación, siendo de dicha época tanto los trajes masculinos como los vestidos femeninos. Y es que para el autor, *Richard III* no es solo una historia de sangre en la que un asesino asciende al poder y luego es derrotado, sino que es algo más:

Asistimos a la radiografía de una mente malévola contada por él mismo en tiempo real. Aquí está, en mi opinión, la clave para acceder a la esencia dramática de esta larga historia de asesinatos y conjuras. Levantar un «Ricardo III» sólo como una historia de ambición asesina habría sido un despropósito y una apuesta por lugares comunes no demasiado interesantes. La ceremonia a la que Ricardo nos invita exige que los elementos que construyen la dinámica del relato se pongan al servicio de una visión de la realidad que el protagonista quiere controlar y que, por momentos, responde a sus expectativas, pero que, finalmente, se vuelve en su contra.³⁷⁰

³⁶⁸ P. Fullana en Jiménez, N.

³⁶⁹ P. Fullana en Artezblai.

³⁷⁰ *Ibíd.*

También adaptaciones como la de Atalaya recurrieron al ambiente de cabaret. También producciones extranjeras como la de la compañía Reduxion Theatre Company en Oklahoma en 2012, ambientada en la Alemania de la República de Weimar.

En lo que a los personajes se refiere, Ricard era interpretado por Carles Molinet, y mostraba deformidades: el hombro derecho más alto que el izquierdo, y su pierna izquierda miraba hacia dentro, con un zapato de gran suela que le llevaba a cojear. Fullana hablaba del personaje de Ricard y aseguraba que Ricard nos representa a todos, ya que todos llevamos un Ricard dentro, como también señalaba Dholdán en su adaptación *Richard III: Rewind*:

Aunque en muchos casos no lo aceptemos, todos tenemos en nuestro interior un ser deforme y retorcido. Seamos honestos, si diéramos vía libre a nuestras pasiones más bajas, no habría ganchos suficientes para colgar todos los cuerpos inertes que deseáramos, ni habría contenedor lo bastante grande para toda la sangre que se derramaría. Todos tenemos algo de Ricardo de Gloucester en nuestra imaginación más oscura y allí es donde, verdaderamente, transcurre su relato.³⁷¹

Además de Ricard, tan solo un actor y una actriz, Josep Orfila y Lucía Sánchez, representaban al resto de los personajes en escena, aunque con ayuda de distintos recursos como marionetas, por ejemplo. De este modo, Josep Orfila representaba a Clarence, a Hastings o a la Duquesa, mientras que Lucía Sánchez representaba a Lady Anne y Elizabeth, entre otros. Buckingham fue representado por un muñeco al que Ricard, a modo de ventrílocuo daba vida y voz. (Anexo I) y los pequeños príncipes eran tan solo unas marionetas. El resultado era un trabajo más exigente para los actores y una escenografía que requería un gran trabajo. Fullana aseguraba al respecto:

En nuestra propuesta exponemos el viaje de Ricardo hacia la gloria y la tragedia a partir de tres actores que, además de interpretar una gran variedad de personajes, utilizan muchos otros elementos que van desde las máscaras y el teatro de objetos, hasta el teatro de sombras, el circo y la ventriloquia, creando la atmósfera propia de un cabaré.

Anteriormente se ha comentado otras adaptaciones que han utilizado el recurso de las marionetas, como por ejemplo Avanti Teatro o la compañía Marácula.

4.15.3 Puesta en Escena.

la escenografía era austera, aunque muy reconocible, y estuvo a cargo de Jordi Banal. La compañía confirmaba a través de su página web cuáles eran sus pretensiones al llevar a cabo el montaje y justificaba así esta escenografía:

La nostra versió aspira a captar l'essència d'aquests caràcters situant-los en un armari enorme i vell, que representa una cort decadent i envaïda pel corc, un armari instal·lat en un escenari de petit cabaret d'on, apareixen -representats per

³⁷¹ P. Fullana en Artezblai.

tres actors- uns personatges distorsionats per una ment perversa i sublimats per les paraules eternes d'un dels poetes més grans que han existit.³⁷²

Por su parte, Mendiola también describía esta escenografía y el elemento principal, el armario, asegurando que se trataba de un elemento multifuncional que ayudaba también a crear diferentes espacios de ambientación:

L'escenari està presidit per un multidisciplinari armari, des d'on van sortint els diferents personatges i que a la vegada es va convertint en l'estança del rei, la torre de Londres, on acaben els contraris a la voluntat reial, els carrers londinencs, els diferents castells, o qualsevol dels llocs que apareixen a les vint-i-quatre escenes de l'original.

Por tanto, la audiencia asistía a una atmósfera cabaretera de los 40 que contrastaba fuertemente con la sangre de los asesinatos de Ricard y con la tragedia. “Entre tanta desdicha hay momentos para el baile, canto, pop y humor que nos traen de vuelta a lo contemporáneo”.³⁷³ Incluso la escena final, en la que Ricard era asesinado, aparecía la música y la danza, Orfila y Sánchez con los rostros cubiertos por máscaras a modo de verdugos, realizaban una pausada coreografía armados con espadas tras Ricard, al que asesinaban a ritmo de Lou Reed y su “*Perfect Day*”. Canción que también cantaba Catesby en la adaptación asturiana de HPT.

En lo que a los espacios escénicos se refiere, además del Teatre del Mar de Palma de Mallorca, la compañía realizó una pequeña gira por distintas ciudades, pasando por el Teatre Micalet de Valencia en enero de 2017 y dos meses después en el Teatro Principal de Maó. También hubo representaciones en 2018: en l'Auditori del Centre Sociocultural de Cas Serres (Ibiza) y el Gran Teatre de Xàtiva. Todos ellos espacios teatrales por lo que la compañía no necesitó realizar adecuación alguna al espacio disponible.

Por último, Fullana e Iguana Teatre volvían de esta forma a llevar una obra de Shakespeare a escena 14 años después de su *Macbeth*, y lo hacían con muchas ganas debido a la conexión de la obra con la realidad contemporánea: “Ricard III era una obra actualísima, porque trata del poder, de cómo alguien es capaz de manipular la opinión pública para conseguir llegar a la cima de manera inimaginable y sin ningún tipo de conciencia”.³⁷⁴

³⁷² En www.iguanateatre.com/index.php/ca/ricard-3.

³⁷³ <http://inquietamental.com/2016/12/06/ricard3-la-tirania-pere-fullana/>

³⁷⁴ P. Fullana en Jiménez, N.

4.15.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Disponemos de muy pocos recursos para poder analizar la recepción que tuvo *Ricard 3* de Iguana Teatre, todos ellos online: prensa, artículos y un Blog.

En primer lugar observamos la valoración positiva de Bueloha sobre la propuesta: ambientada en la complejidad, crudeza pero al mismo tiempo lealtad y precisión de las obras de antaño”.

En segundo lugar, se han encontrado críticas sobre el elenco, todas ellas positivas:

- “Una interpretación maravillosa” (Bueloha).
- “Un trabajo interpretativo impecable” (Gallego).

Además, también encontramos críticas a actores en particular, como por ejemplo la de Mendiola a Carle Molinet por su interpretación de Ricard: “Una auténtica exhibición de lo que es trabajar el personaje hasta al más mínimo detalle con la máxima eficacia”.

Rotger también destacaba el trabajo realizado por el actor protagonista, pero este no era el único: “Enorme Carle Molinet y estupendos una vez más Lucia Sanchez y Josep Orfila”.

Finalmente, en la web *Ultimahora* hemos encontrado la única referencia para poder valorar la recepción por parte del público, ya que en dicha web ofrecía a sus usuarios la posibilidad de valorar la obra otorgando entre 1 y 5 estrellas (siendo 1 la valoración más baja y 5 la más alta), y la adaptación obtuvo 5 estrellas.

Por tanto, no podemos extraer demasiadas conclusiones debido al reducido número de recursos de los que disponemos. En cualquier caso, de estos podríamos concluir que todas las opiniones y valoraciones son positivas, tanto por parte de la prensa como del Blog consultado. También las votaciones de la audiencia.

Anexos.

Anexo I. Ricard y marioneta.



Anexo II. Asesinato de Clarence.



Bibliografía Consultada.

I. Web de la compañía.

“Ricard 3”. www.iguanateatre.com/index.php/ca/ricard-3. N.d.

II. Prensa y Blogs.

Bueloha, Carmen. “Ricard3, la Tiranía Llevada al Límite – Iguana Teatre”. Reseña de *Ricard3*, dirigida por P. Fullana, en *Inquieta Mental*. Web Blog Post. 6 Dic. 2016. <http://inquietamental.com/2016/12/06/ricard3-la-tirania-pere-fullana/>.

Gallego, Rafel. “Ricard3”. Reseña de *Ricard3*, dirigida por P. Fullana *Fan Teatre*. En, www.iguanateatre.com/index.php/es/ricard-3. N. d.

“Iguana Teatre Estrena Ricard 3”. 10 Nov. 2016. www.artezblai.com/artezblai/iguana-teatre-estrena-ricard-3.html.

Jiménez, N. “Ricard III un «Cabaret Negro» en la Nueva Apuesta de Iguana Teatre”. Reseña de “Ricard III”, dirigida por P. Fullana, en *Última Hora*. 10 Nov. 2016. <https://ultimahora.es/noticias/cultura/2016/11/11/230504/ricard-iii-cabaret-negro-nueva-apuesta-iguana-teatre.html>.

Mendiola, J. A. “Ricard3”. Reseña de “Ricard III”, dirigida por P. Fullana, en *Ara Balears*. 2 Dic. 2016. www.arabalears.cat/cultura/Radiografies_0_1698430268.html.

Rotger, Francesc M. “Ricard3”. Reseña de *Ricard3*, dirigida por P. Fullana, en *Diario de Mallorca*. En www.iguanateatre.com/index.php/es/ricard-3. N.d.

4.16 RIII (según Ricardo III de William Shakespeare). El Umbral. 2016

RIII

william shakespeare

dirección y dramaturgia
xavier ariza



una producción de
EL UMBRAL DE PRIMAVERA



c/primavera,11. madrid

elumbraldeprimavera.com

4.16.1 Introducción.

El espacio madrileño El Umbral de Primavera estrenó el 12 de febrero de 2017 su primera producción teatral tras tres años de trayectoria como sala del off madrileño. Esta primera incursión fue *RIII* (según Ricardo III de William Shakespeare).

El montaje contó con la dirección y dramaturgia de Xavier Ariza, el cual escribía sobre su forma de enfrentarse al texto: “Cuando nos enfrentamos al texto de Shakespeare, la historia deja de interesarnos y nos ocupa la verdad escénica, lo que pasa y sucede en las tablas del teatro. Nuestra voluntad ni es corregir la leyenda negra, ni humanizar al jabalí”.³⁷⁵ Y añadía:

Perseguiamos a Ricardo por los campos de batalla, escuchamos sus confesiones, atendemos a sus conversaciones, nos detenemos en sus reflexiones, tenemos cuidado en no dejarnos atrapar por sus mentiras, esquivamos sus lanzadas y sus golpes de espada, nos escondemos de sus golpes de ira y disfrutamos con su negro sentido del humor. Ricardo nos hace partícipes de su sentido negro de la vida, de su melancolía, de su bilis y nos despacha su terrible sentido de la Historia. Aquí es donde entramos nosotros: los comediantes, actores y actrices, los mendigos y establecemos un pacto civil con el espectador. Os contaremos lo que sabemos, aquello que Ricardo ha decidido contarnos. Ni más ni menos.³⁷⁶

En cuanto a la justificación del proyecto, el dramaturgo respondía la pregunta “¿y por qué esta versión?”:

El niño es el padre del hombre. Aquello que nos constituye debemos buscarlo en el jardín de infancia, en las caricias de nuestra madre o en las veces que nuestros primos nos pusieron la zancadilla jugando al balón.

A diferencia de otros niños con una infancia turbia, el único deseo de RIII es convertirse en adulto y disfrutar de los placeres que los mayores le vienen negando desde su nacimiento. RIII ni espía a las niñas en el baño, ni pide que le inviten a las fiestas de cumpleaños que celebran sus amiguitos del colegio.

RIII ni se preocupa por ser popular, ni querido entre los de su clase, ni en tener muchos conocidos en su página de facebook. Tampoco en jugar a fútbol, ni subir fotos a un instagram, ni pide a sus papás que le compren un coche veloz. ¿Para qué quiere un coche un hombre que no puede conducir?

RIII solo ansía una cosa en la vida: llegar a ser rey. En eso ocupa sus horas y sus noches, entretiene sus días y recaba los afectos de los más próximos para conseguir aquello que anhela; verse sentado en el trono del reino que le vio nacer: Inglaterra.

³⁷⁵ X. Ariza en “RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)”. <http://elumbraldeprimavera.com>

³⁷⁶ *Ibíd.*

¿Os atreverías a decir que RIII es un niño caprichoso? ¿Quién, en su niñez, no atesoró en su corazón un deseo por el que hubiera sacrificado a toda su familia? Los niños dicen la verdad, aunque esa verdad les cueste a otros la vida.

En esta línea, Igualador afirmaba que las disputas “no dejan de ser rabietas de niños-adolescentes consentidos, caprichosos que quieren conseguir la tarta entera para no sentirse frustrados, y lo hacen cueste lo que cueste. La lucha de primos por el mejor regalo en la piñata: el trono”.

Estamos ante una adaptación de estética moderna “con espejos donde se refleja la sociedad” (Maldonado), ambientada en pleno siglo XXI. Savirón comentaba que “estamos ante una obra que se alimenta de todo tipo de elementos”, y añadía:

Y es que en RIII, se puede encontrar de todo, algo que denota su punto de partida con base en la experimentación. En esta propuesta, se da cabida a todo tipo de expresiones, moviéndose, en ocasiones, peligrosamente sobre esa línea que separa lo bueno de lo grotesco, lo alternativo y rompedor de la parodia, y aunque parte de este efecto ha sido, obviamente, buscado, esta línea se muestra en ocasiones extremadamente fina...

Entre seriedad, muerte, drama, parodia, títeres, música clásica, moderna, callejera, vestuario de época, vestuario construido con bolsas de basura, etc., nos movemos por una historia donde el amor, el odio, la transgresión, la violencia, el sexo, el baile, etc., se mezclan y agitan, y es que para construir esta propuesta se ha aprovechado todo aquello que se han encontrado por el camino y lo todo lo que puedas imaginar (o no) se ha incorporado a una propuesta, que finalmente ofrece algunos momentos muy originales.

La obra está planteada como un juego, un juego que mezcla las ansias de poder de RIII, entremezclando lo clásico con lo contemporáneo, la espada asesina con el facebook, el dolor de las madres cuyos hijos han sido asesinados con escenas de sexo, etc.,..., juega, tira el dado, y verás lo que sale.

Por tanto, asistimos ante un montaje que combina numerosos estilos y enfoques diferentes.

En cuanto a las posibles influencias, Maldonado hablaba de diversas series de éxito contemporáneas y aseguraba que “podría decirse que *Juego de tronos* y *Narcos* son herederas de Shakespeare. Ariza se encarga de difundirlo incluyendo estas series en su dramaturgia para hacer avanzar la acción de forma magistral”.

4.16.2 Texto.

En referencia al texto, el cual se extendía hasta las 3 horas (con un descanso de 10 minutos), encontramos la afirmación de Igualador sobre el mismo:

Xavier decide ser puro y respetuoso en la temporalización de la intriga, y con el texto del dramaturgo clásico; no ha puesto a Ricardo al siglo XXI a ser un político en tramas de corrupción en pasillos ministeriales. Ricardo está donde tiene que estar, diciendo lo que dice el texto.

El propio Ariza comentaba al respecto: “Nuestra intención es contar una historia parecida a la que contó Shakespeare. Hemos quitado algunas escenas y añadido otras. Lo esencial ha sido respetado”.³⁷⁷ Aunque según Savirón, la propuesta evolucionó y sufrió muchos cambios durante el largo proceso de creación:

A día de hoy, esta propuesta ha cambiado mucho desde su primera concepción, ha evolucionado, se ha modelado, ha cambiado elenco y ha ido creciendo adaptándose a cada uno de estos cambios, ya que como propuesta viva y dinámica, cada nueva incorporación ha transformado la idea original adaptando la propuesta a las nuevas personalidades y cualidades existentes.

La estructura variaba respecto al original y se dividía en numerosas escenas. Esta estructura sería similar a la que desarrollaban Avanti Teatro y Atra Bilis por ejemplo, en sus respectivas adaptaciones.

En lo que a los personajes respecta, nos encontramos ante 7 actores y actrices muy polivalentes ya que, a excepción del protagonista, interpretado por Raúl Ferrando, todos los demás interpretaban varios papeles, llegando hasta el punto de Marta Fuenar, quien interpretaba hasta 6 papeles distintos.

Estos fueron los actores y actrices que formaron parte del elenco y los personajes que interpretaron:

Ricardo	Raul Ferrando
Brakenbury / Derby / Dorset y Rivers / Catesby	Pier Paolo DiMarvel
Caballo / Surrey	Rocco DiMarvel
Calrence / Reina Isabel / Príncipe de Gales / Richmond	Enrique Cervantes
Lady Ana / York /Ratcliff / Mayor / Stanley / Norfolk	Marta Fuenar
Buckingham / Asesino / Duquesa de York	Keesy Harmsen
Margarita / Rey Eduardo / Asesino	Susana Álvarez

³⁷⁷ X.Ariza en Savirón, Estrella.

De entre todos destacaba Ricardo, “un Ricardo muy altivo y bastante decadente a la misma vez” (Amanda HC).

Maldonado hablaba de los personajes en los siguientes términos:

Al igual que en los tiempos del dramaturgo más universal podemos encontrar a unos apasionados actores dando vida a personajes femeninos y viceversa (para que se note que estamos en dos mil diecisiete). Este trepidante juego de interpretaciones hace que el espectador se deleite con el talento del elenco, el cual -a excepción del protagonista- da vida a varios personajes durante las tres horas en las que se desarrolla la obra.

4.16.3 Puesta en Escena.

En cuanto a la escenografía, según Igualador, esta reflejaba una ambientación actual: “coloca el vestuario y los elementos sonoros y escenográficos en un lugar de nueva tendencia, con zapatillas blancas y trajes rosas, bañeras de colores, mesas de Ikea, o un audio de Pablo Escobar”. Y añadía:

La apuesta es un teatro a la usanza de la creatividad de la pobreza, donde con escasos recursos y buena disposición creativa de tirar del carro del amor al teatro – ahí es nada meterse con este Shakespeare- crean plasticidad y buscan herramientas de lo más variopinto donde sustentar la acción.

Otro dato interesante sería señalar que la adaptación de Ariza y la interpretación de Marta Fuenar como Lady Ana dieron pie a la realización del film *Lady Off*, estrenada el 29 de marzo de 2009, dirigida por David Losada y con 84 minutos de duración.

En esta película, Marta Fuenar interpretaba a Ana, una joven actriz amateur que compagina su trabajo a media jornada como dependienta de una tienda con la participación en pequeñas producciones teatrales, con el sueño de poder dedicarse a la interpretación de forma profesional. Uno de los papeles que le ofrecen es el de Lady Ana (como en la obra de Ariza) en una modesta producción de *Ricardo III*. Aunque su ilusión rápidamente chocaba con un director de intransigente que únicamente concibe al personaje de Lady Ana como un mero juguete al que Ricardo debe humillar, vejar y agredir sobre el escenario.

A lo largo de la película Ana ensaya en su casa junto a su compañera de piso, frente al espejo y sobre el escenario, donde se encuentra con otro problema, ya que quien interpreta a Ricardo es su ex novio reciente, con el que no desea el acercamiento físico que el director les exige, así como el acoso y la humillación.

Según Batlle se trata de una “modesta pero certera reflexión sobre los límites de la representación, sobre la tortuosa odisea de una actriz metida las veinticuatro horas del día en la piel de otra persona”.

En la opinión de Da Costa se trataba de “un montaje lejos de la elegancia del texto original, pero muy acorde a la corriente hipster que hay en los espacios teatrales experimentales”.

La película recordaba al clásico *Doble Vida*, de George Cukor, en la cual un actor perdía la cordura al ensayar e interpretar a Otelo junto a su ex esposa. También, aunque salvando muchas distancias a *El Cisne Negro*, de Darren Aronofsky.

4.16.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de esta adaptación nos hemos basado principalmente en reseñas críticas de prensa, webs especializadas sobre espectáculos y teatro, así como opiniones en Blogs de aficionados y comentarios de espectadores. Aunque escasos, gracias a estos recursos se ha podido constatar que la recepción fue generalmente positiva aunque también hubo alguna valoración negativa.

Por ejemplo, Rodríguez recibió la obra muy positivamente, y comenzaba su crítica afirmando que “la sensación que tuvimos a la salida, es de como con tan poco presupuesto se puede hacer obras tan grandes además de ver todo un clásico del teatro, con un aroma fresco y joven”.

Igualador afirmaba que nos encontrábamos ante “un Shakespeare que brota con gracia y buen verbo en cada palabra dicha”.

La web *Tragycom* declaraba que “Se agradece que retos como el que nos ocupa, este Ricardo III, se alejen de la convencionalidad para presentarnos un elenco multifuncional con una escenografía austera en esta primera producción de *El Umbral*”.

Savirón valoraba positivamente el trabajo llevado a cabo por el director dada la dificultad del proyecto: “El trabajo de Xavier Ariza como director y dramaturgo no es fácil, aunar tantos elementos dispares y mantener la coherencia de la historia es complejo y es justo reconocer ese trabajo”. Y afirmaba que se trataba de “una propuesta original que ofrece elementos interesantes”.

Respecto al texto y la estructura de la obra, dividida en escenas, Savirón no era del todo partidaria de la misma:

El efecto en algunos momentos es creativo, aunque existen escenas muy vistosas que están vacías de contenido y que en realidad, no aportan demasiado al desarrollo de la obra y si, la alargan excesivamente. La obra aporta puntos y escenas positivas que se basan en la originalidad de algunos momentos y en un elenco (y un equipo en general) muy joven que pone mucha ilusión, energía y pasión. Pero también existen algunos puntos cuya valoración dependerá del criterio del espectador y que son dignos de resaltar. Uno de ellos es la estructura narrativa de la obra, formada por escenas cortas que a modo de piezas de un puzle se empiezan y terminan tras ser representadas, así una tras otra, se montan, se interpreta y se prepara la siguiente, en una sucesión interminable que lleva, en ocasiones, al agotamiento del espectador.

La web *Tragycor* coincidía en su crítica negativa hacia la adaptación del texto y la estructura presentada en esta producción:

La adaptación del texto se fija en determinados rasgos obviando la literalidad y sacrificando pasajes tradicionalmente significativos. Al perder la linealidad expositiva, también se pierde esa fluidez mágica de la obra original, quedando como una sucesión de escenas más o menos aisladas. Para los neófitos, surgen pasajes oscuros sin causa ni explicación.

Por otra parte, la mayor parte de los elogios se los llevó el elenco, el cual Igualador consideraba un acierto: “acertada decisión por la juventud del elenco que no por su edad dejan de tener un buen mimbres para encarnar la complejidad de este texto”. Entre el mismo destacaba Raúl Ferrando. En la web *Tragycor* afirmaban que “los actores viven sus papeles con técnica eficaz y poderosa, con firmeza y buena escuela, con admirable convicción. Extraordinario Raúl Ferrando, bellísimo en la fealdad de su personaje”.

Rodríguez declaraba: “Ricardo III interpretado de forma magistral tanto a nivel corporal como de forma por el actor, Raúl Ferrando”.

En cuanto al resto, Rodríguez añadía:

Y qué decir del resto de actores, hicieron que algo tan difícil como es interpretar a varios personajes durante la misma función pareciera fácil, cambiando la modulación y registro de voz sin equivocarse ni una sola vez, con una interpretación soberbia cada uno de ellos.

Y además de al protagonista, destacaba a los hermanos DiMarvel:

No podemos dejar de hablar de Rocco DiMarvel y Pier Paolo DiMarvel más conocidos como “Los Jemelos” con una actuación no verbal y solo corporal, en la que nos dejan más que claro que no les hace falta decir nada. Sus movimientos y bailes les sobran para llenar cualquier escenario. Son pura magia y elegancia.

Savirón destacaba en sus elogios también a Ferrando y a “Los Jemelos”, aunque también añadía a Susana Álvarez:

Los jóvenes actores y actrices que intervienen en esta propuesta defienden con dignidad sus personajes y dejan claro que tienen cualidades para convertirse en grandes actores. Y aunque todos hacen un trabajo comprometido y su labor en equipo hace que la propuesta resalte más, destacaría en la parte interpretativa a Raúl Ferrando en su papel de Ricardo y a Susana Álvarez como Reina Margarita/Rey Eduardo/Asesino que sorprende con un excelente monólogo, y en la parte más estética y puramente visual, el trabajo de los hermanos DiMarvel, Rocco y Pier Paolo.

Igualador también destacaba por encima de todo al elenco y sus interpretaciones:

Destacar por encima de todo las actuaciones de cada uno de los actores y actrices que disfrutan y paladean la trama dicha. Entregados a la dificultad, juegan con sus cuerpos y su espíritu para transformarse en diferentes personajes ... Además, Xavier ha hecho una buena adaptación de los numerosos personajes que parten del original de Shakespeare y de lo necesario que se tiene que contar para entender la historia, ya de por sí, insisto compleja aun en una apuesta clásica.

Y comentaba el trabajo de todos ellos de forma personal:

- Rocco DiMarvel y Pier Paolo DiMarvel son el movimiento. Lo propio, aunque en otro plano, que subyace a la acción. Ellos no son voz, son texto corporal y funcionan.
- Enrique Cervantes: Reina Isabel, Principe de Gales cegado porque no sabe a dónde va (como en el juego de la gallinita), Clarence y Richmond. Destacar su papel como Reina o como el político de discurso final.
- Marta Fuenar hace verdad desde sus facciones aniñadas y bellas un texto de dolor y complejidad tremendo en el cuerpo de Lady Ana. Sabe llevarlo a su terreno de dulzura y desesperación. También es el Duque de York, Ratcliff, Mayor, Stanley y Norfolk.
- Keesy Harmsen es la precisión de transformación. Es la precisión y el deleite de los detalles. Su voz, su ligero movimiento, sus giros sutiles para transformarse en la Duquesa de York o el niño juguetero perverso del Duque de Buckingham.
- Susana Álvarez tiene una fuerza arrolladora en la tragedia loca de la Reina Margarita y en la comedia de un asesino bobo.
- Y luego, Raúl Ferrando, él no se desdobra, ya es suficiente con mantener a un Ricardo, con una carga de Quasimodo impoluto en su trajecito de príncipe contrahecho durante toda la función. Matizar con una voz cansada, con un deje de obscuridad diferentes intenciones y sobre todo con una mirada que pesa y brilla con lenguaje propio en su ansia de vencer y conseguir su objetivo. Maquiavélico niño, como maquiavélico era el sustento del que partía el texto de Shakespeare.

Y añadía: “¡Que gusto da verlos en acción! Trabajo y amor a los entresijos y la palabra del teatro”.

Amanda HC también comentaba sus trabajos y solo tenía palabras de elogio hacia ellos, especialmente Ferrando, Cervantes y los DiMarvel:

Raúl Ferrando es el absoluto centro de la fiesta. Y dentro de ese centro, vuelve a serlo. Una y otra vez. Y así, infinitamente. Su juego visual contrae la responsabilidad, a la vez que la habilidad, de no cerrar los ojos ni una sola vez. Su personaje es un absoluto reto que supera con mucha seguridad. Sin Ferrando en escena, *RIII* es una obra. Cuando él entra, es la obra. Con su llegada, consigue que se recomponga hasta el más mínimo detalle en alzas hacia su personaje. A su lado, y en magníficos momentos, Enrique Cervantes hace lo que le da la gana, cuando quiere y como le place en escena. Lo mismo desafía siendo un príncipe como una reina, el caso es no poder quitarle la vista de encima. Y ellos son sólo dos piezas de un enorme elenco que se desmaya y resurge en cada escena, en el

que parece que reina la calma, a veces, con un trabajo exquisito y programado de Rocco DiMarvel y Pier Paolo DiMarvel (Los Jemelos) que, por fortuna, no saben dar ni un sólo paso sin hacerlo con arte.

Savirón distinguía “dos esencias muy diferenciadas” presentadas en la obra, por un lado: “la parte interpretativa puramente dicha, la más académica por decirlo de alguna forma, acompañada de su vestuario, música, etc. más clásico”, mientras que por otro lado: “la parte más visual, más impactante, con música moderna, vestuario más arriesgado, etc. donde englobaría, por ejemplo, la presencia de los caballos, el baile, etc.” Su valoración al respecto era la siguiente:

Ambas partes son efectivas y están bien pensadas, el único inconveniente es la mezcla de ambas, muchas escenas combinan ambas estructuras por lo que si te fijas en la parte más visual te estás perdiendo parte de la interpretación más pura y viceversa.

Sobre la puesta en escena, Igualador no se mostraba del todo a favor, encontraba aciertos pero muchos sin un sentido metafórico o de cohesión con la historia:

Algunos verdaderos aciertos, por lo cínico y divertido de la cuestión atemporal de las tramas de poder ... Pero también hay elementos, otros de los muchos que teje la puesta en escena, a los que les falta cobrar sentido de metáfora o moverse en la misma dirección que la historia, tanto plásticamente como de coherencia para el público, que ya de por sí se enfrenta a un lenguaje poco sencillo y a una trama, la de Ricardo, enrevesada. Quizás por eso, queramos quitar hierro al asunto y aligerar algunas cosas que no se deberían o llevarlas a elementos contemporáneos que, desde mi percepción –por supuesto- no casan o chirrían, véase las pinceladas a lo sexual que creo cogidas con alfileres o algunas músicas o ruidos que enturbian.

Además, encontraba demasiados elementos, aunque también estaba segura de que con el tiempo y el paso de las representaciones, Ariza iría puliendo las posibles aristas:

Hay mucho en esta puesta en escena, mucha música, mucho elemento, y como en todo, con el tiempo, el rodaje, el reposo y el tránsito orgánico se irá quitando y moviendo en direcciones de coreografía que hagan una puesta más sintónica. Porque se ve la suficiente inteligencia y conocimiento del teatro en esa dirección de actores tan precisa que hace Xavier que el resto es coser descosidos o rematar y cortar hilos para hacer un traje que encaje a medida para entender mejor, porque en este caso Shakespeare no era Sarah Kane, y considero que buscaba ser seguido y comprendido en las aventuras y desventuras de sus personajes (Igualador).

Por el contrario, Igualador también enumeraba numerosos aciertos en la propuesta:

Aciertos, muchos, es ese vestuario naif, de tonos pastel y blancos, un desenfado con coronas del MacDonalD y espadas de madera y bañeras de juguete. La guerra de pelotas –que habría que llevarla a más o dejarla más clara – o un chiste

absurdo sobre anclas que representa el niño en estado puro de juego, o unos lacayos bufones matando como bobalicones, o ese caballo onírico que se mueve por escena, acompañando, vejando o siendo crucificado como símbolo del poder al que se le rinde pleitesía. Hermoso también ese final de infante sobre mesa, feto perdedor en estado de pureza y sacrificio.

Del mismo modo que Maldonado, quien llegaba a afirmar que “la otra gran protagonista es la puesta en escena”. Y comentaba en profundidad:

Ágiles cambios de vestuario y potentes imágenes roban la atención de los amantes del teatro, llegando a restar importancia al hilo argumental para realizar arte a base de luz, sonido, carne y hueso. También destaca un atrezo que parece convertir a los intérpretes en niños jugando con sus juguetes nuevos. ... la música -grabada y a capela- estremece al espectador en varias ocasiones tanto como unos conmovedores monólogos de Silvia Plath y Anne Sexton que comparte la obra para demostrar su poder.

Amanda HC también destacaba la puesta en escena:

Tanta contemporaneidad en escena no asusta sino que atrae; la utilización de los colores compone, las brillantinas disfrazan y los audios, tan ácidos y condescendientes a la situación, crean un pequeño universo en el que las metáforas, las obscenidades y las adicciones causan gran revuelo, digno de una encarnizada y morbosa juerga.

Aunque *Tragycom* señalaba que “el vestuario, rico y extraño, reciclado y brillante, contradictorio, no siempre ayuda a identificar a los muchos personajes encarnados por bastantes menos actores en constante cambio”.

Por tanto, Rodríguez concluía recomendando a sus lectores que asistieran a la representación: “No podéis dejar pasar esta oportunidad de ir a ver, la que sin duda es una de las mejores versiones de Ricardo III, en la que no dudan en mezclar humor con dramatismo. No os dejará indiferentes”.

Amanda concluía destacando la escena final, por ser un final atrevido: “El juego acaba siendo muy simple; mi reino por un caballo. Y el caballo llega, en un final atrevido y a la altura de todo lo visto anteriormente en las 3 horas de reinado”.

Finalmente, *Tragycom*, pese a la crítica negativa en varios aspectos, tal y como se ha comentado, concluía de forma positiva su crítica:

Merece la pena este proyecto ya real, merecen la pena estos grandes actores, merece la pena esta sala hermosa y acogedora, con su equipo tan familiar y amigo, merece la pena la palabra sabia y limpia del autor, superviviente a tantos siglos, sobreviviente a tanta humanidad, con debilidades y pulsiones, capaz de destrozarlo todo.

En el lado opuesto nos encontramos ante un comentario de un lector que reaccionaba a la crítica de esta web, en el que Manrique declaraba discrepar de las opiniones vertidas en dicha crítica:

Lo siento pero discrepo enormemente. No, no se agradecen propuestas como esta: una obra de 3 horas en un espacio como El Umbral, que es un espacio que me parece perfecto para otra clase de producciones, termina por convertirse en un suplicio. Y no lo digo porque los asientos del espacio, más cercanos a taburetes de bar que a butacas o incluso a sillas, agraven indescriptiblemente la situación, sino sobre todo por lo innecesaria que se percibe esa duración ante escenas que se alargan y se alargan para que acabemos por no entender nada ante unos actores abandonados, obligados a extender innecesariamente una escena por un director que se ha quedado sin recursos demasiado pronto. La versión del texto, por lo tanto, me resulta un error incomprensible y fatal para la producción, sobre todo teniendo en cuenta que en el descanso no se escucha más que al público preguntándose unos a otros quién es quién en la historia porque no se han enterado de nada. Una dramaturgia más profunda y más coherente hubiesen ayudado a todos.

Así pues, como conclusión, no podemos asegurar que la recepción de esta adaptación fuese positiva plenamente, ni por parte de la prensa ni por parte del público, ya que la adaptación y la estructura recibieron más críticas negativas que positivas, mientras que el aspecto mejor valorado fue el elenco y las interpretaciones que estos actores y actrices llevaron a cabo.

Bibliografía Consultada.

I. Web de la compañía.

“RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)”.

<http://elumbraldeprimavera.com/programacion/riii-segun-ricardo-iii-de-william-shakespeare/>. N.d.

II. Prensa y Blogs.

Batlle, Jordi. “Lady Off”. 29 Mar. 2019. www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a26981505/lady-off-critica-pelicula/.

Da Costa, Diego. “Lady Off”: El ‘Cisne Negro’ del Shakespeare ‘Trash’”. Reseña de *Lady Off*, dirigida por D. Losada, en *Cinema Gavia*. 26 Mar. 2019. <https://cinemagavia.es/lady-off-critica-pelicula/>.

“Estreno de 'RIII', Primera Producción Teatral de El Umbral de Primavera”. 8 Feb. 2017. www.artezblai.com/artezblai/estreno-de-riii-primera-produccion-teatral-de-el-umbral-de-primavera.html.

H. C., Amanda. “RIII”. Reseña de *RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)*, dirigida por X. Ariza, en *Proyecto Duas*. 13 Feb. 2017. <https://proyectoduas.com/2017/02/13/riii/>.

Igualador, Coral. “RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)”. Reseña de *RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)*, dirigida por X. Ariza, en *Revista Tarántula*. 9 Feb. 2017. <http://revistatarantula.com/riii-segun-ricardo-iii-de-william-shakespeare/>.

Maldonado, Antonio. “RIII: entre Narcos y Juego de Tronos”. Reseña de *RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)*, dirigida por X. Ariza, en *Acento Cultural*. Web Blog Post. 13 Mar. 2017. www.acentocultural.com/blog/riii-entre-narcos-y-juego-de-tronos/.

“Ricardo III”. Reseña de *RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)*, de X. Ariza. 16 Febrero 2017. www.tragycom.com/ricardo-iii/.

Rodríguez, Iván. “RIII por Xavier Ariza, una obra de William Shakespeare”. Reseña de *RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)*, de X. Ariza. 25 Febrero 2017. Web Blog Post. <https://gaypoint.es/blog/agenda/ricardo-iii/>.

Savirón, Estrella. “RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)”. Reseña de *RIII (Según Ricardo III de William Shakespeare)*, dirigida por X. Ariza, en *A Golpe de Efecto*. www.agolpedeefecto.com/teatro_2017/teatro-rIII-umbral-primavera.html. N.d.

III. Comentarios de espectadores.

Manrique. Comentario en “Ricardo III”. *Tragycom*. 21 Feb. 2017. 12:13.
www.tragycom.com/ricardo-iii/.

4.17 Richard III. Roberto Painsi. 2016



4.17.1 Introducción.

Estrenada en noviembre de 2016 en Zaragoza, esta fue una adaptación muy personal de Roberto Paini y Sonia Deluis. Paini se encargó también de representar el papel de Richard III.

En primera instancia, llevaron a cabo una versión para dos, en la que ellos mismos eran los actores. Después desarrollaron su adaptación para un total de hasta 5 actores alargando brevemente el texto, el cual, en cualquier caso, fue muy recortado hasta dejar la adaptación en un total de 50 minutos.

Como se indicaba, se trataba de una adaptación muy personal pero con numerosas influencias:

Toda la indagación en dicha obra se fundamenta en las teorías de Artaud y su crueldad y en la ausencia escénica de Carmelo Bene. Asimismo el hecho de ensayar en la calle y recibir la perspectiva. Igualmente basado y con todo el espíritu focalizado a una concepción apolínea que no se olvida a pesar del proceso de contracultura de la poética aristotélica.³⁷⁸

En cuanto a la estructura, gran parte de las escenas fueron eliminadas hasta quedar dividida en tan solo 2 actos, mientras que el texto, muy recortado tal y como se indicaba anteriormente, sufrió también numerosas alteraciones. En el apartado textual se indicarán las más significativas.

Además, toda la representación se acompañaba de una selección de piezas musicales de Rachmaninoff.

4.17.2 Texto.

En lo que respecta al texto, según hemos podido constatar, recurrieron a la traducción de Astrana Marín de forma prácticamente literal en lo que al texto incluido en la adaptación se refiere.

La propuesta se desarrollaba en tan solo 2 actos: el primer acto constaba de 5 escenas (6 en la segunda versión) y el segundo de 7. Hubo desorden de escenas, muchas escenas fueron eliminadas y alguna introducida por Paini y Deluis, tal y como podremos comprobar en el análisis.

La representación comenzaba de forma tradicional, con el monólogo inicial de Richard. Esta primera escena del Acto I, nos mostraba a Richard caminando despacio por el escenario mientras desarrollaba su monólogo. (Anexo I). Aquí aparecía la primera modificación textual a señalar. Richard no acababa su monólogo ya que fue recortado y también alterado y llegaba hasta la línea 31. A partir de la 32 (*plots have I laid...*) el

³⁷⁸ En <http://zaragozala.com/agenda/teatro-la-boveda-ricardo-iii/>.

texto fue recortado y se añadió texto de otras partes, por lo que el monólogo acababa de esta forma:

RICHARD. (...)

Y así, ya que no pueda mostrarme como un amante, para entretener estos bellos días de galantería, he determinado portarme como un villano y odiar los frívolos placeres de estos tiempos.

¡Hago daño y grito el primero!

¡Las malas acciones que urdo secretamente las coloco sobre la gravosa carga de los demás!

Vamos, primo, ¿Puedes temblar y cambiar de color, matar el aliento en medio de una palabra, seguir y detenerte, como si estuvieses poseído de delirio y loco de terror?

¡Bah! Puedo imitar al más perfecto trágico, hablar, mirar tras de mí, espiar por todas partes, estremecerme al ruido de una paja, como presa de hondo recelo. Tengo a mi disposición miradas espectrales, sonrisas forzadas, y ambas siempre dispuestas, cada una en su empleo, para dar a mis estratagemas la apariencia conveniente.

Que Dios acoja en su reino al rey Eduardo y me deje a mí la corona.

El universo contra la nada.

¡Pero aún corro al mercado antes que mi caballo!

Por tanto, Richard no acababa su monólogo como en el original si no que introducía las siguientes líneas:

¡Hago daño y grito el primero!

¡Las malas acciones que urdo secretamente las coloco sobre la gravosa carga de los demás!

Estas líneas las pronuncia Richard en su monólogo en el Acto I.iii del original, líneas 323-325. Se podrían reordenar e introducirlas al final de su monólogo en el que está declarando sus malvadas intenciones y estas líneas continúan desarrollando esta idea.

Posteriormente introducían las siguientes líneas:

Vamos, primo, ¿Puedes temblar y cambiar de color, matar el aliento en medio de una palabra, seguir y detenerte, como si estuvieses poseído de delirio y loco de terror?

De nuevo el texto se había reordenado, ya que estas líneas aparecen en el original shakesperiano al principio de III.v, líneas 107-110. Aunque hablaba a su primo, en el escenario no estaba Buckingham, Richard hablaba solo. De este modo, las siguientes líneas de este cambiado monólogo era la respuesta de Buckingham en el hipotexto, líneas 5-12:

¡Bah! Puedo imitar al más perfecto trágico, hablar, mirar tras de mí, espiar por todas partes, estremecerme al ruido de una paja, como presa de hondo recelo. Tengo a mi disposición miradas espectrales, sonrisas forzadas, y ambas siempre dispuestas, cada una en su empleo, para dar a mis estratagemas la apariencia conveniente.

La siguiente línea: “Que Dios acoja en su reino al rey Eduardo y me deje a mí la corona”, también pertenecía a otro discurso en el hipotexto, ya que en este, esta línea pertenecía al soliloquio que Richard pronunciaba al final de la primera escena, aunque con un ligero cambio, ya que el original no nombraba la corona:

RICHARD. Which done, God take King Edward to His mercy,

And leave the world for me to bustle in. (I.i 151-152)

La siguiente línea volvía a ser una línea desordenada en el texto: “El universo contra la nada”. Esta línea es pronunciada por Richard en I.ii.240 del hipotexto, tras seducir a Lady Anne.

Durante toda esta primera escena, Clarence dormía sentado en una silla a la derecha. Al final de la misma, Richard salía caminando hacia atrás de puntillas, sin querer hacer ruido y sin perder de vista a la audiencia, como si no se fiase de nadie, ni siquiera de esta.

La escena ii representaba la muerte de Clarence, y no la seducción a Lady Anne como en el original. Clarence dormía en el suelo tumbado, y quien entraba a asesinarle era Richard en lugar de los dos asesinos de la versión shakesperiana. Poseído por dos voces, Richard portaba una máscara de cerdo con una nariz muy alargada. Clarence suplicaba por su vida pero moría degollado a manos de Richard, que le arrastraba por el cuello fuera de la escena. El texto fue muy recortado, como suele ser habitual en esta escena.

Entre las escenas ii y iii, Richard entraba con movimientos muy lentos y portando un cubo. Lo dejaba en el suelo y sacaba una tela ensangrentada de grandes dimensiones. La mostraba al público y la introducía en el cubo. Después salía despacio caminando hacia atrás de nuevo. Sin palabras, solo movimientos que serían el equivalente a la introducción de Clarence en el tonel de Malvasía en la versión clásica. Inmediatamente después volvía al escenario con un cubo en el que podría portar la cabeza de su hermano, aunque lo que sacaba era un viejo trapo manchado de sangre. Lo mostraba al público con una sonrisa diabólica en su rostro, lo escondía en el cubo y volvía a salir sin pronunciar palabra. (Anexo II).

La siguiente escena era en la que Richard seducía a Anne, desordenada como se ha indicado. El texto fue recortado pero se mantenía el diálogo verbal de forma

prácticamente fiel al texto original. Aunque un hecho llamativo es que no había cadáver en el escenario ni, por tanto, nadie que lo portara. (Anexo III)

En la escena iv, Richard, nuevamente con movimientos muy lentos, introducía en el escenario una cuna de mimbre con dos muñecos dentro, los príncipes. De forma repentina la lanzaba contra el suelo, con su espada retiraba la sábana que los cubría y con gestos muy rápidos y despiadados, y risa de locura los asesinaba con numerosos golpes de espada. (Anexo IV). Una tela roja simbolizaba la sangre de los pequeños. Después lo recogía todo lentamente y tras realizar un gesto de silencio al público, salía caminando hacia atrás. En esta escena, una vez más las imágenes suplantaban al texto, y era Richard quien asesinaba igual que ocurría con Clarence.

La escena quinta solo se encontraba en la versión para 5 actores y no en la primera versión para dos. Esta correspondería con la escena IV.iv del texto shakesperiano, en la que dialogaban los personajes femeninos. En esta ocasión dialogaban Margaret y la Duquesa, y ambas reproducían texto de Elizabeth también.

En la siguiente escena aparecía Anne con un libro en sus manos, se sentaba y a modo de cuento les contaba a los pequeños su triste final, aunque en escena se encontraba sola:

LADY ANNE. ¡El acto sangriento y tiránico se ha cumplido! ¡La acción más infame, la matanza más horrible de que esta tierra jamás se ha hecho culpable! Richard, III quien me sobornó para realizar esta escena de feroz carnicería, aunque malvado endurecido, perro sanguinario, lleno de ternura y dulce compasión, lloraba como criatura al hacerme el triste relato de su muerte: *¡Oh así, así, así estaban reclinados los pobrecitos niños!... ¡Así, así se enlazaban uno a otro con sus brazos inocentes de alabastro! ¡Sus labios parecían cuatro encarnadas rosas sobre el mismo tallo, que, en el estío de su esplendor se besaba la una a la otra! Un libro de oraciones reposaba sobre su almohada, que, en un instante casi me hizo cambiar de idea. Pero ¿qué diablo? Y aquí el villano se paró. Entonces, dijo: ¡Hemos estrangulado la obra más perfecta y admirable de la Naturaleza que existió desde el principio de la Creación!... Y se alejó, con la conciencia abrumada de remordimientos. Y yo, he venido aquí, para contaros este triste relato. Buenas noches.*

Este texto pertenece a Tyrrell en el Acto IV.iii. 1-22, aunque con una ligera variación al final: aquí Anne se refería en segunda persona del plural a los príncipes, mientras que en el original, Tyrrell dice que viene a informar al sangriento rey: “to bear this tidings to the bloody King” (22).

Durante toda esa escena se observaba a Richard en la oscuridad, sin participar activamente en ella, afilando su espada y cuchillos. Al acabar, Anne se tumbaba en el suelo a dormir y Richard entraba y se la llevaba en brazos. Después volvía solo e informaba a la audiencia:

RICHARD. Ana, mi esposa, ha dado ya las buenas noches a este mundo.

De este modo se ponía fin al Acto I. El II se centraba sobre todo en los espectros y la muerte final de Richard. De este modo, la primera escena comenzaba con la entrada

de Richard, el cual se sentaba en la pequeña silla al fondo del reducido escenario y dormía. En aquel momento aparecía el espíritu de Clarence y atormentaba a Richard, aunque su texto era diferente al que este espectro pronunciaba en el original (Anexo V):

CLARENCE. ¡Piedad, piedad para Inglaterra! ¡No para mí, que he sido demasiado torpe para no prever esto! Stanley soñó que un jabalí le arrebatava su yelmo, y yo me burlé de él, desdeñando huir. ¡Tres veces tropezó hoy con su caparazón mi caballo, y se encabritó al ver la Torre, como rehusando llevarme al matadero!

En la versión shakesperiana, este texto es pronunciado por Hastings cuando es condenado en III.iv, y por tanto es un texto muy diferente al que pronunciaba Clarence en V.iii del original siendo espectro:

CLARENCE. Let me sit heavy in thy soul tomorrow,
I, that was washed to death with fulsome wine,
Poor Clarence, by the guile betrayed to death.
Tomorrow in the battle think on me,
And fall thy edgeless sword. Despair and die. (131-135)

En la escena ii aparecía el espíritu del rey Enrique y le quitaba la corona a Richard, el cual se despertaba llorando desesperado al darse cuenta de que ya no la llevaba. Conocemos que era el rey debido a las indicaciones del guion de Paini y Deluis, pero ningún elemento le hacía parecer tal personaje, lo cual confundiría a la audiencia.

En la escena iii aparecían 3 mujeres que parecían brujas por su forma de hablar y reír. Las tres rodeaban a Richard y le repetían constantemente las mismas palabras:

ESPECTROS. ¡Las almas de tus sobrinos te desean que te mueras!

Después, una de ellas hablaba a Richard:

ESPECTRO. ¡Que pesemos en tu corazón, Richard, con la pesadez del plomo, para conducirte a la ruina, a la infamia y a la muerte!

ESPECTROS. ¡Las almas de tus sobrinos te desean que te mueras! x3

¡Todos tus sobrinos te desean que te mueras! x3

Al salir estos espectros Richard despertaba y, muy airado, gritaba:

RICHARD. ¡Dadme otro caballo! x3

¡Vendadme las heridas!... ¡Jesús, tened piedad de mí!...

¡Calla! No era más que un sueño.

¡Es la hora de la medianoche mortal!

¡Un sudor frío empapa mis temblorosas carnes! ¡Cómo!

¿Tengo miedo de mí mismo?...

¡Oh cobarde conciencia, cómo me afliges!...

¡La luz despide resplandores azulencos!...

Aquí no hay nadie... Richard ama a Richard... Eso es;

Yo soy yo...

Aquí no hay nadie, ni un amigo para contarle mis malos hechos.

Aquí comenzaba el monólogo correspondiente a esta parte, correspondiente al V.iii shakesperiano, aunque como se puede observar, no lo pronunciaba entero, ya que volvía a dormir y a recibir una visita del más allá. En la escena iv aparecía el espectro de Lady Anne, aunque lo hacía acompañada de Margaret y la Duquesa, hecho muy extraño, puesto que estas, teóricamente, no siquiera están muertas. Aunque solo ella se dirigía a él y el texto fue ligeramente recortado:

LADY ANNE. ¡Richard, tu esposa, tu infortunada esposa Ana, que nunca durmió una hora tranquila contigo, viene ahora a desear que te mueras. Medita en mí mañana, durante el combate, y que tu espada caiga inerte!

¡Desespérate y muere!

Richard volvía a despertar y continuaba con su monólogo, el cual conectaba con su discurso final y su muerte, por lo que como se puede comprobar, se recortó mucho texto en este sentido, agilizando el final:

RICHARD. ¡Dadme otro caballo! x4

Richard ama a Richard... Eso es

¿Por qué causa? ¿Por qué?

¡Por las malas acciones que he cometido!

¿Hay aquí algún asesino? X3

En este momento entraba una persona vestida toda de negro y con cabeza de caballo que bailaba flamenco. Richard no reparaba en él y continuaba con sus palabras (Anexo VI):

No... ¡Sí!...

¡Yo!... ¡Huyamos, pues!

¡Huyamos, pues!

Es que soy un mentiroso

Pero miento; eso no es verdad...

¡Loco, habla bien de ti! ¡Loco, no te adules!

¡Mi conciencia tiene millares de lenguas,

y cada lengua repite su historia particular,

y cada historia me condena como un miserable!

¡El perjurio, el perjurio en más alto grado!

¡El asesinato, el horrendo asesinato, hasta el más feroz extremo!

¡Me ha parecido que **las víctimas** de todos los que he **matado han entrado** en mi **carpa augurandome el fracaso de la batalla** mañana!

Miserable pobre vida.

Al albur, primos arriba las banderas.

Por los dragones ígneos, ¡Creo que hay seis Richmond en el campo de batalla!

¡Cinco he matado hoy, en lugar de él!

¡Dadme otro caballo! x4

Todo mi reino por un caballo! x2³⁷⁹

Mientras caía muerto, el caballo terminaba su zapateado y se agazapaba en el suelo muerto también.

En esta intervención observamos texto de diferentes intervenciones del original que fueron agrupadas en un único parlamento.

Con Richard y su caballo muertos en el suelo, la escena vi mostraba al espíritu de Clarence de nuevo, aunque esta vez sin texto, simplemente paseaba por el escenario y alrededor de Richard riendo a carcajadas por el trágico y funesto final de su sangriento hermano.

³⁷⁹ En **negrita** el texto que Paini y Deluis variaron respecto a la traducción de Astrana Marín.

Finalmente, la obra acababa con una interesante escena vii, en la cual, Richmond despedía la obra con un monólogo:

RICHMOND. Sanguinario Richard, desdichada Inglaterra.

Te auguro días tan oscuros como los que tuvieron que sufrir las más desdichadas edades.

¡Vamos llevadme al tajo!

¡Entregadme su cabeza! (*cogiendo a Richard del pelo y cuello*)

En el original este texto no pertenece a Richmond, sino que lo pronuncia Hastings cuando va a ser ejecutado:

HASTINGS. O bloody Richard! Miserable England,

I prophesy the fearfull'st time to thee

That ever wretched age hath looked upon.

- Come, lead me to the block; bear him my head.

(...)

(III.iv.102-105)

Richmond continuaba con su parlamento final:

RICHMOND. Bendita sea la jornada!

Benditos sean Dios y nuestras armas, intrépidos compañeros.

¡La jornada es nuestra! El perro sanguinario ha muerto!

Palabras que Richmond pronuncia en V.v.1-2 shakesperiano, mientras que sus últimas palabras pertenecían a su última intervención en el original, aunque esta fue muy recortada:

RICHMOND. Que sea enterrado su cuerpo conforme a su alcurnia.

¡Que se proclame el perdón para los soldados que quieran entregarse.

Y en seguida, conforme a nuestro juramento sagrado, uniremos la rosa blanca y la encarnada...

¡Sonría el Cielo, tanto tiempo enojado por esta discusión interminable!

¡Inglaterra ha estado deforme y se ha desgarrado a sí misma!

El hermano arrancaba cruelmente la sangre del hermano.

El hermano derramaba ciegamente la sangre del hermano.

El padre, en su furia, asesinaba a su propio hijo.

El hijo, obligado, se convertía en verdugo de su padre.

¿Quién sería tan infiel que, al oír estas palabras, no dijese amén?

Por tanto, como se puede observar, se han encontrado ciertos cambios entre el texto y la adaptación, en lo que a la estructura, el orden de las escenas y al texto se refiere. Estos cambios sirvieron, especialmente, para recortar la obra, que fuese mucho más corta y facilitar el entendimiento de la misma.

En lo que a los personajes se refiere, se debe recordar que en la primera versión tan solo Roberto Paini y Sonia Deluis participaban en la representación, interpretando a Richard y Lady Anne, principalmente, mientras que en la segunda versión, para 5 actores, aparecían más personajes: Clarence, Duquesa, Margaret y Richmond. Clarence aparecía con una máscara similar a las que los médicos utilizaban con los enfermos de la peste siglos atrás.

Paini interpretaba a un Richard con aspecto cómico pero despiadado y cruel, y no mostraba deformaciones exageradas.

Por último, cabría recordar que, además de estos personajes, también aparecía el caballo que zapateaba de forma flamenca, y que los príncipes eran representados mediante dos muñecos.

4.17.3 Puesta en Escena.

En cuanto a la puesta en escena, la acción se desarrollaba en un espacio vacío, tan solo dos sillas pequeñas y una alfombra rectangular ocupaban el escenario, desarrollándose la escena en un único nivel escénico.

Por último, en lo que al espacio escénico se refiere, la adaptación se estrenó el 19 de noviembre de 2016 en un pequeño escenario en La Bóveda del Albergue, una sala de música de Zaragoza. En marzo de 2017 actuaron en la VIII edición del Mutis Festival de Teatro Independiente de Barcelona; en junio en Oracles Studio de Barcelona y Nau Bostik de Barcelona. Finalmente, en octubre de 2017 volvían a Zaragoza, a La Suit Teatro. Todas ellos son recintos de reducidas dimensiones que no permitían demasiados elementos en escena.

Anexos.

Anexo I. Monólogo inicial de Richard.



Anexo II. Richard mostrando la sangre de Clarence tras su asesinato.



Anexo III. Seducción de Lady Anne.



Anexo IV. Asesinato de los príncipes perpetrado por Richard.



Anexo V. El espectro de Clarence atormentando a Richard mientras duerme.



Anexo VI. Monólogo final de Richard junto a su caballo.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Paini, Roberto, director. *Richard III*. De William Shakespeare. Sala La Bóveda del Albergue. Zaragoza. 2016. DVD.

---. "Richard III". 2016. Guión de Texto Teatral.

---. "Richard III". 2016. Guión Técnico.

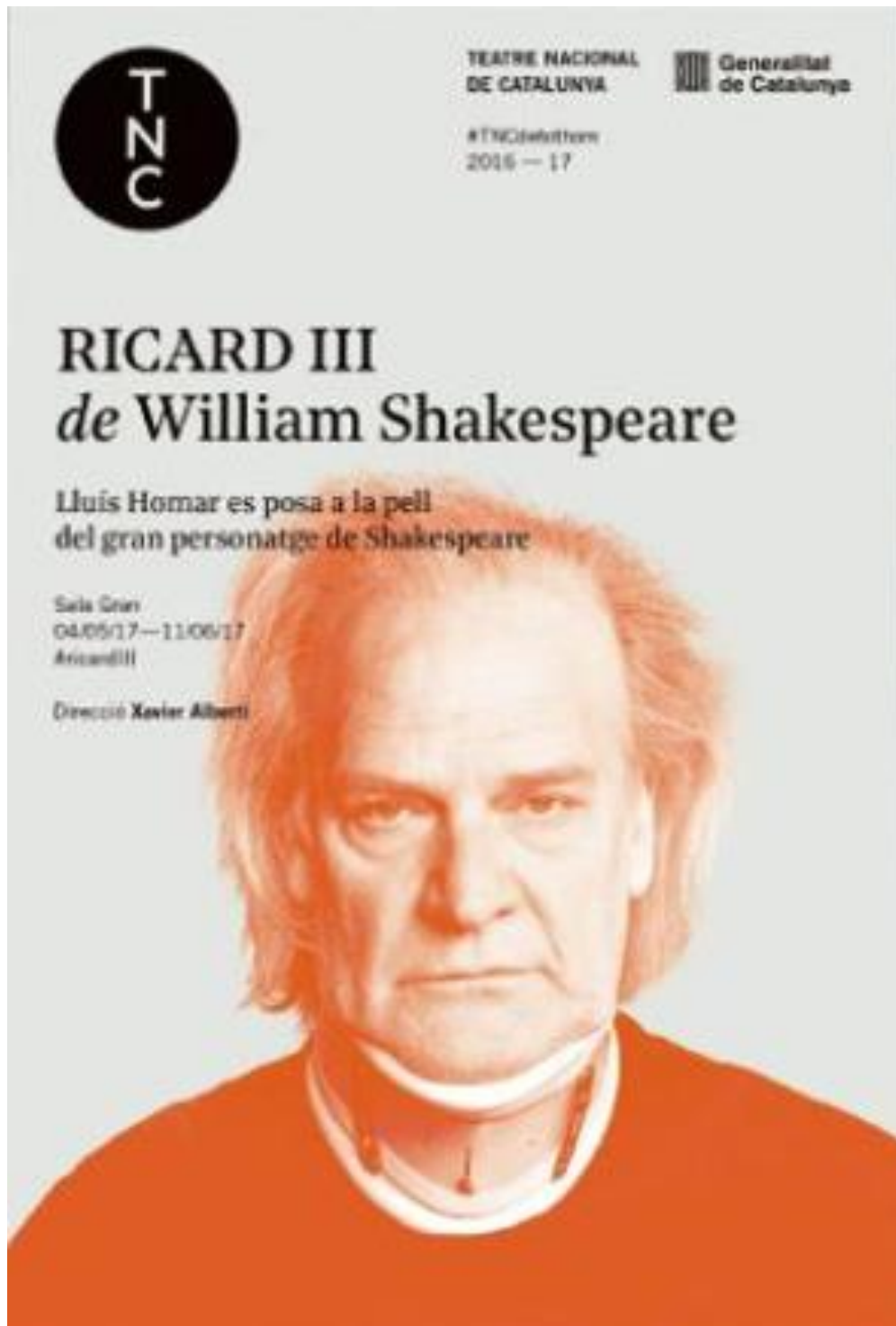
II. Prensa.

"La Suite Teatro Acoge la Adaptación Teatral de Ricardo III". 20 Oct. 2017.
<http://actuaragon.es/?p=2956>.

"Ricardo III". <http://zaragozala.com/agenda/teatro-la-boveda-ricardo-iii/>. N.d.

"Ricardo III, una Adaptación Onírica | La Bóveda Zgz | domingo, 19 noviembre 2017".
<https://eventbu.com/zaragoza/ricardo-iii-una-adaptacion-onirica/7797250>. N.d.

4.18 Ricard 3. Teatre Nacional Catalunya. 2017.



TNC

TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

Generalitat
de Catalunya

#TNCteatre
2016 — 17

RICARD III *de William Shakespeare*

Lluís Homar es posa a la pell
del gran personatge de Shakespeare

Sala Gran
04/05/17—11/06/17
Ricard III

Dirigit per **Xavier Alberti**

4.18.1 Introducció.

El 4 de mayo de 2017 el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) presentó la adaptación *Ricard 3*, una adaptación del clásico shakesperiano llevada a cabo por Lluïsa Cunillé a partir de la traducción de Joan Sellent, y dirigida por Xavier Albertí. Aquel montaje fue la producción estrella de la temporada del TNC, el único espacio escénico en el que se representó, permaneciendo en cartel hasta el día 11 de junio de 2017, puesto que no hubo gira posterior.

El encargado de interpretar el papel principal fue Lluís Homar, un Ricard III con aparatosas y muy visibles deformidades. De hecho, al presentar la adaptación ante la prensa, el director explicaba que fue el propio Homar quien fue a él con la propuesta de llevar *Richard III* a escena, y con la idea de “hacer un *chimpún*”, algo sonado y sin discusión posible, y de esta forma llegaron a “esta maquiavélica, diabólica y fascinante partitura que es *Ricardo III*, que nos lleva a transitar por lugares insospechados del alma humana”.³⁸⁰

El objetivo del director fue presentar un Ricard muy humano, un Ricard que ha sufrido, que ha padecido un gran dolor que le ha llevado a ser un villano y la ineludible maldad humana. Antón aseguraba que “la idea del director y el actor es que la villanía de Ricardo no es gratuita y que se articula en base a esas razones personales y —siguiendo aquí al maestro Jan Kott— a los mecanismos políticos de poder, de alteración del poder, medievales”. Incluso el director aseguraba que “parte de la fascinación que provoca es el reconocimiento del mal en nosotros mismos”.³⁸¹ Por ello, Homar, desde una visión humanista, nos invitaba a la reflexión sobre el dolor y sobre el mal, que según el actor, todos llevamos dentro, y se preguntaba: “¿Quién no ha querido ser Ricardo III alguna vez, aunque fuera solo unos minutos?”³⁸² También se hacía la eterna pregunta sobre el personaje shakesperiano: ¿Ricard III neix malvat o el fan actuar així les circumstàncies?” Y el actor daba su propia respuesta a la misma: “Nosaltres ens decantem per la teoria que és un home que repodi i trasllada el seu rancor i enuig al món, sigui Déu, sigui la natura, sigui l’home. A vegades pensem en el mal com una cosa externa a nosaltres i jo tinc la sensació que també tinc el mal a dins, és allà en major o menor mesura, i és una temptació”.³⁸³ Una visión similar a la del Teatro Español y Carlos Martín en 2014, así como los de Shaw (1953) y Moshinsky (1998) de la RSC, en Inglaterra.

Esta idea e intención se confirmaba en el mismo programa de mano de la compañía, en el que el director, Xavier Albertí explicaba su postulado:

A més d’un festí teatral, Ricard III també és una obra que ens interpel·la sobre el protagonisme que tenen a la nostra vida les ferides que hem rebut des del

³⁸⁰ X. Albertí en Antón, Jacinto.

³⁸¹ X. Albertí en Antón, Jacinto. 3 Mayo 2017.

³⁸² Ll. Homar en Antón, Jacinto.

³⁸³ Ll. Homar en Serra, Laura.

naixement, i sobre la quota de dolor que ens toca assumir al llarg de la vida a cadascú de nosaltres. I, en definitiva, sobre el mal que aquest dolor ens pot portar a fer als altres mentre no siguem capaços d'assumir-lo.

Por tanto, en este montaje no se mostraba a un monstruo, “sino cómo la maquinaria del poder es capaz de definir los actos de un hombre, en este caso un hombre marcado por el rechazo y el dolor”.³⁸⁴ Albertí también aseguraba que la actitud de Ricard, así como la incapacidad de gestionar el dolor, sería una “actitud vital contemporània”, y por tanto, Ricard sería una especie de paradigma del dolor humano y los mecanismos de poder, ya que “si no sabem gestionar el dolor que ens toca, el centrifuguem i provoquem més dolor”.³⁸⁵

Por tanto, se traba de una adaptación que partía del dolor de Ricardo, fiel a la palabra en verso pero que, en contraste, no iba “acompañada de una puesta en escena de época sino de un sincretismo de estilos, presente tanto en el vestuario como en la música y la escenografía”.³⁸⁶

Por otra parte, sería interesante comentar que visualmente se trataba de una adaptación sencilla y muy oscura, como viene siendo habitual en las representaciones de *Richard III* en España. Además, la escenografía e iluminación presentaban un escenario muy metálico, marcado por columnas de hierro, y muy frío. El vestuario, como también se comentará en el apartado correspondiente, confirmaba la atemporalidad propuesta por la escenografía.

Por lo tanto, Sala advertía que, que nadie pensara que “estamos ante una reinención de la obra, sino en una aproximación literal al texto de Shakespeare, respetando «como una partitura», los versos de la obra y que ponen el acento en la furia y maldad de Ricardo III”, mientras que en su crítica, Olivares confirmaba que “aquí no hi ha ningú amb qui simpatitzar” y según él, el autor subrayaba esta ausencia de empatía con una puesta en escena “que oscil·la entre la deconstrucció irònica i operística -en la línia d'Un Otel·lo per Carmelo Bene'- i certa distància brechtiana”. Sin duda, tal y como se analizará, observamos en toda la representación una sombría lentitud brechtiana así como un frío distanciamiento.

En cuanto a la experiencia previa de Albertí en adaptaciones de textos de Shakespeare, encontramos varias aproximaciones:

- *Macbeth o Macbetto*, 1997, versión y producción propia.
- *Troilus i Cressida*, en 2002, versión de Lluïsa Cunillé (Festival Grec).

³⁸⁴ X. Albertí en Sala, Carlos.

³⁸⁵ X. Albertí en es.teatrebarcelona.com.

³⁸⁶ X. Albertí en Aguas, Yolanda.

4.18.2 Texto.

Al analizar el DVD de una de las representaciones de la compañía hemos podido constatar que hubo muy pocos cambios en lo que al texto y las escenas se refiere. Joan Sellent llevó a cabo la traducción del texto y mantuvo la métrica de toda la obra de forma escrupulosa, mientras que la adaptación llevaba el sello de Lluïsa Cunillé, la cual mantuvo la estructura original, eliminando muy pocas escenas. Una de ellas, la escena de la Duquesa con los hijos de Clarence (II.ii), habitualmente eliminada en las adaptaciones españolas analizadas.

El cambio más sustancial fue el final, convirtiendo la batalla de Bosworth en un monólogo final de Ricard, él era quien ponía final a la obra, sin batalla, sin victoria y subida al trono de los Tudor. Tal y como afirmaba Sala: “un montaje que maquilla el quinto acto para que no suene tanto a propaganda Tudor y que acaba con el célebre monólogo «mi reino por un caballo»”. Al respecto, Albertí aseguraba a la prensa que “la legitimació de la branca dels Tudor no ens interessava en absolut”. Por tanto nos encontramos ante una adaptación que no acaba con mensaje moralizante ni restauración del orden. El sufrimiento no ha servido para acabar con la injusticia, algo similar a la sensación con la que abandonaban los teatros la audiencia de la adaptación de Hall y Barton en 1963 (RSC).

Para comenzar el repaso por las escenas se debe comenzar por el monólogo inicial de Ricard. La obra comenzaba con un sonido de piano en directo. Cuando se levantaba el telón se podía observar un escenario muy oscuro, una tenue luz azul iluminaba a un pianista y su piano en la parte izquierda del escenario. Sentado sobre la tapa del mismo, Ricard comenzaba su monólogo, por tanto, se podría decir que se trataba de un inicio canónico.

El piano acompañaba sus palabras durante casi todo el monólogo. Un hecho interesante del mismo fue que en esta ocasión, el momento en que Ricard pronunciaba las palabras “*pero jo...*” no ocurría nada en especial, Ricard continuaba sentado sobre la tapa del piano, ningún gesto, ninguna acción, nada. Ricard bajaba del piano y se dirigía al centro del escenario solamente para acabar el monólogo y recibir la entrada de Clarence.

Clarence entraba solo, sin guardia, sin esposas, y por tanto, no daba impresión alguna de ir preso, y por tanto, la escena no iba en consonancia con sus palabras. El piano acompañaba la conversación entre ambos personajes durante toda la escena. Al final de la misma, un personaje entraba con un cadáver envuelto en una sábana blanca y lo colocaba sobre el piano. Sobre el mismo colocaban una gran espada. Acto seguido, cerraban la tapa del teclado del piano con fuerza para que el pianista dejase de tocar y saliese del escenario. En aquel instante entraba Lady Anna al escenario y pronunciaba su monólogo.

El escenario continuaba siendo muy oscuro a pesar del cambio de escenas, una suave luz azulada creaba una atmósfera siniestra. En esta escena se respetó completamente el texto del duelo verbal entre ambos personajes y la seducción de Lady Anna por parte de Ricard. Sería interesante remarcar que ambos personajes se mostraban muy distantes el uno del otro durante toda la escena, apenas había contacto físico entre ellos, y ambos se encontraban muy distantes también del cadáver. Esto

contrasta con lo habitual en las adaptaciones analizadas, en las cuales Ricard siempre busca contacto físico con Lady Anna, e incluso la suele coger por detrás a la fuerza, normalmente, muy cerca del cadáver.

En la siguiente escena asistíamos al asesinato de Clarence en la Torre, aunque no hubo ningún elemento visual o efecto lumínico que nos situase en dicho lugar, tan solo el texto. El resto de la escena también se desarrollaba en una oscuridad casi total. En ella Clarence contaba su sueño sin ningún recorte textual, y lo hacía en un tono muy bajo, sin altibajos, siempre en el mismo tono, lo cual se traducían en un pasaje largo, lento y por lo tanto, también aburrido. Lo mismo ocurría en el diálogo con sus asesinos.

El resultado era una escena larga y aburrida debido al extenso texto, la falta de acción y el estatismo de los personajes. Y para colmo, el asesinato se producía casi “sin querer”, ya que Clarence hablando con un asesino se giraba para hablar con otro y se clavaba el cuchillo en el estómago que el asesino sostenía en la mano.

Desde que comenzaba la escena hasta que los asesinos se llevaban el cuerpo de Clarence transcurrían 12 largos minutos, los cuales, al no existir acción en ellos, resultaban un tanto tediosos.

La adaptación de Cunillé si introdujo la escena de los ciudadanos (II.iii), representada en un escenario completamente oscuro, tan solo iluminado en el centro, donde se amontonaban todos los personajes casi formando un círculo, representando a una multitud, y estos alternaban los discursos, todos estáticos, mirando hacia el público, con música de fondo acompañando sus palabras. (Anexo 1).

La siguiente escena que cabría señalar fue destacable por algunos de sus personajes. En ella aparecía un personaje enmascarado, una máscara que cubría toda la cabeza, calva, de piel grisácea y rostro severo. Este personaje estaba toda la escena sentado en el suelo, o persiguiendo de rodillas a una rata que se movía por el escenario. Minutos después aparecía otro personaje igualmente enmascarado, con la misma máscara, pero con una banda en el cuerpo. Siendo conocedores del texto descubríamos que se trataba de los jóvenes príncipes, aunque no parecían niños bajo ningún concepto. Las máscaras parecían representar más a una persona adulta que a un niño, además, también vestían con traje negro y camisa negra como el resto de personajes, por lo que una audiencia que no conociese en profundidad la obra podría no saber quiénes eran esos personajes y sentirse confundida. (Anexo II).

Tanto esta escena como la siguiente, en la que se quedaban solos Ricard, Buckingham y el príncipe eran, de nuevo, muy estáticas. Sobre el escenario Ricard en un extremo, el príncipe en el centro y Buckingham en el otro extremo. Hablaban desde la distancia y sin moverse en absoluto, cada uno pronunciaba sus palabras desde su sitio sin moverse y alejados los unos de los otros. De hecho, al salir los príncipes, Ricard, Buckingham y Catesby se quedaban sobre el escenario conversando sobre los planes a seguir, pero resultaba muy curioso que nunca lo hacían de forma cercana. Ricard permanecía en el otro extremo del escenario, algo que no sería lógico en una situación en la que los personajes están conspirando a espaldas de los demás. Además, cabría destacar, de nuevo, que los tres personajes permanecían totalmente estáticos durante toda la escena.

En la siguiente escena Catesby tanteaba a Hastings con piano de fondo, una escena también de larga duración, también muy estática, que se convertía en pesada y tediosa.

Una escena que me gustaría comentar más en profundidad sería la escena en la que se reúne el consejo y Hastings acaba siendo condenado (III.iv del hipotexto). Habitualmente vemos a un Ricard airado, encolerizado, furioso y rabioso al condenar a Hastings. En la adaptación del TNC, contrariamente a lo habitual, Ricard no gritaba condenando y pidiendo la cabeza de Hastings, sino que lo hacía casi en voz baja, pausado, y utilizando un tono más bien cómico, mientras que Hastings, también de forma contraria a lo que suele ocurrir, se lamentaba tranquilamente, como si nada fuese a pasarle, no demostraba ser un condenado a muerte ni desesperación. Hastings simplemente salía tranquilo, acompañado de Catesby, mientras el piano les acompañaba, y no se escenificaba su ejecución. Pero en la siguiente escena, Ricard y Buckingham recibían a Catesby, el cual entraba con la cabeza de Hastings en una bandeja, y pese a que Catesby permanecía un buen rato sobre el escenario con la bandeja. Ricard prácticamente no le hacía caso. Por tanto, como se puede comprobar, la muerte de Hastings pasaba bastante desapercibida y no se le daba gran importancia.

Posteriormente, la escena de la pantomima de Ricard ante el alcalde y los ciudadanos suele ser una escena en la que el villano domina la acción con ironía y suele ser representada en un tono cómico. Aunque el TNC representó una escena muy larga, lenta, sombría, sin acción, en la que todos los personajes en escena estaban completamente estáticos, en la que el parlamento de Ricard era muy largo, sin cambios de ritmo o tono, una escena que para nada resultaba cómica, sino más bien aburrida. Tras esta escena y 1 hora y 45 minutos de representación, se producía un descanso.

Tras la reanudación, otra escena que habría que comentar fue en la que aparecía el trono por primera vez. Es curioso que en la escena de palacio (I.iii), única en la que aparecía el rey Eduard IV, no había trono en escena, pero en esta ocasión sí lo había para Ricard. Sin embargo, no hubo escena de coronación para él.

Posteriormente, Ricard le ordenaba a Catesby matar a los príncipes, y no a Tyrrell, ya que este personaje fue eliminado. De este modo Catesby recogía las palabras de Tyrrell en la escena iii del acto IV del original shakesperiano al hablar del asesinato de los príncipes, hecho que tampoco fue representado.

Otra escena que resultaba pesada y aburrida por su larga duración y su estatismo era la escena en la que los personajes femeninos acudían a La Torre a intentar visitar a los príncipes, reproduciendo el texto de forma fiel al original. Además, también la escena del diálogo verbal entre Ricard y Elisabeth fue muy larga, respetando el texto por completo, y el resultado fue una escena de 13 minutos de duración. Como en el resto de escenas, llamaba la atención lo estático de los dos personajes y la distancia física entre ellos. Ninguno de ellos se movía más de 1m², y ya no solo en el espacio, Elisabeth no movía si quiera su cuerpo, ni un brazo al hablar. El lenguaje no verbal era totalmente inexistente. Además, Elisabeth no parecía una mujer que está sufriendo por la muerte de sus hijos, su marido y sus familiares, no mostraba dolor, era un discurso totalmente plano y carente de sentimientos.

Posteriormente asistíamos al monólogo de Buckingham ya condenado a muerte (V.i), acompañado por el piano al que se le unieron una guitarra y un bajo. Al acabar el mismo Buckingham salía corriendo por un lateral del escenario, pero tampoco en esta ocasión se escenificaba su ejecución.

La escena ii del acto V de la versión clásica fue eliminada, así como la parte de Richmond de la escena iii, ya que el personaje fue suprimido. Así, llegaba el momento de la escena de los espectros (equivalente a V.iii), para la cual, el escenario quedaba totalmente oscuro, solo Ricard iluminado durmiendo en el trono en el centro del escenario. De repente, comenzaba a gritar, como preso de una pesadilla, por un instante se iluminaban algunos rostros tras él, repartidos a lo largo del escenario, pero de forma tan breve y fugaz que no daba tiempo a distinguir a ninguno de ellos. Ricard despertaba y pronunciaba su monólogo. Por tanto, no había apariciones fantasmales, y la escena perdía mucha fuerza, no había intensidad, volvía a ser simplemente un personaje estático y su parlamento.

De esta forma llegábamos al final, Ricard enganchaba su monólogo tras despertar sobresaltado dirigiéndose a sus soldados previamente a la batalla y con el monólogo final. Y lo hacía él solo en el escenario con un micrófono con pie (Anexo 3) y un primer plano de su cara en la proyección, aunque de repente aparecía otro personaje con una cámara y lo iba grabando. Acompañando sus palabras sonaba el Bolero de Ravel, interpretado por el resto de personajes en el nivel superior. Tras él aparecían iluminadas 13 estructuras metálicas rectangulares que parecían una especie de jaulas que avanzaban lentamente hacia él, “com a metàfora de la guerra”, tal y como afirmaba Mónico. Tras 4 minutos de monólogo, llegaba el esperado “*Un cavall. El meu regne per un cavall*”, Ricard dejaba caer su espada, y la música terminaba de golpe, hacía un disminuyendo y al final un glisando descendente fuerte, al mismo momento que el escenario quedaba a oscuras. Era el final, sin batalla y sin discurso final de Richmond.

Por tanto la única muerte en escena era la de Clarence, y al final la de Ricard, la cual parecía ser de muerte natural, ya que ningún otro recurso era utilizado para indicar que fuese asesinado.

Así pues, fue una obra larga, que trató de respetar el texto al máximo, por lo que se recortó muy poco y muy pocas escenas. Como resultado, una duración de 180 minutos aproximadamente con descanso, 2 horas y 50 minutos de representación, y en la que 14 actores y actrices daban vida a una gran cantidad de personajes, hasta 32 roles diferentes. El reparto de la adaptación del TNC fue más extenso de lo común, comparado con el resto de adaptaciones españolas objeto de este estudio.

De entre estos personajes se debería destacar el papel de Catesby como brazo ejecutor y mano derecha de Ricard, por ejemplo, en detrimento de personajes eliminados como Ratcliff o Tyrrell, suprimidos en esta adaptación. De todos modos, este tipo de personaje distaba mucho del que se pudo ver en otras adaptaciones analizadas, ya que en la adaptación del TNC no había violencia ni sangre sobre el escenario. En cambio, si aparecía el Obispo de Ely, el cual suele ser suprimido por las compañías españolas.

En lo que al resto de personajes se refiere, cabría destacar el hecho de que Richmond fuese eliminado, ya que la parte histórica de la obra no interesaba a la

compañía, ni el ascenso al poder de los Tudor tampoco. Estos fueron los actores y actrices que participaron y los personajes a los que representaron:

Ricard	Lluís Homar
Reina Elisabet	Lina Lambert
Duc de Buckingham	Joel Joan
Lady Anna	Anna Sahun
Rei Eduard IV / Assassí 2 / Bisbe d'Ely / Escrivent	Oriol Genís
Duc de Clarence / Ciutadà / Missatger	Jordi Collet
Lord Hastings / Ciutadà - Missatger	Albert Prat
Margarida	Carme Elias
Duquesa de York	Julieta Serrano
Catesby / Assassí 1	Roger Casamajor
Príncep Eduard – Lord Stanley – Ciutadà	Robert González
Príncep Ricard / Missatger / Criada	Aina Sánchez
Rivers / Alcalde / Guardià de la Torre / Missatger	Antoni Comas
Agutzil	Óscar Valsecchi

Además de todos estos personajes, en la escena de la pantomima de Ricard para finalmente aceptar ser rey, Ricard se encontraba acompañado por dos religiosos o monjes. Y tampoco podemos olvidar que a lo largo de gran parte de la función sobre el escenario o sobre el nivel superior del mismo se encontraba un pianista ambientando las diferentes escenas.

Como siempre debemos destacar al personaje de Ricard. Lluís Homar interpretó a un Ricard III que en cierto modo fue diferente al que acostumbramos a ver. Se trataba de un personaje muy estático, como el resto de personajes, sin furia, sin rabia, sin nervio, bastante plano. Un personaje que se limitaba a hacer el mal tal y como el texto dictaba, pero la maldad no se veía en sus gestos o en su carácter ni en sus actos, solo en su texto.

El actor admitió haber visto las representaciones de grandes actores como Olivier, McKellen, Pacino, García Valdés, Kevin Spacey..., y haber buscado inspiración para preparar su personaje. Además, el actor aseguraba haberse sentido

siempre atraído por el personaje, aunque “pensaba que no lo entendía bien, que no sabría cómo abordarlo, hasta que hace un par de años empecé a ver la posibilidad”.³⁸⁷

En lo que respecta a sus deformidades, a diferencia de otros montajes donde estas son físicas y muy acentuadas, el personaje de Homar lucía algunas prótesis muy visuales y muy aparatosas. Embutido en un ajustado traje negro, ligeramente chepado, un brazo paralizado, con una especie de armadura protésica, lucía hierros ortopédicos en la pierna izquierda y un collarín blanco muy llamativo. Sería interesante citar la descripción de Aguas:

Para presentar las deformaciones físicas de Ricardo III, el actor Lluís Homar explicó que en este montaje se exteriorizan principalmente gracias al vestuario. Un collarín al cuello, una bota con estructura metálica como las utilizadas en otros tiempos por los enfermos de poliomielitis, y una coraza en el tronco son los signos más visibles de esas malformaciones de las que habla Shakespeare y que convierten al protagonista en su ser marginal.

Por su parte, Antón describía como “discapacidades necesarias para una representación canónica: hierros en la pierna a fin de paliar los efectos de una poliomielitis, collarín, una pequeña chepa y deformidad de los dedos de la mano izquierda”, mientras que el propio Homar hablaba así de la caracterización física de su personaje: “Me siento cómodo con las cosas que llevo, no lo hemos exagerado tanto como Kevin Spacey. Es verdad que el Ricardo real era bastante más normal, según su esqueleto, pero el texto nos lleva a ese hombre inacabado”.³⁸⁸

Sería interesante recordar que Homar no era el primer Richard con collarín, ya que Lars Eidinger también lucía uno en la producción de Thomas Ostermeier estrenada en Alemania en febrero de 2015. Quizás esta pudo influenciar a la producción del TNC.

La caracterización de los jóvenes príncipes fue original y no se asemejaba a ninguna de las adaptaciones analizadas u otras adaptaciones de las que tenemos constancia. Ambos portaban traje oscuro como el resto de personajes pero lo más llamativo era la máscara grisácea que les cubría la cabeza entera, una máscara con un rostro estático, serio, sin ninguna expresión, completamente calvos, y lo más extraño es que no representaban rostros de niño o jóvenes, sino más bien de personas mayores. Este recurso no ayudaba al espectador, Mónico aseguraba que “les màscares dels prínceps hereus serveixen per crear un àmbit distant”. Sin duda, esta caracterización de ambos personajes confundía a la audiencia.

Otro aspecto relevante, como se puede comprobar gracias al listado de personajes, debido al alto número de personajes, uno de los actores tuvo que doblar, fue el caso de Roger Casamajor representando a Catesby y a uno de los asesinos, mientras que Robert González representó a tres personajes distintos: príncipe, Stanley y un ciudadano. También Aina Sánchez, interpretando al otro príncipe, a un mensajero y a

³⁸⁷ Ll. Homar en Aguas, Yolanda.

³⁸⁸ Ll. Homar en Antón, Jacinto.

una criada. Antoni Comas fue más allá e interpretó hasta a cuatro personajes: Rivers, Alcalde, Guardián de la Torre y un mensajero.

Los personajes de la Criada y el Alguacil fueron introducidos por la compañía del Teatre Nacional de Catalunya, ya que el Guardián se correspondería, en este caso, con Brakenbury.

Finalmente, debido a la eliminación del personaje de Richmond no se representaron las escenas en las que Stanley se reunía con él y traicionaba a Richard, ni tampoco la batalla final. La eliminación de este personaje central demostraba un hecho comentado anteriormente, el escaso interés de Albertí en la parte histórica de la obra así como la importancia y ascensión al trono de los Tudor o el mensaje moralizante.

4.18.3 Puesta en Escena.

La escenografía, a cargo de Lluç Castells y José Novoa, nos mostraba un espacio vacío, en el que el único elemento que aparecía en el escenario era un piano.

Al fondo del escenario se reproducía una estructura metálica de grandes dimensiones, con puertas de metacrilato transparentes corredizas por las que en ocasiones entraban algunos personajes. Esta estructura metálica creaba una atmósfera muy fría y futurista. La prensa hablaba de aquella escenografía, Gascón, por ejemplo, afirmaba que “en general tota l’escenografia de Lluç Castells i José Novoa es basa en un joc de portes corredisses de vidre que alhora fan de miralls que tornen imatges difuses, deformades”, mientras que Bordes lo definía como un “món de metacrilat i alumini a l’escena, que presenta un quadre, fred, distant, asèptic”.

Esta escenografía no situaba la acción en ningún lugar ni tampoco en un momento específico de la historia por lo que se debería destacar su carácter atemporal. En cualquier caso, Chavarría destacaba su contemporaneidad y afirmaba que se trataba de una “base de simples columnas que combinan acero inoxidable y metacrilato, dando juego a interiores y exteriores de Palacio”, mientras que Guàrdia encontraba un gran simbolismo en la escenografía propuesta por Castells y Novoa:

L’escenografia té gran simbolisme. L’estructura de metall i vidre expressa la fredor i obscuritat de la Cort, plena de falsedat i traïdoria. El moviment de les portes corredisses simula l’engranatge que amaga els passadissos secrets de Palau, que fan servir uns i altres per aconseguir els seus objectius”.

Aixímateix, la combinació de vidre, metall i llum blanca sobre fons negre fa que l’estructura es projecti en un pla continu fent-nos pensar que allò que veiem a escena no és la primera vegada ni, malauradament, l’última que veurem sinó que es perpetua en el temps i es reproduïx sempre que algú aspira a un tro que no li correspon, com és el cas de Ricard III. És com aquelles habitacions plenes de miralls en què miris on miris l’únic que veus és l’horror que provoca la desmesura de l’ambició.

María Araujo se ocupó del vestuario de esta adaptación, sobre el cual habría poco que destacar, ya que tanto los personajes masculinos como los femeninos vestían completamente de negro, unos con traje y otras con vestidos largos. Este vestuario era contemporáneo pero al mismo tiempo atemporal. Incluso el rey Eduard IV vestía de esta forma, aunque este se distinguía con una capa de color claro y una pequeña corona. Pocos personajes salían de esta tónica, uno de ellos era, por supuesto, Ricard. Desde la primera escena hasta que era coronado rey, Ricard vestía un extraño traje de cuero negro ajustado, distinto al típico traje de chaqueta americana y pantalones como el resto de personajes. A partir de la coronación, su traje cambiaba y dejaba el negro por un traje de color gris brillante.

Ricard no era el único personaje que dejaba de lado el tono oscuro, ya que uno de los asesinos de Clarence vestía con ropas rojizas que recordaban al bufón del teatro medieval o renacentista y que contrastaban en gran manera tanto con el resto de personajes como con el asesino que le acompañaba, el cual vestía siguiendo la estética habitual contemporánea que lucían los demás. Mónico destacaba este hecho comentando el vestuario: “destaca el dels dos assassins, un simbolitza la comèdia antiga amb un Oriol Genís enfundat en un vestit vermell com un dels personatges de l’època de Shakespeare, i en Roger Casamajor que simbolitza la comèdia moderna, vestit tal qual es tractés d’un personatge de Tarantino”. Olivares, por su parte, definía a aquel extraño asesino como “un grotesco Mefistófeles”.³⁸⁹

En cuanto a las proyecciones, en el nivel superior se hallaba una pantalla de grandes dimensiones en la que se proyectaban imágenes grabadas y otras filmadas en directo gracias al uso de una *steadycam*, videoocreación de Franc Aleu. Por ejemplo, cuando se nos mostraban otros espacios fuera del escenario, se proyectaban imágenes previamente grabadas. Esto ocurría mientras el Escribano cantaba y se proyectaban imágenes de Ricard, aunque en la grabación a la que hemos tenido acceso, en un escenario tan oscuro y unas imágenes tan oscuras en blanco y negro, resultaba complicado distinguir lo que aparecía en las mismas. Cuando este personaje acababa de cantar y el pianista dejaba de tocar, momento en el que entraban al nivel inferior Buckingham y un grupo de ciudadanos, al nivel superior Catesby, y en la pantalla Ricard parecía leer un libro acompañado de un monje.

En el último acto, mientras Buckingham pronunciaba su monólogo final también se proyectaban imágenes en dicha pantalla pero, debido a las dificultades ya comentadas, no sabría definir qué aparecía en dichas imágenes en aquella ocasión.

Finalmente, durante el monólogo final de Ricard se proyectaba un primer plano de su rostro, y sobre el escenario otro personaje con una cámara y lo iba grabando ofreciendo un plano de 360° con una *steadycam*, así como diferentes planos del monarca proyectados en vivo, algo que Armengol denominó como “hibridación entre arte visual y arte escénico”, y añadía:

En este caso, el apoyo en una cámara en movimiento que persigue al titánico Homar en su recreación de la nauseabunda criatura shakespeariana permite dar una profundidad al espacio que no solamente ilumina los recovecos velados por

³⁸⁹ En, Olivares, Juan Carlos. “Ricardo III, the Enterteiner”.

el ojo del espectador cuando selecciona determinados fragmentos, sino que testimonia todos los ardides que el monarca va tramando.

El propio Albertí aseguraba que el uso de este recurso lograba “explicar aspectos psicológicos del protagonista que difícilmente podríamos expresar de otro modo”.³⁹⁰ Sobre la escena y el monólogo final de Ricard, Homar se refería a esta escena y recurso:

No queremos que para el espectador que acuda al teatro la energía del personaje quede encerrada en sí mismo, sino que salpique con resonancias hacia mí aquí y mi ahora –añade Albertí–. Por eso subrayamos el momento de debate interior del personaje. No es sólo una obra hecha de manera excelsa, sino que invitamos a una reflexión sobre los mecanismos de articulación de dolor y de mal que todos llevamos a la espalda.³⁹¹

En lo que refiere al espacio escénico, el único teatro donde se representó fue el Teatre Nacional de Catalunya, tal y como se ha señalado anteriormente. Además, la compañía presentó dos niveles diferentes en escena: el nivel inferior, a nivel del escenario, y un primer piso o nivel superior. Cabría señalar que la acción se desarrollaba normalmente en el nivel inferior, mientras que en el nivel superior tan solo se desarrollaban las escenas que se corresponderían con III.vi y III.vii del hipotexto.

En la primera de aquellas escenas era el Escribano quien ocupaba aquel espacio superior, cantaba a ritmo de la música del piano, recordaba a una canción popular o religiosa. Al salir el Escribano aparecía el alcalde en ese nivel superior, aunque posteriormente salía y volvía a aparecer en el nivel inferior junto a un grupo de personajes que representaba a los ciudadanos. (Anexo 4). Ricard sería quien ocupaba el espacio superior en el resto de la escena junto a dos religiosos con aspecto de monjes, aunque en este caso no estaba flanqueado por ellos, sino que siguiendo la tónica habitual de la obra, estaban muy distanciados entre ellos. Primero entraba uno de los monjes con un incensario, le seguía Ricard, ambos seguidos de Catesby, y por último en la comitiva, otro monje con otro incensario. Los monjes encapuchados quedaban en la oscuridad. Además, también el piano ocupaba el extremo izquierdo del nivel superior en estas escenas y lo haría ya de forma definitiva hasta el final, acompañando la acción y el texto.

Ya hacia el final, también los mensajeros que traían noticias a Ricard aparecían en el nivel superior, donde el piano acompañaba con una melodía trágica toda la escena.

Sobre este nivel superior, además, en ocasiones se proyectaban imágenes en una pantalla gigante tal y como se ha comentado anteriormente, lo cual aportaba profundidad y perspectiva, aunque Antón consideraba que “las imágenes proyectadas en la parte alta de la escenografía eran muy sutiles para no eclipsar la figura del actor”.

³⁹⁰ X. Albertí en Chavarría, Maricel.

³⁹¹ Ll. Homar en Chavarría, Maricel.

4.18.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Hemos tenido la posibilidad de contar con diferentes recursos para llevar a cabo el análisis de la recepción de la adaptación *Ricard III*, del Teatre Nacional de Catalunya y dirigida por Rafael Albertí. Estos recursos son, principalmente, prensa online y en menor medida, páginas webs especializadas y Blogs, así como comentarios de espectadores en páginas webs. Los resultados del análisis son sorprendentes ya que no son tan positivos como cabría esperar, teniendo en cuenta que se trata de un gran montaje llevado a cabo por una gran institución y que contaba con un director y un actor principal de contrastada trayectoria. Además, las introducciones en las publicaciones de prensa hacían pensar que la recepción sería muy positiva. Por ejemplo, Chavarría aseguraba que “En manos de Xavier Albertí, el director del Teatre Nacional de Catalunya, un Shakespeare como Ricard III es literalmente una fiesta de la teatralidad”.

Lucas mostraba su entusiasmo ante el montaje: “Shakespeare és teatre, Albertí és teatre, Homar és teatre, és a dir que aquest espectacle de la Sala Massagran del TNC és com una oferta de tres per un”. Otro ejemplo era la web *Masteatro* que señalaba: “Xavier Albertí recupera el tono magnificente de la obra en un gran montaje con 14 actores en escena y todos los medios de la sala gran del TNC”. También la web *Cinematodic* en cuya crítica se hacía referencia también a la sala llena durante el tiempo que estuvo en cartel: “Una gran producción, un gran elenco, lleno absoluto durante el periodo de representación”.

En cambio, Sorribes elogiaba ya desde el principio a Lluís Homar por su interpretación de Ricard y dejaba entrever las críticas negativas sobre la adaptación que vendrían en adelante calificándola como “irregular”: “L'actor meravella en el 'Ricard III' del TNC i és el puntal d'una obra irregular”.

La introducción de Bordes tampoco acababa de ser positiva y confirmaba que “Ricard III retrona malvat a escena, però no ressona ferint en l'interior de l'espectador”.

Mucho más explícita era Moraleda, cuya opinión anticipaba la negativa recepción que tuvo la obra en su crítica: “no va ser com esperava”.

El aspecto que peor recepción tuvo fue la propuesta y la dirección de Albertí. Tan solo se ha encontrado una opinión positiva al respecto, por parte de Bordes: “La proposta de Xavier Albertí amb aquest *Ricard III* és, efectivament, un monument a la paraula de Shakespeare”. El resto se trataba de críticas negativas como por ejemplo, la de Sorribes, quien criticaba la ausencia de ritmo y movimiento por parte de los actores, sobre todo, en la primera parte de la función, algo que, como se podrá comprobar, fue muy recurrente:

Albertí ha buscat un distanciament i un estatisme que no col·laboren a fer que flueixi un muntatge que només accelera a la segona part. L'inici queda marcat, després del monòleg del monarca en què revela les seves motivacions, per una letàrgica absència de nervi. També en la direcció dels actors, en excés plantats la majoria. I succeeix que el vers i la paraula de Shakespeare arriben a pesar més del compte.

Albertí només franqueja la barrera de l'estatisme amb l'ús momentani del vídeo, que recrea imatges fora de l'escenari, o la irrupció dels personatges a la tarima superior. Són solucions, igual que les breus intervencions del tenor Antoni Comas, que intenten canviar un ritme en excés monòton.

En la misma línea, Armengol criticaba ese estatismo en escena:

El estatismo que preside el deambulamiento de gran parte de los actores durante el desarrollo de la tragedia carga el ambiente con un hieratismo que entorpece la ya por sí compleja cadencia de los versos del maestro Shakespeare. En otras palabras, Shakespeare no es un autor para ser recitado, sino para ser vivido, pide a gritos que cuerpo y palabra se acoplen mediante desgarros y producciones de intensidades incesantes. Si a ello le juntamos lo errático que constituye el primer acto, con todos los actores a medio gas (incluido el señor Homar), la primera hora se hace difícil de soportar. Es una auténtica lástima que esto ocurra.

También criticaba este hecho Ribaudí:

Als crèdits hi consta un responsable de moviment, Oscar Valsecchi, tot i que de moviment n'hi ha hagut molt poc. Tot i així admeto que estar-se palplantat pot ser una idea de moviment en teatre, però en aquest cas m'ha cansat veure tantes estàtues humanes al escenari escoltant com algun dels personatges deia el seu monòleg.

Por su parte, Ferré criticaba la dificultad para seguir la obra:

A nivel formal, aquest *Ricard III* podria haver estat una proposta trencadora fa uns anys; ara, però, ja respira clàssica. L'espectador ha de posar tota l'atenció per seguir la història i deixar-se emportar per la complexa xarxa d'intrigues, crims, amors i desamors, veritats i mitges mentides.

Mula también escribió una crítica negativa hacia la propuesta:

Desgraciadamente, la sobriedad de la propuesta, en algunos momentos, resulta demasiado fría y monótona. Además de algunos fragmentos con pinceladas de humor bastante simpáticas, se agradece cada vez que algún recurso estético (cámaras u otros elementos) rompe con la línea aséptica por la que camina el espectáculo.

Por el contrario, el texto de la obra, adaptado por Lluïsa Cunillé y con traducción de Joan Sellent, recibió críticas positivas como la de Armengol, por ejemplo, quien aseguraba que “la traducción al catalán con la que se maneja la dramaturgia y el montaje es exquisita”. También en la web *Cinemelodic* opinaban:

La obra es intensa y, pese a la duración, la adaptación hace que no se atraganten nombres ni escenas, con bellos momentos muy plásticos, como el grupo de ciudadanos que interpretan a capela varios fragmentos musicales.

También encontramos varias opiniones positivas sobre la escena final y el monólogo final de Ricard. Una de ellas es la de Sorribes:

Brillant escena final, que acaba amb el públic dret, on deixa empremta d'una energia i capacitat desarmants. Sol, al centre de l'escenari, la resta del repartiment l'acompanya en el seu agònic i vibrant monòleg a la tarima superior interpretant l'arxifamós bolero de Ravel.

Otra la firmaba Guàrdia, quien también criticaba que se trataba de una obra larga y densa, complicada de seguir, pero que merecía la pena por esa escena final:

Ricard III no és una obra fàcil, ni en contingut ni en forma. El text és dens i l'argument és tan enrevessat que resulta fàcil perdre el fil durant les més de tres hores que dura la funció. Potser algú la trobarà massa llarga però val la pena esperar per veure Lluís Homar interpretar el monòleg final mentre escoltem en directe el Bolero de Ravel.

En la misma línea, Gascon y Barba lo calificaban como “un final absolutamente genial”. En cambio, Ribaudí, pese a aplaudir el inicio, a partir de ahí encontraba poco más interesante: “Bon començament, els monòlegs del bard són impecables. Van apareixent els diferents personatges, però penso que aquí s'ha acabat l'interès”.

En lo que respecta al elenco, la crítica fue prácticamente unánime alabando el trabajo llevado a cabo por Lluís Homar. Guàrdia lo calificaba de la siguiente forma: “Lluís Homar fa una esplèndida interpretació d'aquest personatge històric, plena de força i matisos que van des dels hipòcrites afalacs a la ira continguda o la solitud del monarca”, y Sorribes opinaba sobre su interpretación: “Homar desplega una interpretació tan majestuosa que deixa en un pla inferior tota la resta”. Y posteriormente añadía más elogios, incluyendo en su crítica a Carme Elias (Margarida) y a Joel Joan (Buckingham):

Homar, mentrestant, es mou en un altre terreny. Ell és el rei de la funció i líder d'un repartiment en què Carme Elias i Joel Joan fan mèrits per darrere d'ell. El seu Ricard III potser fa tanta por com el malvat Hannibal Lecter que té en el president Frank Underwood de *House of cards* una versió contemporània amb aquelles interpel·lacions mirant l'espectador.

Mula afirmaba que solo por ver la interpretación de Homar ya merecía la pena:

Sólo por ver a Lluís Homar interpretar un personaje tan jugoso y emblemático, todo el montaje ya vale la pena. El veterano actor demuestra su talento interpretativo llevándose toda la atención con la complicidad del director Xavier Albertí que le deja un gran espacio de lucimiento. Divertido, lleno de matices, trágico y perverso, cada monólogo del rey deforme resulta una verdadera lección y un placer hipnótico.

Otro ejemplo de crítica positiva hacia Homar era la opinión de Pijoan, el cual encontraba que el actor había afrontado su primer Shakespeare en el momento idóneo:

Homar no s'ha equivocat, i ha afrontat la “comèdia negra” de Shakespeare en un moment de maduresa idoni que l'ha permès dur a terme una feina entusiasta i precisa, rotunda i farcida de matisos que permeten l'espectador no sortir de la

sala amb una idea massa rígida del personatge, d'endur-se a casa uns quants Ricards.

Bordes también opinaba sobre el trabajo del actor:

Sens dubte, el treball actoral a escena estava contrastat, ja abans de començar. Lluís Homar és un digne i pròxim Ricard III, sí. L'èpica del vers i el posicionament forçat (fa molt bé de mirar de treure importància a les crosses que el presenten com el personatge malgirbat que exigeix la tradició).

Otro ejemplo era Martínez:

Lluís Homar fa una interpretació excel·lent, en la qual afegeix una mica d'humor àcid que es treu de la màniga. Porta *Ricard III* al seu terreny, que consisteix a esforçar-se molt, i posar molta força i una imponent presència a l'escenari.

También Olivares, quien además afirmaba que hubo una merecida ovación: “Ovación. Merecida. Enorme interpretación de Lluís Homar. Actor y personaje reciben el justo premio que han perseguido con ahínco durante toda la función”.

Limones, lo definía como un papel impecable:

Papel impecable el que Homar nos regala. Vayan los principales elogios hacia su interpretación, no solo porque él reconoce que los desea, sino porque son enteramente merecidos. Un papel, el suyo, que desde el principio tiene el cometido más importante (por algo la obra lleva su nombre), que va ‘in crescendo’ primero con su confabulación, segundo con su ejecución del poder, por último con su gran monólogo previo a su muerte.

Gascon y Barba eran otro ejemplo de elogios hacia Homar:

Lluís Homar ens ha presentat un Ricard III ple de matisos que trenca la quarta paret des de l'inici. Divertit, acomplexat, tràgic, pervers. Uns monòlegs que ens han captivat amb un monòleg final realment hipnòtic i on, excepte el rei, tots els actors estan damunt la plataforma interpretant el Bolero de Ravel.

Por su parte, la web *Masteatro* opinaba que su mejor momento era hacia el final:

De todos los actores, el lucimiento de Lluís Homar queda altamente destacado. Dejamos de ver ese registro grandilocuente al que nos tiene más acostumbrados para entrar en el de un hombre enfermizo, tosco e indeseable. Sin embargo, cuando más sobresale su actuación es en el final, momento en el que se muestra derrotado y se despoja de su armadura para mostrar su vulnerabilidad.

En la web *Cinemelodic* escribían: “Un Homar pleno, maduro, con una interpretación llena de matices en los que se reflejan perfectamente los distintos estados de ánimo: la rabia, la ambición, el poder, la desesperación”. Y añadían:

La obra pivota en Homar, que está espléndido en la segunda parte y glorioso en el monólogo final de la batalla de Bosworth, armado con espada frente a un micrófono, donde pide desesperadamente un caballo a cambio de su reino.

Ferré también elogiaba la interpretación de Homar, e incluía a otros miembros del elenco de forma positiva:

El monòleg inicial de Lluís Homar, ja augura una interpretació estratosfèrica, com les que li hem vist en els darrers temps. Un treball al servei del malvat, la caracterització del qual s'allunya del mite shakesperarià per apropar-nos al cadàver trobat en un pàrquing el 2013, és a dir, menys dfeormitat grotesca i més bellesa de la malaltia. El seu Ricard III, encertat en la ràbia i en l'humor, és un in crescendo que esclata a l'escena final, l'instant més emocionant de tota la funció. El principal atractiu del muntatge rau doncs en el seu protagonista, en l'oportunitat de poder veure Julieta Serrano en forma als 84 anys, en el momento del duet Oriol Geniès – Roger Casamajor quan han de cometre un crim o en la verbalització del dolor d'Anna Sahun.

Moraleda solo salvaba a Homar de toda la adaptación: “Homar, siempre impecable, siempre a punt per salvar-nos el dia”. Pese a ello, también encontraba aspectos que no eran de su total agrado a la hora de enfocar el personaje por parte del director:

La seva interpretació, malgrat ser el millor de la nit, respon a una direcció, que signa Xavier Albertí, que no acaba de decidir si vol un *Ricard* (i en aquest cas parlo de l'espectacle) burleta, irònic, sanguinari, icònic o de culte. Per moments, sembla que tot el text de Shakespeare només és una mena de preàmbul pel monòleg final.

Respecto al resto del elenco, hubo división de opiniones, encontramos tanto opiniones positivas como negativas. Entre las primeras se encontraba Limones:

Es evidente que para que un proyecto así salga adelante y tenga su merecido éxito se requiere más que solo un buen actor. El elenco de Ricard III se ha documentado y le ha entregado su cuerpo y alma a sus personajes. Una imprescindible Carme Elias como Reina Margarida, la exiliada viuda del rey Enrique VI, quien con sus dramáticas pero desgarradoras intervenciones nos roba el corazón. Un Duc de Buckingham, quien resulta ser un monstruo de la palabra sobre el escenario como es Joel Joan. O la Lambert, que templa ambició, odio, y su papel de mujer y madre con elegante maestría.

También Gascon y Barba:

Tots ells han estat a un nivell d'interpretació similar quedant “eclipsats” per la força escènica de Lluís Homar, però destacaríem a una magnífica Reina Margarida interpretada per Carme Elías i a l'evolució del personatge de Sir William Catesby interpretat per Roger Casamajor.

También encontramos opinión positiva en *Cinemelodic*:

La obra se representa en dos largos actos en los que el primero es más lento, de planteamiento, y en el que se encuentran momentos excepcionales, especialmente en los monólogos de Homar, en sus interacciones con Buckingham (Joan, que está seguro, sólido, estupendo en ese registro), pero también en las insinuaciones a Lady Ana (Anna Sahun), además de la estupenda escena en que las tres actrices principales, Julieta Serrano, Carme Elías y Lina Lambert, llevan a sus personajes a acusarse y reprocharse actitudes para terminar comprendiéndose y apoyándose.

Como se puede observar, las actrices y los personajes femeninos, junto a Joan, fueron los más destacados, por ejemplo Lucas afirmaba: “Vaig veure una de les millors interpretacions de l’Anna Sahun”, y Guàrdia también las destacaba:

Destaca la actuació de les protagonistes femenines, sobretot la de Carme Elies en el paper de la Reina Margarita (viuda del rei Enric VII), que, majestuosa, expressa el dolor per la mort del seu marit i el desig de venjança. Té dos grans moments escènics difícils d’oblidar. També destaca la serena i digna Reina Elisabet, esposa del rei Eduard IV, interpretada per Lina Lambert o l’actuació de la veterana Julieta Serrano en el paper de la duquesa de York (mare del rei Eduard IV), també assassinat, que amb càlida i profunda veu plora la mort del seu fill.

Mula hacía lo propio:

En el reparto, por suerte, encontramos también ciertas figuras que destacan por su fuerza emocional y que, junto con Homar, generan los momentos más vibrantes y sobrecogedores. Ellas son las soberbias Julieta Serrano, Carme Elias y Anna Sahun.

En cambio, Martínez no opinaba lo mismo:

Malgrat que sigui l’estrella de la nit, l’espectacle és molt coral i dona veu amb paraules agudes a gran nombre de personatges, que a vegades s’interpreten per un mateix actor, per així poder gaudir del seu moment de lluïment. Ara bé, és difícil equilibrar el nivell interpretatiu, sobretot d’algunes actrius, amb el personatge de Ricard, ja que, si bé és un repte per les limitacions físiques que el condicionen, resulta amb una consecució doblement positiva en generar tot allò de l’escena que s’exigeix.

Tampoco Armengol:

Ni Carme Elias ni Julieta Serrano son capaces de levantar la primera parte y media de la función y, de hecho, si no fuera por el monumental y descomunal monólogo con el que se cierra la tragedia, con un Lluís Homar que sólo entonces tiene la bondad de mostrarnos su descomunal talento, estaríamos ante una de las más insulsas recreaciones del pérfido personaje shakespeariano.

Bordes consideraba que en ocasiones era complicado entender a los personajes, sobre todo los femeninos:

En alguns passatges, costa entendre les interpretacions (sobretot, les femenines a la primera part), tot i que van amplificats per garantir que el vers arriba fins a l'última filera. Els canvis d'escena i les bromes "pastorals" dels personatges proven de donar aire a un continua manipulació de Ricard per a esdevenir rei.

Moraleda continuaba criticando negativamente todos los aspectos de la adaptación, y también lo hacía con el elenco y los personajes, y volvía a recordar el estatismo de los mismos:

Amb una posada en escena estàtica i un repartiment que semblava desorientat, els personatges buiden text com qui recita la lliçò i cal molt poc temps perquè ens quedi clar que Ricard és dolent dolent i que tots els personatges están relacionats entre si. Ara bé, si no venies amb l'arbre genealògic après de casa pensó que era francament difícil arribar a saber qui i quins eren els greuges reals o suposts que s'havien comés.

Martínez también criticaba esta quietud y falta de movimientos:

Els personatges es planten a escena i, a contracor, els actors no tenen més remei que seguir les indicacions que han rebut i limitar-se a focalitzar l'expressió només a la cara. D'aquesta manera, ni braços ni moviments poden distreure, però a la vegada fan impossible de captar res més que estaquiots des de la segona meitat de files. De lluny es perd escena i, a vegades, es perd so.

Ribaudí criticaba que con esta propuesta ninguno de los actores podía lucirse: "A partir d'aquesta idea de posada en escena, penso que els actor s'han pogut lluir molt poc, tan els que han fet correctament el seu paper, com els que anaven molt justets". Y añadía: "No he vist cap actuació d'aquelles de recordar, de les de pell de gallina, i al final de les quasi tres hores i mitja, "un cavall, el meu regne per un cavall" l'he trobat patètic, totalment absent de tensió".

Por último dentro de las críticas negativas, Gascon y Barba se centraban en Joan: "no ens ha convençut la interpretació de Joel Joan".

Otro aspecto que generó división de opiniones fue la puesta en escena, aunque se impusieron en número la críticas negativas. Las críticas positivas fueron escasas y vinieron de parte de Lucas: "Exhibició de poder escenogràfic del Lluç Castells i el Jose Novoa, per competir amb el poder escènic del gran Homar". También de parte de Mula: "El vestuario y escenografía, también bastante sencilla, transmiten una elegancia y una oscuridad adecuadas para el tono de la obra, del mismo modo que el inquietante y perturbador espacio sonoro". Y de varias webs:

- Se nota que Albertí juega en casa y sabe explotar los recursos del espacio, por más que los problemas de sonido sigan siendo su punto débil. La escenografía de Lluç Castells y Jose Novoa junto a la iluminación de Ignasi Camprodon crean una puesta en escena impactante, fría, escéptica y atemporal, pero muy atractiva y espectacular. También en el vestuario de María Araujo y en los movimientos de los personajes vemos unas capas llenas de simbolismo (*Masteatro*).

- El montaje escénico es a la vez grandioso (estamos en la Sala Gran del TNC, una de las más amplias de la oferta de la ciudad) y austero. Con un aspecto muy “post-industrial”, asistimos a una estructura acristalada y metálica en dos niveles y que denota frialdad, desapego, en la que se desenvolverán los personajes (*Cinemelodic*).

En cambio, las críticas negativas fueron mayores en número. Entre ellas citamos a Sorribes: “una posada en escena freda, estàtica (gairebé sempre) i irregular en el to” Y añadía: “Tampoc ajuda a guanyar fluïdesa una escenografia massa críptica, a partir d’una estructura rectangular de metall amb portes automàtiques de metacrilat”. Otro ejemplo era Bordes:

La posada en escena, molt depurada, estàtica, que només es vol distreure amb elements més aviat superflus que no hi aporten gaire res (a excepció de la imatge de la corona que es va esborrant amb un cert aire malèfic o l'ombra de Ricard III, com un esperit maligne per sobre de l'escenografia panoràmica). L'espai, es va escanyant. Com la vida de Ricard III cada cop és més breu, més apretada. Però els reflexes incomprensibles de l'estructura sembla que, d'arrencada, el terra impul·lut de la Cort presenti una mena de marques com si algú hagués estat arrossegant mobles el dia abans. La brillantor de les paraules congela l'escena, no l'aconsegueix apropar al segle XXI, tot i la bona intenció del vestuari (ai, els lluentons que van provocar un riure fora de lloc que simulava l'armadura del monarca més decrepit).

Moraleda no estaba de acuerdo ni con el escenario ni con el uso de las proyecciones:

Sobre un escenari despullat i negre on només veiem unes portes de vidre automàtiques, com d'aeroport, que fan mil i un reflexos, un repartiment vestit de negre de dalt a baix resulta impossible de destriar del fons des de la fila 19 de la platea (algún dia els directors de la sala gran del Nacional recordaran que hi ha espectadors més enllà de la fila 7 que tenen tan dret com els abonats de la primera fila a veure l'espectacle).

Tot aixó acompanyat d'un ús erràtic de projeccions (aquella animació reiterativa en tots els sentits del rostre de Ricard III fonent-se sobre l'escenari) i de la càmera, que, amagada entre un laberint de vidres ens tornava una imatge distorsionada del que pasava en escena, reiterant un cop més la metàfora i contribuint a la lectura completament plana del text de Shakespeare.

Tampoco Martínez era partidario de las mismas:

El decorat emprat en aquesta proposta afegeix —igual que l'espai sonor i certes peces de l'escenografia admirablement semblants a parts del cos humà— l'ambient tètric, originat per rebots i cops de fons, per posar en situació de sang glaçada a l'espectador. És cert que el gran risc del Teatre Nacional de Catalunya és el munt d'aire que sobra a l'escenari, però en aquesta ocasió s'intenta omplir amb projeccions desdibuixades ben estranyes i, en moments determinats, una càmera que, s'ha de mencionar, ajuda a donar perspectiva a l'escena des de la butaca.

Ferré únicament era favorable de los momentos musicales, criticando negativamente el resto:

Fosca, gélida i al límit de la iconoclastia. Així és la proposta escènica de Xavier Albertí a *Ricard III*. Escenografia bastida de metall i metracrilat: estricte dol en el vestuari, només trencat tímidament per una joia de sobri disseny que llueix cada actriu. Il·luminació tènue, grandiloqüència d'un espai que també funciona com a mena de túnel d'un temps que vol ser l'actual gràcies a l'ús de la càmera en directe, recurs no gaire reeixit per la manca d'intencionalitat, i la projecció deforme que tampoc va més enllà de l'ornament.

Ara bé, la fredor global de la posada en escena va calant en la platea a mesura que avança l'obra i, tot i que el gaudi amb la paraula és indiscutible, s'agraeixen els moments musicals però no caure en el tedi.

Por el contrario, Lucas no recibía con agrado la música de fondo: “Al principi vaig maleir el piano que no em deixava gaudir del monòleg inicial del Duc de Gloster ... Sempre he pensat que la música de fons és un esport de risc”.

En la opinió de Ribaudí la escenografia no aportava nada interesante y el vestuario era demasiado convencional: “L'escenografia de Lluç Castells i José Novoa és força impactant, freda: vidre i metall. A mi no m'ha aportat res d'interessant. El vestuari de Maria Araujo l'he trobat massa convencional, no s'ha arriscat ni així.”

Guàrdia centrava su crítica únicament en el vestuario:

Sorprèn i no acaba de convèncer el vestuari d'alguns personatges com el de l'assassí a sou (d'un cridaner color vermell) o l'enlluernador vestit final de Ricard III. Potser respon a la voluntat del director, Xavier Albertí, de fer-los destacar d'entre el monocronisme de la resta de personatges. Ells són els únics capaços de veure el que s'amaga sempre rere l'ascensió al tro – el Gran Mecanisme – que, segons Shakespeare, suposa “una desfilada de reis que ascendeixen i s'empenyen els uns als altres a través de la història”.

Por otra parte, observamos diferentes puntuaciones que prensa, Blogs y webs consultadas otorgaron a la adaptación. La nota más alta la concedía Guàrdia, un 9 sobre 10. También alta puntuación de parte de Mula y Pijoan: 4 sobre 5. Armengol y Gascon y Barba otorgaban un 3 sobre 5, mientras que las notas más bajas provenían de Moraleda y Ribaudí: 2 sobre 5.

En cuanto a la recepción por parte de la audiencia, se han encontrado muy pocas referencias a la misma, además de las ya mencionadas de la merecida ovación a Homar y del lleno absoluto durante el periodo de representación. A estas, deberíamos sumar la referencia de Limones: “El resultado ha sido un montaje de gran formato que hace levantar al auditorio en aplausos a su finalización”.

También la de Ribaudí: “Com sempre, quasi abans que s'apagués el llum, una part de l'auditori ja estava dempeus aplaudint enardits i cridant braves desafortats”.

También se deberían tener en cuenta los comentarios que algunos espectadores escribieron en la web *Teatrebarcelona*. También en ellos encontramos diversidad de opiniones. El más positivo lo escribió Josep Oliva Sasé, el cual daba una puntuación de 4 sobre 5, y quien nos informaba de un dato muy interesante y valorado por el espectador: “Una hora abans de la representació vaig assistir ja dins de la sala a una xerrada a càrrec de X. Albertí que va resultar summament interessant bàsicament per les pautes que ens van donar per fer més fàcil la seva comprensió”. De todas formas, al tratarse de una obra complicada, no fue suficiente para él y no pudo disfrutar del texto:

Tot i amb això es tracta d'una obra densa i complexa per la quantitat de personatges i els llaços que els uneixen, de manera que inevitablement en més d'una ocasió em vaig perdre, i el pitjor és que no vaig gaudir de la riquesa dels versos que magníficament ha traduït Joan Sellent.

Este espectador también se refería a la escenografía aunque no tan positivamente:

L'escenografía a base de metall i metacrilat aporta contemporaneïtat i em va recordar la del Professor Bernhardt però canviant la lluminositat per la foscor el que va fer que em resultés freda molt freda. I amb el vestuari negre predomina passa exactament el mateix.

Aunque sí criticaba positivamente al elenco actoral: “Pel que fa a la interpretació les cinc actrius i nou actors fan un excel·lent treball destacant a Julieta Serrano que feia anys que no veia en escena i que als seus 80 anys està en plena forma”. Y cómo no, también elogiaba a Homar: “Pel que fa a Lluís Homar sobre qui recau tot el pes de l'obra, qualifico el seu treball de magistral. I si els cent noranta minuts se t'han fet una mica feixucs tens la recompensa amb el regal que et té preparat Homar els últims deu minuts, indescriptible”.

Otro espectador que escribía su opinión era José Javier del Viejo, quien le otorgó una puntuación de 3 sobre 5 y comenzaba su comentario afirmando: “Pues salgo un pelín decepcionado de la obra. Y eso que iba con muchísimas ganas!”. En su comentario elogiaba a Homar pero no estaba de acuerdo con la escenografía ni el trabajo del resto de actores y actrices:

Lluís Homar está espléndido como Ricard III pero creo que ha sido el montaje lo que no me ha acabado de gustar. Por un lado la escenografía me ha parecido demasiado fría, la presentación de personajes un poco confusa (como alguien venga a ver la obra sin saber de qué va el tema le va a costar un poco situar quién es quién), la obra poco ensayada (varias veces diferentes actores se han pisado el texto unos a otros) y finalmente algunos momentos de monólogos se me han hecho tediosos y aburridos. Además... para acabar de rematarlo todo un contratiempo de sonido por poco no nos ha matado del susto casi al final de la obra con un sonido horroroso y mega potente

Y concluía: “Vamos... que no ha sido lo que pensaba que me iba a encontrar al tratarse de una de las grandes apuestas del TNC”.

Por último, el comentario de un espectador que se hacía llamar Hebert fue el más negativo, y le otorgaba solo un 2 sobre 5. A este espectador, el gran final y el trabajo de Homar no compensaban el aburrimiento de las horas previas a ese final porque, además, esperaba mucho del montaje.

Torno a ser dels pocs a qui no ha convençut. Té un magnífic final (amb un recurs musical fàcil per a aixecar qualsevol muntatge i un Homar esplèndid) que, per mi, no compensa les 3 hores prèvies on em vaig avorrir. Llàstima, perquè esperava molt d'una de les propostes estrella de la temporada.

Este espectador, igual que hiciera la prensa hablaba del estatismo y una puesta en escena fría, así como de una obra difícil de seguir:

M'ha semblat freda, encorsetada, rígida, amb poques emocions (quan parlem de tirans, dones que perden els fills i marits, pànic a ser el proper a caure en desgràcia, matrimonis obligats...); suposo que es buscava sobrietat, amb l'ajut d'una escenografia industrial i metàl·lica i filmacions en directe (la moda del moment) però m'ha resultat estàtica i distant. Cert que és una història amb molts personatges, difícil de seguir-la al detall (l'acabava de llegir i tot i així costa situar-te en cada moment) però malgrat tot, em faltava vida i tragèdia, por i ambició.

Tampoco el elenco se salvaba de la crítica de este espectador, ni siquiera Homar, solo en determinados momentos, y tampoco los personajes femeninos:

I, heretgia, tampoc les interpretacions m'han convençut. Sí, Homar està immens a moments, sobretot al final, però a estones no el sentia, em sobraven determinats tocs humorístics del personatge (el riure idiòtic, la sabata de dona) i la resta de personatges queden en poca cosa davant del monarca, amb algunes recitacions monòtones, especialment als papers femenins. Així, la meva escena favorita, quan les dones, enfrontades en el passat, que han patit el mal de Ricard es troben i comparteixen el dolor, tampoc no em va arribar res.

Por tanto, en las conclusiones de la prensa y recursos consultados volvíamos a observar una clara división de opiniones. Por ejemplo, Lucas aseguraba que “Ricard III és un gran spectacle”, y Martínez concluía positivamente:

Tot sigui dit però, la força, energia i precisió dedicades a la interpretació d'aquest *Ricard III* tapen amb llum qualsevol carència petita que hi pugui haver, perquè l'èpica de certs moments explota i posa la pell de gallina com l'espectador no dubtava en cap moment que succeiria. S'ha comprovat, un ser deformat i mesquí, amb una mica d'enginy i picaresca, pot aconseguir alçar el públic de la seva butaca.

Limonos hablaba de un gran éxito cosechado:

Definitivamente, Albertí ha sabido darle a la famosa frase shakesperiana “mi reino por un caballo” una vuelta de tuerca y ha conseguido junto con la compañía, la producción del teatro y todo el equipo artístico una obra de las que

quedará en los anales de la historia del TNC por un indiscutible y merecido éxito cosechado.

Mula observaba que “en definitiva, se trata de una pieza contundente, con fragmentos memorables y, en general, muy satisfactoria incluso con los aspectos antes mencionados que, de ser mejorados, podían haber dado más vida a todo el conjunto” y la web *Cinemelodic* la calificaba como “una obra que deja huella”.

Por el contrario, Armengol concluía:

Demasiado subtexto se ha quedado en el tintero para crear un espectáculo con una dirección de actores y espacial bastante pobre y exigua, lo cual es de lamentar cuando se cuenta con el trío Homar, Elias y Serrano. No defrauda, pero tampoco emociona.

En la misma línea, Bordes opinaba: “*Ricard III* retruny a escena però no ressona a l'interior. Aquí és on la peça, que agrada per la seva monumentalitat, va més coixa”, mientras que Moraleda hacía su propio resumen:

Aquest *Ricard III* es podria resumir en dues frases, un home molt dolent que mata a tothom com una Reina de Cors qualsevol acaba morint en batalla mentre demana un cavall. Conclusió: el poder està podrit. Fosc. Aplaudiments per Lluís Homar. Fi.

Por último, Guàrdia criticaba la falta de una dirección clara en la propuesta de la obra: “una culminació a mig camí entre l'èpica i el cabaret, que no acaba d'apostar per res”.

Así pues, estos recursos consultados y analizados nos permiten extraer diversas conclusiones respecto a la recepción de la adaptación de Albertí y el Teatre Nacional de Catalunya: la primera conclusión que se podría afirmar es que, pese a que llenó la sala en cada representación, no obtuvo el reconocimiento por parte de la crítica que cabría esperar de un montaje de estas dimensiones y con tantas posibilidades. Observamos una división de opiniones general, tanto en la prensa como en los Blogs, webs y comentarios de espectadores, siendo la adaptación del texto y la traducción del mismo lo mejor valorado (pese a ser muy larga y que hubo monólogos que conducían al aburrimiento), solo superado por la actuación de Lluís Homar, quien fue elogiado de forma prácticamente unánime.

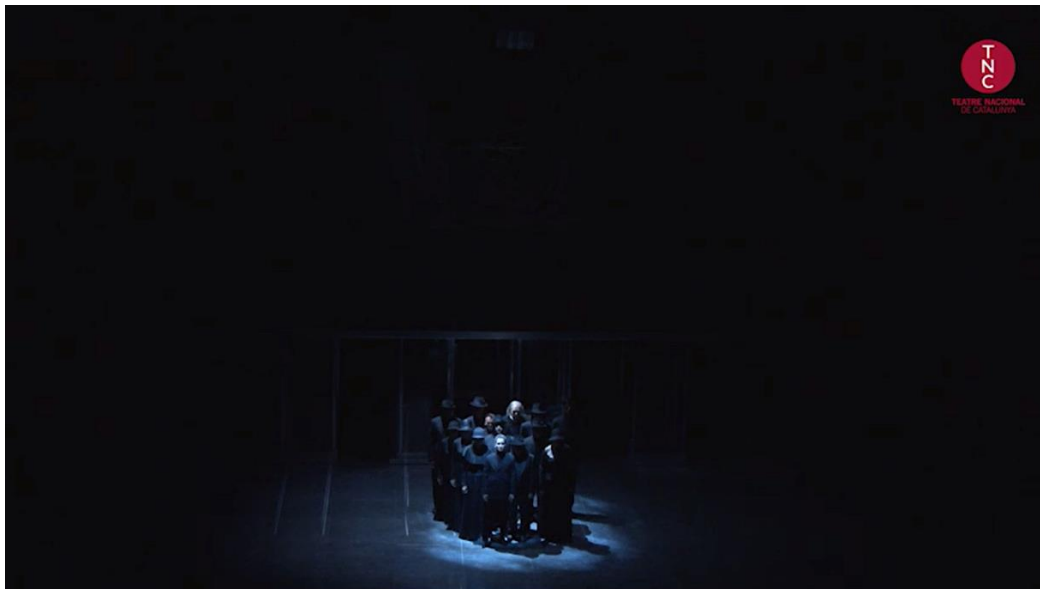
En cambio, la propuesta y puesta en escena obtuvieron una recepción muy negativa. Se criticó de forma general que fuese una obra que resultase difícil de comprender y seguir, ya que no hubo ningún recurso clarificador ni que ayudase al espectador. También el estatismo de los personajes, el poco movimiento sobre el escenario, así como la frialdad y la iluminación del mismo. Además, no hubo ningún elemento o recurso que fuese elogiado de forma unánime, ni el vestuario, ni la música ni las proyecciones.

En cuanto al elenco actoral, aparte de Homar, también hubo gran división a la hora de valorar sus actuaciones, y ningún actor ni actriz fueron destacados de forma clara y unánime, siendo mayor el número de críticas negativas.

Por tanto, se esperaba mucho más de una adaptación que en líneas generales, resultaba bastante aburrida e insulsa.

Anexos.

Anexo I. Escena de los ciudadanos.



Anexo II. Uno de los jóvenes príncipes en primer plano.



Anexo III. Monólogo final de Ricard.



Anexo IV. Escena en que Ricard finge ser un buen cristiano junto a los monjes en el nivel superior.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Albertí, Xavier, director. *Ricard 3*. De William Shakespeare. Teatre Nacional de Catalunya. Barcelona. 2017. DVD.

II. Programa de la compañía, prensa y Blogs.

Programa para *Ricard 3*, de *William Shakespeare*, Teatre Nacional de Catalunya. Barcelona. 2017.

Aguas, Yolanda. “Ricard III: RdP en el TNC”. 3 Mayo 2017. <https://cinefarro.com/2017/05/03/ricard-iii-rdp-en-el-tnc-por-yolanda-aguas/>.

Antón, Jacinto. “Ricardo III es el Mal y el Dolor que Todos Llevamos Dentro”. 3 Mayo 2017. https://elpais.com/cultura/2017/05/03/actualidad/1493826086_791090.html

Armengol, Andrés. “Ricard III – La Crueldad es Humana, Demasiado Humana”. Reseña de *Ricard 3*, de X. Albertí. 15 Jun. 2017. www.culturalresuena.es/2017/06/ricard-iii-la-crueldad-humana-demasiado-humana/.

Bordes, Jordi. “Matar Ricard, Format Metacrilat”. Reseña de *Ricard 3*, dirigida por X. Albertí, en *El Punt Avui*. 6 Mayo 2017. www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1135153-matar-ricard-format-metacrilat.html.

Chavarría, Maricel. “Xavier Albertí hace de Lluís Homar un Malvado pero muy Humano Ricard III”. 3 Mayo 2017. www.lavanguardia.com/cultura/teatro/20170503/422235207206/ricard-iii-tnc-lluís-homar-xavier-alberti-julieta-serrano.html.

“Crítica de Ricard III”. Reseña de *Ricard III*, de X. Albertí. 4 Junio 2017. www.masteatro.com/critica-ricard-iii/.

Ferré, Teresa. “Una Versió on Brilla el Tirà”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí en *Notes Escena*. Web Blog Post. Mayo 2017. <https://notesescena.wordpress.com/tag/ricard-iii/>.

Gascón, Miquel. “Ricard III es Lluís Homar, un Monstre dalt de l’Escenari”. Reseña de *Ricard 3*, dirigida por X. Albertí, en *Voltar i Voltar*. 25 Mayo 2017. <https://voltarivoltar.com/2017/05/25/teatre-288-ricard-iii-%f0%9f%90%8c%f0%9f%90%8c%f0%9f%90%8c%f0%9f%90%9a-tnc-sala-gran-24-05-2017/>.

- Guàrdia, Lluïsa. “Crítica: Ricard III – TNC”. Reseña de *Ricard 3*, Reseña de *Ricard 3*, dirigida por X. Albertí, en *Espectáculos BCN*. 27 Mayo 2017. www.espectaculosbcn.com/ricard-iii-tnc/.
- Limones, Diana. “El TNC de Nuevo se Viste de Shakespeare a lo Grande”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí, en *En Platea*. 6 Jun. 2017. <http://enplatea.com/?p=12498>.
- Lucas Giralt, Carles. “Ricard III, el Savi Albertí Continúa el seu Mestratge”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí, en *Carles Lucas Giralt*. Web Blog Post. 19 Mayo 2017. <https://carleslucasgiralt.wordpress.com/2017/05/19/ricard-iii-el-savi-alberti-segueix-el-seu-mestratge/>.
- “Lluís Homar és el Diabòlic Ricard III al Teatre Nacional”. 3 Mayo 2017. <https://es.teatrebarcelona.com/revista/lluis-homar-diabolic-ricard-iii-tnc>.
- Martinez, Judit. “Ricard III. Crítica”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí, en *Crítiques Culturals*. Web Blog Post. 4 Mayo 2017. <https://critiquesculturals.wordpress.com/2017/05/04/ricard-iii-critica/>.
- Mónico, Neus. “La Personificació de la Maldat Humana”. Reseña de *Ricard 3*, dirigida por X. Albertí en *Teatre Barcelona*. 29 Mayo 2017. <https://es.teatrebarcelona.com/recomendacion/ricard-iii-neus-monico-fernandez-57820>.
- Moraleta, Gema. “Ricard III”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí, en *Somnis de Teatre*. 4 Jun. 2017. <http://somnisdeteatre.com/ricard-iii/>.
- Mula, Iván F. “Sobriedad Shakesperiana”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí, en *Teatre Barcelona*. 14 Mayo 2017. <https://es.teatrebarcelona.com/recomendacion/ricard-iii-ivan-f-mula-57139>.
- Olivares, Juan Carlos. “Ricard III”. Reseña de *Ricard 3*, Reseña de *Ricard 3*, dirigida por X. Albertí, en *Time Out Barcelona*. 5 Mayo 2017. www.timeout.cat/barcelona/ca/teatre/ricard-iii.
- . “Ricardo III, the Enterteiner”. Reseña de *Ricard 3*, Reseña de *Ricard 3*, dirigida por X. Albertí, en *El País*. 5 Mayo 2017. https://elpais.com/ccaa/2017/05/05/catalunya/1494010923_688597.html.
- Pijoan, Xavier. “Ricard, Ricard i Ricard”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí, en *Teatre Barcelona*. 12 Mayo 2017. <https://es.teatrebarcelona.com/recomendacion/ricard-iii-xavi-pijoan-57109>.
- Ribaudí, Josep M. “Què ha Fallat?”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí, en *Blocdenkbrot*. Web Blog Post. 27 Mayo 2017. http://blocdenkbrot.blogspot.com/2017/05/ricard-iii_27.html.
- Serra, Laura. “El Diabòlic Ricard III Escampa el Mal pel TNC”. 3 Mayo 2017. www.ara.cat/cultura/diabolic-Ricard-III-escampa-TNC_0_1789021115.html.

“Teatro: Ricardo III”. Reseña de *Ricard III*, dirigida por X. Albertí, en *Cinemelodic*. 28 Ago. 2017. <https://cinemelodic.es/teatro-ricardo-iii/>.

III. Comentarios de espectadores.

“Ricard III”. <https://es.teatrebarcelona.com/espectaculo/ricard-iii>. N.d.

4.19 Radovan III. Chema Cardeña. 2018

RADOVAN III

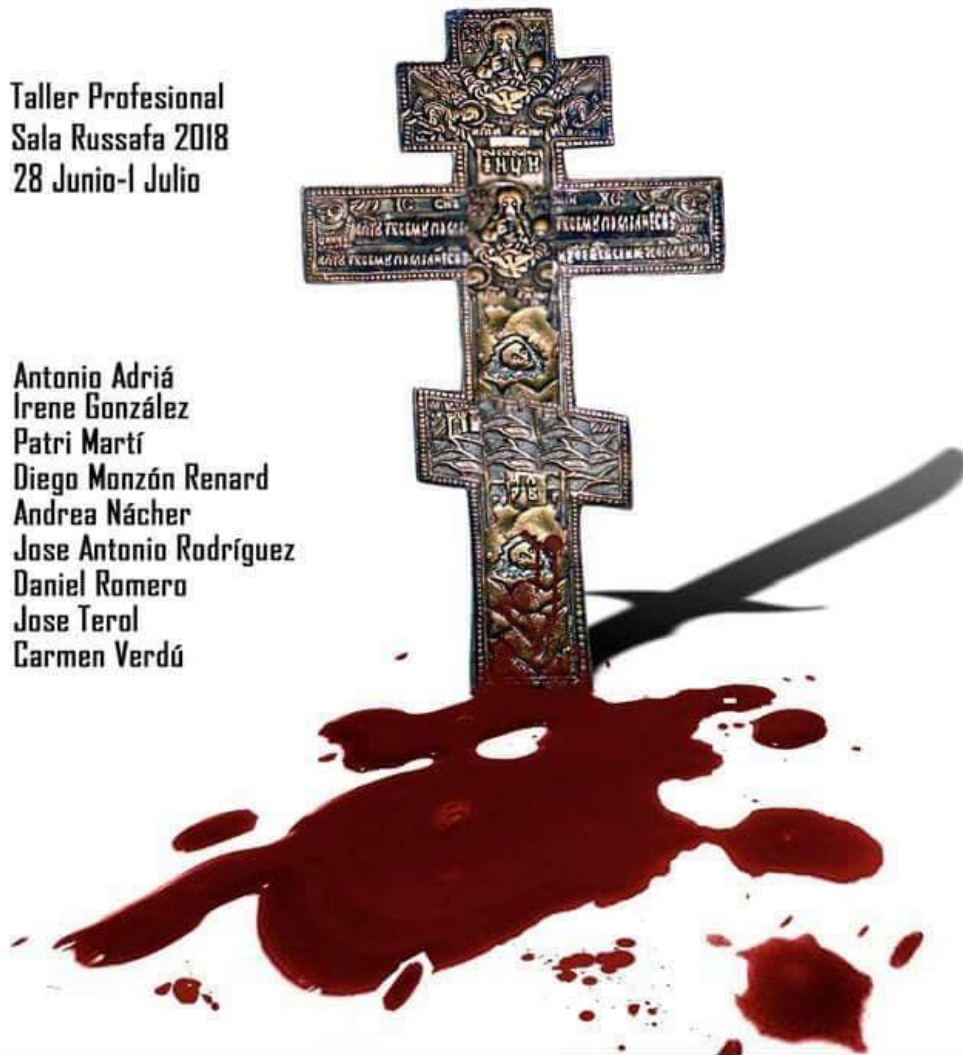
(Ricardo III)

William Shakespeare

Versión y dirección: Chema Cardeña

Taller Profesional
Sala Russafa 2018
28 Junio-1 Julio

Antonio Adriá
Irene González
Patri Martí
Diego Monzón Renard
Andrea Nácher
Jose Antonio Rodríguez
Daniel Romero
Jose Terol
Carmen Verdú



4.19.1 Introducción.

Radovan III nada tenía que ver con la película yugoslava estrenada en los 80 de mismo título, ya que en este caso, esta fue la adaptación de la obra *Richard III* que Chema Cardeña llevó a escena en junio de 2018, trece años después de *RIII*, su primera adaptación del clásico shakesperiano.

Una vez más, Cardeña se encargó tanto de la versión como la dirección, y la obra cerraba el VII Festival de Talleres de Teatro Clásico de Sala Russafa como Taller Profesional, por ello, la obra no fue de gira y tan solo fue representada durante cuatro días, del 28 de junio al 1 de julio de 2018.

Para esta ocasión, Cardeña no recurrió a un enfoque medievalista como la primera vez que la adaptó, sino que esta vez optó por una transformación directa, llevándose la historia a un estado o federación imaginaria de eslavos de finales del s.XIX. Así lo indicaba la descripción de la obra en la web de Sala Russafa:

Estamos en Eslavia, patria imaginaria de todos los pueblos del este. La guerra de los dos lirios (el azul y el blanco) entre los clanes de Moldavia y Valaquia, ha terminado. El Atamán Pavel reina sobre todos. Pero Radovan, su hermano tullido y deforme, planea hacerse con el trono, e inicia una retorcida trama para derrocar a su hermano, enfermo. Trasladamos la pieza de Shakespeare, al mundo eslavo, de religión ortodoxa y muy próximo al mundo romaní, en el que los estados son reinos regidos por atamanes.³⁹²

Por tanto, la Inglaterra medieval fue reemplazada por Eslavia y los países del Este, así como la Guerra de las Dos Rosas, por la Guerra de los Dos Lirios (siendo esta la flor nacional croata), el rojo y el blanco por el azul y el blanco. Pero no fueron los únicos cambios, el vocabulario también debía cambiar, de este modo la palabra “Rey” era sustituida por “Atamán” y “Reina” por “Atamaní”, entre otras, tal y como iremos comentando. De este modo, también los nombres de los personajes variaban respecto a los del original, siendo “Radovan” el equivalente a “Richard”.

En esta ocasión pasamos al mundo eslavo, un mundo tan cruel o más que el propuesto por Shakespeare, “en el que las luchas fratricidas entre familias están a la orden del día, y en la que los Lancaster y York, se convertirán en los Moldavia y Valaquia”.³⁹³ El Atamán Pavel es quien reina, “el invierno de nuestro descontento se ha transformado en un glorioso estío por este sol de Moldavia” (1), y Radovan será quien hará todo lo posible por alcanzar el trono y el poder.

En cuanto a las razones para llevar a cabo este cambio, se debería señalar que en un principio Cardeña planteó a sus estudiantes la posibilidad de un enfoque medievalista, pero al tratarse de una obra complicada en cuanto a su estructura y que requiere un conocimiento de la historia y las familias implicadas en ella, observó que, pese a estudiar la obra y la historia con los alumnos previamente a los ensayos, estos no

³⁹² En www.salarussafa.es/espectaculo/1/radovan-iii-ricardo-iii.html.

³⁹³ *Ibíd.*

lograban conectar con ella. Por tanto, Cardeña decidió dar un giro a la historia y situarla en esta remota patria imaginaria, despojándola de la historia inglesa, centrándose únicamente en la acción que se daba sobre el escenario, y de este modo, los alumnos sí encontraron la capacidad de conectar y llevarla a escena.

Así pues, asistimos a una adaptación que se desmarcaba de la historia inglesa y sus monarcas, para pasar a ser “una historia de ambición, corrupción, violencia y maldad. La cara más oscura del ser humano. Un viaje al mal, a sus consecuencias, con muchas semejanzas con nuestro mundo actual”.³⁹⁴ Un viaje en el que también lo esotérico y lo salvaje tenían lugar.

Además, como veremos, se han observado ciertos paralelismos entre la adaptación de 2005 y esta, siendo utilizados varios recursos en ambas ocasiones, como por ejemplo las presentaciones de los personajes por parte del protagonista.

De todos modos, esta no fue la primera vez que Cardeña realizaba una transformación directa al adaptar una obra de W. Shakespeare. Tampoco se trataba del primer Festival de Talleres, sino, como se ha comentado, esta era la VIII edición.

Durante los años 2011 y 2012 Chema Cardeña y Arden comenzaron varios grandes proyectos: por un lado, en Febrero de 2011 Arden Producciones abrió las puertas del Centro Cultural Docente de Artes Escénicas Sala Russafa, con el objetivo de dar a Valencia, y al barrio de Russafa en particular, de un espacio en el que tienen lugar tanto las artes escénicas como plásticas, y la docencia artística. Así como también poder contar con una programación de danza y teatro regularmente en un espacio que ofrece distintas alternativas a todo tipo de audiencias.

La Sala Russafa se ha convertido desde entonces en el lugar sede donde la compañía Arden suele estrenar y representar sus obras, y es cedida a representaciones de otras compañías en otras ocasiones. El espacio cuenta con dos salas donde se exhibe teatro infantil, de adultos y de danza en una, y teatro para bebés de entre 0 y 3 años en la otra, más pequeña y especializada, a la cual llamaron “El Bosquet”. Además cuenta también con dos salas donde se ensaya danza y teatro, talleres, cursos y conferencias. Por último, la sala también posee una galería de exposiciones de expresión plástica, donde se expone pintura, fotografía, video arte, escultura, e incluso grafitis.

Cardeña presentó en la Sala Russafa de Valencia el I Festival de Talleres de Teatro Clásico “Conociendo a Shakespeare”, en junio de 2012. En estos talleres, la Sala ofrece obras que reflexionan sobre temas contemporáneos a través de textos icónicos de la tradición literaria reivindicando la vigencia de los clásicos para explicar nuestro entorno.

En aquel primer festival de talleres, la sala nos daba la oportunidad de asistir a diversas representaciones llevadas a cabo por diferentes colectivos, como por ejemplo una versión de *King Lear* con discapacitados físicos e intelectuales, o incluso obras representadas por adolescentes. Tanto unos como otros se han servido de los textos de W. Shakespeare como base para el trabajo en integración, investigación y educación

³⁹⁴ En el Programa de Mano de la Obra.

desde distintos puntos de vista, y utilizando el teatro como forma de aprendizaje, aunque no todos eran textos o adaptaciones de Chema Cardeña. Aquel primer festival contó con: *Lear*, *Les Tragèdies de W. Txèspir. (Cal dir Shakespeare)*, *Los Balcones de Julieta*, *Un Mercader de Venecia* y *Romeos y Julietas*. Las tres últimas adaptadas y dirigidas por Cardeña:

- *Los Balcones de Julieta* proponía un repaso a los personajes femeninos más destacados de la obra de Shakespeare (Ofelia, Julieta, Lady Macbeth, Cleopatra, etc.) cuyas historias eran hilvanadas por un narrador.
- *Un Mercader de Venecia* hablaba sobre la avaricia, el amor y la justicia.

Un año después, en 2013, tenía lugar el II Festival de Talleres de Teatro Clásico. Su programación la integraron cinco aproximaciones muy distintas a textos de autores clásicos. Además, las adaptaciones fueron interpretadas por grupos teatrales para la integración de discapacitados, compañías profesionales y estudiantes de artes escénicas que nos ofrecieron nuevas lecturas sobre piezas importantes de la historia del teatro, con especial atención a W. Shakespeare. En este taller tuvimos la ocasión de presenciar adaptaciones del dramaturgo inglés y también de algún otro autor como Guillem de Castro. Cardeña nos ofrecía dos adaptaciones de Shakespeare de cuyos textos se encargó él mismo:

- *A Vueltas con Hamlet* fue el resultado de 5 meses de ensayos del taller de actores no profesionales que impartió Cardeña. En ella, partiendo de la obra de W. Shakespeare, el personaje de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, centraba la acción pero convivía en aquella ocasión con escenas de *Romeo y Julieta*, *Macbeth* u *Otelo*. Se trataba de un montaje creado y adaptado para cada actor, donde aparecían nuevos personajes teniendo en cuenta las características del taller llevado a cabo.
- *Mucho Ruido y Pocas Nueces* fue producto del trabajo llevado a cabo por el taller profesional de la Sala también impartido por Cardeña, a través del cual, los actores perfeccionaban y profundizaban su técnica interpretativa a lo largo del mismo. En aquella ocasión, Cardeña, mediante transformación directa, trasladó la trama a la Italia de los años 50, al patio de una masía siciliana donde vive Leonata (versión femenina del Leonato creado por Shakespeare), viuda del gobernador de Messina. Allí se entrecruzaban las historias de los diversos personajes de esta trama que contó con música de la época y cantautores italianos como Renato Carosone, Patty Bravo, Nicola di Bari, Adriano Celentano... Fue una comedia espectacular, muy divertida y entretenida, con mucho sabor mediterráneo. (Anexo II).

En 2014 tuvo lugar la III edición del Festival de Talleres de Teatro Clásico. (Anexo III). En este taller pudimos asistir nuevamente a un conjunto de adaptaciones a cargo de distintas compañías y colectivos. El taller tuvo lugar entre el 12 de junio y el 6 de julio y en él disfrutamos de cuatro montajes con un único propósito: difundir este tipo de representaciones lo máximo posible y apoyar de un modo incondicional a las nuevas generaciones de la escena valenciana, tanto en su formación como en la exhibición de las piezas. Nuevamente se contó con varias compañías valencianas además de las habituales representaciones en las que se mostraba el trabajo realizado a lo largo de los cinco meses que duran los talleres impartidos por Cardeña a actores aficionados y actores profesionales en formación interpretando las adaptaciones de

obras de Shakespeare. Esta vez incluso se permitió a los estudiantes escribir o reescribir textos para sus personajes, así como diseñar vestuario o parte de la escenografía de las obras en las que aparecen. Al respecto, Cardeña afirmaba: “El trabajo es muy distinto al que se realiza para un montaje teatral al uso, aquí hay mucho más tiempo y los actores tienen una implicación mayor en el resultado final³⁹⁵. Y añadía: “estas obras son arriesgadas y rupturistas con el concepto más conservador de representación, llevando al escenario la investigación que en muchas ocasiones precede a la creación de un espectáculo”³⁹⁶.

Las adaptaciones shakesperianas que nos ofreció Chema Cardeña en aquella tercera edición fueron: *Romeo x Julieta* y *Otelo, el Moro de Venecia*.

- *Romeo x Julieta* fue interpretada por el taller profesional 1. Fue una adaptación libre ambientada en el *Flower Power* de los años 70 en un claro ejemplo de transformación directa. La historia tenía lugar en una comuna hippie, donde se nos mostraba la representación de los amores prohibidos entre los Capuleto y Montesco. Fue un montaje bastante novedoso, que se apoyaba mucho en la música de la época. (Anexo IV).
- *Otelo, el Moro de Venecia* fue interpretada por el taller profesional 2. En esta adaptación de *Othello* adquirirían gran relevancia la expresión corporal y la danza. En esta adaptación libre los personajes partían de la simbología animal para recrear un mundo en el que dominaban los instintos y emociones más primitivas.

La IV edición llegó en 2015 (Anexo V). Para aquella edición, Cardeña trabajó la adaptación de dos textos shakesperianos y representaron *Ensayando Julio Cesar* y *Hamlet / Jaipur*.

- *Ensayando Julio Cesar* fue representada por los alumnos del taller de teatro no profesional. Se trataba de una vuelta de tuerca del clásico, convirtiéndola en una comedia coral con equívocos que se daban mientras una compañía contemporánea de 11 nuevos actores ensayaba *Julio César*.
- *Hamlet / Jaipur* fue interpretada por el taller profesional. En esta adaptación de Cardeña, Hamlet pasaba a llamarse Harjinder, y de la corte medieval de Helsingore pasábamos mediante transformación directa a la India de los años 40 (siglo XX). Esta vez, el joven e idealista príncipe luchaba por la independencia de su pueblo frente al Imperio Británico. De este modo, vimos muchos cambios culturales, Hamlet y el fantasma de su padre pasaban a tener una relación mediante conexiones astrales, por ejemplo. Fue una adaptación que funcionó sorprendentemente bien. (Anexo VI).

En el año 2016 tuvo lugar la V edición de estos festivales de talleres. (Anexo VII). Para aquella ocasión, Cardeña escogió dos textos muy potentes para adaptar y dirigir:

³⁹⁵ C. Cardeña en “Llega la III edición del Festival de Talleres de Teatro Clásico a la Sala Russafa”. <https://ocio.levante-emv.com>.

³⁹⁶ *Ibíd.*

- *Julio Cesar*, interpretada por el taller de Postgrado 1 de William Shakespeare. 11 actrices interpretaban esta adaptación con una gran fuerza, en la que Julio César también era interpretado por una mujer. Una obra sobre la lucha por el poder.
- *Macbeth*, interpretada por el taller de Postgrado 2 de William Shakespeare. Adaptación del clásico ambientado en los hechizos, conjuros y rituales gaélicos donde los druidas eran quienes marcaban el destino del poder.

La VI edición llegó en 2017 (Anexo VIII). En aquel año Cardeña adaptó el texto de *Trabajos de Amor Perdidos*.

En 2018 llegó el momento de *Radovan III y Romeos y Julietas*, un duro trabajo de taller de Danza y Teatro para 10 actores y bailarines impartido conjuntamente por Chema Cardeña y Toni Aparisi, dentro del programa del VII Festival. (Anexo IX).

Por último, aunque no será el último, para la VIII edición del Festival de Talleres de Teatro Clásico de Sala Russafa de 2019, Cardeña adaptó *Los Balcones de Julieta*, para no profesionales, aunque en esta ocasión la dirigió Iria Marquez; *Hamlet*, de nuevo taller de Danza y Teatro impartido por Chema Cardeña y Toni Aparisi, y *Noche de Reyes*, adaptada y dirigida por Cardeña para el taller de Postgrado Profesional. (Anexo X).

Para el año 2020, Cardeña prepara la adaptación *Medida x Medida*.

Por tanto, como se puede comprobar, *Radovan III*, no fue la primera ni la única transformación directa. Antes, Cardeña lo había desarrollado en obras como *Mucho Ruido y Pocas Nueces*, *Hamlet / Jaipur*, *Romeos x Julietas* o *Macbeth*, por ejemplo.

4.19.2 Texto.

En lo que refiere al texto, este fue notablemente recortado como es habitual aunque sufrió escasas variaciones respecto a la traducción de Astrana Marín, en la cual se basó nuevamente Cardeña como ya hiciese en 2005.

La estructura fue ligeramente cambiada, asistimos a ciertos cambios en escenas y el orden de las mismas, y la eliminación de muchas de ellas. También encontramos novedades por parte del autor en el texto, sin olvidarnos de los cambios de nombres de los personajes y lugares. Todo esto nos llevaba a una duración de aproximadamente 2 horas.

Observábamos novedades respecto a la original ya desde el mismo comienzo, ya que en la primera escena veíamos a todos los personajes cantando en alguna lengua eslava y danzando en actitud festiva, celebrando la coronación del nuevo Atamán Pavel. En este sentido, se trataba de un comienzo similar al de Atalaya o Noviembre Teatro, por ejemplo, pero distinto al de la adaptación de 2005, la cual comenzaba con el monólogo de Ricardo.

Tras esta danza, una nueva novedad, ya que el primer monólogo no era para Radovan, sino para Ekaterina (Margaret), la cual realizaba una breve introducción histórica, texto de Cardeña:

EKATERINA. Todo ocurrió, después de la guerra de los dos lirios, llamada así por el color de las flores de cada casa. La azul de nosotros los Valaquia, y la blanca, de los Moldavia, enfrentó a ambas casas por el trono de Eslavia. Mi esposo, el Atamán Miroslav VI, reinaba e hizo un pacto con ellos. Reinaría hasta su muerte y después cedería el trono a los Moldavia. Pero estos no lo cumplieron y presentaron batalla. Al acabar la guerra asesinaron a mi esposo y a mi hijo, y colocaron a su Atamán Pavel en el trono. Ahora celebran la paz. Pero no habrá paz en Eslavia hasta que la sangre derramada sea vengada (2).

Después de estas palabras volvían la danza y la música, aunque de forma muy breve, y rápidamente otra novedad, el monólogo inicial de Radovan no era enteramente pronunciado por él, la primera parte del mismo lo recitaban entre varios personajes, hasta llegar a ese momento tan especial y marcado por las adaptaciones “*pero yo*”:

YELENA. Ahora el invierno de nuestro descontento se ha transformado en un glorioso estío por este sol de Moldavia.

VLADIMIR. Y todas las nubes que pesaban sobre nuestra casa yacen sepultas en las hondas entrañas del océano.

GRIGORY. Ahora están ceñidas nuestras frentes con las guirnaldas de la victoria.

RADOVAN. Nuestras abolladas armas penden de los monumentos.

ERZEBETH. Nuestros rudos alertas se han trocado en felices reuniones.

ANJA. Nuestras temibles marchas en alegres bailes.

MIKHAIL. El duro rostro del guerrero lleva pulidas las arrugas de su frente.

RADKO. Y ahora, en vez de montar armados corceles, para espantar el ánimo de feroces enemigos...

EKATERINA. ... Hace ágiles cabriolas en las alcobas de las damas entregándose al deleite de un lascivo laúd...

Un hecho curioso y novedoso es que hasta este momento, veíamos a un Radovan sin deformaciones, celebrando y danzando como todos los demás. Pero durante su monólogo, todo cambiaba, ya que cada vez que hacía referencia a una de sus deformaciones o a su cuerpo, el resto de personajes cogía una silla plegable de madera del escenario y la cerraba con fuerza provocando un fuerte estruendo, y con cada uno de estos “golpes” de sonido, Radovan sufría una malformación física, creando un efecto muy impactante, hasta quedar deformado, tal y como sería durante el resto de la representación:

RADOVAN. Pero yo, que no he sido formado para estos traviesos deportes ni para cortejar a un amoroso espejo...; yo, groseramente construido y sin la majestuosa gentileza para pavonearme ante una ninfa de fácil desenvoltura; yo, privado de toda bella proporción, desprovisto de todo encanto por la pérfida Naturaleza; deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este latente mundo; terminado a medias, y hecho tan imperfectamente y fuera de la moda, que los perros me ladran cuando ante ellos me paro... ¡Vaya, yo, en estos tiempos afeminados de paz muelle, no hallo delicia en que pasar el tiempo, a no ser espiar mi sombra al sol, y hacer glosas sobre mi propia deformidad! Y así, ya que no puedo mostrarme como un amante, para entretener estos bellos días de galantería, he determinado portarme como un villano y odiar los frívolos placeres de estos tiempos. He urdido complots, inducciones peligrosas, valido de absurdas profecías, libelos y sueños, para crear un odio mortal entre Grigory y Pavel, nuestro Atamán, mis hermanos. Y si el Atamán Pavel es tan leal y justo como yo sutil, falso y traicionero, Grigory deberá ser hoy estrechamente aprisionado a causa de una profecía que dice que G será el asesino de los hijos de Pavel. ¡Descended, pensamientos, al fondo de mi alma! ¡Aquí viene Grigory! (2).

Más adelante, en la escena entre Radovan y Anja (Lady Anne) el texto fue considerablemente recortado, y aunque breve, se mantenía el duelo verbal entre ambos personajes. Espacialmente llamativo visualmente en esta escena fue la forma en que Radovan se quitaba el anillo con la boca para entregárselo a Anja.

La escena del asesinato de Grigory (Clarence) fue muy breve, como suele ser habitual, el texto fue recortado en gran manera para acortar y dar ritmo a la obra. Radko (Ratcliff) asesinaba a Grigory a puñaladas sin remordimientos y sin dudas tras una breve conversación.

Otra de las novedades respecto al original, aunque no fuera novedad en las adaptaciones de Chema Cardeña del mismo, fue introducir el siguiente parlamento de Vladimir (Hastings) cuando iba a ser ejecutado:

VLADIMIR. El perro y la rata devoran Eslavia con el cerdo al mando (*Mikhail camina. Vladimir lo retiene*) Señor... (*Mikhail sale*) ¡Señor! ¡Piedad, piedad para Eslavia! ¡No para mí, que he sido demasiado torpe para no ver esto! (22).

Sus palabras iban en referencia a Radko, Mikhail y Radovan, como ya fue explicado en el apartado correspondiente al análisis de la adaptación de Chema Cardeña y Arden en 2005: *RIII*, ya que en aquella ocasión el dramaturgo también utilizó este recurso.

Radko ejecutaba a Vladimir, el cual justo antes de ser asesinado se acordaba de la maldición de Ekaterina, y entonces, el escenario oscurecía y aparecía iluminado el rostro de la mujer al fondo, repitiendo su maldición hacia Vladimir:

VLADIMIR. ¡Oh! ¡Ekaterina, Ekaterina (Se arrodilla) Ya está suspendida tu abrumadora maldición sobre la mísera cabeza del desgraciado Vladimir!

¡¡Vamos!! ¡Llevalde mi cabeza! ¡Oh sanguinario Radovan!... ¡Miserable Eslovenia! (Vemos a Radko degollar a Vladimir).

EKATERINA. Qué vuestro reluciente blasón caiga de vuestros hombros y de vuestra cabeza, y sepáis lo que es perder ambos bienes (23).

Este recurso ya se pudo ver en la adaptación de Sam Mendes en 1992, y volvía a darse cuando Mikhail (Buckingham) iba a ser ejecutado. Pese a que no se le ejecutaba en escena, tras lamentarse por su sino, volvía a parecer el rostro de Ekaterina en la oscuridad:

MIKHAIL. ¡Pues entonces, el día de todas las ánimas, es el día del juicio de mi cuerpo! ¡Este, el día de todas las Animas, para espanto de mi alma; es el término asignado a mis maldades! ¡Hoy cae con todo su peso sobre mi frente la maldición de Ekaterina.

EKATERINA. ¡Oh! ¡Ya te acordarás de este día cuando destroce tu gran corazón con algún pesar, y dirás “¡La pobre Ekaterina fue una profetisa!

MIKHAIL. ¡Vamos, Radko, conducidme al infame tajo! ¡El crimen es castigado por el crimen, y la infamia, juzgada por la infamia. (34)

Posteriormente, en la ceremonia de coronación de Radovan, Cardeña introdujo la novedad de que el primero que le felicitase y besase su mano fuese el mismísimo Boris (Richmond), quien posteriormente acabaría con su vida y le arrebataría la corona. Texto añadido por Cardeña:

PATER. ¡Dios salve al Atamán!

TODOS. ¡Dios salve al Atamán!

RADOVAN. *Boris de Moscovia, pretendiente el trono y primo mío* ¡Primo Boris!

BORIS. He venido a presentar mis respetos, primo. Larga vida al atamán (27).

Cardeña justificaba este llamativo hecho alegando que “en esta versión son primos y Radovan lo llama para tenerlo cerca y vigilado. Boris viene a reclutar traidores para que se le unan y enfrentarse a Radovan. Es decir, uno cree que engaña al otro”.³⁹⁷

Cardeña introdujo otra novedad, un encuentro entre Boris y Mikhail, en el que se consumaba la traición de este último hacia Radovan tras huir temiendo por su vida:

BORIS. Bienvenido señor de Dalmacia.

³⁹⁷ E-mail personal 24 Julio 2018.

MIKHAIL. Señor de Moscovia, me pongo a vuestro servicio para luchar contra el jabalí.

BORIS. Todo está dispuesto. La guerra puede comenzar (*Estrechan sus manos. Salen Entrán Radovan y Radko*) (30).

Posteriormente asistíamos a un cambio en el orden de los hechos respecto al hipotexto. En este, en V.iii se da la aparición de los espectros ante ambos personajes, Richard y Richmond, y posteriormente Richard pronunciaba su monólogo y Richmond aseguraba también haber tenido el sueño:

RICHMOND. The sweetest sleep and fairest-boding dreams

That ever entered in a drowsy head

Have I since your departure had, my lords.

Methought their souls whose bodies Richard murdered

Came to my tent and crie don victory.

I promise you my soul is very jocund

In the remembrance of so fair dream.

How far into the morning is it, lords? (V.iii.227-234)

En la adaptación de Cardeña, estas palabras de Boris se daban antes de la aparición de los espectros, añadiendo también palabras de su largo discurso posterior:

BORIS. (*Hablándole a su amante*) He tenido el más dulce sueño y los más halagadores ensueños que jamás se hayan cernido sobre una frente soñolienta. Me pareció ver que las almas de cuantos asesinó Radovan venían a mi tienda y gritaban ¡Salve! ¡Victoria te aseguro que mi corazón se hincha de regocijo bajo el recuerdo de un sueño tan grato. (*Le hace un gesto para que se vaya. Comienza a vestirse*) ¡Oh Tú, a quien yo considero mi capitán! Escucha a tu siervo Boris ¡Dirige a mis soldados una mirada favorable! Haznos los ministros de tu castigo, para que podamos glorificarte en la victoria y acabar con ese cochino que se revuelca en el centro de esta isla. ¡A ti encomiendo mi alma inquieta, antes de correr las ventanas de mis ojos! ¡Duerma o vele, sé siempre mi defensor! (*Comienza a rezar el Padre Nuestro*) (34-35).

En la adaptación de 2005, Richmond/Boris también rezaba un Padre Nuestro.

Y un hecho llamativo es que los espectros en esta ocasión eran tan solo sombras que rodeaban a Radovan, pero no pronunciaban palabra alguna, solo murmuraban. Así lo indicaba la acotación textual:

(*Escuchamos unas voces. Vemos sombras rodeando a Radovan. Vladimir, Mikhail, Grigory, Anja. Hablan*) (35).

Después, Radovan iniciaba su monólogo pero el texto fue muy recortado y resumía brevemente lo ocurrido:

RADOVAN. ¡Dadme otro caballo!... ¡Vendadme las heridas!... ¡Jesús tened piedad de mí!.. ¡Calla! No era más que un sueño. ¡Oh cobarde conciencia, cómo me afliges! ¡Me ha parecido que los espíritus de todos los que he asesinado entraban en mi tienda y cada uno amenazaba sobre la cabeza de Radovan la venganza de mañana! (*Entra Radko*) (35).

La escena más vibrante llegaba justo antes de la batalla final, cuando Radovan y Boris daban sus discursos motivadores a sus hombres para la batalla. Lo hacían cada uno a un lado del escenario, dirigiéndose al público, el foco iluminaba solamente al que hablaba, creando así diferentes espacios, y con una caja de resonancia sonando como tambores de guerra. El recurso de los focos también fue utilizado, tal y como se ha comentado, en la adaptación de 2005 y en la adaptación de Atalaya, por ejemplo:

BORIS. Compañeros en armas y mis muy queridos amigos! Aplastados por el yugo de la tiranía, hemos avanzado sin obstáculos hasta el centro del país donde se halla el cruel, sanguinario y usurpador jabalí y puesto que vais a luchar contra un enemigo de Dios, Dios en su justicia os protegerá como soldados suyos.

RADOVAN. ¡Recordad a quienes vais a hacer frente! ¡Un racimo de vagabundos, bribones y desterrados, la hez de Moscovia. ¿Y quién es el que los conduce sino un mozo despreciable, nutrido largo tiempo en Moscovia, a costa de nuestra madre. Echemos a latigazos a esos bandidos venidos de Moscú.

BORIS. ¡En nombre de Dios, arriba los corazones, valerosos amigos, para recoger la cosecha de eterna paz con este único y sangriento esfuerzo guerrero. ¡Suenen tambores y trompetas resuelta y alegremente. “Por San Kiril, Boris y victoria!

RADOVAN. ¡Adelante vuestras banderas! ¡Por el gran San Andrey. Eslavia. ¡A ellos! (*Fragor de batalla. Entra Radko*) (36).

Se escuchaban sonidos de batalla y entonces llegaba la muerte de Radovan:

RADOVAN. ¡Creo que hay seis Boris en el campo de batalla! ¡Cinco he matado hoy, en lugar de él! ¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!

Estas eran sus últimas palabras. En esos momentos, el resto de personajes cogía cada uno una de las sillas plegables de madera que ocupaban el escenario, y uno por uno, las plegaban provocando un gran estruendo con ellas. Cada una era un flechazo en el cuerpo de Radovan que, al recibirlos, se iba retorciendo e iba cayendo al suelo hasta morir. De este modo, los sonidos creados con las sillas formaban una estructura circular dando forma al principio y al final, ya que también habían sonado en su monólogo inicial.

Finalmente, las últimas palabras eran de Boris:

BORIS. ¡Loados sean Dios y vuestras armas, intrépidos amigos! ¡La jornada es nuestra! ¡El sanguinario perro ha muerto! Y en seguida, conforme a nuestro juramento sagrado, uniremos el lirio blanco y el azul ¡Ahora yo, Boris y Erzebeth Valaquia, los legítimos sucesores de ambas casas reales, se unen para siempre por la bella providencia de Dios! Las heridas de la guerra civil están cerradas; la paz reina de nuevo! ¡Que dure mucho tiempo pedimos a Dios! ¡Amén! *Radovan de Gorniz... "Muerto"* (36).

Estas últimas palabras de Boris llegaban con una novedad introducida por Cardaña: las recitaba cogiendo la mano con su pareja, Erzebeth, y no su hija como en el original shakesperiano, por un tema de número de actores y no complicar más a los mismos. Y su última oración era exactamente la misma que ya decía Richmond en la adaptación de 2005, con única variación del cambio de nombres.

Chema Cardaña también incluyó texto muy específico ya que Radovan presentaba a la audiencia a los personajes. Este recurso ya lo utilizó en su primera adaptación en 2005 para ayudar a clarificar la historia. Estas eran las presentaciones que Radovan hacía:

Al acabar su primer monólogo y entrar Grigory, presentaba a este personaje y a Radko:

RADOVAN. Mi hermano **Grigory** señor de Bukovar. Milan Radko, será mi mano izquierda en este asunto (3).

Tras la marcha de Grigory hacia La Fortaleza, entraba en escena Vladimir:

RADOVAN. **Vladimir**, Señor de Beograd y Senescal del Atamán Pavel, encarcelado por los parientes de la Atamaní. Ahora en libertad (4).

En la escena de la seducción de Anja, señalaba al cadáver e indicaba:

RADOVAN. **Pavel** Valaquia, hijo de Miroslav VI y la Atamaní Ekaterina. Esposo de Anja (6).

Como se puede comprobar, se daba el hecho de que el cadáver no pertenecía a su suegro, el difunto rey Henry VI (Miroslav en este caso), si no a su marido, también asesinado en la batalla de Tewksbury. Esta variación respecto al hipotexto también la introdujo Cardaña en 2005 para simplificar, tal y como ha sido comentado en el análisis de dicha adaptación.

Posteriormente, cuando su madre entraba en escena por primera vez también era presentada:

RADOVAN. *Yelena, de Moldavia, la mujer que me dio la vida, aunque muy a su pesar* (8).

En esta misma escena nos introducía a Erzebeth:

RADOVAN. **Erzebeth** Esposa del Atamán Pavel, mi hermano y madre de sus vástagos (8).

El siguiente personaje a presentar era Ekaterina, en la escena en que salía y lanzaba sus maldiciones:

RADOVAN. **Ekaterina** de Kiev. La Atamaní Ekaterina. Viuda de Miroslav VI. Yo apuñalé a su esposo y a su hijo y coloqué a mi familia en el trono (10).

En esta misma escena también era presentado su primo:

RADOVAN. **Mikhail** de Dalmacia, noble del reino y primo mío (12).

Tal y como ocurría en la adaptación de 2005, todas estas presentaciones se daban en lo que correspondería al primer acto, mientras que la última de ellas se daba casi al final, la de **Boris**:

RADOVAN. Boris de Moscovia, pretendiente el trono y primo mío (27).

Además, otro aspecto que se repetía respecto a *RIII* era que ni Anja en esta ocasión, ni Lady Anne en aquella, tenían una presentación de este tipo, y esto se debe a que al final de su monólogo inmediatamente anterior a la escena juntos (I.ii) él la nombraba y daba información sobre ella. De este modo, en esta adaptación esta quedaba del siguiente modo:

RADOVAN. ¡El Atamán no puede vivir, y no debe morir hasta que mi hermano, sea despachado al cielo por la posta! Lo veré, para excitarle más todavía su rencor contra él, con sutiles mentiras apoyadas en argumentos de peso; y si no fracaso en mi intento sagaz, a Grigory no le reste ni un día de vida. ¡Hecho, lo cual, Dios acoja en su gracia al Atamán Pavel y me deje a mí en el mundo para moverme! ¡Pero aún corro al mercado antes que mi caballo. Grigory respira todavía. Pavel también vive y reina. ¡Cuando hayan desaparecido, entonces debo contar mis ganancias! ¡Porque entonces me casaré con **la más joven de las hijas de Basharav!** (*Entra Anja*) (5).

Encontrábamos novedades en el texto que había que llevar a cabo al realizar una transformación directa de adaptación de la obra y el texto, llevando la historia de la Inglaterra medieval a los Balcanes del siglo XIX. De este modo, encontrábamos los siguientes cambios:

Hipotexto	Adaptación de Cardeña
By holy Paul	por San Andrey.
By Saint Paul	por San Andrey.
Saint George	San Andrey. (Radovan)
Saint George	San Kiril. (Richmond)
La Torre	La Fortaleza.
Ludlow	Dubrovnik.
Exeter	Moscú.
Rouge-Mont	Boris-Grad.

Por tanto, como se puede comprobar, se introdujeron numerosas novedades en lo que al texto se refiere, pero también se eliminó mucho texto y muchas escenas, como por ejemplo las escenas II.ii, II.iii y III.vi del original. También todas las escenas en las que aparecía el Atamán Pavel, ya que este fue eliminado y también todo su texto. Por tanto, una gran cantidad de texto fue recortado para lograr que la representación tuviese una duración adecuada, y para intentar que la historia fuese comprensible para la audiencia y para los propios actores.

En lo que respecta al elenco y los personajes, en esta ocasión, Chema Cardeña contó con 9 alumnos del taller para llevar la adaptación a escena, los cuales interpretaron a 11 personajes. Fueron los siguientes:

Radovan	Diego Monzón
Ekaterina	Carmen Verdú
Grigory / Pater	Antonio Adrià
Vladimir / Boris	Dani García
Yelena	Irene González
Anja	Patri Martí
Erzebeth	Andrea Nácher
Mikhail	José A. Rodríguez
Radko	José Terol

Se debe tener en cuenta que estos nombres fueron novedades de Chema Cardeña al adaptar la obra y realizar la transformación directa de la misma. A continuación, la

relación entre los nombres y personajes de esta adaptación y los del original Shakesperiano:

<i>Radovan III</i>	Richard III
<i>Ekaterina</i>	Margaret
<i>Grigory / Pater</i>	Clarence / Sacerdote
<i>Vladimir / Boris</i>	Hastings / Richmond
<i>Yelena</i>	Duquesa de York
<i>Anja</i>	Lady Anne
<i>Erzebeth</i>	Elizabeth
<i>Mikhail</i>	Buckingham
<i>Radko</i>	Ratcliff

En cuanto a las referencias y cargos de estos personajes, también eran diferentes al original y adaptados a la nueva situación geográfica:

<i>Gorniz</i>	Duke of Gloucester
<i>Bosnio</i>	Ratcliffe (despectivo)
<i>Señor de Bukovar</i>	Duke of Clarence
<i>Señor de Beograd</i>	Lord Hastings
<i>Señor de Moscovia</i>	Earl of Richmond
<i>Casa de Valaquia</i>	House of Lancaster
<i>Kralievich</i>	Principe
<i>Senescal</i>	Marqués
<i>Señor de Dalmacia</i>	Duke of Buckingham

También había referencias a personajes que no salían en la adaptación y cuyos nombres también fueron adaptados:

<i>Miroslav VI</i>	Henry VI
<i>Rutland</i>	Pietor
<i>Príncipe Edward</i>	Kralievich Pavel
<i>Warwick</i>	Basharav

De entre todos los personajes destacaba Diego Monzón como Radovan, un personaje nervioso, airado, muy irónico, y canónico en lo que a las deformaciones se refiere: cojo, chepado y brazo izquierdo sin poder utilizar y embutido en un guante. Magnífica actuación de Monzón, sobre todo si tenemos en cuenta que, en principio, él representaba el papel de Radko, pero especiales circunstancias llevaron a Chema a realizar el cambio y encontrar a un nuevo Radko. Monzón se aprendió el guion rápidamente, en tan solo un par de días y consiguió realizar un gran papel.

Otro papel que cabría destacar sería el personaje religioso, concentrado en esta ocasión en un personaje: *Pater*. Este personaje no aparecía al principio, puesto que el actor que lo representaba también representaba a Grigory, pero a partir de la muerte del Atamán Pavel, cuando aparece por primera vez, adquiriría una gran importancia, siendo un personaje siempre cercano a Radovan hasta que cae en batalla, entonces será un personaje cercano a Boris. Un personaje siempre cercano al poder y al que no le importa que se condene en su presencia, que se cometan injusticias, siempre condescendiente, con una sonrisa cínica en su rostro, intuyo que se trataría de una crítica por parte de Cardeña hacia la Iglesia. Además, este personaje adquiriría texto de otros personajes en el original. Por ejemplo, al morir el atamán, era él quien lo anunciaba:

PATER. El atamán Pavel, nuestro señor, ha muerto! ¡Si queréis vivir, llorad! ¡Si morir, daos prisa! ¡Que puedan nuestras almas, en su rápido vuelo, alcanzar la del rey, o, como obedientes súbditos, seguirle a su nuevo reino, mansión de eterna noche! (16).

Estas palabras en el original las encontramos en II.ii.39-46 en un parlamento de Elizabeth lamentándose por la muerte de su marido.

Posteriormente adquiriría texto de un mensajero en II.iv.39 del original, aunque este fue adaptado y recortado por Cardeña:

YELENA. ¿Qué noticias hay, Pater?

PATER. Tales, señora, que me duele repetirlas.

ERZEBETH. ¿Cómo está el Kralievich?

PATER. Bien, señora, y en salud.

YELENA. ¿Cuáles son tus noticias?

PATER. Breves y amargas. Vuestros hermanos han sido confinados a prisión, y con ellos todos vuestros parientes.

ERZEBETH. ¿Quién lo ha ordenado?

PATER. Los poderosos señores de Gorniz y Dalmacia.

YELENA. ¿Por qué delito?

PATER. Por cuál motivo o qué causa son encarcelados lo desconozco en absoluto, mi venerable señora (18).

Posteriormente ocupaba una posición importante en el consejo, y acompañaba a Radovan cuando fingía rezar y ser buen cristiano ante el corregidor. En esta escena pronunciaba texto de Catesby en III.vii.203 para pedir a Radovan que aceptase la corona y palabras de Buckingham (III.vii.241) para poner fecha a la coronación:

PATER. ¡Aceptad, buen Señor; os lo ruegan vuestros ciudadanos. ¡Hacedlos dichosos accediendo a sus justas solicitudes! (24).

...

¿Os gustaría ser coronado mañana? (25).

Este personaje también tenía la responsabilidad de acompañar a Mikhail en su ejecución, representando el papel de Sheriff en la versión clásica en V.i y reproduciendo su texto:

MIKHAIL. ¿No permitirá el Atamán Radovan que hable con él?

PATER. No buen Señor, resignaos por tanto

MIKHAIL: ¿No es hoy el día de todas las ánimas, compañero?

PATER. Lo es, Señor.

MIKHAIL. ¡Pues entonces, el día de todas las ánimas, es el día del juicio de mi cuerpo! (34).

Por último, en la batalla final se decantaba del lado del vencedor, contribuyendo a la ejecución de Radko y Radovan y coronando en la escena final a Boris:

PATER. ¡Ahí está el traidor! ¡El Bosnio asesino! (Salen todos le atrapan y matan) (36).

Por lo tanto, este personaje sería una crítica hacia la religión.

Por otra parte, un personaje interesante era Radko, Ratcliff en el hipotexto, representando el papel de brazo ejecutor de Radovan. Radko, asesinaba a Grigory, a

Vladimir y aunque no en escena, a Anja y al kralievich. Además, también reproducía texto de Brakenbury, de los asesinos de Grigory, Catesby y Tyrrell.

Por último, cabría destacar que para representar al cadáver del esposo de Anja se utilizó una especie de camilla que llevaban los personajes en alto, y lo que la ocupaba era una gran cruz ortodoxa. El mismo recurso se utilizó con el féretro del Ataman Pavel, la cruz ocupaba su lugar y simbolizaba el cadáver.

Anexos.

Anexo I. El elenco.

Anexo II. Una de las escenas de *Mucho Ruido y Pocas Nueces*.

Anexo III. Cartel del III Festival de Talleres de Teatro Clásico de Sala Russafa. 2014


FESTIVAL DE TALLERES de TEATRO CLÁSICO



DEL 12 DE JUNIO AL 6 DE JULIO 2014

Del 12 al 15 de Junio: **Don Juan de tod@s** 19h.
 Taller no Profesional SR - Dirección: Chema Cardeña

Del 19 al 22 de Junio: **Romeo x Julieta** 19h.
 Taller Profesional #1 SR - Dirección: Chema Cardeña

Del 26 al 29 de Junio: **El moro de Venecia (Otelo)** 19h.
 Taller Profesional #2 SR - Dirección: Chema Cardeña.

Día 6 de Julio: **Enfadados con Shakespeare** 19h.
 Teatro de sombras AVoramar. Sagunt.
 Dirección: Mariola Ponce / Vicent Ortolá. Teatres de la Llum.



Día 15 de Junio: **'El Gran Circo Internacional'** - Taller Teatro de Niñ@s SR #1 - 12:30h.
 Día 15 de Junio: Entrega de los III Premios del Público Sala Russafa 2014 - 19h.
 Día 22 de Junio: **'Piratas'** - Taller Teatro de Niñ@s SR #2 - 12:30h.
 Día 5 de Julio: **'Reflejos de luz en las grietas de un cristal roto'** (estreno)
 de la Cía Danza Eva Bertomeu - 20:30h.

RESERVAS en el 963.107.488 y en salaruzafa@arden.es - VENTA de entradas y Abonos en Taquilla 1 hora antes de cada función
 Entrada: 6€ por Taller. Abono para las 4 funciones: 18€ - Info: www.salarussafa.es


SALA RUSSAFA



Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques

Anexo IV. Romeo x Julieta.



Anexo V. Cartel del IV Festival de Talleres de Teatro Clásico de Sala Russafa. 2015

**IV FESTIVAL DE
TALLERES de TEATRO CLÁSICO**



DEL 5 AL 28 DE JUNIO 2015


Del 5 al 7 de Junio: **La Dama Boba**
Taller No Profesional #1 SR - de Lope de Vega - Adapt. y Dir.: Iria Márquez

Del 12 al 14 de Junio: **Ensayando Julio César**
Taller No Profesional #2 SR - de W. Shakespeare - Texto: Ana Campos - Adapt. y Dir.: C. Cardaña

20 y 21 de Junio: **Olvidando a Lear**
Cía Teatros de la Llum - de W. Shakespeare - Adapt. y Dir.: Mariola Ponce

Del 25 al 28 de Junio: **Hamlet/Jaipur**
Taller Profesional de SR - de W. Shakespeare - Adapt. y Dir.: Chema Cardaña


TODAS LAS FUNCIONES A LAS 20 h.




Domingo 7 de Junio: **Entrega de los IV Premios del Público Sala Russafa 2015 - 20h.**

Domingo 21 de Junio: **Una casa monstruosa - 12:30h.**
Taller Teatro de Niños y Niñas de SR - Texto y Dirección: Amparo Vayá

RESERVAS en 963.107.488 y salarussafa@arden.es - VENTA de entradas y Abonos en Taquilla 1 hora antes de cada función
Entrada: 6€ por Taller. Abono para las 4 funciones: 18€ - Info: www.salarussafa.es



SALA RUSSAFA
Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques
Carrer Denia, 55 - Russafa - 46006 València



Anexo VI. Hamlet / Jaipur.



Anexo VII. Cartel del V Festival de Talleres de Teatro Clásico de Sala Russafa. 2016

FESTIVAL DE TALLERES DE TEATRO CLÁSICO

Del 3 de JUNIO al 10 de JULIO

Del 3 al 5 de Junio
SOÑANDO LORCA
Taller no profesional #1 SR
Dramaturgia y Dirección:
Iría Márquez

Del 23 al 26 de Junio:
MACBETH
Taller Posgrado #2 SR
de W. Shakespeare
Adapt. y Dir.:
Chema Cardeña

Del 9 al 12 de Junio
JULIO CÉSAR
Taller Posgrado #1 SR
de W. Shakespeare
Adapt. y Dir.:
Chema Cardeña

Del 1 al 3 de Julio
UN ENEMIGO DEL PUEBLO
Taller no profesional #2 SR
de H. Ibsen
Adapt. y Dir.: Iría Márquez

TODAS LAS FUNCIONES a las 20h.


Domingo 5 de Junio:
GATACIENTA - 12:30h. Taller Teatro de Niños SR - Dir.: Amparo Vayá
Entrega de Premios - 20h. 5º Premios del Público Sala Russafa 2016
Domingo 10 de Julio:
Taller Teatro-Danza inclusivo de SR - 20h. Dir.: Silvia Valentin

RESERVAS en el 963.107.488 y en salarussafa@arden.es - VENTA de entradas y Abonos en Taquilla 1 hora antes de cada función.
Entrada: 6€ por taller. Abono de 4 espectáculos: 18€ - Más Información: www.salarussafa.es

SALA RUSSAFA
Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques

Anexo VIII. Cartel del VI Festival de Talleres de Teatro Clásico de Sala Russafa. 2017


SALA RUSSAFA


 Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques

VI FESTIVAL DE TALLERES DE TEATRO CLÁSICO
 1 JUNIO / 9 JULIO - TODAS LAS FUNCIONES: 20h.

Del 16 al 18 de junio Taller no profesional #1 SR SIETE PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR de Luigi Pirandello Adapt. y Dir.: Iria Márquez	Del 23 al 25 de junio Taller no profesional #2 SR EL BURLADOR DE SEVILLA de Tirso de Molina Adapt. y Dir.: Iria Márquez
Del 29 de junio al 2 de julio Taller Posgrado Profesional SR TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS de William Shakespeare Adapt. y Dir.: Chema Cardeña	Del 8 al 9 de julio Compañía Pezenelagua (Sagunt) BODAS DE SANGRE de Federico García Lorca Adapt. y Dir.: Mariola Ponce

Jueves 1 de junio:
DESDE DENTRO - 20:30h. Taller Teatro-Danza inclusivo de SR. Dir.: Silvia Valentín
Miércoles 7 de junio:
VALENTAS - 20h. Taller de Danza no profesional. Dir.: Toni Aparisi
Domingo 18 de junio:
¿BATALLITAS? NO GRACIAS! - 17h. Taller Teatro de Niñas y Niños SR. Dir.: Amparo Vayá
Domingo 25 de junio:
Taller de CANTO en las Artes Escénicas - 12:30h. Dir.: María Cuenca
Gala Entrega 6º Premios del Público Sala Russafa 2017 - 20h.



RESERVAS: 963.107.488 y salaruzafa@arden.es - VENTA: www.salarussafa.es y en Taquilla 1 hora antes de cada función.
 Entrada: 6€ anticipada y 7€ en taquilla. Abono de 4 espectáculos: 18€.

Anexo IX. Cartel del VII Festival de Talleres de Teatro Clásico de Sala Russafa. 2018

SALA RUSSAFA
Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques

SALA RUSSAFA
Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques

SALA RUSSAFA
Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques

**VII FESTIVAL DE TALLERS DE
TEATRE CLÀSSIC**

**TRES HERMANAS
BONJOUR, MOLIÈRE
REVALENTAS
ROMEOS Y JULIETAS
RADOVAN III (RICARDO III)**

de l'1 de JUNY al
l'1 de JULIOL

Anexo X. Cartel del VIII Festival de Talleres de Teatro Clásico de Sala Russafa. 2019

SALA RUSSAFA
Centre Cultural Docent d'Arts Escèniques

**8è FESTIVAL DE TALLERS DE TEATRE CLÀSSIC
DE SALA RUSSAFA**

del 7 al 30 de JUNY

Del 7 al 9 de Juny
LOS BALCONES DE JULIETA
de Chema Cardeña
Direcció: Iria Márquez
Taller NO-PROF#1 SR.

13 de Juny
FINA ESTAMPA
Direcció i Coreografia:
Toni Aparisi
Taller Dansa NO-PROF SR.

Del 14 al 16 de Juny
HAMLET
de W. Shakespeare
Versió i Direcció:
Toni Aparisi / Chema Cardeña
Taller Teatre-Dansa SR.

Del 20 al 23 de Juny
NOCHE DE REYES
de W. Shakespeare
Versió i Direcció:
Chema Cardeña
Taller Postgrau-Professional SR.

Del 28 al 30 de Juny
EL VERGONZOSO EN PALACIO
de Tirso de Molina
Dramatúrgia i Direcció:
Iria Márquez
Taller NO-PROF#2 SR.

PREMIS DEL PÚBLIC
Sala Russafa 2019:
diumenge 23 a les 20h.

**TOTES
LES FUNCIONS
A LES 20h.**

INFO y RESERVES: 963.107.488 | salarussafa@arden.es - VENDA d'entrades i abonaments en Taquilla 1 hora abans de cada funció.
Abonament per als quatre espectacles: 18€ Info: www.salarussafa.es

Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Cardeña, Chema. “Radovan III”. Valencia, 2018. Guion Texto Teatral.

“Radovan III”. Dirigida por Chema Cardeña, taller de actores no profesionales, 28 Jun. 2018, Sala Russafa, Valencia.

II. Programa, web de la compañía y prensa.

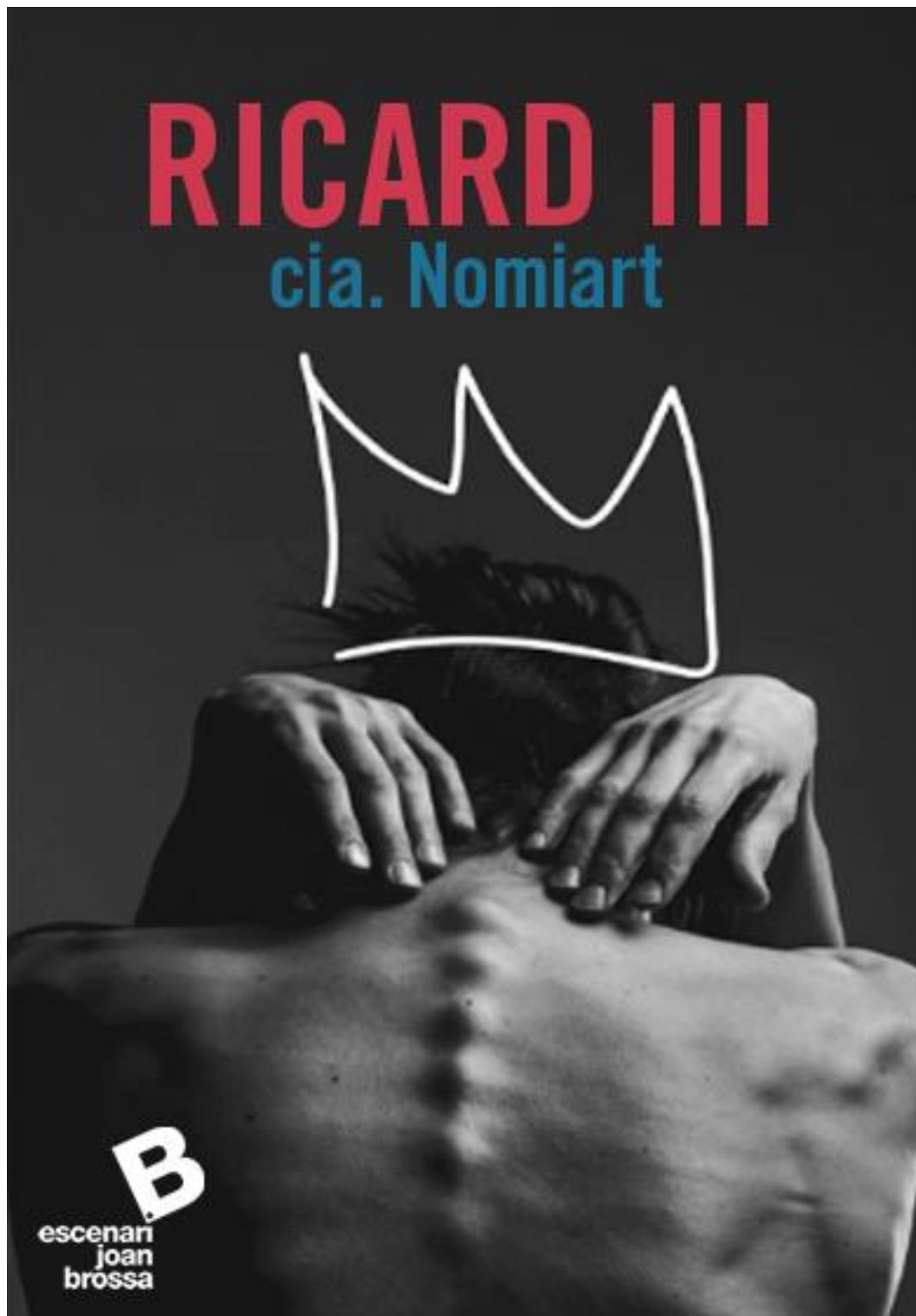
Programa para *Radovan III* de William Shakespeare en Sala Russafa, Valencia, 2018.

“Llega la III edición del Festival de Talleres de Teatro Clásico a la Sala Russafa”. 3 Jun. 2014. <https://ocio.levante-emv.com/agenda/noticias/nws-308361-llega-iii-edicion-festival-talleres-teatro-clasico-sala-russafa.html>.

“Radovan III”. www.salarussafa.es/espectaculo/1/radovan-iii-ricardo-iii.html.

“Sala Russafa Acoge la Obra ‘Radovan III’”. 26 Jun. 2018 www.lasprovincias.es/culturas/teatro/sala-russafa-acoge-20180626005147-ntvo.html.

4.20 Ricard III, a partir de Richard III de William Shakespeare. Nomiart(t). 2019



4.20.1 Introducción.

Entre el 15 de mayo y el 2 de junio del año 2019 se representó en el Escenari Joan Brossa de Barcelona la adaptación *Ricard III, a partir de Richard III de William Shakespeare*, de la Compañía Nomiar(t) y Atrium Produccions.

Raimon Molins se encargó de la dramaturgia y la dirección de esta adaptación que contó con la colaboración con el Institut del Teatre, Diputació de Barcelona y la Escola Superior de Tècniques de les Arts de l'Espectacle (ESTAE).

El espectáculo tiene su origen en un proyecto de estudiantes de tercer curso del Institut de Teatre y tres años después una vez constituida la compañía, decidieron llevar la adaptación a los escenarios.

Según el dossier de la compañía se trataba de un proyecto internacional de Atrium:

La producción de Richard III es una producción que quiere poner en contacto productoras, creadores y espacios de exhibición de todas partes para unir el discurso y el calidoscopio formal de puntos de vista de raíz cultural aparentemente diferente pero a la vez con motores similares. El poder y la manipulación como eje de control de las sociedades, este es uno de los temas más contemporáneos de la obra. Por un lado tenemos la posibilidad de trabajar conjuntamente en la producción y coproducción para crear nuevos espacios de colaboración y fortalecer la red y posibilidades de un teatro más abierto y universal; y de la otra incentivar la relación entre artistas para contraponer y colaborar en la construcción de una manifestación artística más plural, abierta y rica. Atrium desde su vertiente de Productora y Compañía, con este proyecto da un paso más hacia el mundo y la relación entre diferentes culturas, medios productivos y artistas para producir un espectáculo esencialmente contemporáneo y crítico para nuestras sociedades, por nuestro público de hoy.

En cuanto a la justificación de la adaptación, la compañía comentaba dónde y por qué nace la adaptación:

La obra original de William Shakespeare tiene una marcada estructura y corpus argumental basado en la política como arte de persuasión y manipulación para los poderes fácticos de la corte. La operación de reescritura que pretendemos desde Atrium para contemporaneizar las palabras y la trama de Shakespeare, se basa en un proceso de esencialización del alma de la obra. Tal y como ya se empezó a hacer con el Hamlet, última producción de Atrium de un texto del autor inglés y mención especial del jurado en Almagro Off-Internacional, la comprensión de la poética elisabetiana y la actualización de sus bases de juego a las posibilidades estéticas y a los múltiples puntos de vista que nos permiten las artes escénicas al siglo XXI, hacen del proyecto un artefacto más actual que nunca. El poder, la política, la renuncia, la culpa, el amor, la locura, el asesinato, la estrategia, la manipulación y la inteligencia son partes de este rompecabezas que hoy se presenta de rabiosa actualidad. Richard III de Shakespeare, de Carmelo Bene o más recientemente de Philippe Malone, mantiene una vigencia y una fuerza que hace de este clásico universal y de su

personaje en particular una arma incisiva y atractiva por su crudeza implacable y ternura humanidad.

Con Richard III queremos ir al corazón de la gran pregunta: ¿quién somos? ¿Qué somos? Shakespeare nos enseña que somos acción, gestión del presente hacia un futuro siempre más ambicioso. La política y el amor son dos de los ejes que mueven las acciones de Richard. El amor eternamente buscado y negado infinitamente; y la política como arma de persuasión y manipulación del otro para conseguir la sumisión, la victoria, el poder, el éxito, el triunfo.

La compañía también hablaba del concepto del Gran Mecanismo como motor de esta obra:

Focalizar la lectura de Richard III en la articulación de los mecanismos políticos y de comportamiento del poder y el amor por el hombre, nos desvela un mundo donde todo lo relacionado con la mecánica sirve de metáfora perfecta para explicar que nuestra sociedad se sustenta en los valores de un sistema moral que nos hace altamente vulnerables al flirteo con el poder. La pirámide jerárquica de la monarquía sirve para entender que, como afirmaba Newton en sus leyes de la mecánica: en cualquier acción siempre habrá una reacción igual y contraria. Matemáticamente, se puede expresar de la siguiente manera: Esta afirmación de Newton es el principio sobre el cual acciona constantemente el comportamiento de Richard para conseguir sus objetivos: Accionar para conseguir la Reacción necesaria y de esta manera hacer que el otro te construya el camino de lo que careces hasta la cima de la pirámide del poder.

Además, tal y como afirmaba Mula, “teniendo en cuenta el panorama político actual, probablemente, es uno de los momentos más adecuados para llevar a escena una nueva versión de *Ricardo III*”. Y daba sus razones en conexión con la adaptación:

El clásico de Shakespeare tiene muchas conexiones con el presente, como explica su director, Raimon Molins, en el programa de mano: populismo, censura, fascismo, corrupción, ambición, violencia... Por este motivo, este espectáculo parece intentar poner el énfasis en estas cuestiones repartiendo (y haciendo compartir) los personajes entre los actores y actrices de manera nada personalista, dejando, de este modo, que los temas de la obra asuman todo el protagonismo.

4.20.2 Texto.

En cuanto al texto, Fondevila aseguraba que se trataba de “una versión reducida dirigida sobre todo a aquellos que ya conocen la sanguinaria historia del rey jorobado”, con una duración aproximada de 80 minutos, mientras que Barba y Gascon afirmaba que estábamos ante una “adaptació ‘sui generis, contemporània’ del text original i de la traducció de Josep M^a de Sagarra”, y una adaptación en la que había “crits, cançons i textos recitats en anglès o danès que s’intercalen en el relat”.

En lo que respecta al personaje principal, interpretado por Aitor Gabaldà:

Lo que más nos interesa del carácter de Richard es su visionaria y clarividente comprensión del Gran Mecanismo. La suya es una visión sabia e implacable de la naturaleza que mueve los actos del hombre en política. Richard es la encarnación de una política que busca desesperadamente el amor del hombre. Un humanista del poder y las pasiones. Un matemático del comportamiento. Un físico de la moral. Un alquimista de la manipulación. Richard es pues, y esto es lo más atractivo de esta apuesta, nuestra voz más íntima, calculadora y sincera. Nuestra sombra.

4.20.3 Puesta en Escena.

en la puesta en escena existió la posibilidad de mostrar distintos puntos de vista gracias a la tecnología:

La tecnología analógica y digital ya sea visual como de audio permite, en nuestros días, como pasó a finales del siglo XIX e inicios del XX con la electricidad o en el teatro del Renacimiento con la invención de la maquinaria teatral, una revolución en la verosimilitud y el juego de puntos de vista en las Artes escénicas. Nuestro cerebro se convierte entonces en receptor de estímulos hacia una realidad virtual que descubre su propia verdad.

Además, entre los recursos utilizados en la puesta en escena destacaban los siguientes:

La Cámara: La propuesta de Atrium seguirá fielmente los distintos puntos de vista de los personajes más importantes y significativos de la obra (Richard, Lady Ane, Isabel, la Duchesse, Margarida, Buckingham o Eduard). El uso de cámaras para poder jugar con los distintos planos y la alteración de un punto de vista hacia una multiplicidad en determinadas escenas será uno de los aspectos a trabajar. La cámara entendida como el Súper-ojo capaz de captar los detalles más pequeños de un pensamiento, una imagen, una reacción o una emoción. Por otro lado, el lenguaje audiovisual entrará a formar parte del ritmo, la estética y la dramaturgia.

La Música: La música en la obra de Shakespeare tiene un protagonismo enorme. Instrumento para el viaje virtual en las vicisitudes y periplos de los protagonistas y la obra. ATRIUM Ensemble es un proyecto dirigido por los violinistas Roger Junyent y Cecilia Clares. Después de especializarse en música antigua en Alemania, se incorporan al proyecto de Atrium como residentes y partenaires directos del trabajo artístico. La música se hace presente en la producción desde dos vertientes:

La pieza activa dentro la dramaturgia: Trabajar sobre sonoridades y autores contemporáneos como Nils Frahm, Olafor Arnalds, Ludovico Einaudi, con una propuesta introspectiva, más sugerente que figurativa, contrapuestos a piezas de la tradición anglosajona y de carácter popular como pueden ser Queen, Leonard Cohen o Lou Reed. El uso del directo acústico y de micrófonos serán recursos a

explorar para dar énfasis en el detalle a descubrir y de alguna manera, incidir aún más en la idea del punto de vista desde una vertiente acústica.

El Movimiento: El movimiento es uno de los elementos importantes del trabajo de Atrium. Explorar el lenguaje físico y sus posibilidades a través de la relación entre los cuerpos y el espacio aumenta las posibilidades de sorprender y entender desde otra perspectiva la esencia de una escena y los comportamientos presentados en ella. El movimiento forma parte, pues, de un nuevo campo de exploración hacia una obertura entre aquello que es verosímil y aquello que es real en los patrones de lectura del cerebro del espectador. La poética del cuerpo y del movimiento al servicio del significado del carácter. La creación de un marco de juego a través de las posibilidades infinitas de dibujar y vivir el movimiento más allá de un uso exclusivamente naturalista. La presencia. Lo onírico. La consciencia. Son temas de un subtexto físico en la complejidad de los caracteres en Richard III.

El Espacio: La metáfora del Gran Mecanismo a través de un espacio doble:

1. Escenografía como una instalación de maquinaria escénica en homenaje al intento del renacimiento de racionalizar los mecanismos de la naturaleza y concretamente de la naturaleza humana. (Los cuadernos de Leonardo Da Vinci, René Descartes, Michel Montaigne, Galileo Galilei, Isaac Newton, etc...)

2. La lógica de los objetos y los sujetos también seguirán la idea de la maquinaria del renacimiento. De aquello mecánico y manipulable, mutable. Un trono que se mueve mecánicamente, unas presencias robóticas bajo la hipnosis del Gran Mecanismo, la idea de la exhibición de los autómatas, de los seres inertes. Del sujeto a l'objecto mecanizado.

4.20.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de esta adaptación de la compañía Nomiar(t), dirigida por Raimon Molins nos hemos basado principalmente en webs especializadas sobre espectáculos y teatro, así como opiniones en Blogs de aficionados y comentarios de espectadores. Aunque han sido escasos, gracias a estos recursos se ha podido constatar diferencias entre la recepción por parte de los críticos en webs y Blogs, y las valoraciones de los espectadores.

Por un lado observamos críticas negativas en webs especializadas, por ejemplo, Fontdevila afirmaba que se trataba de una “interesante pero no del todo exitosa versión de la gran tragedia de Shakespeare”. Y añadía que estábamos ante “una versión reducida dirigida sobre todo a aquellos que ya conocen la sanguinaria historia del rey jorobado que aquí queda bastante desdibujada a pesar de mostrar los rasgos principales del personaje”.

Fontdevila salvaba en su crítica “una excelente dirección de actores, unas interpretaciones tensadas y poderosas entre las que destaca la perversidad y egoísmo del

protagonista (Aitor Gabaldà)". El periodista se mostraba agradecido por "la claridad de todos en el decir del verso que llega con toda la contundencia. ¡Enhorabuena!"

Aunque Mula en su crítica afirmaba que se notaba mucho la inexperiencia de los actores y que la adaptación era un proyecto de estudiantes también en el factor experimental:

El espectáculo proviene de un proyecto de estudiantes de tercero del Institut del Teatre y, en algunos aspectos, se nota. Por ejemplo, en la edad de todo el reparto que, a pesar de su talento, no pueden, dado su juventud, aportar el peso necesario a algunas escenas o personajes. Por otro lado, hay el factor experimental: gritos, canciones, bailes de cantantes contemporáneos fuera de lugar o algunas referencias a la actualidad que son, quizás, las decisiones que peor funcionan por su aparente aleatoriedad.

También Gascon y Barba observaban diferentes niveles en la interpretación de los actores: "Les interpretacions, creiem han estat desiguals, algunes molt convincents i d'altres que no són gaire creïbles i que, al nostre entendre, caldria reconduir". Aunque destacaba al protagonista como lo mejor de la adaptación: "El millor de la proposta ha estat l'extraordinària interpretació d'Aitor Gabaldà en el paper protagonista, ben recolzada per Marc Solé i Pol Nubiala. Pol ens ha enlluernat per la seva versatilitat i canvis de veu", mientras que del grupo de actrices, "ens quedem amb la interpretació de Mariantònia Salas (a la que vam conèixer a *Bombers*), en el duel final amb Ricard III".

En cuanto a la escenografía y puesta en escena, Mula confirmaba "cierta sobriedad escénica bastante interesante". También Mula salvaba este aspecto de la adaptación, además de escenas con enfrentamientos dialécticos:

Afortunadamente, la pieza tiene otras virtudes como un uso ingenioso de la escenografía (una plataforma que aporta momentos muy sugerentes y vistosos) y la apuesta por las escenas de dos personajes donde los enfrentamientos dialécticos se convierten, realmente, en la parte más reseñable de todo el montaje.

Gascon y Barba también ofrecían una valoración positiva de la puesta en escena: "consta d'una plataforma llarga, una mena de tauler que serveix de passarel·la, taula o rampa i que dóna molt de joc. La il·luminació de Mingo Albir i el disseny de so d'Àlex Polls reforcen en tot moment les interpretacions".

Por tanto, las conclusiones tampoco eran positivas, por ejemplo Gascon y Barba confirmaban que no les acabó de convencer:

Una proposta agosarada que no ens ha acabat de convèncer, tot i que, valorem positivament l'aposta pel risc i les ganecs enormes d'oferir un Shakespeare diferent. Potser nosaltres, no teníem el dia per afrontar-nos a un Shakespeare, perquè se'ns va fer llarga i no ho era pas.

Fontdevila concluía mostrando opiniones encontradas entre diferentes elementos como el espacio sonoro, la mezcla de idiomas y las proyecciones:

El espacio sonoro (Àlex Polls) con canciones cantadas a capella y al espacio escénico (Claudia Vila y Miren Oller) dignificando una dramaturgia masa confusa que incluye una estéril mezcla idiomática de catalán, inglés y danés o la gratuidad de alguna de las inevitables proyecciones en cualquier modernización del clásico.

La puntuación que le otorgaba era de un 3 sobre 5, la misma con la que valoraba Mula la adaptación.

Resulta interesante citar los comentarios de los espectadores en la web *TeatroBarcelona*. De 15 comentarios, 9 de ellos le daban una puntuación de 5 sobre 5:

- Isabel Fernández Alegre: Obra totalmente recomendable por su arriesgada puesta en escena y el gran elenco. Merece la pena ir a verla.
- Laura: La grandiosa interpretació dels actors juntament amb la posada en escena fan que hagi gaudit molt d'aquesta obra de teatre que és totalment recomanable!!
- Anna: Fantàstica posada en escena!
- Albert G.: Gran obra de Ricard III ¡! Molt recomanable. Si tingués que descriure la obra dues paraules diria ESPECTACULAR i EMOTIVA.
- Eugeni Corts: Ahir vaig anar amb la meva dona a veure aquest espectacle. Ja tenim ambdós una edat i creieu-me quan us dic que em vist molts espectacles i en conseqüència molts Shakespeare. I la sorpresa d'ahir va ser molt però que molt grata!!! El grup que representa aquest Ricard III és un grup jove però que mostrava una força que ni aquells que s'estàn a "les altes esferes" del teatre del nostre país sovint demostren. El treball interpretatiu d'una qualitat exquisita. Començant per un Ricard que impacta per la seva riquesa de moviment tant físic com emocional dibuixant aquesta crueltat i tendresa que dansen en escena al uníson. L'actor que l'interpreta té una força apabullant que sap gestionar molt bé ens les escenes més significatives del personatge i aquelles que el veiem en risc emocional. Una meravella! Però no només brilla Ricard. Doncs tenim: Un Buckingham elegant (i molt bon ballarí) que evoluciona molt subtilment en el seu comès fins al seu punt d'inflexió. Una Duquessa atònita que ha d'afrontar-se a l'imatge del fill que ha engendrat al llarg de l'obra i que l'actriu que l'interpreta sap molt ben explotar en el clímax final de l'obra, portant-nos a un dels moments més desgarradors de la peça. Una Isabel ferida de mort i combativa, capaç de fer suar Ricard en el seu propi discurs i que ens regala una altre de les escenes més tenses de tot el conjunt i que tancava la peça deixant-nos bocabadats. Una Margarida agressiva amb una presència escènica molt forta i que cada vegada que irromp a escena en sacseja els ciments de la mateixa. Que dir del noi que fa de Lady Anne. Magnífic. Tendre. L'actor que l'interpreta defuix del tòpic i ens regala una agradable meticulositat escènica en el seu fer que contraposa molt bé amb el Ricard que presenta l'obra. A nivell tècnic poc puc dir perquè no hi entenc gaire. Però es crea un clima molt fosc que acompanya l'espectador a experimentar l'angoixa dels personatges. Amb tot, l'acompana una banda sonora que nodreix cada escena en la seva justa mesura sense despuntar ni molestar. Vaig tenir l'oportunitat de parlar amb el xicot que fa de Ricard i ja li ho vaig comentar. Per a nosaltres el millor Shakespeare que em vist!

La recomanem i molt!

- Laia GG.: Han sabido aprovechar y jugar con la escenografía, los actores y actrices consiguen sumergirte totalmente en el clima de las diferentes escenas. Obra muy recomendable.
- Josep Maria: Muy buena puesta en escena. Es una obra muy visual y buena adaptación moderna.
- Pepe: Muy recomendable!! Excelente trabajo.
- Silvia González Carmona: Personalment m'ha encantat. Una posada en escena magnífica, cuidada en detalls, moderna i trencadora que manté la essència i l'esperit de l'obra i els personatges de Shakespeare. Juntament amb una magnífica interpretació d'en Ricard III i tots els personatges que ens ensenyen i ens transmeten allò més profund i complex de cadascú d'ells. Fent pujar a l'espectador a una muntanya d'emocions per trobar-se amb la essència més cruel i més humana de cada personatge.

5 de los espectadores otorgaron una puntuación de 4 sobre 5:

- Roger: Espectacle que mescla un clàssic Shakesperià amb una posada en escena moderna i atrevida. Destaca especialment per la força tràgica que s'imprimeix a tots els personatges (especialment el protagonista Ricard III) anant a buscar els moments claus de l'obra, de la mà d'un gran talent actoral i escènic. La obra es gaudeix especialment si ja coneixes la obra original. L'única pega? Traducció de Segarra. Jo hagués anat a Oliva que és més moderna i accessible.
- Martín García Guirado: Una puesta de escena genial. Interesante, contemporánea y atrevida. El trabajo actoral un 10! El espacio sonoro y la iluminación te acompañan en el viaje que propone Shakespeare y la compañía! Genial!
- Martí Barceló: Vaig a ser sincer. Entendre no he entès gairebé res, més enllà de que Ricard es un f***** de p*****. Però no acostuma't a veure gaire teatre trobo que han aconseguit que algú a qui el tal shakespeare no li feia gaire gràcia hagi flipat per moments i no se li ha fet pesada, que ja és molt. Com la majoria diuen: la música, el joc amb l'escenografia etc estan molt ben jugats. I dels actors no n'hi ha cap que diguis, osti que malament que ho fot, al contrari. Tots tenen el seu moment de glòria i les escenes del final són d'una tensió que ni els últims capítols de Game of thrones oiga. Aneu que val la pena!
- Antoni: D'aquells espectacles que tot hi un pot no ser coneixedor de l'obra de Shakespeare, pot gaudir perfectament gràcies a la cuidada estètica, els jocs escenogràfics, les referències a la cultura pop, el treball amb l'espai sonor i per descomptat el gran treball dels actors qui ens regalen autèntiques perles de la mà d'un treball amb els vers notable (La majoria dels quals són noves cares que sorprenen molt gratament). La recomano? sens dubte! ara bé, als qui esperin un Shakespeare clàssic els dic que aquesta obra no és per a ells. Almenys no si no estan disposats a deixar-se seduir per tot el que he comentat anteriorment.
- Pere Gabalda: M'agradat molt l'aposta per una posta en escena trencadora amb el Shakespeare més conservador, amb pocs mimbres han aconseguit un bonic cistell, en el que l'art interpretatiu d'un grup jove, deixa per sobre de

errors tècnics, una imatge sòlida de la valua dels Actors, un Ricard camaleònic, interpretat al més pur estil a cavall de totes les èpoques. M'han copsat les referències musicals i destacar la força dels personatges, cadascun impregnat del drama de suportar i conviure la figura d'un Ricard III que en la seva controvertida figura, afecta i de quina manera la Vida dels seus contemporanis, arrossegant-se ell fiscament i a els altres en essència al conflicte del poder mal observat. La recomano a aquells que tinguin la ment oberta per no quedar-se en el Sheakespeare clàssic, esperant més del mateix. Aneu -la a veure, no us deixarà decebut.

Por último, uno de ellos la valoró con 3 puntos sobre 5:

- José Gabriel del Viejo: Una nueva versión del clásico de Shakespeare. La compañía Nomiart nos trae una versión que a primeras te deja descolocado y sin saber que pensar pero qué poco a poco te va atrapando para acabar disfrutando del arte escénico que han empleado para contar la historia. Me ha gustado muchísimo como han aprovechado la casi inexistente escenografía, como han mezclado la historia con esas canciones maravillosas, lo bien que las han cantado, lo bien que han interpretado, esas performances improvisadas. Bravo! Cosas que no me han gustado: si alguien del público va a ir a ver la obra sin conocer de antemano el texto (que aunque pueda parecer mentira los hay) les va costar bastante seguir la trama ya que la han cortado bastante y tampoco ayuda que distintos actores interpreten el mismo papel (no entender). Tampoco me ha gustado que habiendo tantas actrices uno de los personajes femeninos con más peso lo interprete un hombre (no entender). Y ya... pequeñeces que tampoco me han agradado demasiado han sido las cabezas caballo y los gritos estridentes de una de las actrices. Madre mía... menudos sustos.

La recomendaría? Pues no a primerizos teatrales.

La he disfrutado? Mucho. Hay mucho talento en lo que he visto.

Bibliografía Consultada.

I. Dossier de la compañía.

Dossier de la compañía Nomiar(t). Barcelona, 2019.

II. Prensa y Blogs.

Barba, Inma y Gascon, Miquel. “RICARD III (temp. 18/19 – espectáculo nº 211)”. Reseña de *Ricard III, a partir de Richard III de Wialliam Shakespeare*, dirigida por R. Molins, en *Voltar i Voltar*. 26 Mayo 2019. <https://voltarivoltar.com/2019/05/27/290-teatre-ricard-iii-%f0%9f%90%8c%f0%9f%90%8c%f0%9f%90%9a-la-seca-espai-brossa-2019-05-26-temp-18-19-espectacle-no-211/>.

Fondevila, Santi. “Ricardo III”. Reseña de *Ricard III, a partir de Richard III de Wialliam Shakespeare*, dirigida por R. Molins, en *Time Out Barcelona*. 23 Mayo 2019. www.timeout.es/barcelona/es/teatro/ricard-iii-1.

Mula, Iván F. “Rejuveneciendo a Shakespeare”. Reseña de *Ricard III, a partir de Richard III de Wialliam Shakespeare*, dirigida por R. Molins, en *Teatre Barcelona*. 24 mayo 2019. <https://es.teatrebarcelona.com/recomendacion/ricard-iii-ivan-f-mula-172045>.

III. Comentarios y valoraciones de espectadores.

“Ricard III”. <https://es.teatrebarcelona.com/recomendacion/ricard-iii-ivan-f-mula-172045>.

4.21 Richard III and They've Never Heard of Love. The Mamzelles. 2019

LA GLEVA
2019 TEATRE-ESPÀI CULTURAL

Del 6 al 14 de juliol
CADA DIA A LES 20:30

GR&C
Festival de Barcelona



RICHARD III AND THEY'VE NEVER HEARD OF LOVE

PAULA RIBÓ / BÀRBARA MESTANZA / JASON TRUCCO
EUGENE THE POCOGENE / EDUARD TUDELA

93 200 65 43
www.laglevatratro.com

4.21.1 Introducció i Text.

Richard III and They've Never Heard of Love es una libre versió del clàssic shakesperiano que se representó en La Gleba Teatre-Espai Cultural del 6 al 14 de juliol de 2019, dins de la programació del Festival Grec de Barcelona.

Esta versió fue dirigida por Jason Trucco, artista residente en La MaMa Experimental Theatre Club, una sala del denominado Off-Off Broadway del East Village de Manhattan. Trucco también participó en la dramaturgia y composición del texto junto a Bárbara Mestanza y Paula Ribó, integrantes de la banda musical *The Mamzelles*. Aunque, según Bordes, no había mucho texto de Shakespeare en el montaje:

Probablement, deu ser de les adaptacions que la trama de Shakespeare qued més en els óssos. Perqué, elles fan brou del que es interessa. I quan l'obra agafa ritme i aire propia, es despreocupen del compromís inicial. La seva és pel que brolla fresc, en cada moment d'asaig”.

Además, se trataba de una coproducción de Festival Grec de Barcelona, Teatre la Gleba, Amici Miei Produccions, La MaMa Experimental Theatre y Inconvinience Store.

Esta libre versión del clàssic shakesperiano duraba 2 horas con entreacto y se representaba en inglés con sobretítulos en catalán en su práctica totalidad, aunque también desarrollaba pequeñas partes en catalán.

Según Cervera se trataba de “un singular montaje musical sobre el sueño americano”, y es que la idea de llevar a cabo el montaje surge de un viaje que realizaron Mestanza y Ribó a Los Ángeles en un momento determinado de sus vidas y una situación concreta en España en octubre de 2017, tras los hechos ocurridos en Catalunya el 1 de Octubre de aquel año con el referéndum que se intentó llevar a cabo sobre la independencia de Catalunya. En USA conocieron a Jason Trucco y entre los tres decidieron montar esta versión. Mestanza aseguraba: “Fuimos a EEUU en busca del sueño americano, en un momento en el que aquí solo se hablaba de la independencia y estábamos saturadas”.³⁹⁸

En la web de La Gleba se nos informa sobre estos hechos: “Aquest espectacle és el resultat d'ajuntar un gram de cocaïna, dues actrius de Barcelona i un director americà en un motel de Los Angeles durant el moment en el que esclata el conflicte entre el govern espanyol i català”, mientras que resumen la obra de esta forma: “Dues actrius deixen enrere una Barcelona immersa en una turbulenta situació política. Entre música i cançons, busquen la veritat a l'altra banda de l'oceà, però acabaran pensant que és un bé tan escàs als diaris com als llibres d'història”.³⁹⁹

³⁹⁸ B. Mestanza en Cerver, Marta.

³⁹⁹ Ambas citas en <https://www.laglevateatre.com/richardiii>.

En la web *Teatrebarcelona* observamos una sinopsis de la obra más extensa y completa:

¿En qué consiste el sueño americano? Para estas dos barcelonesas, consiste en aterrizar en un teatro de Nueva York donde empezarán a ensayar una puesta en escena del Ricardo III shakespeariano. La una será el protagonista deforme y ambicioso que logra poseer el trono de Inglaterra y la otra interpretará todo el resto de personajes, siempre bajo la mirada atenta del director. Las dos actrices acaban de marchar de una ciudad convulsa, donde la situación política es confusa y controvertida. Ellas, sin embargo, están inmersas en la ficción creada por el bardo inglés. Hasta que un libro les descubre que este personaje que llevan a escena no era exactamente como lo muestra Shakespeare y que quizás Ricardo III no era el tirano que retrató. ¿Dónde está la verdad? Se lo preguntan, también, leyendo los periódicos estadounidenses, que les hablan de una Barcelona y de unos hechos que no son los que ellas consideran auténticos. Y es que el montaje utiliza un clásico del teatro para hablarnos de la búsqueda de la verdad o, mejor dicho, de la búsqueda de nuestra propia verdad.⁴⁰⁰

Los personajes ensayan para representar la obra *Richard III*. Este argumento base ya se dio en 2001 en Francia bajo la dirección de Matéi Visniec y su obra: *Richard III n'Aura pas Lieu*. También, como se ha comentado, en el film *Lady Off*.

Cervera afirmaba que este montaje tiene “mucho de autobiográfico”, y añadía:

Refleja la crisis existencial de unas artistas que, buscando el sueño americano, acaban conectando 'Ricardo III' de Shakespeare y 'La hija del tiempo', de Josephine Tey, una novela que narra la verdadera historia del sanguinario rey, una imagen totalmente distinta de la que ha llegado a nuestros días. ¿Dónde reside la verdad? ¿Cuánto hay de engaño a nuestro alrededor? De eso va su obra.

Los intérpretes de esta ficción metateatral fueron Bárbara Mestanza, Paula Ribó, Eduard Tudela y Eugene the Poogene, quienes estuvieron junto a Trucco durante más de un mes de ensayos.

4.21.2 Puesta en Escena.

En cuanto a la puesta en escena, Gascon y Barba confirmaba que “en la seva recerca, están acompanyades de guitarres, de música electrònica i dels llums de neó que són la metàfora eloqüent del somni americà que ambdues persegueixen”.

Gascon y Barba concluían:

⁴⁰⁰ En <https://es.teatrebarcelona.com/espectaculo/the-mamzelles-richard-iii-or-they-dont-know-about-us>.

Un únic espai on passem de los Angeles a Nova York per tornar a Barcelona. Una obra dins d'un altre obra, dues actrius que recerquen la veritat d'uns personatges shakespearians que es converteixen en els alter ego d'elles mateixes, una obra de text i un musical, una posada en escena que ens apropa al teatre documental.

4.21.3 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de esta adaptación dirigida por Jason Trucco nos hemos basado principalmente en webs especializadas sobre espectáculos y teatro, así como comentarios en Twitter. Aunque han sido escasos, gracias a estos recursos se ha podido constatar que la recepción fue positiva.

Por ejemplo, Gascon y Barba aseguraban que se trataba de una propuesta valenta i arriscada”, que “ens ha agradat molt”. Aunque Bordes no estaba muy de acuerdo con el planteamiento inicial y afirmaba que “no queda massa clara la raó per la que se'n van de Barcelona, tot i que ressonen picades d'ullet a L'1-O i a les seves conseqüències plantejant tot en una mena de surrealisme exagerat”.

Sobre la puesta en escena y los actores Gascon y Barba destacaban “bona música i unes interpretacions excel·lents de tots quatre, tot i que hem de destacar especialment la d'Eduard Tudela”, también Massip, quien afirmaba: “bona música i interpretacions apassionades”, mientras Bordes definía la escenografía como “molt lúdica”.

En Twitter también encontramos varias opiniones sobre esta adaptación. Por ejemplo, la de Magda: “Sortint de La Gleva. Richard III un espectacle fantàstic!!! Fins al 14 de juliol!”. También la de Moraleda:

#RichardIII al @TeatreLaGleva és un d'aquells muntatges inclassificables que cal veure. Original, divertit, intel·ligent, provocador, embogit, musical, irònic i autorreferent. Un altre Shakespeare deconstruït i femení en aquest @grecfestivalbcn.

Bordes retwitteó a Moraleda añadiendo: “Jo també les reivindico! A @Recomana quamta frescor en els vespres xafagosos del Grec”.

Finalmente, observamos las buenas puntuaciones que los críticos otorgaron a la obra, la puntuación más baja se la dio Massip y fue de un 7 sobre 10, mientras que Gascon y Barba le concedieron un 4 sobre 5 y Bordes un 9 sobre 10, el cual concluía:

Tots plegats s'ho paseen tant bé (fins i tot quan la trama els arracona, injusta) que transmeten una frescor que magnetiza el somriure de l'audiència. No els falleu. Programadors, espavileu-vos i no badeu. Teatre per a trencar codis, tòpics i amb una música ben interpretada i enganzadissa.

Los usuarios de la web *Recomana* también valoraban con una muy buena puntuación a esta adaptación ya que la media total de 4 votaciones fue de un 9,5.

Por tanto, podríamos concluir que la recepción de esta adaptación, a nivel local, fue positiva, y los críticos destacaron, sobre todo, la puesta en escena y las interpretaciones.

Bibliografia Consultada.

I. Web de la companyia.

“Richard III and They’ve Never Heard of Love”. Julio 2019.
www.laglevateatre.com/richardiii.

II. Prensa y Blogs.

Bordes, Jordi. “Desenfrenades, el Cavall és per al Cowboy”. Reseña de de *Richard III and They’ve Never Heard of Love*, dirigida por J. Trucco, en *Recomana*. 10 Jul. 2019.

www.recomana.cat/CRITICA/5429/3/Richard%20III%20and%20they%20ve%20never%20heard%20of%20love/JordiBordes.

Cervera, Marta. “Ricard III’ o ¿Dónde Está la Verdad?”. 8 Jul. 2019.
www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190708/ricard-iii-o-donde-esta-la-verdad-7545223.

Gascon, Miquel y Barba, Inma. “GREC2019 – RICHARD III and They’ve Never Heard Of Love (temp. 18/19 – espectacle nº 273)”. Reseña de *Richard III and They’ve Never Heard of Love*, dirigida por J. Trucco, en *Voltar i Voltar*. 8 Jul. 2019.
<https://voltarivoltar.com/2019/07/10/353-grec2019-teatre-richard-iii-and-theyve-never-heard-of-love-%f0%9f%90%8c%f0%9f%90%8c%f0%9f%90%8c%f0%9f%90%8c-teatre-la-gleva-2019-07-08-temp-18-19-especta/>.

Massip, Francesc. “Entre dos Ciutats”. Reseña de *Richard III and They’ve Never Heard of Love*, dirigida por J. Trucco, en *Recomana*. 29 Jun. 2019.
www.recomana.cat/CRITICA/5429/47/Richard%20III%20and%20theyve%20never%20heard%20of%20love/Francesc%20Massip.

“The Mamzelles: Richard III or They Don’t Know About Us”. Jul. 2019.
<https://es.teatrebarcelona.com/espectaculo/the-mamzelles-richard-iii-or-they-dont-know-about-us>.

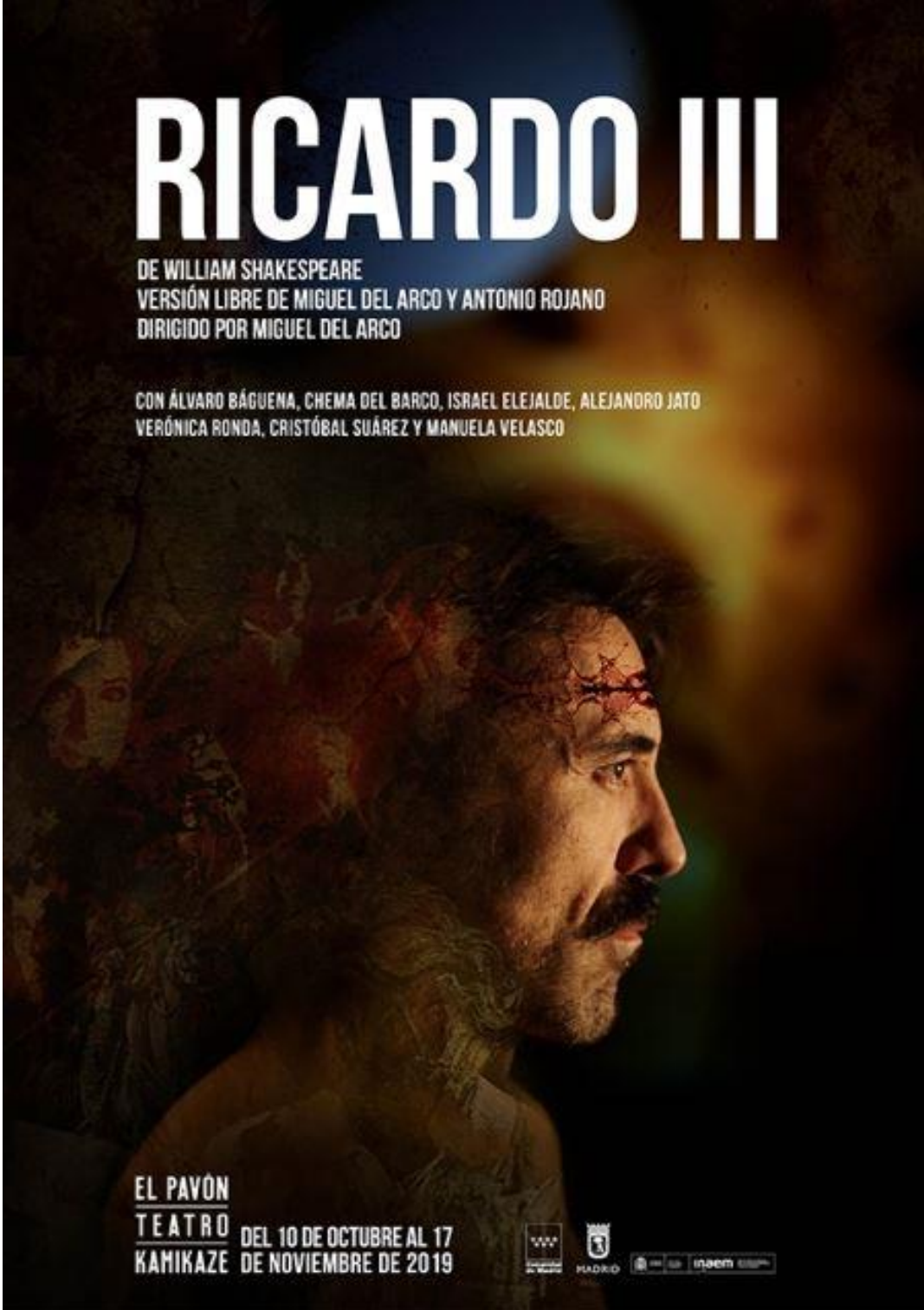
III. Twitter.

@desbordat. “Jo també les reivindico! A @Recomana quamta frescor en els vespres xafagosos del Grec. *Twitter*, 12 Julio 2019.
<https://twitter.com/teatrelagleva?lang=es>.

@GemOnTheMoon. “#RichardIII al @TeatreLaGleva és un d’aquells muntatges inclassificables que cal veure. Original, divertit, intel·ligent, provocador, embogit, musical, irònic i autorreferent. Un altre Shakespeare deconstruït i femení en aquest @grecfestivalbcn”. *Twitter*, 11 Julio 2019.
<https://twitter.com/teatrelagleva?lang=es>.

@magdapuyo_magda. “Sortint de La Gleva. Richard III un espectacle fantàstic!!! Fins al 14 de juliol!”. *Twitter*, 6 Julio 2019. <https://twitter.com/teatrelagleva?lang=es>.

4.22 Ricardo III. El Pavón Teatro Kamikaze. 2019


















RICARDO III

DE WILLIAM SHAKESPEARE
VERSIÓN LIBRE DE MIGUEL DEL ARCO Y ANTONIO ROJANO
DIRIGIDO POR MIGUEL DEL ARCO

CON ÁLVARO BÁGUENA, CHEMA DEL BARCO, ISRAEL ELEJALDE, ALEJANDRO JATO
VERÓNICA RONDA, CRISTÓBAL SUÁREZ Y MANUELA VELASCO

EL PAVÓN
TEATRO
KAMIKAZE DEL 10 DE OCTUBRE AL 17
DE NOVIEMBRE DE 2019

4.22.1 Introducción.

El 10 de octubre de 2019 se estrenó en Madrid *Ricardo III*, de la compañía El Pavón Teatro Kamikaze. Se trataba de una versión libre del clásico shakesperiano llevada a cabo por Antonio Rojano y Miguel del Arco, quien también se encargó de la dirección, mientras que Ricardo fue interpretado por Israel Elejalde.

La obra permaneció en cartel en La Sala de El Pavón Teatro Kamikaze hasta el 17 de noviembre de 2019. Un mes después viajó hasta Sevilla, concretamente al Teatro Central, y comenzó una extensa gira de más de un año por territorio nacional que le llevó a numerosos lugares en el año 2020 como el Centro Niemeyer de Avilés, Torrelodones, Cuenca, Pamplona, Logroño, Rivas, Tres Cantos, Santurce, Fuenlabrada, Orense, Castellón, Arganda del Rey, Ponferrada y Coslada. También participó en diferentes festivales como el Festival de Teatro Clásico de Cáceres y Festival Clásicos de Alcalá en Alcalá de Henares.

En aquella ocasión, Rojano y Del Arco llevaron a cabo una reescritura actualizando el clásico a nuestros días y el propio director lo justificaba:

Cada época encuentra en Shakespeare lo que busca y lo que quiere ver. Dice Peter Brook que la obra debe traerse de nuevo a la vida con los ojos de hoy. Con el sentido de la realidad del presente, las obras nos muestran nuevas formas, nuevas montañas y simas, nuevas luces y nuevas sombras.⁴⁰¹

González Subías resumía la propuesta de forma muy completa e interesante:

Traído a la realidad más polémica y candente de una actualidad reconocible en el vestuario, los guiños a las nuevas tecnologías y las modas de nuestro tiempo, junto con otros no pocos anacronismos que tratan de acercar el montaje a una España de hoy -"de Carnaval vestida", que diría Machado- que ha sustituido la charanga y la pandereta por el móvil y un progresismo *prêt-à-porter* que juega a la modernidad con las marionetas del pasado, el *Ricardo III* de Miguel del Arco mantiene -y acentúa- el sentido crítico de un texto donde las corruptelas en torno al poder se muestran al desnudo; y lo hace potenciando la comicidad latente en la tragedia del dramaturgo inglés, maestro de la ironía y el cinismo, a partir de la parodia y la burla.

Analizando la obra, ambos dramaturgos observaron que se trata de una obra que muestra demasiados aspectos que forman parte de nuestro día a día en la actualidad:

Ricardo III es una función plagada de envidias, corrupción de uno y otro color, luchas de poder, codicia, injusticia, fake news, engaños políticos, intereses

⁴⁰¹ En información sobre la obra en la web de la compañía: <https://teatrokamikaze.com/programa/ricardo-iii/>.

partidistas... Bueno, lo que viene siendo un día normal en la vida pública española del siglo XXI.⁴⁰²

En realidad, nos preguntamos a quiénes seguimos, a quiénes votamos, en quién depositamos nuestra confianza, con quién nos reímos, quién hace el país. Esas responsabilidades que todos compartimos me gustaba que estuvieran en el escenario y que el espectador no tuviera que hacer mucho esfuerzo en situarse dentro de la historia. ... Hay destellos que reflejan nuestra historia reciente. Esta familia viene de una Guerra Civil, trata de hacer las paces, de perdonarse, de construir un mundo nuevo. Esto me recordaba a la Dictadura, la Transición, el hoy contemporáneo, los partidos políticos y el surgimiento de nuevos partidos, el populismo.⁴⁰³

Para facilitar a los espectadores la lectura desde el presente sin mayor esfuerzo, no situaron la obra en ningún contexto concreto, otorgando en este sentido cierta atemporalidad a la misma, aunque desde el texto y puesta en escena se extraiga inevitablemente la relación con nuestro país.

Así pues, en la obra se critica a los grandes líderes actuales, no solo españoles, sino alrededor del mundo, que solo piensan en sí mismos, en el poder y que demuestran una gran falta de empatía. “La obra es un puñetazo a los hiperliderazgos y los egos, hoy tan presentes. Se repite constantemente que la mejor manera de liderar y mandar es actuar sin conciencia. Si hay empatía es imposible el triunfo” (Corroto).

De este modo, observamos referencias a diferentes líderes políticos totalitarios como Franco, pero también “democráticos” como Salvini, Bolsonaro, B. Johnson y Trump o incluso el Rey Emérito Juan Carlos I, la Reina Letizia, Pedro Sánchez y Pablo Iglesias. Algunas de estas referencias son muy explícitas y son representadas, como por ejemplo la escena en la que el cadáver de Franco acaba en un cubo de basura; pero la inmensa mayoría aparecen en el texto y sin citar a nadie en ningún momento, de forma más o menos sutil en cada caso, tal y como se podrá comprobar en el apartado correspondiente. Corroto informaba en este sentido:

[La versión] ha pasado por la batidora de la actualidad política española –y mundial– y los autores no se han dejado apenas nada. Eso sí, sin citar explícitamente a nadie. De Franco a Villarejo. De los máster y tesis plagiadas a la corrupción con ecos de los papeles de Bárcenas. De los safaris y amigas alemanas de Juan Carlos I a los rifirrafes entre la reina Letizia, la infanta Leonor y la emérita Sofía. De los asesores maquiavélicos y la Transición ‘pactada’ a la propaganda partidista en las redes sociales.

También Zurro afirmaba en esta línea:

⁴⁰² En información sobre la obra en la web de la compañía: <https://teatrokamikaze.com/programa/ricardo-iii/>.

⁴⁰³ A. Rojano en Ayanz, Miguel.

No son imaginaciones o sublecturas del texto. En este *Ricardo III* está el Rey Juan Carlos diciendo “me he equivocado no volverá a ocurrir”, un matarife clavado a Villarejo, un político con el porte de Pedro Sánchez y la aparición más esperada, la de un Franco que sale de la tumba antes de tiempo para plantarse en el escenario del Pavón Teatro Kamikaze. No es una foto del dictador, sino la polémica escultura de Eugenio Merino –que llevó a juicio al artista- la que en un momento que arrancó los aplausos del público sale de una bolsa blanca junto a su viuda, una Margarita de Anjou con aires de Carmen Polo. En el libro original es Enrique VI, aquí es un Francisco Franco que acaba en un cubo de basura porque es “tóxico” y al que no se cita por su nombre porque realmente representa a cualquier dictador (Zurro).

Las nuevas fuentes de información actuales, así como la prensa partidista y objetiva, también son referenciadas en el texto, de este modo observamos *fake news*, entrevistas televisivas fingidas y telebasura. Y es que como afirma Del Arco, “Ricardo III es un maestro de las *fake news*. ‘Haz correr el rumor de que Ana, mi esposa, está enferma y a punto de morir. Es preciso que me case con la hija de mi hermana’, ordena a uno de sus consejeros”.⁴⁰⁴ También Elejalde se refería a este tipo de noticias tan de actualidad y a las nuevas tecnologías y el mal uso que hacemos de ellas:

En la Inglaterra de entonces también se utilizaban [las *fake news*]. Lo llamativo es que ahora tenemos muchos medios a nuestro alcance pero no nos molestamos en comprobar si lo que leemos es mentira. ... Más del 80% de lo que consumimos con nuestros teléfonos es basura y lo sabemos: cotilleos, fotos de gente o banalidades. ... La democratización de internet debería haber llegado de la mano de un espíritu crítico que no se da. ¿Ha supuesto esta intoxicación de *fake news* un aumento de ideologías de extrema derecha? Hay algo en nosotros que tiende al esclavismo ideológico.⁴⁰⁵

Además, un hecho importantísimo que no se puede obviar fue que esta obra coincidió en el tiempo con un momento de la actualidad sociopolítica española muy concreto y relevante. Tan solo unos meses antes del estreno, las elecciones generales celebradas el 28 de abril de 2019 dieron como ganador al candidato de izquierda Pedro Sánchez (PSOE) quien, al no disponer de mayoría absoluta, intentó llegar a un acuerdo de pacto de gobierno con Pablo Iglesias, líder del partido también de izquierda Unidas Podemos, entre otros. Tras meses de reuniones no lograron tal acuerdo y por tanto, se convocaron unas nuevas elecciones generales para el día 10 de noviembre de 2019. En esa fecha, la obra se estaba representando en Madrid, por lo que encontramos referencias a la obra y al respecto en prensa. Un ejemplo fue Díaz, quien el mismo día de las votaciones publicaba una más que interesante reflexión:

Hoy, 10N, las intrigas palaciegas y las batallas cortesanas implican a la sociedad al completo. El abuso de poder se vuelca sobre la ciudadanía. Y los medios de comunicación crean realidades para transformar la historia en connivencia con el poder político, económico, judicial. El Estado y sus

⁴⁰⁴ M. del Arco en Vidales, Raquel.

⁴⁰⁵ I. Elejalde en Cruz, Laura.

tentáculos. A pocos días de que finalice la campaña electoral hemos conocido detalles de sumarios judiciales que pueden volcar el sentido de voto hacia un lado y otro, previo tratamiento interesado de medios de comunicación.

Las elecciones se repiten en un momento marcado en rojo en el calendario, un otoño fatal en el que las decisiones palaciegas han llevado a la sociedad a una tensión brutal cuyo clímax se verá hoy. El poder, el abuso de poder y esta noche, algún actor interpretará a Ricardo III y aparecerá solo, en el escenario, en medio de la batalla, repitiendo: España por un caballo.

También comentarios en Twitter de espectadores de diferentes ámbitos que relacionaban obra y elecciones:

- @rbelinchony: @teatrokamikaze. Fantástica versión de Ricardo III. OBLIGATORIA para una jornada de reflexión. (8 noviembre 2019)
- @josean243: Yo voy a votar a #ricardoIII @teatrokamikaze. Después de lo que vi ayer, @IsraelElejalde for president. Quedó claro que es un actor con una fuerza y energía sobrehumana. #Elecciones10N. (10 noviembre 2019)
- @pelipequiroja: Creo que hemos elegido buen día para disfrutar de la obra, explica muy bien la actualidad. Inmenso trabajo de los actores. Todavía seguiría aplaudiendo... ¡Bravo! (10 noviembre 2019)
- @saturbrown: En respuesta a @IsraelElejalde. Para interesante y bello un tal Israel Eljalde en el Pavón haciendo Ricardo III. Fui el sábado y sigo sin palabras... Una buena elección para la jornada de reflexión. Muy recomendado para los días que quedan en el @teatrokamikaze. (12 noviembre 2019).

Cabe recordar que se trataba de las cuartas elecciones en 4 años (2015, 2016, 2019 y 2019) un número demasiado elevado para los agotados ciudadanos españoles en el aspecto político, que además veían como tenían que votar dos veces en 6 meses siempre salpicados por casos de corrupción política. La situación nos llevó a un sentimiento de rechazo hacia las elecciones y los representantes y candidatos de los partidos políticos, pero también a una sensación de desesperanza, desolación y tristeza ante tal panorama sociopolítico, viendo como lo único que importa a los líderes políticos de este país es el poder y anteponen sus intereses a los nuestros. Todo esto es exactamente lo que sentía también el director, lo cual se vio reflejado en la obra:

No hay ninguna luz en él; pero no la veo tampoco en nuestra clase política. Es una tristeza. Como ciudadano llamado a votar tengo un sentimiento de pérdida absoluta. Y es el que puedo contemplar cuando veo la desolación de Ricardo y la que marca la relación que tienen todos con el poder.⁴⁰⁶

A esto habría que sumarle varios hechos sociopolíticos con los que la obra también coincidió en cartel: en primer lugar, la situación en Catalunya, donde el 15 de octubre de 2019 se dio a conocer la sentencia contra los líderes políticos del denominado “procés” y el intento de referéndum anticonstitucional del 1 de octubre de 2017, con las consiguientes penas de entre 9 y 13 años para Junqueras, Romeva, Rull,

⁴⁰⁶ M. del Arco en Bravo, Julio.

Forn, Forcadell, Turull, Bassa, Sánchez y Cuixart por sedición y malversación. Estas penas fueron consideradas excesivamente duras en Catalunya con los consiguientes graves disturbios reaccionarios a tal sentencia provocados por los CDRs (Comités de Defensa de la República, anteriormente denominados Comités de Defensa del Referéndum) y grupos independentistas como *Tsunami Democràtic*, convirtiendo el centro de Barcelona en un campo de batalla, cortando autopistas, etc.

En segundo lugar, la exhumación de los restos de Francisco Franco el 24 de octubre de 2019 bajo propuesta del gobierno en funciones de Pedro Sánchez y su traslado desde el Valle de los Caídos al cementerio de Mingorrubio, en El Pardo.

En tercer y último lugar, la irrupción y auge del partido de extrema derecha Vox y su discurso incendiario fascista, xenófobo, homófobo y misógino, muy próximo a la dictadura franquista, y quienes, merced a los disturbios en Catalunya, rápidamente adquirieron el protagonismo que habían perdido tras su efecto inicial.

Todo esto generaba un caldo de cultivo muy propicio para este tipo de obra, a lo que habría que añadir que el teatro comprometido con la actualidad ha sido siempre la línea a seguir de Del Arco y Rojano. Estos aseguraban al respecto:

Pensando en retrospectiva –señala el primero–, me he dado cuenta de que mi elección de determinadas obras ha obedecido a circunstancias políticas y sociales concretas. *Misántropo* y su sinceridad brutal coincidió con el 15M. La crisis de identidad de *Hamlet* vino con la crisis financiera y el desmoronamiento de nuestra manera de relacionarnos. Y *Ricardo III* lo hacemos en plena ola populista, cuando el discurso del odio de determinados partidos extremistas ha acabado calando en los que presuntamente son más moderados y cuando la lucha por el poder se libra descalificando a tus competidores, no aportando propuestas e ideas para ejercerlo de forma constructiva. Es lo que le pasa a Ricardo III, que ambiciona el poder pero cuando lo tiene no le interesa.⁴⁰⁷

Tras estas declaraciones y al presenciar la obra, parte de la prensa pensó rápidamente en Vox, de este modo, González Harbour, por ejemplo conectaba ambos elementos, así como la campaña electoral:

Vox no ha llegado solo. Lo más inquietante de Ricardo III es cómo utiliza a los demás para mover los vientos a su favor. Es habitual en política, pero inmoral cuando lo que alientas es nocivo. En abril, Pedro Sánchez quiso un solo debate a cinco para incorporar a Vox, que no logró porque éste aún no tenía representación. Esta vez lo ha conseguido, pero tanto él como los demás eligieron dejar a Abascal la portería libre para que goleara a gusto. Agitar al monstruo para generar miedo y presentarte entonces como salvador es mucho más que un viejo truco: es una frivolidad, una inmoralidad, una irresponsabilidad.

Frente a esta realidad que parece una mala obra de teatro, con líderes que se disfrazan de centro o de derechas, de partidarios del diálogo o de la mano

⁴⁰⁷ M. del Arco en Ojeda, Alberto.

dura según la fecha de interpretación, nos queda volver a la sala Kamikaze de Madrid, donde hay personajes de los que al menos sí podemos disfrutar.

Elejalde afirmaba que, mediante este montaje, la compañía también trataba de advertir a la sociedad del peligro de este tipo de personas para la sociedad: “Ricardo es una bengala que se lanza a la sociedad pidiendo auxilio, un espejo que muestra dónde podemos llegar si no tenemos cuidado y si escuchamos a estas personas que dicen lo que queremos oír, pero que van a destruirnos”.⁴⁰⁸

Pese a todo, la esencia de la obra shakesperiana seguía presente en este montaje, en el cual Rojano y del Arco trataron de impactar especialmente mediante la escenografía y el texto, y lo lograron. Del Saz aseguraba que al final de la representación “nadie arrancó a aplaudir tras el oscuro final, hizo falta retomar la respiración antes”.

Por tanto, tal y como afirmaba Zurro:

Del Arco aprovecha a Shakespeare para repasar la historia de España y para tirarle de las orejas. El que esté atento descubrirá numerosas frases que nos sonarán, como esa “amnistía de todos para todos” que dijo Arzalluz con Franco recién muerto y que aceptaba ese pacto del olvido que ahora trae tantos quebraderos de cabeza, porque los verdugos recibieron una impunidad de la que siguen gozando. ... culmina con un discurso desesperanzador que deja claro que mientras no tengamos memoria estamos condenados a repetirla historia. Un puñetazo a todos los que se les llena la palabra con España y con la patria pero luego se lo llevan a manos llenas.

Aunque el director también quiso dejar claro que no habría que confundir entre una función política con una función “mitinera”, de lo cual se desmarcaba:

Este ‘Ricardo III’ no lo es en absoluto -alega Del Arco-. Yo soy un hombre de izquierdas, pero no es una función de un hombre de izquierdas. Lo que aparece es una profunda reflexión que deberían hacer todos los políticos alrededor del mundo y de la sociedad que estamos construyendo; y que creo que no la hacen. El mecanismo del poder lo fagocita todo y elimina la reflexión. En un momento dado, Ricardo dice que ‘la reflexión pausada produce impotencia; vuela yo entonces en alas de la ardiente resolución’.⁴⁰⁹

En otras de sus declaraciones, del Arco hablaba sobre los *Ricardos* actuales, egoístas líderes que se sirven del uso de la retórica:

Vivimos en un momento donde parece que asistimos a una escuela de Ricardos que persiguen de manera voraz e irreflexiva el poder. Van apareciendo estos seres en los que no cabe la empatía, gente que no está dispuesta a entenderse bajo ningún concepto, que solo piensan en su haber partidista y en lo que ellos

⁴⁰⁸ I. Elejalde en Ayanz, Miguel.

⁴⁰⁹ M. del Arco en Bravo, Julio.

quieren y no encuentran la manera de construir algo para todo el mundo. Que dicen una cosa y la contrario, son incendiarios, pero envuelven sus mensajes en retórica.⁴¹⁰

Y advertía con preocupación:

A mí me preocupan estos Ricarditos que dicen que quieren construir país, se les llena la boca de patria, van a por los más débiles y necesitados, y luego son incapaces de llegar a acuerdos. Son tullidos al final porque, si no vales para ejercer el poder, deberías marcharte. Pero nos hemos acostumbrado y seguimos normalizando esas incapacidades. Hoy que un político hable de bondad como idea de compasión parece ridículo. ¿Cuál es la sociedad que estamos construyendo a través de estas ricardadas?⁴¹¹

Pese a esta enorme sensación de pesimismo, Elejalde también quiso transmitir un mensaje de esperanza:

Afortunadamente en España no tenemos ese grado de Trump o Johnson. Los hay, como Ortega Smith o Abascal, pero no están en el gobierno. Y espero que eso no ocurra. Con todos sus problemas, España, se ha movido dentro de una zona moderada. De hecho, la ultraderecha no ha sacado la manita hasta hace poco.⁴¹²

Ojeda señalaba otros de los objetivos que habían tratado de alcanzar al llevar a cabo la reescritura:

Han sido diversos los objetivos de su intervención en el original. Primero han intentado solucionar el desastre dramático que a juicio de Harold Bloom representa esta obra. Lo dice por su exceso de metraje y por la escasa entidad de los personajes que circundan a Ricardo III. Ambos han intentado poner orden en ese batiburrillo de cortesanos que unas veces son llamados por su nombre, otras por su título actual y otras por el que ostentaban con anterioridad a contraer matrimonio. Son alrededor de una treintena que se reparten aquí seis actores.

De este modo, la obra quedó reducida a tan solo dos horas y otorgaron más empaque a los personajes que rodean al personaje principal. Además, potenciaron un aspecto muy presente en la obra clásica: la comedia. El espectáculo desarrollaba el humor negro prácticamente en cada escena, un humor que Fernández calificaba como “ácido e inteligente”. El propio Del Arco escribía sobre este humor:

Ricardo arranca carcajadas, pero la risa tiene un regusto helado porque su humor es el mismo que el de esa clase dirigente que mira sin empatía ninguna el mundo

⁴¹⁰ M. del Arco en Ayanz, Miguel.

⁴¹¹ *Ibíd.*

⁴¹² I. Elejalde en Elidrissi, Fátima.

que pretende gobernar. El humor sobre el que se construye un mundo sin atisbo de bondad.⁴¹³

En este sentido, el director había buscado llevar a escena a lo que denominaba “la risa amarga: entre la tragedia y la comedia, que se mueva siempre entre esto no sé si reírme realmente o no debería reírme porque esto es demasiado terrible”.⁴¹⁴

Y parece ser que lo consiguió, Muñoz destacaba que como espectador te sientes en una encrucijada, entre las risas que el personaje y el texto provocan y el sentir de ver reflejada la realidad:

Ricardo III nos pone en situaciones tan esperpénticas que no podemos evitar reírnos, hasta que nos damos cuenta de que lo que ocurre es muy parecido a la realidad, entonces el regusto amargo nos invade, pero tenemos la certeza de la verdad de todo lo que estamos viendo. La risa se solapa con muecas de estupor al ver la delgada línea que separa lo que nos cuentan de lo que vemos diariamente.

También Padrón señalaba este sentir como espectador:

Todo ello en un tono de burla y farsa que muchas veces se torna helado, porque es un porrazo sobre el espectador, atónito y anestesiado ante una realidad que vivimos a diario manipulada continuamente por los medios de comunicación que convierten hechos gravísimos en un esperpento mediático. Es un retrato pavoroso donde sobrevuela esa idea de individualismo brutal, sin concesiones y en esta cesta caben la ambición, los egos, la codicia... junto al derrumbe de cualquier atisbo de cercanía al prójimo.

Finalmente, cabría recordar que tanto la compañía como Miguel del Arco ya poseían experiencia previa en llevar textos de W. Shakespeare a escena. El propio del Arco dirigió: *La Violación de Lucrecia* en 2010, y *Hamlet* en 2016.

En *La Violación de Lucrecia*, del Arco dirigió una versión con Nuria Espert como única actriz que cosechó gran éxito, mientras que en el caso de *Hamlet*, se trataba de una coproducción entre la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Teatro Kamikaze. Fue una puesta en escena tenebrosa, muy psicológica, aunque como en *Ricardo III*, en aquella ocasión también potenció el humor, por ejemplo en el diálogo entre los enterradores como si de una escena de *sitcom* se tratase, así como con los trazos salvajes y grotescos que aportó al proceso de enajenación y locura de Ofelia, la cual aparecía fuera de sí incluso cantando y bailando *reggaetón*.

⁴¹³ En información sobre la obra en la web de la compañía: <https://teatrokamikaze.com/programa/ricardo-iii/>.

⁴¹⁴ M. del Arco en “La Maldad de ‘Ricardo III’ Fascina al Público en el Pavón Kamikaze”.

Hamlet fue candidata a 8 premios Max 2017: mejor espectáculo, mejor dirección escénica (Miguel del Arco), mejor actor protagonista (Israel Elejalde), mejor actriz de reparto (Ana Wagener), mejor diseño de iluminación (Juanjo Llorens), mejor diseño de espacio escénico, mejor composición musical (Arnau Vilà) y mejor diseño de vestuario (Ana López).

4.22.2 Texto.

Pese a que la esencia de la obra shakesperiana estaba presente en esta versión, lo cierto es que el texto es en gran parte de Miguel del Arco y Antonio Rojano. Por eso, Ayanz advertía: “quien busque la magia del verso de Shakespeare o la historia conocida que ha visto otras veces, mejor que lo haga en otro teatro”. También lo hacía el propio Ricardo (Elejalde) al público una vez ya comenzada la representación, tal y como se comentará a continuación. De todos modos, también aparece texto shakesperiano, y es que, como aseguraba Fernández, los dramaturgos llevaron a cabo una adaptación del texto en la que “cada palabra significa, cuenta y da peso a lo que dice el personaje”.

Según me confirmaba Miguel del Arco, para la adaptación del texto no siguieron ninguna traducción en concreto, consultaron varias pero después fueron directamente a la original. Además, no mantuvieron el verso sino que pasaron a la prosa.

La estructura también variaba respecto a la original, ya que esta versión se dividía en 20 escenas y no en actos, y como se podrá comprobar a través de los análisis realizados, también se suprimieron y añadieron escenas. Como recordaremos, también Avanti Teatro, Á. Liddell, Alzate o Teatro Bárbaro, por ejemplo, dividieron sus versiones en escenas. El resultado fue una reescritura de 2 horas de duración y que pese a tanto cambio seguía siendo *Ricardo III* de W. Shakespeare en toda su esencia.

Al analizar detenidamente el texto (que será citado), la primera sorpresa la encontrábamos en la primera escena. Un sillón vacío en el centro del escenario esperaba a los espectadores y una gran pantalla al fondo en la que se proyectaba el nombre de la obra. Al comenzar, en total oscuridad, un foco iluminaba el sillón en el que se sentaba Ricardo, vestido con traje militar de camuflaje, leyendo un libro en voz alta:

RICARDO. La sociedad es, de todas las necesidades de la vida, la peor. Esto es una desgracia; pero en el mundo feliz que habitamos, casi todas las desgracias son verdad; allí donde está el mal está la verdad. Lo malo es siempre cierto. Solo los bienes son ilusión.

Mira al público. Asiente con una sonrisa. Sigue leyendo.

Los seres humanos nos aliamos entre nosotros llamándonos hermanos -por burla, sin duda- para auxiliarnos mutuamente; de aquí podría deducirse que la sociedad es un intercambio de servicios recíprocos. Grave error, es todo lo contrario: nadie concurre a la reunión para prestarle servicio, sino para recibirlos de ella. Y el gran lazo que la sostiene es, por una incomprensible contradicción, aquello mismo que parecía destinado a disolverla; es decir, el egoísmo. Por eso podemos decir que la sociedad, tal cual es, es imperecedera, puesto que siempre nos

necesitaremos unos a otros; y también, que es franca, sincera y movida por sentimientos generosos puesto que siempre nos hemos de querer a nosotros mismos más que a los otros.

Ricardo cierra el libro y sonrío al público. Se levanta del sillón. (2).

En este comienzo, Ricardo reproducía texto del ensayo *La Sociedad*, de Mariano J. de Larra, a través del cual, se remarca el egoísmo de la sociedad actual y se podría así justificar la de Ricardo (Ricardo ama a Ricardo). Aunque según me revelaba el propio del Arco: “abrimos con Larra porque me gustaba la reflexión que hace con la intención de no alejar de nosotros la maldad de Ricardo”.⁴¹⁵

Al ponerse en pie, el villano se olvidaba del libro y comenzaba su actuación, realizando una introducción al contexto histórico en que ocurría la historia con el fin de aclarar y de poner al espectador en situación:

RICARDO. Érase una vez... (*Mira al público y sonrío*) Vamos de este palo, ¿eh? Una vez dicho esto puedo gritar ¡mi reino por una moto! y quedarme tan ancho, así que, el que no lo le guste... (*Espera un segundo indicando el camino hacia la puerta*) Sigo... Érase una vez un país como cualquier otro al final de una guerra como cualquier otra. La historia es un círculo que se repite, como un acordeón desafinado que condensa los años en su centro. La casa de York contra la casa de Lancaster. La rosa blanca frente a la rosa roja. Los colores son importantes. En las guerras facilitan la localización del enemigo.

Tal y como se puede comprobar, en este monólogo realizaba la comentada advertencia al público para que, a partir de ese momento, esperase cualquier cosa de esta obra, no solo la parte shakesperiana. “Avisado así el respetable, en cualquier caso, comienza el proceso de deconstrucción y reconstrucción del texto” (Ayanz). De este modo, Ricardo continuaba:

El resto avanza hacia Ricardo hasta rodearle, van todos con máscaras antigás.

RICARDO. Ahora, que estamos en paz y los colores se mezclan, todo se complica. Ya no se sabe quién es quién. Me desespera. (*Le arrancan el traje militar a lo “Full Monty”. Al tiempo que le ponen también el 2 guante, la joroba y los hierros que le producen la cojera.*) Ahora en vez de armas tenemos eufemismos y rimbombantes causas que, sin embargo, buscan exactamente lo mismo que la guerra buscaba: el poder. Nada hay más simple que el poder. Todos lo queremos. Pero querer no es poder. Antes es preciso, como en cualquier hecho creativo es necesaria la acción. Quien quiere “poder” debe actuar. El éxito nunca está garantizado, de ahí la adrenalina. Lo que es seguro es que al que no actúa le toca tragarse lo que le echen... (*Es interrumpido por un Espectador*) (3).

⁴¹⁵ E-mail personal, 16 Nov. 2019.

He aquí la primera declaración de intenciones de Ricardo: “Quien quiere ‘poder’ debe actuar. El éxito nunca está garantizado, de ahí la adrenalina. Lo que es seguro es que al que no actúa le toca tragarse lo que le echen...”.

En este punto, como informa la acotación, Ricardo era interrumpido por un supuesto espectador, y una nueva acotación revelaba: *Alguien se levanta en el público*, y este se atrevía a dirigirse a Ricardo:

ESPECTADOR. ¡Al texto original! Now is the winter of our discontent... (3).

A lo que Ricardo respondía disparando y matándolo, sin rodeos, sin mediaciones, otra declaración de intenciones, así es Ricardo y esa es su forma de actuar, sin titubeos. Además, esto servía de aclaración al espectador de que se trataba de una versión libre y que podían tomarse cualquier licencia, y que el texto original aparecería cuando ellos quisiesen, pero no iba a ser lo primero. También dejaba claro que aquí mandaba él.

Además, durante su monólogo el resto de personajes le rodeaban vestidos muy elegantes y en actitud festiva, aunque ajenos a sus palabras. Esto recordaba a las adaptaciones del CDG, Atalaya o Noviembre Teatro, en las que también le acompañaban.

Llegado este punto, ahora sí, Ricardo recitaba su famoso monólogo inicial, aunque en el mismo, se aprecian novedades:

RICARDO. ¿Alguien más quiere actuar? (*Espera un segundo, le colocan su bastón/micro*) Empiezo (3).

Salen todos. Suenan cañonazos. En realidad son fuegos artificiales.

He aquí el invierno de nuestras desdichas transformado en glorioso verano por este sol de York; las nubes que amenazaban nuestra casa yacen ahora sepultadas en lo más profundo del océano. Coronas de laurel ciñen nuestras frentes, nuestras armas aún calientes lucen como trofeos, las sirenas de alarma se utilizan ahora para convocar las fiestas y los soldados ya no cargan contra el enemigo sino que intentan rendir lascivamente a sus amantes. Pero yo no tengo cuerpo para bromas. (*Entran todos y se ponen a bailar*) Estoy escasamente dotado para estos juegos amorosos. Desprovisto de belleza. Despojado de encantos por la naturaleza fullera. Deforme, medio hecho, echado antes de tiempo a este palpitante mundo tan cojo y tan falto de armonía que hasta los perros me ladran cuando ante ellos me paro. Así pues, yo, en estos débiles tiempos de paz que no producen sino lloriqueos de ofendidos, no encuentro nada mejor que hacer para matar el tiempo que espiar mi sombra al sol y seguir glosando mi deformidad. Y como no puedo aplicarme como amante para entretener estos felicísimos días, he decidido organizar mi resentimiento y bombardear estos placeres colectivos en busca de mi propio placer. Ricardo ama a Ricardo. He urdido complots, peligrosas conspiraciones, he filtrado documentos secretos, falsos y difamatorios, me he valido hasta de profecías -el pueblo se lo traga todo- con el objetivo de crear un odio acérrimo entre mis hermanos, el rey Eduardo y Jorge. Y si su majestad es tan justo y verdadero - cosa que dudo porque nos

conocemos- como yo sutil, falso y traicionero, a Jorge le queda un telediario... (*Todos stop y van hacia Ricardo y se ponen a su altura como "posando para foto"*) Uno menos en mi camino... ¿Hacia dónde? Ya veremos. FIESTA (4).

Se incluyen varias novedades que hacen referencia a la actualidad. La primera en sus palabras: "en estos débiles tiempos de paz que no producen lloriqueos de ofendidos", y es que estamos en un momento social en el que todo (chistes, canciones...) ofende a algún colectivo, incluso los hay que afirman que estamos ante la *Generación Ofendida*.⁴¹⁶ Nos encontramos ante una realidad social que nos lleva a no poder decir nada sin que alguien se ofenda.

Otro fragmento novedoso era: "He urdido complots, peligrosas conspiraciones, he filtrado documentos secretos, falsos y difamatorios, me he valido hasta de profecías - el pueblo se lo traga todo- con el objetivo de crear un odio acérrimo entre mis hermanos, el rey Eduardo y Jorge". De nuevo se actualizan los hechos, la filtración de documentos es algo que ha estado muy de actualidad en los últimos años debido a las filtraciones de Julian Assange y *Wikileaks*, o también de los conocidos como *Vatileaks*, filtraciones de la iglesia y El Vaticano, sin ir más lejos, algunas de estas últimas coincidieron en el tiempo también con la representación de la obra en Madrid.⁴¹⁷ También ha habido filtraciones falsas y difamatorias contra el líder de Unidas Podemos (UP), Pablo Iglesias, por ejemplo, con una trama de espionaje llevada a cabo por una parte del gobierno de interior e incluso mandos policiales a sueldo del Ministro de Interior, en una nueva versión del uso de las "cloacas del estado" y el denominado "caso Villarejo". Se crearon pruebas falsas e informes falsos, filtrándolas a prensa como *OK Diario*, acusándoles, por ejemplo, de financiación ilegal desde el Gobierno de Irán, con el único objetivo de intentar acabar con el auge de este partido político y es que el caso salió a la luz tan solo 23 días después de que entraran en el congreso con 69 diputados. También el Partido Popular trató de demostrar que UP se financiaba con dinero desde Venezuela. En cualquier caso, estas y otras acusaciones fueron archivadas por la Audiencia Nacional y el Tribunal Supremo.⁴¹⁸ Media docena de comisarios e inspectores se encuentran imputados por estos hechos mientras se lleva a cabo esta tesis doctoral y todo esto estaba muy reciente mientras del Arco y Rojano trabajaban en la creación de la obra.

La Escena 2 comenzaba con fiesta, como anunciaba Ricardo al final de su monólogo y la acotación textual. Nos encontramos en la celebración de la coronación de Eduardo IV y la victoria de los York:

⁴¹⁶ Ver, por ejemplo, el artículo "Ofenderse por Todo: Reflexiones sobre la Piel Fina". O también se puede escuchar el podcast sobre la tertulia del programa de RTVE *La Noche en Vela*: "Tu Opinión me Ofende: la Era de los Ofendidos", del 12 de noviembre de 2018.

⁴¹⁷ Consultar, por ejemplo: Menor, Darío sobre *Vatileaks*.

⁴¹⁸ Para más información al respecto, consultar Gálvez, J. J. o Romero, José Manuel.

Suena música y comienzan a salir hombres y mujeres celebrando el triunfo. Un grupo de cortesanos baila a cielo abierto en el jardín del palacio real. Sus cuerpos, enlazados como engranajes de un largo gusano. Celebran, se toman fotografías y sonríen entre ellos. Como en cualquier reunión social, no dejan de ser un grupo de actores entrenados que interpretan que lo pasan bien aunque no sea el caso.

TODOS. ¡York, york, york! (4).

En lugar del encuentro de Ricardo con Clarence conducido a La Torre como ocurre en la original, asistíamos a un muy breve diálogo entre Ricardo y Hastings y otro entre Dorset y la Reina Isabel.

En otra parte de la fiesta dos cortesanos dialogan entre carcajadas. Se trata del político Buckingham y de Stanley, el banquero real (4).

Otra novedad, Stanley es ahora banquero real. No se puede olvidar que al final, Stanley traiciona a Richard, por lo que se presenta al banquero como traidor y posicionarse en cada momento junto al poder.

A continuación, presenciamos de nuevo un diálogo entre Ricardo y Hastings:

HASTINGS. ¿Qué celebramos esta noche?

RICARDO. ¡Qué importa! El principio de la paz, el final de la guerra, la exhumación del cadáver del viejo enemigo... En este país nos celebramos encima.

Interesantes palabras de Ricardo: “la exhumación del cadáver del viejo enemigo...”, referencia a la exhumación del cadáver de Franco, y además, considerado como un motivo de celebración. También se hace alusión al estereotipado carácter festivo español.

Durante esta conversación, encontramos nuevas referencias a escándalos políticos actuales:

HASTINGS. Quiero agradecerte que mediaras con el rey en mi asunto. Puede que inflara mi curriculum, ¿quién no lo hace? Pero poner en cuestión mi cargo después de lo que he hecho por este país.

RICARDO. Tranquilo. Hay tal voracidad informativa que quién se acuerda hoy del escándalo de ayer.

En primer lugar, Hastings ha inflado su curriculum, es decir, ha introducido información falsa en el mismo sobre su formación y experiencia. Sin duda, una referencia a las informaciones publicadas sobre los políticos que falsearon o inflaron sus currículums. El caso estalló con la obtención de másteres falsificando las notas en la Universidad pública Rey Juan Carlos por parte de Cristina Cifuentes por ejemplo, miembro del Partido Popular y presidente de la Comunidad de Madrid cuando el

escándalo salió a la luz en 2018.⁴¹⁹ En el caso de Cifuentes, tal y como publicaba *El Diario*:

La presidenta de la Comunidad de Madrid, Cristina Cifuentes, presume en su web de tener cursados dos máster, uno de ellos ‘en Derecho Autonómico por la Universidad Rey Juan Carlos’ de Madrid. Tal y como demuestra eldiario.es con documentación de la propia universidad pública, a Cifuentes, entonces delegada de Gobierno en Madrid, le cambiaron la nota de ‘No presentado’ a ‘Notable’ dos años después de matricularse y sin mediar nueva matrícula. Lo hizo una funcionaria que no trabajaba en el servicio de posgrado ni siquiera en el mismo campus donde se impartía.⁴²⁰

Las tres firmas del acta del tribunal de TFM eran falsas, ya que nunca existió tal tribunal. Pero no fue la única información falsa en su curriculum, tal y como informaba Caballero:

En la primera legislatura como diputada en la Asamblea de Madrid, Cristina Cifuentes asegura tener ‘estudios en derecho y un ‘máster en dirección de empresas en la Universidad Politécnica que luego desaparece. El curriculum de la hoy presidenta madrileña engorda y adelgaza de legislatura en legislatura durante un total de siete en las que ha estado en la Asamblea

En abril de 2018, Cifuentes dimitió como presidenta de la Comunidad de Madrid tras conocerse esta información. Pero no fue la única que falsificó sus notas en esta universidad, y a raíz de este escándalo se conocieron muchos más, por citar algunos titulares:

- La Rey Juan Carlos dio ‘licenciaturas exprés’ por 3.000 euros a altos mandos de la Policía (Abril 2018).
- La Policía Nacional investiga la titulación falsa de 500 abogados italianos por la URJC. (Septiembre 2018).
- Más de 200 mandos policiales tienen un título ‘falso’ otorgado por la Rey Juan Carlos, sentencia el Supremo. (Enero 2019).
- Del ‘caso máster’ al borrado masivo de títulos en el historial académico: los casos más polémicos del PP. (Agosto 2019).

Hubo más casos a parte de Cifuentes, tal y como publicaba Quitian sobre “la retahíla de casos de currículums falseados o incorrectos que en los últimos días ha señalado a dirigentes de los principales partidos políticos del Congreso”. Estos casos salpicaban al propio Pablo Casado (candidato a la presidencia del gobierno por el PP en

⁴¹⁹ Consultar información al respecto en Castro, David, Caballero, Fátima o Belver, Marta.

⁴²⁰ En Ejerique, Raquel.

esos momentos), entre otros, así como se acusaba al mismo Pedro Sánchez de plagio en su tesis doctoral.⁴²¹

Ricardo también aseguraba en su respuesta: “hay tal voracidad informativa que quién se acuerda hoy del escándalo de ayer”. Así se trasmite un hecho que ocurre en nuestros días, hay tal cantidad de información que se consume a gran velocidad y rápidamente se olvida todo puesto que la última hora manda.

En esta misma escena, continuaba el ambiente festivo y las conversaciones palaciegas. Posteriormente observábamos un encuentro entre Ricardo y su hermano Clarence, aunque esta ya estaba preso en su prisión. Cabe recordar que en la original no existe tal encuentro. En ese breve diálogo observamos aspectos interesantes a mencionar, nuevamente con referencias actuales:

JORGE. En los documentos que se han filtrado hoy a la prensa aparece un Jota-punto-algo, nada más. Eso ha bastado para acusarme de fraude y traición. ¿Puedes creerme capaz de algo tan ruin?, pues el rey, nuestro hermano, lo cree. Ni un apellido ha necesitado para borrarne del libro de familia.

RICARDO. No es el rey el que te envía a prisión. Es la reina Isabel, tu cuñada. Como fueron ella y su familia los que lanzaron aquel infundio sobre el currículo académico del ministro Hastings.

GUARDIA. Debo llevarme al duque.

RICARDO. (A Jorge.) Hablaré con el rey, con esa mujer o con el mismo verdugo si hace falta. Te sacaré pronto de la torre. Ten paciencia y, si te toman declaración: nada recuerdas, nada te consta. (10)

Observamos otra referencia a la filtración de documentos y al final, Ricardo le aconseja que al declarar “nada recuerdas, nada te consta”, lo cual sería una clara alusión a la declaración de la Infanta Cristina en 2014 cuando fue llamada a declarar por las acusaciones hacia su marido Iñaki Urdangarín y el Instituto Nóos por delitos de prevaricación, malversación fraude a la Administración y falsedad documental, así como instigación a la corrupción. En aquella declaración, según el diario *Público* “la infanta respondió al juez 579 veces ‘no lo sé’ y ‘no me acuerdo’, mientras que según el diario *El Mundo* hubo “412 ‘no sé’, 82 ‘no lo recuerdo’, 58 ‘lo desconozco’ y 7 ‘no me consta’ de la Infanta ante el Juez Castro”. También Mariano Rajoy cuando declaró por el caso Gürtel sobre los papeles de Bárcenas en los que aparecía su nombre y los sobresueldos en B, así como la financiación ilegal del PP. Rajoy declaró como presidente del gobierno y se limitó a contestar “no lo recuerdo” en numerosas ocasiones hasta el punto en que en la sentencia se advertía que su testimonio “no fue lo suficientemente creíble”.⁴²²

Además, cuando Clarence comenta a su hermano que en la prensa aparece un “Jota-punto-algo”, se está haciendo alusión a dichos papeles de Bárcenas de

⁴²¹ Más información al respecto en Chicote, Javier.

⁴²² En Recuero, Marisa.

asignaciones en B a cargos del PP, en los que aparecía un tal “M. Rajoy”, pero que nunca se llegó a esclarecer quién era y por tanto no fue condenado.

Posteriormente asistimos a las maldiciones de Margarita, entre las que observamos un parlamento digno de mención en el que se dirige al público y le advierte de que en ocasiones esos tiranos alcanzan el poder porque les encumbramos nosotros y después vivimos a su servicio (Hitler, Salvini, Trump...):

MARGARITA. ¿He dado permiso para que hable el populacho? (*A público*) Él está aquí porque vosotros queréis que él esté aquí; ¡Reíd, reíd, macacos! Algún día recordaréis mis palabras, cuando este perro muerda vuestro corazón. Todos, todos... las recordaréis. Pensaréis que Margarita, la profeta, os puso el futuro en un espejo. ¡Vivid esclavos de su odio, que es lo único que os merecéis! ¡Hasta luego! (15).

La Escena 3 comenzaba con la siguiente acotación textual:

Entran dos operarios con monos blancos y mascarillas que arrastran una camilla con una bolsa que contiene un cadáver, seguidos de Ana, vestida de luto riguroso. Margarita vuelve a aparecer rota de dolor. Ana sale a su encuentro para abrazarla. Ambas se acercan al cadáver, Margarita trata de abrir la bolsa; Ana intenta evitarlo pero no puede. Al abrir la bolsa aparece la momia de Franco. Su uniforme intacto. Margarita aúlla de dolor.

Se trata de la escena de la seducción de Ana (I.ii del original), aunque se observan cambios desde el principio. Por ejemplo, se introducía a Margarita en el comienzo de esta escena puesto que se trata del cadáver de su marido, y al abrir la bolsa descubríamos que se trataba del cadáver exhumado de Franco, lo cual lograba un gran impacto, con traje y gorra militar, y gafas de sol. (Anexo I). También comenzaba con cambios en el texto, en vez de con el monólogo de Ana, también había texto para Margarita:

MARGARITA. ¡Pobre figura arruinada de un santo monarca!

ANA ¡Restos sin sangre de su sangre real!

MARGARITA. Séame lícito invocar tu espíritu para que escuche las lamentaciones de tu pobre esposa.

ANA. Y de la pobre Ana, esposa de tu hijo, asesinado por las mismas manos que abrieron tus heridas.

MARGARITA. ¡Malditas sean esas manos!

ANA. ¡Maldito el corazón que las impulsó!

MARGARITA. ¡Maldita la sangre que vertió tu sangre!

ANA. Si ese asesino llega a concebir un hijo sea un aborto monstruoso que espante los ojos de sus esperanzados padres.

MARGARITA. Y que de ellos solo herede desgracias

ANA. Y si alguna vez se casa que su esposa sea tan desgraciada como yo lo soy por tu muerte y la de mi joven marido.

Ricardo ordena que los operarios que entraron la camilla con el cadáver se lleven a Margarita.

MARGARITA. Dios que creaste esta sangre, ¡venga su muerte! Tierra, que bebas esta sangre, ¡venga su muerte!

ANA. Que caigan rayos del cielo para aniquilar a este criminal.

MARGARITA. Que se abra la tierra para tragarse al asesino como se traga la sangre de este caudillo sin par (16-18).

Aquí incluso observamos que Margarita se refiere a él como “caudillo”. Cuando los operarios se la llevaban comenzaba el diálogo entre Ricardo y Ana, el cual, pese a estar muy recortado y adaptado, y darse junto al cadáver de Franco, mantenía el duelo verbal y la fuerza entre ambos con un gran ritmo, he aquí un ejemplo de un fragmento del mismo (Anexos II y III):

RICARDO. El responsable de la prematura muerte de este rey y de su hijo ¿no es tan culpable como su ejecutor?

ANA. Tú fuiste causa y efecto.

RICARDO. Tu belleza fue la causa de este efecto, Ana. Tu belleza que me incitó en el sueño a acabar con el mundo entero si eso me permitía vivir una hora junto a ti.

ANA. Te aseguro, homicida, que si creyera yo tal cosa desgarraría con la uñas la belleza de mi rostro.

RICARDO. No soportarían mis ojos semejante destrucción. Pues así como el sol da luz al mundo, tu belleza ilumina cada día de mi vida.

ANA. Caiga la negra noche sobre tus días y la muerte sobre tu vida

RICARDO. No te maldigas a ti misma pues mi vida eres tú

ANA. Ojalá lo fuera para vengarme de ti

RICARDO. Es injusto vengarse de quien más te ama.

ANA. Es justo vengarse de quien mató a mi marido.

RICARDO. Solo para proveerte de otro mejor.

ANA. Otro mejor no existe sobre la tierra.

RICARDO. Existe quien ese amor supera (19-20).

Pero sin duda, lo más impactante de la escena tenía lugar al final de la seducción:

RICARDO. Solo anhelo ser digno a tus ojos. ¿Me das tu bendición?

ANA. Es más de lo que mereces. Y pues tanto me has soñado, sueña que ya te la he dado.

Sale. Ricardo se vuelve al público.

RICARDO. Reina...de mi corazón (*haciendo una peineta*) Se acerca al cadáver. ¿Cuándo se ha visto rendir a una mujer de esta manera? ¿Cuándo se ha visto seducir a una mujer así? (*Moviendo la cabeza del cadáver como si hablara*) ¡Nunca, pero nunca, nunca! ¡Esta escena era imposible pero cosas más extrañas se han visto!

Entra una señora de la limpieza con un cubo de basura, Ricardo coge la bolsa con el cadáver dentro para tirarlo.

SRA. LIMPIEZA. ¿Es orgánico?

RICARDO. No. Es tóxico.

Ricardo tira el cadáver dentro del cubo. Sra. Limpieza sale (23).

Inmediatamente después, el monólogo de Ricardo tras la conquista era completamente diferente al shakesperiano. En primer lugar aludía a que Ana tan solo había accedido a casarse con él por seguir teniendo poder:

Mira qué pronto se ha olvidado de su gallardo príncipe y de cómo lo apuñalé con furia en la batalla. Mira cómo ante la perspectiva de volver a tener su cuota de poder se ha olvidado de ese hermoso y prometedor marido para mirarme hermoso y prometedor a mí. ¡A mí! En un rato iré a verla para contarle que he llorado respetuosamente ante la tumba de su suegro y que la necesito a mi lado para construir juntos el mundo. Paritariamente juntos. Me too, Me too. Me too, michuuu, michuuu. Pero antes debo asegurarme de que dejo a mi hermano en buenas manos (24).

En segundo lugar, en la segunda parte de ese monólogo Ricardo, mostrando ironía, hacía alusión a un matrimonio paritario e incluso añadía en repetidas ocasiones: “me too”. El #MeToo es un movimiento que se hizo viral en las redes sociales para ayudar y animar a las mujeres que hayan sufrido abusos a denunciar y explicar su traumática experiencia. Pese a que este movimiento tuvo sus raíces en el caso Weinstein, y la campaña la inició Tarana Burke en 1996, mediante la cual se pretendía dar voz a las víctimas de abusos sexuales, el movimiento alcanzó la viralidad en octubre de 2017 mediante el hashtag #MeToo gracias a la actriz Alyssa Milano quien animó a las mujeres víctimas de abusos a tuitear sus experiencias. Desde aquel momento, el hashtag ha sido usado por más de medio millón de personas, entre las que se encuentran

numerosas celebridades de todo el mundo. Ricardo, como hombre misógino lo nombra para burlarse de este movimiento.

En la Escena 4, Ricardo volvía a prisión a visitar a Clarence, una escena creada por del Arco y Rojano, de nuevo. Ambos mantenían un breve diálogo en el que Clarence imploraba a su hermano Ricardo que le ayudase y le contaba su sueño. Ricardo le consolaba y marchaba:

RICARDO. Tranquilo, tranquilo... Voy a ir a ver ahora mismo al rey... Tú descansa... en paz.

JORGE. No, por favor, no te vayas hasta que me quede dormido.

Jorge se acurruca con la mano de Ricardo entre las suyas. Ricardo canturrea una nana para calmarlo.

RICARDO. “Duérmete Jorge, duérmete ya, o vendrá Richi y te comerá. Duérmete Jorge, duérmete ya, cuando despiertes muerto estarás” (25).

De ese modo, Ricardo salía de escena y entraban los dos asesinos, en una escena que seguía ciertos patrones del original, como por ejemplo los remordimientos de conciencia de uno de los asesinos, pero que desarrollaba texto nuevo y el humor estaba presente durante toda la escena.

Entran Asesino 1 y Asesino 2 que continúan tarareando. Ricardo sale.

ASESINO 1. ¿Lo apuñalamos mientras duerme?

ASESINO 2. Que tiene que parecer un suicidio. (25)

El asesino 2 se queda un segundo mirando a Jorge y se aleja de la cama. El asesino 1 lo sigue malhumorado.

ASESINO 1. No, no, no, ¿Otra vez? No puedes tener ataques de conciencia cada vez que venimos a trabajar.

ASESINO 2. Está ahí, el pobre, tan indefenso. Que no puedo.

ASESINO 1. ¿Quieres que se lo diga a Ricardo?

ASESINO 2. “Ay, Ricardo, él lo llama Ricardo porque el duque es muy amigo suyo.”

ASESINO 1. Desde luego tuyo no lo va a ser cuando sepa que te rajaste.

ASESINO 2. Espera un momento, hombre, si sabes que al final siempre se me pasan los escrúpulos en lo que se cuenta hasta veinte. Uno, missisipi, dos missisipi, tres...

ASESINO 1. Cómo vas...

ASESINO 2. Aún me noto una chispa de conciencia.

ASESINO 1. ¿Conciencia? Lo que tienes es miedo.

ASESINO 2. No de matarle, teniendo orden de ello, sino de quedar condenado por matarle, de lo cual no hay orden que nos pueda defender.

ASESINO 1. Piensa en lo que vas a cobrar, cago en dios.

ASESINO 2. ¿Ves que bien? Es recordarme la pasta y mi conciencia se apaga.

ASESINO 1. Y si vuelve a encenderse esa chispa ¿qué hacemos?

ASESINO 2. No, voy a cortar con ella definitivamente. La conciencia nos vuelve cobardes. Si un hombre quiere prosperar en este país debe confiar en sí mismo y vivir sin conciencia.

JORGE. (Murmurando) Ricardo...

Se acercan de nuevo a la cama y vuelven a intentar poner la escopeta en los brazos de Jorge. Jorge se despierta horrorizado dando un alarido y saltando de la camilla.

ASESINO 1. Eh, eh...

ASESINO 2. Cuidado con el susto que me ha dado el gilipollas.

JORGE. ¿Quiénes sois que aparecéis como fantasmas en mitad de la noche?

ASESINO 1. Tranquilo, tranquilo... Somos hombres de carne y hueso como tú

JORGE. ¿Cómo yo? ¿Sois acaso de sangre real?

ASESINO 2. Bueno...

ASESINO 1. Me ponen malo cuando empiezan con eso. ¿Te disparamos a ver si es real eh gilipollas?

...

JORGE. (Desesperado) ¿Cuál es mi crimen? ¿Dónde están los testigos que me acusan? ¿Qué jurado legal ha dado su veredicto frente a un juez? ¿Cuándo se pronunció la sentencia? No podéis entregarme a la muerte antes de haber sido debidamente juzgado. Vivimos bajo el imperio de la ley. Un estado de derecho. Esto es ilegal.

ASESINO 2. ¡Cuidao con el tonto polla!

ASESINO 1. Ilegal, dice, no te jode.

ASESINO 2. ¡Como si tú no hubieras asesinado!

ASESINO 1. ¿Quién se alió con los Lancaster y le hizo la guerra a su propia familia?

ASESINO 2. ¿Y cuando le convino volvió a ser un York y asesinó al hijo del rey?

ASESINO 1. ¡Ahí no nos importaba el estado de derecho! ¡Ahí la patria por el arco del triunfo!

ASESINO 2. Mira, mira, si es que habría que encerraros a todos en una habitación para que acabarais los unos con los otros y así pudiéramos vivir en paz los hombres de bien.

El Asesino 1 se ríe. Asesino 2 le mira interrogante

ASESINO 2. ¿Y tú de qué te ríes, gilipollas?

ASESINO 1. Coño, que me ha hecho gracia lo de “hombres de bien” dadas las circunstancias.

ASESINO 2. A ver, tonto lava ¿Estaríamos tú y yo asesinando si los que mandan no fueran ellos mismos una pandilla de asesinos?

ASESINO 1. Tienes toda la razón, carallo. Vamos a acabar con esto.

JORGE. Escuchadme... Si os pagan para realizar esta acción, buscad por favor a mi hermano Ricardo; él os pagará mejor por dejarme vivir que mi hermano Eduardo por mi muerte.

Los asesinos le miran unos segundos y de repente rompen en una carcajada. Jorge los mira entre desesperado y asombrado.

ASESINO 1. ¡Joder, qué familia de mierda, chaval!

ASESINO 2. Si quiere rezar hágalo ya porque tenemos que ir terminando, eh! Sin tocar.

JORGE. Alguien que aconseja rezar no puede estar pensando en arrebatar una vida humana.

Jorge se arrodilla. Asesino 2 pone una cara como que le cuesta.

ASESINO 2. Ya me ha vuelto la chispa.

ASESINO 1. ¡No le escuches!

ASESINO 2. Uno Mississippi, dos...

ASESINO 1. (A Jorge) ¡Me cago en tu putísima madre!

JORGE. (A Asesino 2) Escucha la voz de tu conciencia. Sigue ese rastro de piedad.

ASESINO 2. Qué más quisiera yo pero tengo que ganarme la vida. No me mire, que no me mire...

El asesino 1 apuñala en la espalda a Jorge que cae sobre la camilla.

ASESINO 2. ¡Qué tiene que parecer un suicidio!

El Asesino 1 le coge a Jorge una mano con la suya propia por la que sigue sujetando el puñal y lo vuelve a apuñalar una y otra vez como si el propio Jorge se estuviera apuñalando a sí mismo en el estómago. Jorge queda muerto sobre la camilla.

ASESINO 2. Nadie se va a creer que esto es un suicidio.

ASESINO 1. ¡Ya verás cómo sí! Estoy viendo el titular: “el hermano del rey, perseguido por los remordimientos de su traición, se suicida siguiendo un ritual...japonés.”

ASESINO 2. Nos las tragamos dobladas...

Asesino 1 y Asesino 2 salen. (28-30)

Los asesinos tienen instrucciones de Ricardo de que la muerte de Clarence parezca un suicidio, y después comentan que la prensa dirá que así ha sido. Observamos una nueva crítica a que los medios cuentan “su” verdad y nosotros nos creemos todo lo que se dice y publica.

En la Escena 5 aparecía por primera vez el Rey Eduardo IV, y comenzaba su primera intervención de una forma muy especial:

REY EDUARDO. Me llena de orgullo y satisfacción que en un día tan señalado como este pueda decir hoy es un buen día de trabajo. Me iré en paz cuando venga a buscarme la embajada del Redentor pues en paz dejo a mis amigos en la tierra. Mantened vuestra alianza y renunciad al rencor. Buscad el perdón del otro. Que sea una amnistía de todos para todos, un olvido de todos para todos. Rivers, Hastings... Daos la mano y juraos lealtad (31).

Eduardo reproducía esa expresión tan acuñada a nuestro monarca emérito Juan Carlos I: “me llena de orgullo y satisfacción”. Además, afirmaba que pretendía “amnistía de todos para todos”, palabras que recordaban a la intervención de Xabier Arzalluz en el debate de 1977 asegurando que la amnistía es el olvido de todos y para todos, mientras se trataba de llevar a cabo una transición política tras la dictadura franquista hacia la democracia.

Al final de esta misma escena el rey moría de un ataque al corazón al enterarse de la muerte de su hermano Clarence, algo que no era novedad, ya que también representaron anteriormente las compañías HPT y Tejido Abierto:

REY EDUARDO. ¡Ha muerto mi hermano! (*Sigue.*) ¡Ninguno de vosotros tuvo la decencia de decir lo bueno que hizo Jorge, sólo alumbrabais lo malo! ¿Dónde está la bondad? ¿Dónde está la bondad? ¡Ninguno de...! (*Se lleva la mano al pecho*).

ISABEL. Eduardo... ¡Ay, Eduardo!

El Rey Eduardo padece un infarto al corazón. Salen casi todos menos Ricardo, llevando en brazos al Rey Eduardo, moribundo, en dirección a la alcoba real. Griterío, carreras, ruido de fondo. Entra Buckingham otra vez (34).

La Escena 6 representaba la escena de los ciudadanos (II.iii), aunque de forma muy diferente y cargada de críticas. Se trataba de una escena muy interesante y actual, digna de análisis de la escena completa:

Entran tres anónimos viendo un partido de fútbol en una gran pantalla. Justo cuando uno de los equipos está a punto de marcar un gol se corta la retransmisión y aparece Hastings alicaído. Los ciudadanos gritan horrorizados y le insultan. Cuando comienza a hablar lo escuchan.

Para empezar, observamos en la acotación que los ciudadanos están viendo un partido de fútbol, normalmente considerado como la gran distracción de los españoles ante los problemas sociales que vivimos. La interrupción de dicho partido también nos traslada claramente a un momento de la historia reciente española y una transmisión que todos tenemos en mente, la transmisión del presidente del gobierno en funciones Carlos Arias Navarro en la que anunciaba la muerte de Franco en 1975: “Españoles, Franco ha muerto”. En esta obra, el encargado era el primer ministro Hastings, quien reproducía el inicio de aquel discurso para anunciar la muerte del Rey Eduardo IV. Aunque la gran preocupación de los ciudadanos, por encima de la muerte del monarca, es la interrupción de la retransmisión del partido.

HASTINGS (*En pantalla*) Ciudadanos, el Rey ha muerto. (Aquí arranca texto de Ciudadano 1) [El hombre de excepción que ante Dios y ante la Historia asumió la inmensa responsabilidad del más exigente y sacrificado servicio a la patria, ha entregado hoy su vida en el cumplimiento de una misión trascendental.]

CIUDADANO 1. No me jodas que van a cortar el partido.

CIUDADANO 3. ¿No se podían esperar al final para decirlo? Si ya está muerto, coño.

CIUDADANO 2. Deberíamos hacer un minuto de silencio.

CIUDADANO 3. Tú incluso más porque para decir las tonterías que dices mejor es que no abras la boca.

CIUDADANO 2. Te gustara o no, también era tu rey.

CIUDADANO 3. Que no era mi rey, que no era mi rey

Por un momento parece que van a pegarse.

A partir de este momento los que salen en pantalla son Ricardo y Ana fingiendo querer casarse en secreto.

Salen en pantalla Ricardo y Ana intentando actuar como si les pillara de sorpresa. Finalmente se paran y posan encantados.

CIUDADANO 1. ¡Eh!

RICARDO. (*En pantalla*) No, por favor, queremos preservar nuestra vida privada. Son momentos agridulces. Os pedimos un poco de respeto. Mis hermanos han muerto. Ana y yo queríamos casarnos en secreto (*Aquí empieza texto Ciudadano1, video continúa en mute*) [pero si esto sirve para dejar claro a la ciudadanía que la paz es un mandato incluso entre aquellos que parecían acérrimos enemigos, bien vale vuestra presencia.] (*Besa a Ana*)

CIUDADANO 1. ¿En secreto y tienen a toda la prensa en la puerta? Estos se creen que somos gilipollas.

CIUDADANO 2. Viuda que no corre, viuda que no vuela...

CIUDADANO 1. Mira lo que ha tardado en quitarse el luto la muy guarra...

CIUDADANO 2. ...y bajarse las bragas.

Entonces, otra imagen diferente en la pantalla les vuelve a interrumpir, la detención de Rivers acusado de encargar el asesinato de Clarence:

Aparece en pantalla la foto de Rivers detenido, y la entrada a un informativo de televisión.

CIUDADANO 3. ¡Pero qué pasa hoy!

LOCUTOR. (*En pantalla*) “El conde de Rivers ha sido detenido en su domicilio a primera hora de la mañana. Hay indicios que apuntan a que el suicidio del duque de Clarence fuera en realidad obra de unos sicarios contratados por el hermano de la reina. (*Aquí arranca texto de Ciudadano 3, sigue el video en mute*) [Al parecer un alto cargo de la policía podría haber sido el ejecutor.]⁴²³

CIUDADANO 3. Así, así actúan los vuestros.

CIUDADANO 1. Si el estado es una cloaca es por el régimen anterior.

⁴²³ Alusión al Comisario Villarejo debido también a su parecido con uno de los asesinos de Clarence en dicha escena.

CIUDADANO 3. No fue el régimen anterior el que permitió que subiera al trono una plebeya y toda su familia que no hacen más que robar al Estado.⁴²⁴

CIUDADANO 2. A la reina ni nombrarla, eh. Que soy muy fan, eh, muy fan...

Aparece otro video del mismo telediario.

LOCUTOR. (*En pantalla*) Ha trascendido la violenta división entre la clase política sobre la pertinencia de coronar de forma inmediata al joven príncipe

CIUDADANO 1. ¡Que tiene 10 años!

LOCUTOR. (*Cont. En pantalla*) o ceder la jefatura del estado hasta su mayoría de edad al regente Ricardo de Gloucester.

CIUDADANO 1. Aquí cada uno arrimando el ascua a su sardina. Si es que son todos iguales.

CIUDADANO 3. No son todos iguales. Antes vivíamos mejor.

CIUDADANO 2. Pero si han salido las cuentas que tiene la Margarita fuera del país. No pararon de robar ni ella y ni su marido.

CIUDADANO 3. Robar, roban todos. Pero ellos por lo menos lucharon por la unidad de la patria. Ya, ya callaréis cuando empecemos la reconquista.⁴²⁵

CIUDADANO 1. ¡Qué reconquista gilipollas! Que tenéis la liga perdida. ¡Viva el Atlético de York!

CIUDADANO 3. ¡Viva el Real Lancaster! (36-38).

Al final, tras los escándalos publicados, lo que más les preocupa y de verdad importa, es su equipo de fútbol. También esto serviría para transmitir la idea de que para la inmensa mayoría de ciudadanos de este país, votar a un partido u otro es como ser de un equipo de fútbol, haga lo que haga le van a apoyar hasta el final.

La siguiente escena, la Escena 7, sería la correspondiente a la escena de la Duquesa con los hijos de Clarence (II.iv), aunque de nuevo, la escena es completamente diferente y observamos una novedad que no hemos visto en ninguna otra adaptación o versión de la obra: junto a la Duquesa e Isabel aparece una niña, hija de Eduardo e Isabel y hermana de los príncipes “la infanta niña –trasunto de Leonor cruzada con Greta Thunberg– canta una serie de verdades que no quieren ver los adultos” (Corroto). Sus intervenciones son muy interesantes puesto que se trata, seguramente, del personaje más cabal de todos, y todo lo que dice son verdades que los adultos ignoran a propósito.

⁴²⁴ Una plebeya que sube al trono, ¿alusión a la reina Letizia?

⁴²⁵ Discurso similar al de los votantes de partidos de la extrema derecha española como Vox y sus dirigentes. Consultar García Rey, Marcos.

Por eso Corroto la comparaba con Greta Thunberg, la joven sueca activista por el cambio climático, quien con tan solo 16 años, saltó a todas las portadas con su sentido, estremecedor y desafiante discurso ante los principales líderes mundiales en la cumbre del clima de la ONU que tuvo lugar en New York el 23 de septiembre de 2019, acusándoles de omisión y traición, y de ser cómplices por dejar sin futuro a las futuras generaciones, tan solo preocupados por el dinero. Entre los asistentes se encontraban escépticos del cambio climático como Bolsonaro o el propio Trump.⁴²⁶

La niña es la única en dar réplica sin miedo a Ricardo, hasta el punto en que la reina debe apartarla de la conversación por miedo a las posibles consecuencias:

RICARDO. Bienvenido, sobrino, soberano de mis pensamientos. ¿Has sido duro el viaje? Tienes la mirada triste.

PRÍNCIPE. Acabo de perder a un padre y noto aquí la falta de algunos de mis tíos.

RICARDO. Alguno de ellos es mejor que no estén. Eran peligrosos.

NIÑA. (*A la Duquesa*) Jo abuela, pues parece que al final no seré reina porque mi hermano está más alto que yo.

RICARDO. (*A la niña*) Bueno, siempre puedes dar un estirón.

PRÍNCIPE. No es la altura física, tío, la que se espera de un monarca.

RICARDO. (*Al público*) Los niños que maduran tan rápidamente, cuidado, rara vez llegan a mayores. (*A su sobrino*) Evidentemente, querido, y veo por tu respuesta, que el trono estará en las mejores manos.

NIÑA. A qué manos te refieres, tito, porque si mi hermano aún no ha sido coronado y tú eres nuestro tutor legal, el trono, técnicamente, está en las tuyas.

Isabel le hace un gesto a la niña para detener su verborrea.

RICARDO. Si así lo dispuso tu padre, cariño, fue porque sabía que mi lealtad como servidor público me dispondría a hacer lo mejor para la patria.

NIÑA. La patria no es más que un concepto que se esgrime para golpear al que no piensa como tú.

Ricardo hace un gesto para parar a Isabel que trata de llegar a la niña.

RICARDO. ¿Has llegado a esa conclusión comiendo chuches en palacio mientras los demás estábamos en el campo de batalla defendiendo ese concepto del que hablas?

⁴²⁶ Información completa al respecto en “Greta Thunberg: el desafiante discurso de la adolescente sueca ante los líderes mundiales en la cumbre del clima de la ONU”.

NIÑA. A lo mejor si tuvierais más claro ese concepto nunca habríais llegado al campo de batalla.

RICARDO. Entonces la corona no llevaría tus apellidos.

NIÑA. Tampoco estaríamos en guardia contra aquellos a quienes se la hemos arrebatado ni contra los parientes que, compartiendo nuestros apellidos, piensan que también puede ser suya. ¡Ah, me aprietas!

Isabel coge en brazos a su hija para obligarle a callar. (39-42)

Al final de esta escena Ricardo y Catesby hablaban sobre sus intenciones y de las de Stanley, de nuevo, con una crítica hacia la banca y los banqueros:

RICARDO. ¿Crees que el primer ministro apoyará mi causa?

CATESBY. No lo sé, señor, francamente. Estaba tan cerca del padre del heredero que dudo que se posicione en su contra.

RICARDO. ¿Y Stanley?

CATESBY. El banquero seguirá en todo al primer ministro. Siempre y cuando le sea rentable (43).

Del mismo modo que en la Escena 8:

STANLEY. Ministro, buenos días.

HASTINGS. Buenos días, banquero.

STANLEY. Puedes burlarte de mí, pero tengo una corazonada. *(Se señala el pecho)*

HASTINGS. ¿Un banquero con corazón? (45-46)

En la Escena 9 se daba la reunión del consejo y la condena a muerte de Hastings, siguiendo la esencia de la escena shakesperiana pero con un texto diferente, actualizándola y acortándola de gran manera. En esta obra, Ricardo aseguraba que se le había difamado con enriquecerse con la guerra y que la culpable era la reina. Hastings dudaba y Ricardo trataba de extorsionarle mostrándole un video en su poder en el que saldría el propio ministro manteniendo relaciones sexuales con una menor. Hastings era ejecutado en el momento:

RICARDO. Os lo ruego a todos, decidme, ¿qué castigo merecen los que conspiran para acabar conmigo y con repugnantes maniobras propagan infundios contra mi persona?

TODOS. ¡La cárcel, la horca, cortarle la cabeza!...

HASTINGS. Por el amor que os profeso, Alteza, hace que en esta noble reunión sea yo quien más firmemente condene a quienes os ofenden. Los traidores sólo merecen la muerte.

RICARDO. ¿Está seguro, ministro, que merecen morir? Que vuestros ojos sean testigos del atropello. *(Le lanza el periódico, Hastings lo coge y se aleja a leerlo.)* ¿Quién se atreve a afirmar que hice negocios con la guerra? ¿Quién se atreve a difamar mis méritos y desvelos por la patria solo porque los suyos han sido justamente puestos en entredicho? ¡Lea, ministro, si es que conoce esa tarea! *(A Buckingham)* Pensaba que la reina era la responsable de las filtraciones, pero a cada momento lo tengo más claro.

HASTINGS. Señor, si ella lo ha hecho...

RICARDO. ¿Si ella lo ha hecho...? ¿Si ella lo ha hecho...? No, ella no. Hastings, en tu rostro está el rostro culpable que busco. Para limpiar tu expediente has intentado manchar el mío. ¿Qué pretendes? ¿Ocupar mi posición junto al heredero para después traicionarlo como has hecho conmigo? ¡Exijo tu dimisión!

HASTINGS. ¡Alteza, nada de eso es verdad! No dimitiré por algo que no he hecho.

RICARDO. Además de analfabeto e inmoral -vean todos-, tenemos un ministro traidor y cobarde. Catesby dale al Play. Pensé que nunca usaría esta daga contra ti.

Catesby saca de su bolsillo un mando digital. Las imágenes -en pantalla grande- son de Hastings en ropa interior junto a un menor en una cama.

TODOS. ¡Ahhhhgggg!

RICARDO. Espero que, por regeneración democrática, des un paso a un lado y entregues el ministerio.

TODOS. ¡Ahhhhgggg!

HASTINGS. ¡Ese no soy yo, Ricardo!

RICARDO. ¿Y quién es si no?

HASTINGS. Soy yo, pero no es lo que parece ser.

RICARDO. Siempre se te ha dado bien usar la verdad para mentir.

HASTINGS. Puedo explicarlo, yo...Necesito, necesito, necesito, necesito mis pastillas para el corazón.

Hastings se lleva la mano al bolsillo de la chaqueta. Ricardo hace señal a Buckingham para disparar.

BUCKINGHAM. ¡Cuidado, el traidor tiene una pistola!

Buckingham desenfunda su pistola. El Obispo, Stanley y Catesby, también. Todos disparan. Un violento tiroteo sucede hasta que Hastings cae. Aparece en pantalla un rotativo dando vueltas con la noticia de la muerte del ministro, dando paso a un presentador de informativos. (47-50)

En la Escena 10, un presentador de informativos en la pantalla informaba sobre la muerte de Hastings, una vez más tergiversando la verdad al ser un medio afín:

LOCUTOR. (*En pantalla*) El fiscal general del estado no presentará cargos contra el duque de Gloucester tras el tiroteo que se cobró la vida del primer ministro en el parlamento. Según todos los indicios y los testimonios de los testigos presenciales, el duque actuó en legítima defensa tanto de su persona como del reino.

La siguiente escena era la 11 y comenzaba así:

Buckingham ayuda a Ricardo que da muestras de una profunda convulsión emocional. Una periodista les persigue grabándoles con su teléfono móvil. Buckingham hace agresivos aspavientos para quitársela de encima.

BUCKINGHAM. Dejad de grabar, de verdad, ¿es que no tenéis respeto por nada?

RICARDO. Está bien, está bien. Quiero hablar. La transparencia es imprescindible y mucho más en estos momentos históricos. El ministro Hastings, al que yo consideraba un amigo...

BUCKINGHAM. Alteza, no es necesario.

RICARDO. Déjame. Jamás pensé que alguien pudiera ser protagonista de tan enorme traición a la patria... El ministro era un felón, un hipócrita, un golpista... Lo siento, lo siento...

BUCKINGHAM. (*A la periodista*) Sois unos destructores, unos destructores, corta, churri, no te rías ¿Lo tienes?

PERIODISTA. Si. Buckingham (*A Ricardo*) Ricardo, hemos cortado.

Solloza de forma incontrolada hasta que se da cuenta que han cortado.

RICARDO. Ah, vale, Si esto no sale bien siempre me puedo dedicar al teatro.

BUCKINGHAM. (*A la periodista*) Corta el sollozo del final.

RICARDO. ¿Por qué?

BUCKINGHAM. (*A Ricardo*) La emoción contenida es más efectiva. Un exceso de llanto puede tomarse por debilidad y ahora no nos conviene que se te vea débil.

RICARDO. ¿Quieres que lo repita?

BUCKINGHAM. (*A Ricardo*) No, no, a ver si vamos a perder espontaneidad. (*A la periodista*) Haz el corte y mándalo a todas partes de forma anónima. (*A Ricardo*) Vuelve a ponerte en situación que viene el Alcalde. (*Grita*) ¡Seguridad!, ¡seguridad! ¡Cómo dejan entrar al alcalde sin protección! Un par de guardaespaldas se precipita sobre el Alcalde y le cachean.

RICARDO. Perdona, Alcalde. Pero después de lo que hemos vivido en este lugar sagrado de la representación ciudadana no podemos arriesgarnos. (49-51)

Diálogo entre los 3, en el que Ricardo y Buckinham aseguran haber llevado a cabo tal acto por amor a su patria y al estado. El Alcalde queda convencido de que ese es el tipo de hombre que se necesita en estos tiempos al mando del país (51-52).

En esta escena, también creada por la compañía Kamikaze observamos, por un lado, como Ricardo y Buckingham fingen unas declaraciones a la prensa sobre la muerte de Hastings. La periodista resulta ser de un medio afín, todo es una pantomima. Por otro lado, vemos a Ricardo y Buckingham dando explicaciones al Alcalde. El vocabulario que utilizan como “golpista”, o asegurar que han asesinado a Hastings por amor y lealtad a la patria y al estado se asemeja mucho, de nuevo, al discurso que utilizan los partidos de extrema derecha.

ALCALDE. No, no, Alteza. Cuando digo que me cuesta creer hablo de la felonía del ministro. Tras oír vuestra versión es evidente que merecía esa muerte si no otra peor. Habéis actuado rectamente. Cualquiera de nosotros habría hecho lo mismo.

RICARDO y BUCKINGHAM. ¿Cómo que cualquiera?

BUCKINGHAM. No, cualquiera no, cualquiera no. Cualquiera con el mismo grado de implicación y de compromiso con el Estado, la libertad y la democracia que tiene su Alteza (54).

El final de la escena también era muy interesante. Ricardo daba a Buckingham instrucciones sobre los próximos pasos a seguir. Primero menospreciaba la inteligencia de los ciudadanos y después aludían nuevamente a tópicos del discurso ultraderechista: unidad de la nación, tradición y la amenaza extranjera como aspectos a transmitir a las masas para introducir el miedo, problema para el que después ellos se presentarán como solución:

RICARDO. (*A Buckingham*) Buckingham, empezamos la segunda parte del plan. Escucha: Toda acción de propaganda tiene que ser necesariamente popular y adaptar su nivel intelectual a la capacidad receptiva del más limitado de aquellos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa que hay que

convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar. Teniendo en cuenta estos antecedentes, toda propaganda eficaz debe concretarse en muy pocos puntos y saberlos explotar como eslóganes. Machaca con la unidad de la patria, valores de la nación...

BUCKINGHAM. Amenaza extranjera

RICARDO. Amenaza extranjera y defensa de la tradición... Folclore, Buckingham, mucho folclore (54).

La Escena 12 se proyectaba en la pantalla y volvía a ser una escena nueva de la compañía:

Una reportera en la puerta de la Universidad.

REPORTERA 2. (*En pantalla*) Nos hemos trasladado hasta aquí, hasta las puertas de la Universidad Enrique VI donde al parecer Ricardo, Duque de Gloucester, se habría encerrado para hacer un retiro de estudio pero también, suponemos, que huyendo de los terribles rumores sobre la supuesta legitimidad al trono tanto de su hermano como de su sobrino. De confirmarse estos rumores -que harían imposible la coronación del heredero- los derechos dinásticos recaerían directamente sobre Ricardo (64).

Más adelante, volveremos a la Universidad y entenderemos el porqué de su retiro a la misma.

La Escena 13, también novedosa, reproducía un programa de telebasura de moda:

Un plató televisivo. Un grupo de tertulianos de un programa tipo Sálvame.

PERIODISTAS 1,2 y 3. ¡Que fuerte!

PERIODISTA 1. Me vais a perdonar pero esto no es un rumor es un hecho. El segundo matrimonio del difunto rey fue no solo un error sino, a mi parecer, también una chapuza tan mal hecha que desde luego pone en tela de juicio la legitimidad del actual heredero.

PERIODISTA 2. Por no hablar de los rumores sobre las numerosísimas relaciones extramatrimoniales de la reina que en vida del rey nadie se atrevió a hablar de ellas y se trataron como un secreto de estado. Pero somos periodistas y ahora más que nunca debemos cumplir con nuestra obligación. Transparencia. ¡Transparencia!

PERIODISTA 3. Déjame hablar, muchacho. El rey jamás se debió casar con una mujer que no tiene una gota de sangre real.

PERIODISTA 1. Si se casó con ella fue por lo que fue, cariño; el difunto rey era de una lujuria odiosa.

PERIODISTA 3. Y porque está muerto. Si no le habrían hecho un #metoo Hablando en plata, el Rey se tiraba a todo lo que se movía. Sirvientas, hijas, esposas, domadoras de leones... Acordaos de aquel odioso episodio en el que incluso se vio obligado a salir ante la opinión pública a decir:

PERIODISTA 1. (*Le interrumpe con una imitación del Rey*) Lo siento mucho, me he equivocado, no volverá a pasar.

PERIODISTA 2. Bueno, bueno tengo una exclusiva.

PERIODISTA 1. Tenemos exclusiva en plató.

PERIODISTA 2. A ver, a lo mejor me la juego con esta información que voy a dar.

PERIODISTA 1. Tenemos que consultar con dirección.

PERIODISTA 3. Te va a caer una querella, querida.

PERIODISTA 1. Me dicen desde dirección que en nombre del rigor informativo, adelante con la exclusiva.

PERIODISTA 2. Según mis fuentes, van a aparecer unas informaciones que demostrarían, presuntamente, que el heredero no es hijo legítimo del rey.

PERIODISTA 1. Pum! pero no tanto porque no sea hijo de su padre sino porque el padre no lo sería del abuelo, Chim pum!! Porque cuando la “venerable” duquesa de York se quedó embarazada del difunto rey Eduardo el marido estaba haciendo la guerra en Francia. Entra Ricardo e interrumpe.

RICARDO. ¡Pero por favor!, ¿nos hemos bebido el entendimiento?... ¡Que mi madre está todavía viva pedazo de maricón!

PERIODISTA 1. Si prefiere su Alteza no lo sacamos.

RICARDO. (*Lo piensa un momento*) Eeh... No, no, seguid, total a mi madre tampoco le queda mucho y además es una hija de puta

PERIODISTA 1. Pues lo que yo decía.

PERIODISTAS 1, 2 y 3. Pum! (54-56).

En este programa se filtra la ilegitimidad del príncipe para reinar de una forma actual y en lo que sería una crítica a este tipo de programas, su cutre formato y su forma de “comunicar”. Además, encontramos una alusión interesante:

PERIODISTA 1. (*Le interrumpe con una imitación del Rey*) Lo siento mucho, me he equivocado, no volverá a pasar.

Se trataría una alusión directa al Rey Emérito D. Juan Carlos I, ya que estas fueron las palabras con las que se disculpó en una comparecencia grabada a las puertas del hospital tras uno de sus viajes y safaris de caza en Botswana en el que sufrió una caída, se rompió la cadera y tuvo que ser operado, en el año 2012. Puesto que esos viajes levantaron una gran polémica, el Rey quiso salir al paso y pedir disculpas reconociendo su error en un acto sin precedentes.⁴²⁷

En la Escena 14 se entrevistaba a Buckingham sobre los rumores y la noticia anticipada por el programa. Posteriormente, Catesby diseñaba la escena que fingirían ante los ciudadanos y el Alcalde como si de un programa de TV se tratase en el que se les pide cuándo deben aplaudir o como si fuesen figurantes en la grabación de una película con instrucciones sobre lo que deben hacer en cada momento. Esta vez, los hechos vuelven a ser los mismos que en la obra shakesperiana, pero de forma actualizada a nuestros días y con humor:

CATESBY. (*A una parte del público*) No es tan difícil lo que os he pedido, ¿no? Hasta que no salga no hay pausa para el bocata. Cuando yo grite Viva el Rey Ricardo III contestáis ¡VIVA! como si os fuera la vida en ello.

RICARDO. No, no “como si os fuera”... “Os va la vida en ello”.

CATESBY. Eso es, os va la vida, Gracias Alteza. ¡Ensayo! Esta zona de aquí, atentos a mi orden. (*Grita*) ¡Viva el Rey Ricardo III!

RICARDO. ¡Vaya mierda de figuración! (58)

En la Escena 15 volvía a parecer la reportera en pantalla en la puerta de la Universidad Enrique VI. No es casual que la Universidad en la que Ricardo va a fingir formarse lleve el nombre de un rey, tal y como ocurre con la Universidad Rey Juan Carlos, mencionada por sus escándalos anteriormente. El primer escándalo que salió a la luz fue el falso TFM de Cristina Cifuentes y eso es precisamente para lo que Ricardo estaba en la Universidad, para su TFM.

REPORTERA. (*En pantalla*) Seguimos aquí a las puertas de la universidad Enrique VI donde está encerrado el duque de Gloucester con un grupo de reputadísimos estudiosos que dirigen su trabajo de fin de máster titulado “Ética y filosofía en la construcción de la identidad nacional”. Se rumorea que el Alcalde de la capital estaría a punto de llegar, atención compañeros, para ofrecerle la corona.

En la siguiente escena, la Escena 16 siguen preparándose para la llegada del Alcalde y la fingida escena que van a representar para conseguir la corona. Como se ha mencionado, esta se dará en la Universidad a diferencia de la original que ocurre en el castillo de Baynard. También se nos recordaba que los ciudadanos eran figurantes contratados por ellos mismos para ofrecerle su apoyo a Ricardo:

⁴²⁷ Consultar: Galaz, Mabel.

Catesby en la puerta que abre y se oye la masa enfervorecida que grita. Entran Buckingham y Ricardo.

CATESBY. Alteza, hemos vaciado todos los pueblos de alrededor, trescientos autobuses con la figuración, que está lista para proceder.

BUCKINGHAM. El alcalde está al caer. Finge recelo ante la comitiva. Hazte de rogar y cuando por fin aparezcas, hazlo con aire desconcertado y con libros en las manos. Que te acompañen los doctores que hemos puesto de figuración.

CATESBY. No son figuración, eh, algunos son los rectores de la universidad.

RICARDO. ¿Quién te crees que los nombró?

BUCKINGHAM. Ricardo, no cedas fácilmente, cuando el alcalde te ofrezca la corona, juega a la doncellita que dice no al mismo tiempo que alarga la mano.

Buckingham y Catesby ríen el chiste del primero. Ricardo les mira serio.

RICARDO. ¡Qué comentario tan machista!

Buckingham se queda momentáneamente parado hasta que Ricardo sonrío.

RICARDO. ¡Te la he colado! Si tú estás tan convincente en tu alegato como yo lo voy a estar negando, saldré de aquí con la corona en la mano. (*Grita enfervorecido*) ¡Vamos! ¡Vamos, Ricardo!

CATESBY. ¡Vamos! ¡Vamos Ricardo!

RICARDO. ¡Cállate, ¿eres tonto o que!? (59-60).

A continuación, Ricardo fingía estar en la biblioteca reunido con doctores y filósofos a diferencia de la original en la que aparecía junto a dos obispos. Buckingham, Catesby y el Alcalde le llamaban y reproducían la fingida escena con humor:

BUCKINGHAM. Sentimos sacaros del estudio máxime cuando sabemos que profundizáis en la ética y la filosofía de la identidad nacional, algo que en los tiempos que corren, aprovecho para decir, estoy seguro de que el alcalde estará de acuerdo conmigo (*El alcalde asiente*), debería ser una cuestión de estado.

ALCALDE. Una cuestión de estado.

BUCKINGHAM. (*Cont*) Pero el asunto que nos convoca es la defensa de la patria.

Aparece Ricardo. Ahora en la pantalla ondea una enorme bandera con los colores patrios.

RICARDO. Si es por la patria sí. Temo que absorto en mis estudios haya podido cometer alguna dejación de responsabilidad que me desluzca ante la opinión pública. Confío en que sus señorías me lo sepan hacer ver (62).

Pese a poner excusas y fingir que no desea el cargo para que le rueguen una y otra vez, Ricardo finalmente aceptaba la corona.

RICARDO. ¿Queréis obligarme a un mundo de preocupaciones? No estoy hecho de piedra y vuestras peticiones calan en mi corazón. *(Al Alcalde)* ¡Ve a buscarlo! Sale el Alcalde en busca de Buckingham. *Alea Jacta es, Carpe Diem, Rosa Rossae.*

Ricardo y Catesby ríen. Vuelven a entrar Buckingham y el Alcalde.

RICARDO. *(A público)* Señoras y señores, puesto que estáis decididos a atarme a la espalda el peso de la grandeza, me ofrezco humilde a llevarla. Más os advierto que si el escándalo o el reproche se producen como consecuencia de vuestra imposición, el hecho incontrovertible, repito, el hecho incontrovertible de que me hayáis obligado a aceptarla me absolverá de toda mancha pues, pongo a Dios por testigo, lejos estoy de ambicionar este honor (65).

Con este discurso Ricardo comenzaba su reinado eludiendo responsabilidades y culpando a los ciudadanos de lo que pueda ocurrir ya que ellos le eligieron y le pusieron en el cargo cuando él no quería.

En la Escena 17 tenía lugar la escena de la coronación. En ella volvía a aparecer Ana mucho tiempo después, ya en muy mal estado por el sufrimiento que está padeciendo junto a Ricardo. Asistimos de nuevo a una escena novedosa:

Se oyen voces al grito de ¡Viva la Reina! Aparece Ana que se tambalea como si estuviera borracha. Cuando reconoce a Isabel se echa a llorar. Isabel la mira espantada.

ISABEL. Ana, qué te está haciendo ese hombre...

ANA. Quisiera que esta corona fuera metal candente que me abrasara el cráneo. Ojalá esta copa contuviera mortal veneno y me hiciera caer fulminada antes de volver a oír...

Se vuelve a escuchar ¡Viva la reina! Ana saluda como una autómatas.

CATESBY. La reina nos va a dedicar unas palabras

Catesby coloca un micrófono, Ana en vez de hablar comienza a cantar., derivando en un "happy birthday" a lo Marilyn. Aplausos. Ricardo se acerca y habla al micrófono.

RICARDO. Perdonad demasiadas emociones esta noche y, *(En broma)* seguramente, demasiado alcohol.

ANA. (*Acercándose al micro otra vez*) ¡Déjame hablar a mí!

RICARDO. No vas a hablar. Gritad todos conmigo ¡Viva la reina! (*Hace una señal a Buckingham para que se la lleven.*) (*A público*) Voy a hacer correr el rumor de que la reina es drogadicta. La droga es malísima. Mirad el esperpento de mujer que tengo... Necesito un recambio y esa va a ser mi sobrina, está un poco tierna aún pero ya crecerá. Si no me caso con ella el reino que comienza se asentará sobre un débil cristal ya casi quebrado. Debo aniquilar toda esperanza en mi contra. (*Se quita la corona y la observa y se la coloca de nuevo*) Incierta gloria... Primero tengo que convencer a la arpía de mi cuñada y luego veré qué es lo que sigue. Y lo que sigue... Y lo que sigue... La sangre ha llegado tan lejos que un pecado arranca otro pecado, y ya no cabe la compasión en mis ojos (66-67).

El final de la escena nos mostraba de nuevo a Ana anticipando su final:

Ricardo se va. Mientras Buckingham habla entra Ana metiéndose un chute y dos operarios que portan una camilla en la que ella se sienta.

En la Escena 18 se representaba la muerte de Ana, o mejor dicho, el asesinato de Ana. Esta escena, novedad de del Arco y Rojano era una escena de humor negro en la que uno de los asesinos de Clarence y Catesby ayudaban a Ricardo a asesinar a Ana, de nuevo, de forma que pareciese un suicidio:

El dormitorio de Ana. Ana está sobre la cama metiéndose un chute. Entra Ricardo.

ANA. Pobre, pobre Ricardo.

RICARDO. ¿Puede ser pobre quien tiene un reino, boba?

Le quita la goma del brazo y la jeringuilla, y las tira.

ANA. Pobre, pobre, pobre...

Ana ríe o solloza, o tal vez las dos cosas a la vez mientras se echa atrás vencida por la droga

ANA. Que tu esposa sea más infeliz a causa de tu vida de lo que tú me has hecho por la muerte de mi esposo. (*Se ríe*) Era yo, era yo... Me maldije a mí misma... Ni una hora en tu lecho gocé del sueño... Gritas, Ricardo. (*Se ríe*) Todas las noches gritas como un niño envuelto en terrores... Van a ir a más. Mañana en la batalla piensa en mí, y caiga tu espada sin filo. ¡Desespera y muere!

Ricardo pone una almohada contra el rostro de la reina y presiona. Poco después, las piernas de la mujer tiemblan y sus brazos forcejean, ahora sí, luchando con violencia por sobrevivir. Entra Asesino 2, interrumpiendo.

RICARDO. ¡Pasa, pasa hombre! Lo que no hayas visto ya con esos ojos. ¿Puedo sonreír con la noticia?

ASESINO 2. Si ejecutar una orden os hace sonreír, entonces, hacedlo porque se ha cumplido.

RICARDO. ¿Muerto, muerto?

ASESINO 2. Tanto como ella. (*Señala a la reina*)

Ana regresa a la vida con un estertor. Respira como un ahogado. Tose. Ricardo vuelve al ataque. El Asesino 2 se acerca. Agarra la almohada y le ayuda.

ASESINO 2. Hay que presionar fuerte sobre la nariz y la boca, es lo más efectivo para taponar la corriente de aire. Si presiona el esófago es más lento. Pruebe Majestad.

RICARDO. ¿Así?

ASESINO 2. Correcto. La gente piensa que matar es fácil. Ya lo ve, hasta para robar una vida hay que tener talento y hasta un poco de fortuna. Empuje. Empuje con fuerza.

RICARDO. Eso hago. ¿El príncipe está bajo tierra?

ASESINO 2. El capellán de la Torre ha quedado en darle sepultura. He preferido no saber dónde.

Entra Catesby. Descubre a Ricardo y a Asesino 2 sobre Ana. Catesby se cubre el rostro.

CATESBY. ¡Uh, perdón, Majestad, no he visto nada!

RICARDO. Pasa, Catesby. ¿Qué noticias traes para entrar tan bruscamente? ¿Son buenas o malas?

CATESBY. Peores, señor. El Obispo y sus vasallos se han unido a Richmond y parece que Buckingham también se lo está pensando. Preparan la campaña, señor, mientras organizan un ejército contra su Majestad. ¿Ya?

Ricardo levanta la almohada. Ana, otra vez regresa a la vida con un estertor. Los tres hombres cogen la almohada y se lanzan sobre la mujer.

ASESINO 2. No, todavía respira.

CATESBY. Tan enferma no estaría si se agarra así a la vida.

RICARDO. ¿Ahora eres médico o qué, cállate? El movimiento del Obispo me inquieta más que el de Buckingham y sus hombres. Y preocupación añadido si, como mis espías aseguran, Richmond también pretende a la joven Isabel. Eso demostraría que el niño va en serio a por el trono. (*A Asesino 2.*) ¿Esto está ya o qué?

ASESINO 2. Correcto, señor. No tiene pulso.

RICARDO. Perfecto, sobredosis. Llenad la bañera y que parezca que el agua terminó el trabajo de la droga. Deprisa, deprisa, que tengo que reclutar un ejército y conseguir otra esposa. Deprisa

Catesby y Asesino 2 sacan la camilla con el cadáver de Ana del dormitorio (70-73).

La Escena 19 nos mostraba varios aspectos a mencionar. Por un lado, el duelo verbal entre Ricardo e Isabel, con texto shakesperiano pero recortado respecto al original y con un gran ritmo. A continuación se incluye un fragmento de este diálogo como ejemplo (Anexo IV):

RICARDO. Dile que esta alianza es fundamental para la paz.

ISABEL. Que a ella le costará una guerra interminable.

RICARDO. Dile que será una poderosa reina.

ISABEL. Y que lamentará ese título como su madre.

RICARDO. Dile que la amaré para siempre.

ISABEL. ¿Cuánto durará ese “para siempre”?

RICARDO. Tanto como su dulce vida.

ISABEL. ¿Cuánto durará “su dulce vida”?

RICARDO. Tanto como el cielo y la fortuna lo permitan.

ISABEL. Tanto como Ricardo o el infierno dispongan.

Ricardo levanta el bastón para golpearla ella se cubre el rostro.

RICARDO. Sé elocuente para hablarle en mi favor.

ISABEL. Mejor seré sincera para que se prepare.

RICARDO. Dile con sinceridad el amor que siento.

ISABEL. Las mentiras suenan peor si no se adornan.

RICARDO. Lo juro por...

ISABEL. ¿Jurar? ¿Por qué podrías jurar que no hayas manchado ya?

RICARDO. Por mí mismo.

ISABEL. Tú mismo te corrompiste.

RICARDO. Por el mundo.

ISABEL. ...de tus crímenes lleno.

RICARDO. Pues lo juro por Dios.

ISABEL. ...al que más has ofendido. Si temieras a Dios, mi hijo no sería alimento de los gusanos. ¿Por qué te queda jurar? Ricardo Por el futuro (78-80).

Al acabar este diálogo, Ricardo permanecía en escena y otros personajes iban entrando y saliendo informando al rey de las noticias que se iban sucediendo. Se trataba, nuevamente, de una escena con un ritmo frenético, como demuestra este ejemplo en el cual también se encuentra presente el humor:

RICARDO. (*A Catesby*) Ve ahora mismo a ver al duque de Norfolk.

CATESBY. Volando.

RICARDO. (*Al soldado*) Tú mientras tanto corre al Norte... (*Ve a Catesby parado*) ¡¿No has dicho que vuelas, imbécil?!
 CATESBY. Primero, poderoso soberano, decidme lo que queréis que le diga.

RICARDO. Ah, sí, claro... Que una su ejército al mío.

Sale Catesby.

SOLDADO. ¿Y qué hago yo cuando llegue al Norte?

RICARDO. ¿Por qué vas a ir al Norte?

SOLDADO. Me acabáis de decir que vaya al Norte.

RICARDO. ¡Es que lo tengo que pensar yo todo! (*Sale Soldado y entra Stanley*)

STANLEY. ¡Señor!

RICARDO. ¿Qué noticias traes?

STANLEY. Ni tan buenas como para agradaros ni tan malas que no se puedan contar.

RICARDO. Qué es esto ¿una pausa para jugar a las adivinanza? Soy el rey, tengo la agenda llenísima.

STANLEY. Dorset y Buckingham se han unido a Richmond que avanza hacia aquí para reclamar el trono.

RICARDO. ¿Se ha muerto el rey?

STANLEY. No, señor

RICARDO. ¿Está el trono vacío?

STANLEY. No, señor.

RICARDO. ¿Qué otro heredero de York queda vivo que lo pueda ocupar?

STANLEY. No, señor

RICARDO. (*Lo mira receloso*) Le esperas con los brazos abiertos, ¿verdad?

STANLEY. No, señor. Contáis con mi fidelidad (81-82).

Entonces se le informaba de que Buckingham había sido apresado:

RICARDO. Que le corten la cabeza. ¡¡¡Que le corten la cabeza!!! Guerra, guerra, guerra.

Entran todos para vestir a Ricardo de militar, le quitan el guante, la joroba la prótesis y la corona, le ponen chaqueta, chaleco militar y boina.

Inmediatamente después Ricardo nos sorprendía con un soliloquio que no esperábamos: el prólogo de la también shakesperiana *Henry V*, aunque adaptado y ligeramente recortado. En él, Ricardo exhortaba a los espectadores y, apelando a la inspiración de la Musa, les pedía colaboración activa en un ejercicio de imaginación teatral para así completar las imágenes de batalla y transformar los básicos elementos materiales disponibles en admirables referentes escénicos:

Ricardo en la versión de M. del Arco:

RICARDO. (*Al público*) Quién tuviera una musa de fuego para escalar al más brillante cielo de la invención: ¡un reino por escenario, príncipes actuando y monarcas contemplando la escena prodigiosa! Entonces aparecería Ricardo bajo su verdadera apariencia de gran soldado, sujetando a sus pies a los perros de la guerra, el hambre, la espada y el fuego, dispuestos para ser utilizados. (*Salen todos*) Pero, amables espectadores, vais a tener que disculpar al genio sin llama que se ha atrevido a traer a este indigno tablado un tema tan fastuoso. ¿Puede este gallinero contener los vastos campos de batalla? ¿O podemos hacer entrar en este teatro cochambroso el horror de la guerra, el olor de la sangre o la carne putrefacta? No tendremos más remedio que actuar sobre la fuerza de vuestra imaginación. Completad nuestras imperfecciones con vuestros pensamientos: cuando veáis a un hombre dividirlo en mil partes y construid un poderoso ejército imaginario. Cuando hablemos de caballos, pensad que los veis pues será vuestra imaginación la que vista esta contienda. GUERRA (84).

Texto en Henry V:

CHORUS. O For a Muse of Fire, that would ascend
 The brightest Heauen of Inuention:
 A Kingdome for a Stage, Princes to Act,
 And Monarchs to behold the swelling Scene.
 Then should the Warlike Harry, like himselfe,
 Assume the Port of Mars, and at his heeles
 (Leasht in, like Hounds) should Famine, Sword, and Fire
 Crouch for employment. But pardon, Gentles all:
 The flat vnrayesd Spirits, that hath dar'd,
 On this vnworthy Scaffold, to bring forth
 So great an Obiect. Can this Cock-Pit hold
 The vastie fields of France? Or may we cramme
 Within this Woodden O. the very Caskes
 That did affright the Ayre at Agincourt?
 O pardon: since a crooked Figure may
 Attest in little place a Million,
 And let vs, Cyphers to this great Accompt,
 On your imaginarie Forces worke.
 Suppose within the Girdle of these Walls
 Are now confin'd two mightie Monarchies,
 Whose high, vp-reared, and abutting Fronts,
 The perillous narrow Ocean parts asunder.
 Peece out our imperfections with your thoughts:
 Into a thousand parts diuide one Man,

And make imaginarie Puissance.

Thinke when we talke of Horses, that you see them

Printing their prwd Hoofes i'th' receiuing Earth:

For 'tis your thoughts that now must deck our Kings,

Carry them here and there: Iumping o're Times;

Turning th'accomplishment of many yeeres

Into an Howre-glasse: for the which supplie,

Admit me Chorus to this Historie;

Who Prologue-like, your humble patience pray,

Gently to heare, kindly to iudge our Play.

(*Henry V*, 1-35)

La introducción de este prólogo fue un hecho novedoso que no nos consta que se haya dado antes.

La Escena 20 era la última, y comenzaba con los discursos de Ricardo y Richmond previos a la batalla cada uno subido a una mesa:

Entran todos y colocan dos mesas de forma equidistante sobre el escenario. Una vez colocadas las mesas Richmond se sube a una de ellas (84). (Anexo V).

Después se representaba la traición de Stanley hablando en persona con Richmond:

Stanley se sube a la mesa junto a Richmond.

STANLEY. Dios te bendiga, amigo, por tu brillante y honrosa cruzada. Muchos nobles se cuentan ya de tu bando y otros tantos se te sumarán mañana. Estoy seguro de tu victoria. Mi hijo ha quedado prisionero de Ricardo. Si me rebelo, será decapitado. Disculpa entonces que te acompañe en secreto. Tienes mi apoyo y mis fondos, además a la reina Isabel le complace tu propuesta. Sí, acepta. Te entrega a su hija por esposa con regocijo y gusto... siempre que la victoria te acompañe. Ah, y siempre que la reina y su hijo mayor, ocupen un lugar de responsabilidad en el futuro gobierno.

RICHMOND. Así será, tal y como le prometí en mi carta.

STANLEY. Tendremos ocasión de vernos más adelante y pensar tranquilamente cómo devolverá la corona tanto crédito a fondo perdido. (*Stanley baja de la mesa*).

RICHMOND. A fondo ganado porque lo devolveré con creces cuando sea rey.

A continuación tenía lugar la escena de los fantasmas, aunque de forma muy rápida, pues mientras aparecían como sombras que se acercaban a Ricardo, era Richmond quien los nombraba y pedía a Ricardo que se acordase de ellos en la batalla. De este modo se quitaba voz a los fantasmas y se aligeraba mucho la obra:

RICHMOND (*Al ejército*) ¿Debo recordar a todos los que ha ido aniquilando y corrompiendo desde su llegada al poder? ¿Cuánto más deshonor debemos asumir? ¿Debemos seguir permitiendo que el Estado se convierta en esta enorme y hedionda cloaca? (*Van acercándose hacia Ricardo mientras repiten como un eco los nombres de los muertos*) Mañana en la batalla, traidor, piensa en todos ellos. Piensa en el cuerpo ungido llenos de mortales agujeros del legítimo rey Enrique y de su joven hijo Eduardo, legítimo príncipe heredero. Mañana en la batalla piensa en tu hermano Jorge, en tu hermano Eduardo, en Rivers, en Hastings. Mañana en la batalla piensa en tu pequeño sobrino Eduardo, desespera y muere. Mañana en la batalla piensa en tu mujer, la desgraciada Ana, desespera y muere. Mañana en la batalla piensa en Buckingham y muere con el terror de tu culpabilidad. (Anexo VI).

Ricardo despierta.

Y al despertar, Ricardo no pronunciaba su soliloquio posterior, recortando y de nuevo aportando ritmo a la representación, sino que, en una breve intervención, se pedía a sí mismo pensar en sí mismo: “Ricardo ama a Ricardo”. Una muestra más de su egoísmo:

RICARDO. Mañana en la batalla piensa en ti, Ricardo. Los que apelan a la conciencia son los cobardes. Conciencia: una palabra inventada para hacer temer a los fuertes. Yo no tengo conciencia. ¡Soy la ley y el destino de esta nación!

Los soldados entregan a Richmond una bandera roja y a Ricardo una blanca que desenrollan y ondean en pie cada uno sobre su mesa (86-87).

Ambos contrincantes volvían a arengar a sus tropas y comenzaría la batalla:

Richmond y Ricardo saltan ambos, de cada una de las mesas. Salen todos, solo queda Ricardo ondeando la bandera con furia.

RICARDO. Ayudadme a construir un muro inexpugnable que nos ponga a salvo de ratas, mendigos muertos de hambre, vagabundos e indeseables. Haced la patria grande otra vez. Una, grande y libre. ¿Han de disfrutar de nuestra tierra? ¿Ha de casarse con nuestras mujeres y violar a nuestras hijas? Ya los oigo venir (87).

En esta nueva intervención de Ricardo previa a la batalla final se observan aspectos interesantes a analizar, como por ejemplo la proposición de construir un muro que les ponga a salvo de “ratas, mendigos muertos de hambre, vagabundos e indeseables”, lo cual nos recuerda a la voluntad de construcción de un muro por parte de Donald Trump que separe EEUU de México para frenar la inmigración desde el sur

hacia territorio estadounidense.⁴²⁸ En las mismas fechas que se estaba representando la obra en Madrid, Trump seguía prometiendo ese muro en sus mítines políticos.⁴²⁹ Aunque no fue el único ni hace falta irse tan lejos, puesto que, menos de un mes antes del estreno de la obra en Madrid, el partido ultraderechista español Vox proponía al congreso el levantamiento de un muro “infranqueable” en Ceuta y Melilla, e incluso con la implicación del ejército para su vigilancia.⁴³⁰ También en el resto de Europa se han construido fronteras de este tipo, desde 1980 se han construido alrededor de 1.000 kilómetros de vallas.⁴³¹

En la misma intervención, Ricardo pedía a sus soldados: “Haced la patria grande otra vez”. Aquí se hace alusión a un vídeo publicado por Vox tres semanas antes de las elecciones generales de junio de 2016 en el que su líder, S. Abascal realizaba afirmaciones como estas: “Si jamás das una batalla por perdida ni una bandera por arriada”, “si conservas intacta tu honradez en tiempos de corrupción”, “si tu voz limpia alcanza por igual a reyes y hombres corrientes”, “sabrás que estás logrando hacer a España grande otra vez”.⁴³² Además, estas palabras recuerdan al lema de Donald Trump en su carrera hacia la Casa Blanca: “Make America Great Again”.

Por último dentro de esta intervención, Ricardo añadía: “Una, grande y libre”, uno de los lemas de la patria bajo la dictadura franquista. Lema que, como es conocido, también se incorporó al Escudo de España durante el franquismo, se podía leer el lema en una cartela junto al águila de San Juan.

De este modo llegábamos al final de Ricardo, y antes de morir, pronunciaba un breve monólogo final en el que se autoproclamaba e identificaba como “soy la patria”, reproducía parte del soliloquio sobre la conciencia al despertar tras la escena de los fantasmas (V.iii en la original) y en el que pronunciaría “mi reino por un caballo”, sus últimas palabras:

Ricardo saca la bandera del palo y lucha contra las sombras. Golpea una y otra vez.

RICARDO. Luchad, luchad. ¡No me dejéis! ¡Luchad por mí! ¡Por mí! ¡Soy la patria! Ricardo luchará por Ricardo. No me hagas flaquear conciencia cobarde. Ricardo ama a Ricardo. Yo soy yo. No puedo huir de mi mismo. ¡Yo me amo! ¿A pesar de la infames acciones que he cometido? ¿Qué otra cosa puedo hacer? ¡Nadie sabe lo duro que es gobernar! ¡Soy un miserable! Soy el orden, soy el

⁴²⁸ Para más información al respecto, consultar: “Entre Dos Tierras: el Muro entre Estados Unidos y México”.

⁴²⁹ “Trump Promete Construir un Muro en... Colorado”.

⁴³⁰ Consultar González, Miguel.

⁴³¹ Más información al respecto en Andrés Pretel, Enrique y Barragán, Carlos.

⁴³² Texto reproducido por Martín, Justo, en *El Español*. También se puede consultar el artículo publicado por el propio S. Abascal en la web de *Libertad Digital*: “Hacer a España Grande Otra Vez”.

caos, soy el principio y el final de todo. Quiero que arda todo lo que se pueda quemar. (*El palo con el que lucha cae al suelo*) Todos aulláis culpable, culpable, culpable...pero todos me amáis. Amáis a Ricardo, amáis lo que soy. Yo soy el poder. Que alguien pare el mecanismo, sacadme de aquí. (*Ricardo cae de rodillas*) ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo! (88).

Muere.

Y al morir, Richmond sorprendía a la audiencia:

Richmond saca un libro y aparece tal y como lo hiciera Ricardo.

RICHMOND. La libertad, “ese nombre terrible escrito en el carro de las tormentas”, figura al principio de todas las revoluciones. Sin ella, la justicia parece inimaginable a los rebeldes. Sin embargo, llega un tiempo en que la justicia exige la suspensión de la libertad. El terror, pequeño o grande, vendrá entonces a coronar la revolución. (*Cierra el libro.*) Érase una vez un país como cualquier otro al final de una guerra como cualquier otra. La historia es un círculo que se repite, como un acordeón desafinado que condensa los años en su centro y blablablá. Empiezo... (88).

Del mismo modo que Ricardo comenzaba la obra sentado en un sillón y leyendo a Larra, Richmond acababa la obra y comenzaba su reinado leyendo un fragmento de *El Hombre Rebelde*, de A. Camus. Por tanto, se trataba de un final abierto, a través del cual M. del Arco y Rojano nos transmiten la idea de que la historia se repite y todo vuelve a empezar, aunque con otro villano diferente, similar a lo propuesto por Noviembre Teatro dos años antes, y la cita de Camus anticipa el terror que está por venir.

Así pues, tal y como se puede comprobar, el texto shakesperiano estaba presente aunque no de forma extensa. De este modo, el lenguaje pasaba a ser principalmente actual y, aunque se observan vulgaridades, se trataba de momentos muy puntuales, no era la tónica general de la obra. Cabría resaltar en este sentido que, pese a la actualización del lenguaje y la inmensa mayoría de las escenas, el texto y las imágenes se correspondían y no distorsionaban, algo que, como se ha comentado en esta tesis doctoral, si ocurrió con otras obras como por ejemplo la de Rigola y el Lliure, hecho que fue negativamente criticado.

Como también se ha podido comprobar, el tono general de la obra fue trágico-cómico, con numerosos momentos de humor negro. La prensa también destacaba este hecho, por ejemplo, Corroto aseguraba:

Es divertido ver cómo dos sicarios, uno de ellos con la gorra 'villarejiana', matan a Jorge, uno de los hermanos de Ricardo por orden de este, y lo tratan de esconder como si fuera un suicidio. La sonrisa también aparece en la escena de los pequeños príncipes herederos.

Álvarez también comentaba al respecto:

Escenas de verdadero *grand-guignol* –hay algunas desternillantes: el programa televisivo, los asesinos gallegos-, otras de un humor más fino –las conversaciones de Ricardo con sus inferiores, claramente incapaces de pillarle la retranca al asunto- y un puñado de ellas enfocadas desde la más absoluta seriedad: sorprende por ejemplo, ver emerger en la platea a Lady Margaret –un actor travestido- para, acto seguido, escuchar su maldición desde la verdad más absoluta. Del mismo modo, en este montaje lleno de concesiones irónicas, la cosa se vuelve seria y rotunda en el desenlace bélico, donde incluso Ricardo deja de ser Ricardo para convertirse en el estratega de guerra que siempre ha sido: un tipo fuera de sí, al que hay que temer.

En lo que respecta a los personajes y el elenco actoral, tan solo 7 actores y actrices dieron vida a un gran número de personajes, 26, por lo que, exceptuando a Ricardo, todos debieron multiplicar su trabajo:

Ricardo	Israel Elejalde
Duque de Clarence / Rey Eduardo IV / Lord Stanley / Alcalde / Soldado	Álvaro Báguena
Lord Hastings / Asesino / Periodista / Soldado	Chema del Barco
Rivers / Richmond / Soldado / Catesby / Príncipe / Asesino	Alejandro Jato
Lady Ana / Lord Dorset / Príncipe / Duquesa de York	Verónica Ronda
Reina Isabel / Periodista / Soldado	Manuela Velasco
Duque de Buckingham / Margarita / Soldado	Cristóbal Suárez

Además, a estos habría que sumarles a los 3 ciudadanos viendo fútbol y al guardia.

Como no podría ser de otra manera, entre ellos destacaba Israel Elejalde interpretando a Ricardo. Se trataba de un Ricardo tradicional, villano pero también irónico, que cuando se dirigía al público rompiendo la cuarta pared lo hacía utilizando un micrófono (Anexo VII), de esta forma se marcaba la diferencia entre cuando se dirigía a la audiencia o al resto de personajes, para que no hubiese dudas:

El director ha planteado el montaje de esta tragedia convirtiéndola en puro *show*, un espectáculo y un complot del que nos hace cómplices con la premeditada ruptura de la cuarta pared desde el inicio mismo de la acción, con añadidos de su cosecha, remarcado en esa simbólica barra de pie de micro que Ricardo de Gloucester (Israel Elejalde) utiliza como cetro, arma y bastón, dando a sus apartes el aire de una estrella del rock que se dirige a sus seguidores en la intimidad que concede la caricia del micrófono (González Subías).

Vila comentaba sobre el personaje:

Villano, malvado, manipulador, populista, traidor, asesino, contrahecho, cruel, cínico, inmoral, mentiroso y dispuesto a todo con el único afán de alcanzar y mantener el poder. Así es ‘Ricardo III’, y así se muestra a lo largo de dos horas de función un extraordinario Israel Elejalde, cojeando ostensiblemente de una pierna, doblado sobre sí mismo y arrastrando consigo el peso de su joroba, lanzando ideas que provocan risas heladas, y adoptando mil y una muecas para pronunciar las siniestras intenciones del personaje, del monstruo humano, que encarna la unión de todos los males, y que Shakespeare lo define perfectamente en cuatro palabras: “Ricardo sólo ama a Ricardo.

Además, en lo que respecta a su apariencia física llaman nuestra atención varios aspectos: en primer lugar la acotación textual de la primera escena: *Le arrancan el traje militar a lo “Full Monty”*. *Al tiempo que le ponen también el 2 guante, la joroba y los hierros que le producen la cojera* (2-3). Del mismo modo que Radovan de Cardena, al comienzo el personaje no tiene ninguna deformidad física, sino que las adquiere con la obra ya en marcha, aunque en esta ocasión es el resto de personajes quienes se las ponen para el resto de la obra.

En segundo lugar, la apariencia física de Elejalde nos recuerda al personaje de Kevin Spacey, tanto por las gafas de sol del mismo modelo como cuando llevaban el traje y camisa blanca actuales, ambos portaban un guante parecido a modo de discapacidad en la misma mano izquierda, pero sobre todo la prótesis que lucían en la misma pierna, la izquierda, son exactamente iguales, así como el bastón que utilizaban y la postura de ambos. (Anexos VIII, IX y X).

Por tanto, observamos cierta influencia del personaje de Spacey en el Ricardo de Elejalde, aunque este no habló sobre dicha influencia, pero si haber buscado inspiración: “Esos trabajos de inmersión tan fanáticos no los hago, no creo necesitarlos, pero sí que, evidentemente, cojo de muchas cosas, he visto todas las películas que hay sobre Ricardo III”.⁴³³ Y reconocía abiertamente haberse inspirado en personajes actuales como Trump:

No creo que haya nadie tan corrupto como Ricardo. Lo único que quiere es el poder y no sabe muy bien para qué. No tiene conciencia. Pero a la hora de construirlo siempre me venía la imagen de Trump, como se puede ser tan fanteche y ser el presidente de los Estados Unidos y que eso no solo no te quite votos, sino que los genere. Parece un bufón con esa forma de moverse torpe, ese pelo, esa media sonrisa, ese gobernar a golpe de tuits sin reflexionar. Pero detrás de eso es un hombre con una enorme convicción para mantenerse en el gobierno y eso provoca, sorprendentemente, mucha admiración», afirmó.⁴³⁴

⁴³³ I. Elejalde en “La Maldad de ‘Ricardo III’ Fascina al Público en el Pavón Kamikaze”.

⁴³⁴ I. Elejalde en Ayanz, Miguel.

También personajes de otras películas como por ejemplo el Hitler de Bruno Ganz en la película *El Hundimiento* y el Jocker interpretado por Heath Ledger en *El Caballero Oscuro*.⁴³⁵

Además, el príncipe y la infanta fueron interpretados por muñecos, algo que ya hemos visto en adaptaciones y versiones anteriores como por ejemplo las de Rigola y el Lliure, Paini, Alzate o Propeller.

4.22.3 Puesta en Escena.

Amaya Cortaire se encargó de la escenografía, una escenografía minimalista en la que tan solo aparecía un sofá en el centro del escenario y casi al final, dos mesas en las que se subían Ricardo y Richmond a arengar a sus tropas.

Al fondo una gran pantalla fue clave en la representación, ya que gracias a las proyecciones de las que se encargó David Chamizo, se creaban espacios e incluso se representaban escenas. La prensa describía la escenografía propuesta por Cortaire, por ejemplo Álvarez destacaba que las proyecciones aportaban agilidad a la obra:

Un espacio escénico prácticamente vacío –apenas el sillón del trono, mesas y sillas-, apoyado en un potente entramado de proyecciones y vídeos sirve a Miguel Del Arco para armar un montaje ágil, que abraza toda la extensión de la platea del teatro –ya saben, como sucede en el Globe...- y da mucha importancia a la imagen, a lo visual: cámaras de vídeo, focos, flashes fotográficos están a la orden del día en un montaje que parece querer traer a primer término el imperio de la información.

Ojeda aludía a la creación de espacios por parte de las proyecciones, algo que también vimos, por ejemplo, en la adaptación del Lliure, Teatro Español o del TNC:

Esos cambios de atmósferas, pasando de las estancias de castillos y palacios a campos de batalla, los insinúan también las proyecciones sobre una gran pantalla, mucho más simbólicas que realistas.

Martín opinaba, de forma muy acertada, que las proyecciones fueron parte esencial de la puesta en escena: “unas cortinas al fondo que recogerán sobre sí, durante toda la trama, las videoproyecciones de Pedro Chamizo, diseñadas para constituirse en parte esencial del montaje”, como también lo fueron en los casos del Lliure, Teatro Español y TNC.

Además, la prensa destacaba el carácter atemporal de la puesta en escena: por ejemplo, según Fernandez, “la puesta en escena, minimalista y atemporal, mezcla de pasado y presente”, mientras que Granda opinaba que “a pesar de que las referencias al populismo de la era alt-right son evidentes, la función ni se desarrolla en un tiempo concreto ni presenta una escenografía que de unidad temporal a las acciones”.

⁴³⁵ En Corroto, Paula, y en García Miranda, Marta.

Pese a esta atemporalidad, el vestuario que lucían los personajes sí era propio del siglo XX o XXI y fue un trabajo llevado a cabo por Ana Garay. Álvarez destacaba su precisión:

Los innumerables cambios de vestuario se suceden con vertiginosa precisión – Ana Garay ha preparado un sinfín de modelos: desde trajes militares a tocados de luto o elegantes vestidos de noche, hay un trabajo concienzudo en la elaboración de los trajes que sería pecado no mencionar-.

Según La Clá, “Del Arco ha optado por una versión clasicista del Shakespeare más contemporáneo, con vestimenta de guerra actual, siguiendo la convención de la escena londinense”. (Anexo XI).

4.22.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de la versión libre de Kamikaze hemos tenido la posibilidad de disponer de un gran número de recursos entre los que se incluyen no solo reseñas críticas de prensa online, sino también Blogs y comentarios de espectadores en distintas redes sociales como Twitter y Facebook.

Una vez analizado el material disponible, resulta interesante comprobar que la recepción positiva fue prácticamente unánime al valorar los diferentes aspectos del montaje. Ya desde un principio se podía observar este hecho tanto en los titulares de prensa como en la introducción de las diferentes reseñas. Por ejemplo Hernández aseguraba que “el estreno de la semana es sin duda alguna *Ricardo III* de Shakespeare en versión de Antonio Rojano dirigido por Miguel del Arco”.

Lomana aseguraba que “calificar el *Ricardo III* de Miguel del Arco y Antonio Rojano, de trallazo, se quedaría corto. El Pavón Teatro Kamikaze estrena la bomba atómica de la temporada teatral, para arrasar la platea a golpe de humor negro, sátira política, y mucha mala baba”.

Ruiz afirmaba que se trataba “sin duda, uno de los montajes más impactantes que hemos visto en este 2019”. Y Elidrissi aseguraba que “el *Ricardo III* de Miguel del Arco y Antonio Rojano demuestra por qué es buena idea seguir representando obras de William Shakespeare cinco siglos después”.

Muñoz daba consejos a los espectadores para que disfrutasen de la obra:

Dejen en la puerta todos sus prejuicios, borren de su cabeza cualquier versión de la obra que hayan visto previamente, y simplemente disfruten de la deliciosa diablura que nos propone Miguel del Arco (con Ana Noguera como ayudante de dirección), en lo que se su tercer contacto con textos de Shakespeare (tras ‘Hamlet’ y ‘La violación de Lucrecia’), y probablemente el más transgresor.

López introducía cuáles eran, en su opinión, los puntos fuertes del espectáculo:

Miguel del Arco es uno de los grandes directores del panorama teatral de nuestro país, en esta versión libre de Ricardo III de William Shakespeare que se puede ver en el Teatro Kamikaze lo demuestra una vez más, se rodea de un gran equipo para este montaje que es sublime desde el guión escrito junto con Antonio Rojano, la escenografía y el elenco de actores.

Álvarez coincidía con López en esos puntos fuertes y sumaba el humor negro de la propuesta:

Para esta versión –que dirige Miguel del Arco, en su más redonda puesta en escena teatral en varios años- y protagoniza un inspirado Israel Elejalde, Miguel del Arco y Antonio Rojano versionan a Shakespeare potenciando, efectivamente, lo que de comedia negra corrosiva tiene el original.

Domínguez también recomendaba ir a verla y explicaba los motivos, asegurando también que la obra le dejó sin palabras:

Hay que ir a ver Ricardo III y les explico el motivo. Es una de las obras más salvajes y cuerdas que he visto en los últimos meses. Nadie sale del teatro de igual forma en la que ha entrado. Pero después de ver este montaje... madre mía, me he quedado sin palabras. Una intenta reflexionar. Pero es difícil salir del asombro. Miras a tu alrededor y buscas la complicidad del otro. Si, confirmado: todos hemos quedamos perplejos.

Es un golpe en medio de la cara a los grandes líderes del mundo. El espectador sabrá a quién quiere imaginar sobre el escenario. Un clásico de William Shakespeare que mantiene su esencia. Una versión de Miguel del Arco y Antonio Rojano que se adapta a la actualidad de la forma más provocativa.

En esta línea, Zurro afirmaba que “Kamikaze revisiona el clásico en una versión brillante, política e irreverente que da un tirón de orejas a nuestro país”.

En su crítica, Granda destacaba el ritmo de la obra, su fuerza visual, así como el trabajo e implicación de todo el elenco:

La representación se desarrolla con una musicalidad y un sentido del ritmo de precisión milimétrica. Casi coreográfica. Con una fuerza visual que consigue sostener la plena atención del público durante sus dos horas de representación. Una idea de dirección que funciona gracias a la total implicación física y emocional de sus siete actores. Es cierto que Ricardo articula la acción, pero todos los intérpretes defienden sus personajes con tal grado de compromiso y verdad que casi ninguno resulta accesorio. Cada uno parece el protagonista de su propia historia.

También Ayanz destacaba el ritmo, entre otros aspectos: “es ésta una versión tan ágil y bien pergeñada como irrespetuosa e infiel”.

Díaz la calificaba como “imperdible” y destacaba al elenco, sobre todo: “Protagonizada por un Israel Elejalde en estado de gracia; acompañado por

sobresalientes Alejandro Jato, Álvaro Báguena, Chema del Barco, Verónica Ronda, Cristóbal Suárez y Manuela Velasco. ¡No se la pierdan!”.

Del mismo modo que Rodríguez Subías: “destacable es asimismo el ritmo aportado a la acción por Miguel del Arco”.

También se han observado varias referencias que confirman que las expectativas creadas eran altas. Un ejemplo fue Lomana: “ya desde su anuncio, más de uno tuvimos la carne de gallina al leer ‘Miguel del Arco dirigiendo un texto a cuatro manos con Antonio Rojano’ pero es que no era para menos.

También Romo, quien se refería al éxito del anterior montaje shakesperiano de la compañía, *Hamlet*: “el último Shakespeare en el que actor y director colaboraron fue el formidable Hamlet que vendió todas las entradas del Teatro de la Comedia antes de su estreno”.

En cuanto al trabajo de Miguel del Arco como director de la obra, todas las críticas publicadas fueron positivas. De este modo, Trueba afirmaba que “en el marco de una guerra de bandos que no acaba, el elenco está genialmente dirigido: de cada uno de ellos, Del Arco ha extraído sus mejores registros y toda su diversidad cromática”.

Martín destacaba al director pero también la escenografía y aseguraba que “la dirección de Del Arco es irreprochable, con un ritmo vibrante y asentada en una sencilla escenografía de Amaya Cortaire”.

Losáñez describía el modo de trabajar de del Arco admitiendo que, sin duda, funciona, e incluso lo encumbraba como el mejor director del momento:

Si hay un denominador común en la forma que tiene el director madrileño de poner en escena un clásico es su incisiva manera de ir desbrozando cada obra hasta dar con su esqueleto dramático y filosófico hasta dejar desnuda y bien visible la esencia de un texto que luego él vuelve a engalanar con otros ropajes distintos, más propios de nuestros días. La opción no tiene por qué ser la única ni indefectiblemente la mejor; pero a él, desde luego, le funciona divinamente. Es una forma de hacer teatro que domina a la perfección y en la que está un peldaño más arriba –lo voy a decir se pongan como se pongan los flipados que solo ven ‘contemporaneidad’ cuando viene de fuera- que cualquier director, ya sea español o extranjero.

Respecto a la propuesta, la inmensa mayoría de las críticas también fueron positivas, aunque fue uno de los pocos aspectos que recibió varias críticas negativas.

Domínguez escribía en su reseña: “el juego crece, y por momentos, despista. Ricardo III te mira a los ojos. No te invita a que lo acompañes, sino que te obliga a ello. Lo haces, o te mata. Y ni te lo piensas. Porque cada escena es una barbaridad”.

Rodera afirmaba que “la versión es exquisita, tanto en detalles de la propia obra original como en guiños, que desatan las carcajadas del público, a la política española y a su historia”.

Losanez se deshacía en elogios hacia la propuesta:

Centrándonos en ‘Ricardo III’, el resultado no puede ser más convincente. No sé si habrá polémica o no por los guiños relacionados con Franco, el periodismo, el rey emérito, Cifuentes, Villarejo, etc., que se suceden a lo largo de la función; pero no creo que sean, ni de lejos, lo más importante ni tampoco lo más llamativo. Más allá de las anécdotas traídas con gracia e ingenio a la dramaturgia, lo que de verdad sorprende es precisamente lo más hondo y fundamental: la nítida y espeluznante fotografía que el director –con la inestimable ayuda de Antonio Rojano, que firma con él la versión- hace de la naturaleza del poder y de la inapelable perversión de sus mecanismos. Es una obra que contiene el mismo grito poético de los grandes románticos del XIX –precisamente fueron ellos quienes recuperaron y pusieron en valor la literatura de Shakespeare-; un grito lastimero, terriblemente escéptico, mordaz, cargado inevitablemente de ironía y de una reveladora, y a la vez dolorosa, hermosura.

González Harbour elogiaba el carácter actual y la visión sobre nuestra realidad, así como su invitación a la reflexión:

Impresionante versión de Ricardo III que firma Miguel del Arco tan actual y electrizante que dispara la obra más representada de Shakespeare hasta dejárnosla en forma de obús en nuestro felpudo. Entonces tendremos dos opciones: asomarnos a presenciar la explosión de pensamiento, de verdades y lecciones aún vigentes, a ver si se nos pega algo, o ponernos a cubierto y huir de la realidad.

En la misma línea, Muñoz también elogiaba la propuesta de del Arco y Rojano, así como su ritmo y agilidad, el humor y la crítica a nuestra actualidad:

Estamos ante un montaje dinámico, ágil, en el que se utiliza el texto como boceto para crear su propia visión de lo que es la sociedad. Es una propuesta que mezcla con maestría la profundidad del autor inglés con la forma más actual, corrosiva y contemporánea de formalizar la propuesta.

Del Arco vuelve a sorprendernos con un espectáculo atrevido, gamberro, que juega con el espectador para hacerle disfrutar a la vez que va dejando demoledoras críticas por el camino. En un montaje tan irreverente como genial, lleno de humor negro, de crítica social, todo ello con un ritmo vertiginoso que nos mete de lleno en una vorágine de acontecimientos.

La obra es un soplo de aire fresco, una mirada ácida y provocadora a esos personajes que buscan el poder a toda costa. La obra es un cúmulo de aciertos en sí misma, tiene fuerza, desfachatez, ritmo, firmeza, ácida crítica, provocación, mucho drama y mucho humor. Una pieza compleja y completa que nos lleva a los lugares más oscuros del ser humano, que transita por la mente de este engendro que es Ricardo, sólo preocupado de sí mismo y de llegar a los éxitos que él considera que debe obtener, caiga quien caiga, sin dejar nada a su paso, sin hacer rehenes.

La obra es una bomba de relojería. Un cóctel explosivo en el que se mezclan las miserias de la monarquía con las cloacas del Estado, la exhumación

de Franco con el Brexit, los populismos de los políticos con las fake news, los movimientos sociales con la corrupción, y todo eso aderezado con un poquito de Sálvame. Una explosión de verdad, de crítica a nuestra propia realidad.

Por el contrario, Martín veía este carácter actual como un aspecto negativo en perspectiva:

La versión de Miguel del Arco y Antonio Rojano, del clásico texto, solo tiene un pero: lo pegada que está a nuestro momento vital, lo cual significa que en otra época, alguna decena de años adelante o simplemente un par de temporadas teatrales más allá, puede quedar superada por la rabiosa actualidad de otro momento, por si mismo, diferente.

Aunque añadía elogios y la calificaba de imprescindible:

Quizás excesivamente pegado a la contemporaneidad, pero dotado de la misma fuerza brutal y avasalladora con que fue escrito por Shakespeare hace más de cuatro siglos. Un montaje imprescindible dentro de esta temporada 2019/2020, en el que se habla de lo de siempre, de lo de toda la vida: del poder, sus cuitas y sus miserias para conseguirlo. Es Ricardo, pero podrían serlo muchos otros a los que usted y yo conocemos bien de cerca, y no hablo solo de política, que también. Usted ya me entiende.

El humor también fue un aspecto destacado positivamente por la crítica, como por ejemplo por parte de Zurro, quien la consideraba una obra muy divertida y provocadora, entre otros adjetivos: “del Arco mantiene la esencia de la obra, pero no quiere ser críptico en su adaptación. Esto es una brillante, irreverente, provocadora y divertidísima actualización que sirve de azote para un país que pasa de un Ricardo III a otro”.

Álvarez destacaba que fuera fiel al original y coherente aunque irreverente y cómica. También, como Muñoz, por ejemplo, señalaba la agilidad de la obra:

Fiel al esquema pero irreverente en las formas, coherente hasta el final en su enfoque de comedia negra, ágil, cercana e inmediata como pocas que haya visto de esta obra. El resultado no sólo es uno de los mejores shakespeares que haya visto últimamente, sino también uno de los espectáculos más potentes de este año.

Y profundizaba en sus opiniones:

La versión es a partes iguales irreverente y fiel –porque todo lo que sucede en la historia está contado, otra cosa es el cómo-; y consigue un delicado equilibrio entre la ironía negra tan presente en el texto original y la tragedia de ambición que acecha. Llama la atención cómo el replanteamiento de la trama da más peso a algunos personajes –Lady Ana tiene más recorrido del habitual- y se lo quita a otros –la Duquesa de York es más puntual-; pero no tiene por qué ser mala señal: se ha seleccionado lo que interesaba. ¿Podrán recortarse algunas morcillas? Es posible –hay tantas-, pero pocas veces nos han contado *Ricardo III* con esta frescura e inmediatez.

En cuanto a las opiniones negativas, La Clá consideraba:

En esta ocasión el atrevimiento (al que espero nunca renuncie Del Arco, puesto que en él está su maestría), se ha deslizado hacia una versión que no logra enganchar lo moderno con lo clásico, quedándose en lo primero, y perdiendo la fuerza de una de las obras más terroríficas de Shakespeare.

En este Blog se añadía que existían dos vacíos en esta propuesta, uno en referencia al elenco que se comentará posteriormente, y el otro en la estructura de división de escenas, dificultando el seguimiento de la obra, así como el reducir la obra a la mofa:

El otro vacío de este montaje es la narración entrecortada. Ricardo III es una pieza muy compleja por el entramado histórico sobre el que se construye la narración literaria. Las adiciones pop enmascaran la historia que se hace muy difícil de seguir (dificultad que, por cierto, ya existe en el original shakesperiano), y Ricardo III se convierte en una sucesión de escenas que no logran hilvanarse a través del filamento de poder y horror, y se quedan en la mera mofa, que es sólo una de las caras del monarca imaginado por Shakespeare.

Del mismo modo, Esteban aseguraba que la obra en ocasiones buscaba la risa fácil del público:

En esta adaptación que firman a la par Miguel del Arco y Antonio Rojano nos encontramos un entramado fértil en significancias, dinámico y coherente en la carga de violencia verbal que impulsa, puesto que se ha traído al presente. No obstante, tiene una pega gigantesca que nos lleva a replantearnos el montaje y a rebajar las altas expectativas. Si en el *Misántropo*, Del Arco acometía con suficiente sutileza las interconexiones con la política actual creando una simbología crítica entre los partidos y el patio trasero de una discoteca, en este *Ricardo III* se hace populismo del populismo y se motea el espectáculo con atributos propios de la astracanada, con las evidencias de la comedia burguesa, con el humor burdo de aquellos que quieren complacer a un público entregado a priori.

Aunque también afirmaba que “afortunadamente solo son unos guiños y el ochenta por ciento de la propuesta es extraordinaria”.

La peor crítica venía de parte de Cerdá desde el Blog de crítica teatral *La Carcoma*:

El romance de Miguel del Arco con Shakespeare no es muy placentero. Su ‘Hamlet’ fue muy hermético y su ‘Ricardo III’ rezuma olor a sketch sin gracia. Desde el primer minuto, el capitán Elejalde ya anuncia sus intenciones, un claro ejemplo de intentar justificarse. Nuevamente, tal y cómo hiciesen con ‘Un enemigo del pueblo’, invitan a marcharse del teatro si uno no está conforme. Si devolviesen el importe, quizá podría uno levantarse, no es el caso.

Y añadía:

La versión, libre, eso sí, de Antonio Rojano y el propio director es demasiado desacompasada. No está medida en función del propio texto. Busca más el chascarrillo y no dudan en sacar a Franco en su ataúd y a jugar con demasiadas cosas reconocibles de una realidad política que ya de por sí tiene poca gracia.

Respecto al texto, también priman las críticas positivas, aunque no de forma unánime.

González Subías se refería a los numerosos anacronismos introducidos por los dramaturgos:

El intento de conectar con el público y hacer digerible la densidad de un texto de más de dos horas de duración quizá sea la causa de muchos de los anacronismos y guiños de actualidad introducidos, que en algunos casos resultan verdaderamente ingeniosos.

También elogiaba “las soluciones que ofrece para resolver las distintas muertes que se suceden en escena”.

Ruiz afirmaba que los dramaturgos “nos brindan un texto corrosivo, apostando claramente por el tono de comedia, y con continuas referencias a la actualidad política y social de nuestro país”. Y añadía:

Por supuesto que ‘RICARDO III’ mantiene la esencia de la obra de Shakespeare pero Miguel del Arco y Antonio Rojano han hecho una versión radicalmente libre. Uno de los grandes atractivos del texto es que contiene muchísimas referencias a la actualidad política y social de nuestros días. Eso sí, sin citar a nadie...

Además, en su crítica destacaba ante todo el humor en el texto, aunque paradójicamente, para él, las escenas más “redondas y contundentes” fueron las dramáticas:

Uno de los rasgos más característicos de esta adaptación es su acusadísimo sentido del humor. Si ‘Ricardo III’ está considerada como una de las grandes tragedias shakespearianas, Miguel del Arco y Antonio Rojano han usado el tono de comedia corrosiva para contarnos algunos de los episodios más destacados de la obra, fundamentalmente cuando se hacen referencias y paralelismos con la actualidad. De hecho, el propio personaje de Ricardo III, interpretado por Elejalde, ya tiene en sí un toque caricaturesco y esperpéntico, aparte de lo dictador que es. A nuestro juicio, este giro a la comedia funciona muy bien a lo largo de toda la obra, bien es cierto que en algunos momentos, puede resultar un tanto excesivo. A pesar de ese acusadísimo tono de comedia -y aunque pueda sonar contradictorio-, a nuestro juicio, son las escenas dramáticas del montaje -cargadas de muchísima fuerza- las más redondas y contundentes de ‘RICARDO III’ y le acaban robando cierto protagonismo a esa comicidad que impregna la adaptación.

Corroto opinaba de la misma forma y afirmaba que “la obra sube de nivel sobre todo en los picos dramáticos –también es cuando Shakespeare está más presente– y en

los diálogos entre Ricardo III y su esposa Ana (Verónica Ronda) y su cuñada la reina Isabel (Manuela Velasco)”.

Por su parte, Ruiz subrayaba el poder de las imágenes, e intentaba escoger varias escenas como las más sobresalientes:

Miguel del Arco es un iconoclasta en toda regla y le gusta captar imágenes muy poderosas y eso se refleja en las casi dos horas que dura la función. Sería imposible escoger algunas de ellas, pero vamos a intentarlo. Pedro Chamizo y David Picazo también tienen gran parte de responsabilidad en este apartado. Nos gusta mucho el comienzo de la función y el desenlace final, con Ricardo III desfalleciendo en plena batalla con esa coreografía y las luces de neón incluidas. Israel Elejalde nos deja decenas de imágenes durante toda la obra. Solo con sus caras y muecas, y esa forma de caminar y moverse por el escenario, ya nos da una clase magistral. El discurso de Verónica Ronda, el duelo final entre Manuela Velasco y Elejalde, las originales y divertidas escenas de la infantita, Velasco derrumbada por la muerte de su hijo...

También señalaba la escena de programa de telebasura como una de las más divertidas: “el papel sensacionalista de los medios de comunicación y los programas de televisión también queda reflejado en una caricaturesca escena en la que se recrea, de forma muy divertida, el programa ‘Sálvame’”.

Sin embargo, Corroto, pese a destacar el humor de la obra, opinaba lo contrario sobre esta escena: “humor bien, pero hay otras propuestas algo más fallidas, como esa especie de *Sálvame* televisivo que se queda en chiste de *sitcom* en su pretensión de criticar la carroña y el amarillismo de la televisión actual”.

Esteban tampoco se mostraba favorable a esta escena, así como a muchas alusiones contemporáneas y actuales:

Volver a Franco como si fuera un guiñapo, un pelele exhumado, claro, para luego tirarlo a la basura y recargar el acto, después, con el «Una, grande y libre» y apuntalar el tono con esa escena cutre donde las haya en la que aparecen seudoperiodistas para hacerse un *Sálvame Deluxe*, comprenderán que el cariz es chusco y que a uno le cansa la viñeta fácil y espera la crítica furibunda sobre los verdaderamente poderosos. De otro modo se sueltan indirectas soeces sobre el #MeToo o vaciles sobre los afamados presos de Soto del Real relamiéndose su corrupción. No desmontemos tampoco la función entera por esas ansias populacheras de sus versionadores.

Aunque por otro lado, destacaba positivamente la escena del asesinato de Clarence y su humor: “momento para el *sketch* cómico-burlesco con Chema del Barco y Alejandro Jato como dos pillos de tres al cuarto en un cuadro de humor negro muy bien resuelto”.

Ordóñez coincidía con Esteban al escoger su escena preferida: “entre mis momentos favoritos, un aplauso para los dos sicarios gallegos que se cepillan a un hermanísimo y tratan de camuflarlo convirtiendo la cosa en suicidio: los cepillantes son Alejandro Jato y Chema del Barco”.

Aunque también señalaba aspectos que echaba a faltar en la representación:

La versión está cortada, pero buscando el hueso. Claro que se echan cosas en falta: al cargarse tres horas de cinco, se ventilan cosas latosas (que las tiene) y hay otras que, obviamente, se echan de menos. Cada quien tendrá las suyas: a mí me falta batalla (lo sé: cuesta una pasta) y busco más *brujerío* a la vieja duquesa de York. No se puede tener todo.

Álvarez coincidía en lo que a la escena de la batalla respecta, pero señalaba muchos otros aspectos positivos, sobre todo la coherencia entre el texto y la puesta en escena, algo que como se ha visto anteriormente, provocó críticas negativas hacia la adaptación del *Lliure*, por ejemplo:

Puede que alguna escena – la de la falsa campaña publicitaria a favor de Ricardo- se prolongue en demasía, e incluso que me hubiese gustado ver una batalla más desarrollada; pero son sólo dos sugerencias en un montaje plagado de aciertos y plagado de buen ritmo. Desde luego que es difícil que montaje y versión –y más cuando es una versión de tono tan particular como esta- vayan en la misma dirección como sucede aquí; y, sin embargo, texto y puesta son coherentes con el enfoque hasta sus últimas consecuencias.

Almansa aludía positivamente a las referencias contemporáneas:

En algunos momentos eran asombrosamente pertinentes (insisto en lo de asombroso, porque da un poco de miedo que así sea), y en otras parecían el fruto de una gamberrada. Ahora toca confrontarlas con el público, a ver cuáles resisten.

Hidalgo no las aceptaba con total predisposición, puesto que en su opinión iban acompañadas de chistes facilones y un humor demasiado en ocasiones incluso vulgar:

El humor inyectado por Del Arco al texto es muy facilón, vulgar muchas veces. Un lubricante barato. Es abusivo apelar a Peter Brook para avalar que ‘la obra debe traerse de nuevo a la vida con los ojos de hoy’. Vale. ¿Pero con qué ojos y a costa de qué? No con los ojos que, tras la enumeración, ya orientada, de los ingredientes de la obra original, ven ‘lo que viene siendo un día normal en la vida pública española del siglo XXI’. Lo que viene siendo...muy actual y reveladora expresión. Exagera Del Arco, exagera. Y esa exageración le ampara para espolvorear la función con un sinfín de alusiones y chistecillos de fácil y complaciente curso sobre la política española de hoy y de ayer mismo - rey Juan Carlos: ‘lo siento, no volverá a ocurrir’-, cercanos -y ahora exagero yo, aunque no mucho- a una pieza cómica popular y arrevistada, distantes todavía de una sátira política con grosor, a lo Brecht, Durrenmatt o Fo, por ejemplo. Eso tendría nivel.

Pese a ello, también le encontraba aspectos positivos:

La poda, aunque inclemente, está, en líneas generales, bien hecha. Y ahora, ya que es justo, podemos darle la vuelta a la tortilla de lo ya dicho. El espectáculo - concepto aquí muy adecuado- es bueno. Resiste a la introducción de las

francachelas cómicas. El Del Arco director vuela mucho más alto que el Del Arco escritor. Permanecen, claro, el brillo y la potencia literaria y dramática de numerosos fragmentos del texto original que dan brío y consistencia principalmente a las elucubraciones íntimas y a las confrontaciones verbales del monarca.

Por el contrario, Cerdán no era partidario de la adaptación del texto llevada a cabo, ni mucho menos del tipo de humor expuesto en la obra:

Es muy difícil articular una buena obra que no esté sustentada por un texto sólido. Intentar combatir los vacíos de la dramaturgia con un montaje que en apariencia pretenda ser muy visual no le salva la partida a su director. Si se toma de referencia el texto de Shakespeare, la clave de la obra está en esa mezcla de terror y seducción. El sentido del humor también está presente pero jamás el chascarrillo fácil.

También consideraba que la obra no aclaraba las dificultades que tantos personajes y sus relaciones pudieran ocasionar: “del mismo modo existe un continuo lío por todo ese árbol genealógico enrevesado. En el caso de este montaje parece solo quedarse con el lío de nombres y con nada de lo mencionado.

Este crítico incluía en su crítica negativa las escenas de la seducción de Ana y la batalla final:

Es una pena también que la escena de seducción con Lady Ana sea tan artificial y no hay ni atisbos de ese curioso sadomasoquismo de la propia Ana. No hay nada de ese lado bufonesco de Ricardo. Las escenas finales antes de la batalla y la no batalla que crean en escena es un desastre dramático en toda su totalidad. Por un lado, advierten lo que se va a ver, cómo queriendo marcar una tendencia que les distancie del original y por otro recurren a introducir con calzador y sin sentido la emblemática frase de la obra “mi reino por un caballo”.

En cuanto al lenguaje, encontramos la observación que realizaban desde *La Opinión Coruña*: “del lenguaje cheli que se pone de vez en cuando en boca de los personajes no diré más que lo que se agradece cuando los actores vuelven al texto original”.

Por último respecto al texto, cabría señalar que no fue del agrado de Ayanz que Elejalde dejase claro al principio que podría pasar cualquier cosa en la obra y que a quien no le gustase se podía ir, tal y como se ha señalado en apartados anteriores, y aseguraba: “estos subrayados suelen parecerme innecesarios: soslayan la inteligencia del espectador, que, claro, es incapaz de hacer esa interpretación por sí mismo”.

En lo que a los actores y actrices respecta, destacaba ante todo el trabajo de Israel Elejalde interpretando a Ricardo, el cual fue recibido positivamente por prácticamente toda la crítica. De este modo, según Trueba, “es impresionante el Ricardo de Israel Elejalde (populista e insoportable a la vez que ligeramente carismático)”.

Corroto utilizaba el mismo calificativo y afirmaba que “el trabajo físico del actor es impresionante”. En la misma línea, González Harbour señalaba que exhibía “una energía hipnótica”.

Domínguez aseguraba que “Israel Elejalde deja sin aire a los espectadores con una actuación que roza la locura, por no decir la esquizofrenia. No es un ser humano, es un monstruo en escena”. Y Rodera opinaba que “se come la escena interpretando con una gran soltura este difícil papel”.

Según López el actor se supera en cada ocasión:

Israel Elejalde que parece no tiene tener techo interpretativo pues en cada obra que acomete se supera, los espectadores consideramos que es el límite, pero parece que no, es un animal de escena que nos presenta a un Ricardo III despiadado, corrupto, trepa y confabulador, lo hace de una manera impecable.

Lomana también se deshacía en elogios hacia su interpretación:

Se nota que ha hecho suyo el personaje, y le resulta tan cercana la maldad que él destila, como lo hace leer un periódico online o asomarse al noticiero vespertino. Sus carcajadas, su actitud de castigador tullido, más próximo a Loquillo que al jorobado villano que interpreta; y cómo demuele la cuarta pared desde el primer minuto, es un goce, rozando el preliminar de una experiencia sexo-teatral.

Ayanz destaca su lado cómico: “Israel Elejalde lleva a su Ricardo a los extremos de lo farsesco, casi lo cabaretero, demostrado que tiene talento para cuajar una tragedia o una comedia”.

Álvarez admiraba el equilibrio que el actor demostraba entre los diferentes aspectos de su interpretación:

Israel Elejalde hila fino en la composición de Ricardo, porque se lo toma en serio: nunca pretende convertirlo en un ser más decrepito de lo que realmente es e integra bien el aspecto físico en el conjunto. Además, hay momentos de alta comedia en el gesto – por momentos se acerca al payaso-, momentos de sutil ironía en las puyas que mete – esta es su mejor arma- y momentos de cruda y violenta fiereza en sus estallidos. Todo equilibrado y variado, en su justa medida; en una interpretación irreprochable: su villano es divertido, pero nunca zafio; tiene ironía y sutil elegancia, y a la vez por eso es constante amenaza.

Similar era la opinión de Losáñez, destacando así su versatilidad para la comedia y para el drama:

Un inmenso Israel Elejalde, en el papel protagonista, que hace una auténtica exhibición de versatilidad - amoldándose a esa original mixtura lingüística de la versión, en la que conviven el lirismo más desgarrador y el puro cachondeo- y demuestra, como muy pocas veces tiene oportunidad de hacer, que sabe manejarse en la comedia con la misma soltura que en el drama, que es el género donde preferentemente ha ido asentando su brillante carrera.

Esteban también elogiaba los distintos registros que el actor demostraba dominar:

Israel Elejalde se sostiene en la cumbre de la interpretación, y si con aquel *Hamlet* de hace unos años nos dejó anonadados, con este Ricardo vehicula una encomiable energía autodestructora ahíta de vesania, de sarcasmo, de ira y de insolencia. Por momentos un Calígula y por otros un Groucho Marx con ganas de clavar su lengua vitriólica en aquellos que lo insultan por doquier. Arrastra la pierna y soporta la chepa como un roquero estrafalario con su bastón-micrófono en plena función circense. Un asesino en serie tomándose al pie de la letra las recomendaciones de Maquiavelo en los estados de excepción. Elejalde aparece y desaparece de la acción; aunque su aura es indeleble en un ritmo audaz y gritón que va repleto de furia y desfachatez en unos diálogos mordaces (virtud de los versionadores, que saben de su arte) que redundan en la hipocresía.

Subrayando tanto su física actuación como su versatilidad, Doncel coincidía con las opiniones anteriormente citadas: “el nivel interpretativo de la obra es de enorme altura, pero Israel Elejalde tienen la fuerza, la versatilidad y el talento como para sostener toda la grandes de su personaje”

Del mismo modo que Ordóñez:

Elejalde, cada vez más grande, parece habérselo pasado bomba construyendo ese villano restallante, ese ególatra al que únicamente le falta una camiseta con la frase “Ricardo solo ama a Ricardo”. La compañía es estupenda, pero a Elejalde es para estarle escuchando durante horas: cómo modula, cómo lanza la voz, cómo sabe ser seductor y sulfúrico. Su furia es verbal: juega con las palabras como con látigos. Y físicamente se sale, pero sin excesos: le basta una mirada para hacer reír y dar miedo a la vez. Dicho de otro modo: la risa no impide el horror, sino que lo refuerza.

En la misma línea, González Subías afirmaba que se trataba de “un papel que todo actor desearía alguna vez representar, reservado solo para los más grandes, entre los que no nos cabe duda se incluye Israel Elejalde. Su personal interpretación de Ricardo III quedará en nuestro recuerdo”.

También Martín:

En Israel Elejalde reconocemos algunas de las características, y giros interpretativos, que le hemos observado en sus últimos trabajos, habiendo desarrollado un perfil propio que sientan estupendamente a éste Ricardo III, dotándole de perfiles a medio camino entre un Calígula y un bufón.

También coincidía Ruiz, el cual llegaba incluso a considerar que se trataba de la mejor actuación de la carrera de Elejalde:

Una de las razones para no perderse ‘RICARDO III’ es, sin duda, por la actuación de Israel Elejalde que se sale en la piel del tirano y malvado protagonista. A Elejalde le van los retos mayúsculos y shakespearianos y, al igual que hiciera dando vida a ‘Hamlet’, aquí nos brinda una de las mejores interpretaciones de su carrera. Elejalde está inmenso en su expresión corporal, haciendo un trabajo físico extraordinario, y transmitiendo de manera magistral todos los matices y muecas de ese hombre maquiavélico y desbordante de

cinismo, capaz de hacer cualquier cosa con el único fin de alcanzar el poder. El propio Elejalde ha confesado que se ha inspirado en Donald Trump para interpretar a Ricardo III... y vaya si lo consigue. Trump se queda corto al lado de su genial recreación.

Muñoz coincidía con Ruiz y la describía como una de sus actuaciones más sobresalientes:

La figura de Israel Elejalde deslumbra desde el primer momento ... Ya convertido en el pérfido engendro que hará saltar por los aires el mundo que le rodea, Elejalde comienza su espectáculo, porque su actuación no se puede denominar de otra manera. La transformación del actor en este monstruo es muy Shakesperiano, por lo abrupto, lo deforme, lo rastroso, lo repulsivo de su conducta, por su carácter corrupto y egocéntrico, en el que sólo hay sitio para él mismo. Por si quedaba alguna duda del carácter del personaje, ya en su soliloquio inicial (toda una declaración de intenciones) nos increpa con el demoledor "*Mañana, en la batalla, pienso en mí*". Poco más que decir de un personaje que Elejalde lleva al extremo, hasta convertirlo en una caricatura de sí mismo. Sin lugar a dudas, y aunque sea decir mucho, es una de sus actuaciones más sobresalientes.

Según Padrón su trabajo llevado a cabo era clave en el montaje y digno de elogio:

Clave en este montaje la interpretación de Israel Elejalde. El actor se mimetiza en un personaje mentiroso, egocéntrico, egoísta y sumamente desvergonzado con aires de Trump, "Joker" (con una risa más personal si cabe) y Hitler que atrapa, hipnotiza, provoca una atracción fatal cuantificada por sus gestos y posturas que desfiguran aún más al monstruo exhibido sin envoltorios (a falta de un bastón y la joroba que parece una mochila donde guardar sus males). Es sin duda un esfuerzo enorme que merece todo nuestro elogio.

Vila elogiaba el tándem formado por el actor y del Arco y los resultados de sus colaboraciones:

Hay una clara y ubérrima línea de continuidad en el tándem Del Arco – Elejalde a la hora de abordar grandes personajes del teatro universal que está dando frutos extraordinarios. Pensamos en *Misántropo*, *Hamlet*, y ahora en este 'Ricardo III'. Es un placer ver y escuchar a Israel Elejalde en personajes tan distintos, y consiguiendo en todos ellos un registro memorable.

Cruz lo elogiaba pese a ser un Shakespeare poco tradicional: "Israel Elejalde, con una impecable colocación de la voz, a pesar de las ayudas externas, protagoniza una apoteósica puesta en escena que poco tiene que ver con un Shakespeare tradicional".

Hidalgo destacaba distintos aspectos de su personaje:

Aquí entra, muy bien dirigido, el gran fuste de Israel Elejalde, con su bastón/micrófono de cojo en ristre, inmenso e inagotable de matices y prestaciones en la develación del fondo maligno, mendaz, mordaz, manipulador,

astuto, ambicioso, solitario y también patético, débil y triste de su personaje. Gran trabajo.

Zurro aseguraba que todo el peso de la obra recaía sobre él y que nadie mejor que él para este “juego”, en una interpretación “imperial”:

La obra recae sobre sus hombros, y él se entrega hasta la extenuación a un personaje que salta del texto clásico al lenguaje normal en cuestión de segundos. Consigue que nunca chirrie, que cada guiño y ruptura sea un punto de sorpresa para el espectador. Nadie mejor para jugar con Miguel del Arco y para dejar que nosotros juguemos con ellos.

Finalmente, Almansa animaba a ir a verle actuar: “que Israel Elejalde es una bestia parda lo sabe cualquiera que le haya visto en directo: más que hablar sobre él, hay que acercarse a verle”.

La única crítica negativa la publicaba en su blog de crítica teatral *Lucasfh*, quien lo describía como “histriónico e irritante”.

En cuanto al resto del elenco, su trabajo también fue admirado de forma unánime por la crítica. Por ejemplo, Fernández los calificaba como “inconmensurables”.

En la opinión de Zurro, “*Ricardo III* no sería nada sin su reparto, entregado a lo que propone Kamikaze”.

Domínguez coincidía y afirmaba: “una maravilla las interpretaciones. Todos. ... Todo el reparto juega un rol espectacular sin desperdicio”. Igual que Ruiz: “Todos ellos, fantásticos”, e incluía en su reseña un apartado titulado *Grandes Interpretaciones del Resto del Elenco*, en el que profundizaba en su crítica positiva:

Al igual que ocurriera con ‘HAMLET’, este ‘RICARDO III’ será recordado por la soberbia actuación de Israel Elajalde. Sin embargo, en este montaje también brillan el resto de compañeros del reparto. Uno de los puntos fuertes de Miguel del Arco -otro más- es la dirección de actores y, aquí, lo vuelve a dejar patente. Todos ellos están a un altísimo nivel. Manuela Velasco nos ha gustado especialmente dando vida a la reina Isabel, cuñada de Ricardo. No es lo mismo actuar en cine y en series de televisión, que sobre las tablas de un teatro y, más, interpretando a Shakespeare. Velasco sale muy airoso del reto, ofreciéndonos una magnífica actuación, tanto en el registró cómico como en el dramático. Es, precisamente en este último, donde alcanza la excelencia en su acalorada discusión con Elejalde -en la recta final de la obra-. Sin duda, una de las mejores escenas de ‘RICARDO III’ en un maravilloso duelo interpretativo entre ambos. Verónica Ronda también está fantástica interpretando a Ana, la esposa de Ricardo. Tras colaborar en ‘Ilusiones’, Ronda vuelve a trabajar con Miguel del Arco quien saca -una vez más- lo mejor de ella. Cristobal Suárez borda todos sus personajes... pero hay uno que no vamos a desvelar -para no hacer spoilers- que impacta sobre manera con esa espectacular aparición entre el patio de butacas. Completan el reparto Alejandro Jato -perfecto durante toda la obra y especialmente brillante en el monólogo final-, y dos grandísimos actores, Chema

del Barco y Álvaro Báguena que, a lo largo de la función, se desdoblaron en varios personajes al igual que el resto de sus compañeros de reparto, excepto Elejalde.

Muñoz afirmaba que elenco estaba espectacular:

El elenco que asume toda esta bacanal de traiciones, deslealtades, individualismo extremo y alianzas tiznadas de mentira, es sencillamente espectacular. ... Con Israel Elejalde a la cabeza en el papel de Ricardo (luego hablaremos de él con más detenimiento), el resto de actores están también impecables en sus distintos personajes. Manuela Velasco, Cristóbal Suárez, Verónica Ronda, Alejandro Jato, Chema del Barco y Álvaro Báguena, completan un elenco cargado de fuerza, que se mueve con destreza por el escenario, el patio de butacas e incluso aparecen y desaparecen por los lugares más insospechados. Todo un examen, tanto físico como interpretativo, del que terminan con gran nota. Todas las interpretaciones son poderosas, con algunos de los actores desdoblándose en varios personajes, todos ellos con la misma intensidad. ... Del resto del elenco cabe destacar la capacidad camaleónica de Verónica Ronda, que interpreta varios personajes (en todos está soberbia) y no contesta con eso nos deja helados cuando se pone a cantar. Si hablamos de cambios de registro no podemos dejar de nombrar al gran Cristóbal Suárez, que pasa de secuaz de Ricardo a Reina despechada, en uno de los personajes más cómicos (solo su presencia travestido desata las carcajadas) de la obra. Manuela Velasco está impecable y muy divertida en su papel de pija hermana del Rey (así como de pija de Sálvame), pero si algo hay que destacar son sus momentos dramáticos, en los que nos deja un nudo en la garganta. Las miradas de odio a Ricardo no se le veían desde sus famosas películas de terror. Alejandro Jato, Álvaro Báguena y Chema del Barco completan unas actuaciones muy convincentes, teniendo que dar vida a muchos personajes. El momento en el que Jato y Ronda hacen de hijos de Velasco es desternillante.

Puig afirmaba que era perfecto:

Elenco perfecto, nadie sobra y nadie falta. Mujeres odiosas que solo lamentan y lloran. Asesinos entrañables con acentos regionales. Alcaldes lameculos símbolo de ignominia. Penas, dolor y muerte. Solo la felicidad del logro detestable. El ángel roza, con la yema de los dedos, la fina capa de la superficie del cielo. Y nosotros con él, poco acostumbrados a tan altos vuelos; vértigo y asombro.

Almansa señalaba que “el elenco es compacto, su trabajo tanto coral como individual es de gran solidez” e Hidalgo lo calificaba como “un gran trabajo”.

Corroto afirmaba que “el trabajo coreográfico de los actores es bellísimo” y que todos seguían al director “a la perfección”.

Ayanz también repartía elogios, sobre todo para M. Velasco y V. Ronda:

Todos y cada uno de los actores de esta producción brillan en sus papeles, desde los cómicos matones a los que dan vida Chema del Barco y Alejandro Jato, hasta Cristóbal Suárez, actor habitual en las producciones Kamikaze, que derrocha talento tanto como el poderoso noble Buckingham como en la piel de la

reina Margarita, estirada y vengativa señorona almodovariana en esta versión. ... Apuntes interesantes: el brillo y buen hacer sin aspavientos de Manuela Velasco, una estupenda Isabel, y el de Verónica Ronda, como la malhadada esposa del tirano.

Álvarez valoraba positivamente el trabajo coral del elenco:

El conjunto actoral –siete intérpretes- está afinado como pocas veces se ha visto en un reparto. Hay una clara sensación de trabajo en equipo, donde nadie pretende destacar por encima de nadie; pero donde todos están dando lo mejor de sí mismos.

Aunque del mismo modo que Ayanz, destacaba a las dos actrices:

El resto de los intérpretes se reparten diversos roles. Hay que destacar que posiblemente este sea el mejor trabajo que le haya visto nunca a Manuela Velasco, que matiza bien tanto los momentos más hipócritas – tanto en la realeza como en la piel de una periodista rosa- como los estallidos más dramáticos: hay escenas de gran empuje conforme avanza la representación. Verónica Ronda pasa de ser el pequeño príncipe heredero a una Lady Ana que crece en rotundidad progresivamente, aupada por el peso que cobra el personaje en esta versión.

Aunque no eran las únicas:

Cristóbal Suárez lo mismo es un sólido Buckingham que una Lady Margaret travestida que se toma muy en serio y resulta muy creíble: son sólo dos ejemplos, pero el contraste entre uno y otro no puede resultar más acentuado, y en ambos acierta. Chema del Barco y Alejandro Jato se llevan un momento de desopilante comicidad en la escena de los asesinos que es imposible de olvidar – pero hay que recordar también a Del Barco dando vida al consejero caído en desgracia por su supuesto vicio, o la poderosa arenga final que pronuncia Jato como Richmond-; mientras que Álvaro Báguena seguramente encuentre su mejor momento de lucimiento como Eduardo IV.

También Losánez subrayaba el trabajo coral del equipo:

A pesar del destacado y lógico peso que tiene Elejalde, es este el ‘Ricardo III’ más coral que yo haya visto nunca. Solo seis actores dan vida a todo el resto de personajes en un continuo entrar y salir de escena que exige tanta destreza como concentración. Cristóbal Suárez y Verónica Ronda están tan extraordinarios como de costumbre, pero llamarán mucho la atención esta vez Manuela Velasco y Alejandro Jato. La primera, porque muestra una desenvoltura y una ductilidad que quizá otros papeles anteriores en su carrera no le habían permitido tanto; el segundo porque, siendo casi un desconocido en los teatros, rezuma ya una seguridad en cada personaje fuera de lo común.

Trueba coincidía: “Con un auténtico espíritu de compañía, el reparto nos transmite el texto, que nos atraviesa como los disparos de una metralleta de principio a fin, sin que esta sensación decaiga en ningún momento”. Y añadía:

Cristóbal Suárez tampoco se queda atrás, especialmente en la piel de Margarita y Buckingham. Verónica Ronda, Chema del Barco y Álvaro Baguena recorren todo el espectro teatral desde la más limpia comedia hasta la misma esencia de la tragedia de forma maravillosa. Sorprenden especialmente, además, las intervenciones de Manuela Velasco y las réplicas y contrarréplicas de Alejandro Jato, que no se amilanan a la hora de hacer frente al peso de la experiencia de Elejalde.

Padrón subrayaba el trabajo de cada uno de ellos:

Arropado por unos actores que asumen dobles personajes y que ya tienen experiencia con del Arco como Cristobal Suárez, magnífico como protector de Ricardo y muy “Cruela” de Reina Margarita; Verónica Ronda a flor de piel en sus enfrentamientos con su marido Ricardo; Chema del Barco y Álvaro Báguaena desdoblándose sin perder el personaje en una montaña rusa delirante; Alejandro Jato marcando su interpretación con firmeza con una intervención final reveladora y Manuela Velasco sorprendente en los momentos dramáticos con un desgarró fuera de lo común, una actriz que desde luego se deja la piel en las tablas del Pavón.

Del mismo modo que Esteban:

Manuela Velasco ha madurado como actriz teatral y otorga gran suficiencia y pundonor a su Isabel, sus pullas al jorobado se esputan sin perder la distinción. Por su parte, Verónica Ronda, como Lady Ana, debe ofrecer diversos rictus y actitudes que resuelve con la tensión adecuada, pues está siendo tentada por ese monstruoso aspirante a la gloria. El tercer personaje femenino, Margarita, la viuda de Enrique VI, es encarnado por Cristóbal Suárez, sin ánimo caricaturesco, pero con ciertas cargas de comicidad cuando procede de manera impositiva. Luego, el actor, ejecuta con avidez sus planes personales con el papel de Buckingham. ... El grupo está espléndido y tiene mucha pujanza. Es movido con gran soltura en la sobredimensión de El Pavón —todo lo que da de sí— por Miguel del Arco.

Lomana también destacaba los trabajos de M. Velasco y C. Suárez, sobre todo, aunque no olvidaba la sintonía del grupo con el director:

Y si Israel Elejalde está rebosante sobre el escenario, las dos mujeres que le acompañan en escena están no solo magníficas, sino esplendorosas, radiantes, y bravas. De Verónica Ronda, no me esperaba menos, porque sobrada cuenta ha dado ya sobre las tablas de lo que vale, y su Lady Ana es tan humana, y está tan bien dibujada e interpretada, que su trayectoria del cementerio al altar, es comprensible y hasta justificada, así como su hilarante final, entre el patetismo, la crueldad y el suceso inevitable. Pero es que Manuela Velasco, a la que quien bien me conoce (hola M.!) sabe que tengo devoción, y a la ya elevo al título de diva: ¿se la ha visto alguna vez, en escena, más grande? Yo digo, no. ¿Podrá repetir esta interpretación que le viene tan como anillo al dedo y cuya influencia, la reina con nombre con zeta, es clara y a la que se llega a atisbar sobre el escenario? Lo dudo. Este es su Cinco Horas con Mario, y junto a la nominación

que merece Rebeca Hernando por *Las Canciones*, Manuela Velasco merece la suya.

Cristobal Suárez como Buckingham y esa sorpresa vestida de negro con maleta Samsonite, que prefiero no desvelar, está como no le había visto desde *La Función por Hacer*, lo que no hace más que constatar lo bien que le viene la dirección de Miguel del Arco y la complicidad que entre ellos existe. Los otros tres hombres que completan el reparto (Álvaro Baguena, Chema del Barco y Alejandro Jato) están magníficos en todos los personajes en los que se desdoblán, y ahora mismo no podría pensar en mejor ensemble teatral para este Ricardo III.

Martín, pese a ver a algunos mejor que a otros, aseguraba que todo el elenco “raya a gran altura”.

Ordóñez valoraba que Jato “está muy bien en su discurso final como Richmond”. También *Lucasfh*, pero no era el único, y observaba “una serie de secundarios entre los que destacan a Alejandro Jato (qué brío el suyo), Manuela Velasco (buena actriz camino de ser una grande) y Verónica Ronda (haciendo suyas las tablas cada vez que las pisa)”.

Sobre el uso de las marionetas o muñecos para interpretar a los príncipes, Álvarez señalaba: “el ocasional diálogo con otras disciplinas –las marionetas- está muy bien planteado”.

Tan solo observamos varias opiniones contrarias. Una era la de La Clá, que expresaba el primero de los vacíos que observaba en la obra:

El primero tiene que ver con el poder de lo grotesco. Ricardo III lo es, y así se autoproclama, deforme, inconcluso, nacido antes de tiempo. Su representación permite todo tipo de excentricidades, más allá de la cojera. Con una condición: siempre que el terror se imponga. Veo lo primero en el personaje trazado por Del Arco y Elejalde, pero no experimento el escalofrío, que no necesariamente debe emanar del personaje, porque para eso Shakespeare dibujó una corte y unos sicarios aterradores. Tampoco entre ellos ha campado libremente el miedo.

La otra la firmaba Cerdán, y era una crítica más hacia los dramaturgos que hacia los actores: “no dar apenas chance a la reina Margarita o hacerlo del modo por el que han optado es irrisorio”.

Sirva como conclusión sobre el elenco la afirmación que Álvarez publicaba como colofón a su crítica: “con todo, en una función tan coral es difícil encontrar un reparto tan conjuntado con el que vemos aquí: nadie desentona”.

Ojeda señalaba que “tampoco faltará el electrizante ritmo en las transiciones, aquí articuladas básicamente con la interpretación de los actores, ya que el aparato escénico es mucho más austero”. Ordóñez coincidía al calificar la puesta en escena y afirmaba que “la escenografía de Amaya Cortaire es austera, pero sofisticada”.

La recepción general de la puesta en escena fue muy positiva también. Por ejemplo, Almansa confirmaba:

La propuesta escénica de Miguel del Arco es muy eficaz: hay mucho pensamiento puesto en la sencillez de recursos mientras se mantiene la espectacularidad con la pantalla del fondo, el uso reiterado del patio de butacas y una iluminación resolutive y envolvente.

Lomana admitía que “toda la concepción de este montaje es un lujo, se mire por donde se mire”, y añadía: sobria pero brillante escenografía de Amaya Cortaire, espléndido vestuario de Ana Garay, fascinante factura musical de Arnau Vilà y siempre maravillosa iluminación de David Picazo”.

González Subías destacaba el espacio vacío y las proyecciones:

La efectividad de un espacio vacío -con una ligera inclinación ascendente en la superficie- presidido por un fondo sobre el que se proyectan en todo momento sugerentes imágenes que ilustran los acontecimientos y el ambiente de abstracción fantasmal que envuelve a los personajes.

Corroto aseguraba que las imágenes que se superponen en el escenario suponían “un ejercicio visual muy bello y potente”, algo similar a Doncel que afirmaba que la obra “posee una muy lograda potencia visual”.

En la misma línea, La Clá también elogiaba las proyecciones y añadía a la música en su crítica positiva:

Hay dos grandes aportaciones creativas en esta pieza, la música, a cargo de Arnau Vilà, que enmarca con desasosiego e incertidumbre las escenas, y una magistral videografía (Pedro Chamizo) que, en forma de pancarta alargada (casi como un banner nazi), introduce imágenes deformes y piezas de informativos.

Ruiz hablaba de “un espléndido montaje que destaca, ante todo, por su impresionante puesta en escena y por la actuación de Israel Elajalde, soberbio en la piel del maquiavélico Ricardo III”. Y añadía un apartado titulado *Poderosa Puesta en Escena, con el Sello de Miguel del Arco*, en el cual profundizaba en el elogio, incluyendo también las video-proyecciones como uno de los puntos fuertes de la escena:

Una de las razones por las que nadie se debería perder ‘RICARDO III’ es por su puesta en escena. De hecho, Miguel del Arco es un maestro en este apartado y siempre nos sorprende con sus espléndidas puestas en escena, estudiadas hasta el más mínimo detalle, y siempre al hilo de la vanguardia y la innovación. Y, aquí no iba a ser menos... la puesta en escena de ‘RICARDO III’ es muy potente e impactante y, solo por eso, ya merece la pena ver este montaje. Como siempre, y en la búsqueda constante de la perfección técnica, Del Arco se ha rodeado de un extraordinario grupo de profesionales que han creado, junto a él, esta sensacional puesta en escena. Pedro Chamizo es el artífice de las video-proyecciones, que juegan un papel fundamental en el montaje. Sobresaliente el trabajo de Chamizo al igual que el de David Picazo en el diseño de luces, porque es una auténtica

maravilla, sin duda, uno de los puntos fuertes de la puesta en escena. Amaya Cortaire es la diseñadora de la minimalista escenografía (un sillón en mitad del escenario, y unas cortinas al fondo) mientras que Ana Garay ha creado el vestuario -fantástico-. No nos podemos olvidar, por supuesto, de Sandra Vicente, responsable del diseño sonoro, y de Arnau Vilá, autor de la música. Entre todos ellos, logran un espectacular montaje.

Muñoz también destacaba positivamente la puesta en escena y el uso de las proyecciones, aunque no eran el único aspecto:

Si el elenco está prodigioso, la puesta en escena tampoco deja de sorprendernos en ningún momento. Cabe destacar, por encima de todo, la abrumadora potencia de los audiovisuales creados por Pedro Chamizo, que acompañan el sórdido tono de la historia, con imágenes realmente bellas (como se puede observar sobre estas líneas. Muy importante también el espacio sonoro y la música diseñados por Sandra Vicente y Arnau Vilá (colaboradores habituales de Miguel del Arco) y que consigue potenciar aún más la monumentalidad de las escenas y la gravedad de los discursos de Ricardo. Gran trabajo de David Picazo al frente de una difícil iluminación, cargada de matices y claroscuros. Todo ello nos lleva a un espacio escénico vacío en el que la escenógrafa Amaya Cortaire añade su pequeño toque en cada escena (sobre todo con el uso de unas camillas multiusos) para terminar de diseñar la escena. No podemos acabar sin nombrar el impecable trabajo de vestuario de Ana Garay, por la cantidad y la minuciosidad con la que ha realizado todos los trajes que aparecen a lo largo de la obra.

Esteban destacaba las proyecciones pero también la iluminación y el vestuario:

El empleo del foco siguiendo en primer plano algunas de las escenas a través del pasillo central mejora estéticamente un escenario algo vacío en el diseño de Amaya Cortaire, quien ha dejado que la enorme pantalla del fondo sea la que nos sorprenda con las enigmáticas y sugerentes videoproyecciones de Pedro Chamizo (ha logrado transmitir la oscuridad de los entuertos). Loable asimismo el vestuario de Ana Garay, pues ha sabido combinar la elegancia en los trajes de las mujeres y esa confluencia algo extravagante en los adminículos del protagonista, como cacique militar bananero, macarra fustigador o tortuga maltrecha y robótica. También aires contemporáneos y urbanos en algunos secundarios que crean contraste.

En esta línea se movía también la opinión de Padrón:

Los recursos utilizados por el equipo escénico son sobresalientes aunque parezcan elementales. Desde el uso del vídeo por parte de Pedro Chamizo que se integra en la escena con gran eficacia hasta las luces a cargo de David Picazo, con tonos rojos para aumentar el dramatismo o luces directas para enfatizar los rasgos faciales. Sin olvidar la escenografía de Amaya Cortaire, sin artificios que facilita la acción de los personajes, el vestuario rozando la “haute couture” de Ana Garay y la música de Arnau Vilá.

Del mismo modo *Lucasfh* elogiaba las proyecciones pero también la iluminación:

Todos ellos envueltos por una iluminación que transmite a la perfección esa atmósfera en la que el objetivo es más sentir y percibir que ver y notar. Un ambiente en el que Miguel Del Arco se sirve tanto de la caracterización de algunos de sus intérpretes como de ciertos elementos escenográficos para alcanzar ese punto de irreverencia gamberra que completa el círculo de su propuesta.

Rodera también repartía elogios y escribía que “la puesta en escena es fantástica y tremendamente funcional. Minimalista y muy efectiva”. Y añadía:

Con una iluminación teatral, con sorpresas en el patio de butacas, con salidas de la propia sala por parte de los personajes. Pocos elementos muy bien dispuestos. Coreografías precisas del elenco con movimientos limpios. Integración de audiovisuales perfecta que no hace más que reforzar cada uno de los momentos de la pieza.

Inlcuso Cerdán elogiaba la puesta en escena, único aspecto que recibió crítica positiva por su parte:

El montaje tiene un aliado en la escenografía. Es muy inteligente la opción de no recargar la escena demasiado. Al tener tan poco interés lo que sucede en el escenario se puede apreciar con detalle el trabajo y la funcionalidad de la misma. Del mismo modo generan inquietud las proyecciones que existen en escena.

Por último, Martín describía una puesta en escena con “buenas aportaciones de Ana Garay en el diseño de un contemporáneo vestuario, como no podría ser de otra manera; Sandra Vicente en el diseño sonoro y Arnau Vilá como responsable musical”.

Siguiendo con la positiva recepción de la obra, nos encontramos con espectaculares puntuaciones tanto por parte de la prensa como de público general:

- Fernández, Domínguez, Trueba y Del Saz calificaron a la obra como imprescindible, otorgándole una puntuación de 5 sobre 5. También Julen G PyM27 (@playmobil27@hotmail.com) en un comentario a colación de la crítica de Trueba.
- Álvarez puntuó a la obra con 4'5 sobre 5.
- Doncel y Almansa le otorgaron 4 sobre 5 y Ruiz 9 sobre 10 – Sobresaliente.

Puig relató lo ocurrido en la representación a la que asistió, en la que al acabar había en un encuentro con los miembros de la compañía. La obra finaliza pero no deja indiferente a nadie y Puig escribió sobre la reacción del público:

Y el público calló. Nadie alzó la mano, no se pidió el micrófono. Perplejos, bajo los focos, los dramaturgos siguieron disertando un poco más sobre el proceso de creación, las dificultades que afrontaron, sus planteamientos...Hacían tiempo para que los actores se presentaran, ahora despojados de sus respectivas máscaras, otra vez encima del escenario. Pensaban que con su presencia el Respetable lanzaría sus rosas o sus tomates sin pudor, sin piedad. Pero los actores llegaron y nada ocurrió. Los actores, esos seres majestuosos, emisores de cegadora luz unos minutos antes, aparecían ahora

turbados de humildad, en apacible reposo. Miré extrañado a mi espalda, pensando que quizás todo el mundo se había marchado, tras dos horas de trepidante vaivén de emoción rítmica. Ni uno solo había abandonado su butaca. Permanecimos allí, aferrados a los ecos que aún resonaban con fuerza del espléndido mazazo que acabábamos de vivir. Deslumbrados, ninguna mano osaba alzarse.

Y así es este Ricardo III del Teatro Pavón. Así es este Ricardo III de Israel Elejalde y Miguel Del Arco, junto a Antonio Rojano. No se nos puede pedir, a los alucinados espectadores, que emitamos una opinión o planteemos preguntas nada más encenderse las luces de platea. Así es este Ricardo; un torrente incontenible de razón, y de crueldad, en estado puro, descarnado y jubiloso, como aquel ángel caído que se empeña en remontar el vuelo. Luz, color, ritmo trepidante, no hay un solo instante de remanso, no hay tiempo que perder, todo es ganar y ganar, aprender y aprender, vencer y triunfar, sufrir y morir. Y luego los aplausos. Y luego el silencio. Y las luces de platea, y las preguntas, planteamientos. Dos horas como dos minutos, como una vida entera. Una vida, la de Ricardo, expuesta desnuda a nuestros ojos bajo la piel de un Israel somatizado de principio a fin a un texto imposible, a un personaje que no creímos jamás sintetizable en un laboratorio. Milagro palpable a pocos metros.

En cuanto a la recepción por parte del público general, encontramos un gran número de comentarios en redes sociales como *Facebook* o *Twitter*, todos positivos. En estas redes también encontramos comentarios desde miembros de la prensa e incluso de actores y actrices, algunos tan reconocidos como Hugo Silva o el propio Carlos Bardem, los cuales se deshacían en elogios hacia esta versión. También llamativo el tweet de Eduardo Velasco, director de la también analizada en esta tesis *Después de Ricardo*, quien tampoco reparaba en elogios. También aparecen tweets de periodistas que han sido citados como Zurro, por ejemplo:

Facebook:

- Ana de Mingo Santa Eufemia:

Magnífica obra que os recomiendo a todos. Se disfruta de la trama desde el primer momento, quedándote enganchada a la butaca. Estad atentos a los guiños de nuestra sociedad actual y al sentido del humor. ¡Enhorabuena, Miguel, por esta adaptación libre y dirección! Por supuesto que hago publicidad de esta obra y la recomiendo en mi Facebook, con enlace al teatro incluido. Un abrazo.

- Pipa Moura:

Magnífica!! Enhorabuena!!

- Pilar Ro:

Mi enhorabuena por este magnífico trabajo. Pude disfrutar de la obra el pasado miércoles y, como siempre que piso el Pavón para ver una de

vuestras producciones, me fui con la emoción a flor de piel y encantada de haber estado allí. Gracias por vuestro esfuerzo.

- Pilar Rodríguez Velasco:

Ayer tuve el placer de ver esta obra y disfrutar del posterior encuentro con los componentes. Realmente genial, no se la pierdan.

- Alba Vidal:

Espectacular!!!

- Cristina Galiano Maenza:

Madre mía qué interpretación!!!

- Emile de Vitali Voltaire de Unamuno:

Me ha encantado: siempre grandes Miguel del Arco e Israel Elejalde.

- Julen Guerrero Calvo:

Una canallada hecho con maestría y gusto. Larga vida!!

- Rafa Castejón:

[Emoticonos de aplausos].

- Elisa Méndez:

Estuve ayer con mis compañeros de teatro (aficionado) me sorprendió gratamente. Gracias por hacerme pasar un rato tan bueno.

Twitter:

Dentro de Twitter encontramos tweets de aficionados:

- @autenticoteatro: @teatrokamikaze #Ricardo III Imposible superar lo q hace @IsraelElejalde con este personaje ruin, cínico, malvado, demoníaco, inhumano ¡BRAVO! Resto del elenco extraordinario... @cris_suarez como #ReinaMargarita MAGISTRAL @VeronicaRonda_ @Colladodellobo @AlexJato @pablo_pei MAGNÍFICOS.
- @mixdevil66: “Ricardo es malo, qué malo es Ricardo... No. Es el mecanismo del mundo, que es una mierda”. Aquí el equipazo de #Ricardo III tras el estreno de ayer en @teatrokamikaze. Lo que hace @IsraelElejalde hay que verlo para creerlo. ¡Enorme!

- @autenticoteatro: ¡Enhorabuena! De momento por #Ricardo III que es BRUTAL y creo que INSUPERABLE #Hombresqueescribnenhshbitaciobespequeñas tendrá que esperar hasta el 24/10.
- @AntoniaOsorno: @pabloscandon para mi, de lo mejor en reescritura de un texto d Shakespeare traído a la actualidad. @IsraelElejalde está q se sale y un equipo 10 bajo la batuta de Miguel de Arco. @teatrokamikaze #equipazo #puroteatro #RicardoIII.
- @LolyRedondas. Excelente el #Ricardo III de Miguel del Arco en el @teatrokamikaze de Madrid.
- @Sotosinmas: Madre mía, qué barbaridad el ‘Ricardo III’ que se han montado en el @teatrokamikaze. Es un must de la nueva temporada.
- @Javier_Mantrana: Salvajemente cuerda. La adaptación de Miguel del Arco y Antonio Riajo del Ricardo III es una barbaridad. Coged aire al comienzo porque no lo vais a soltar hasta que termine. Esquizofrénico trabajo de interpretación de un reparto memorable. @teatrokamikaze Bravo.
- @pancartera: Ya. Ha pasado ya. He visto #Ricardo III. He vivido, reído, admirado, amado, odiado, sufrido, gozado el brutal #Ricardo III de #MiguelDelArco @rojanillo y @teatrokamikaze. Y acabo de descubrir que tiene guía didáctica. #EspectadorasMuchoMásAcáDeLaFunción.
- @pancartera: Por obra y gracias del @teatrokamikaze esta #EspectadoraMásAlláDeLaFunción repite función. #Ricardo III hay que verla. Y reverla. Y comentarla. Y compartirla. Y celebrarla. Y premiarla. Y exhumarla.
- @mcruz_gg: #Ricardo III @teatrokamikaze Dos horas frenéticas de un trabajo inmenso de @IsraelElejalde y resto del elenco. “Ricardo ama a Ricardo”, actualmente, ¿cuántos políticos se nos vienen a la cabeza que pueden intercambiarse por Ricardo...?
- @MiriamSchez: Me ha llenado de orgullo y satisfacción asistir a #Ricardo III en @teatrokamikaze (que nos ofrece una genialidad detrás de otra). El contrapunto socarrón del portagonista a la trágica trama y los guiños a la “actualidad” no tienen desperdicio. De nuevo, bravo. Shakespeare approves.
- @HanAnteka: Maravilla. Arte. Simplemente Kamikaze. @teatrokamikaze @IsraelElejalde #PuroTeatro.
- @republikana666: #Ricardo III en @teatrokamikaze salvaje y actual adaptación de Miguel del Arco @rojanillo que recorre todo nuestro esperpéntico mundo, con un fantástico elenco y un @IsraelElejalde soberbio, totalmente recomendable Gracias por esta maravilla Kamikaze siempre.
- @TeresaSerrano: @teatrokamikaze versión libre de Ricardo III. Como la vida misma: borreguismo y ansias de poder. Inconmensurable @IsraelElejalde.
- @jesusverdem: #Ricardo III @teatrokamikaze BRAVOS a Tod@s...
- @Picalagartos: En el @teatrokamikaze una obra gigantesca! Que solo consigue ser “una cerilla que permite ver la enorme oscuridad que nos rodea” así citó @IsraelElejalde a Faulkner. Fantástico el encuentro con el público al finalizar la obra. Gracias!
- @patriciaguebo: Enhorabuena @teatrokamikaze por vuestra versión de #RicardoIII. Inteligente, divertida y de total actualidad, tanto que da mucho

miedo. Enhorabuena a todo el reparto. Sublime @IsraelElejalde siempre te superas aunque parezca imposible.

- @Jasensio75: Espectacular, muy visual, sorprendente, atrevida, y actual la versión de Miguel del Arco de #RicardoIII en el @teatrokamikaze sobre el poder y los medios de comunicación en nuestros días, a partir de la obra de #Shakespeare.
- @javiercelaya: Excelente. Una de las mejores obras de teatro que he visto este año. Enhorabuena a @teatrokamikaze @Kmikaze_produc @IsraelElejalde.
- @Laura_locuenta: ¡Qué bestialidad! Para entender España, o mejor dicho, el mundo. @IsraelElejalde hipnotiza. ¡Bravo!
- @RutyGalvezGP: Una gran pieza donde los actores hacen unas interpretaciones excelentes, enhorabuena a @rojanillo y a Miguel del Arco. Me ha encantado y volvería mil veces más al @teatrokamikaze @Manuelavelascoo @VeronicaRonda_ @crist_suarez.
- @Bollacos: Brillante. Ese es el adjetivo que mejor define la libre adaptación de #RicardoIII a manos de ese genio que es Miguel del Arco junto a Antonio Rojano en @teatrokamikaze Abro hilo.
- @Bollacos: Sólo del Arco sabe conectar los clásicos con la actualidad de manera tan natural, tan lógica. Parece que Shakespeare hubiera pensado en la jungla política que nos rodea o seguramente lo que pasa es que el ser humano no cambia y las ambiciones son las mismas que hace 500 años.
- @Bollacos: Y la imaginación y originalidad con la que se construye la narración, pulverizando la cuarta pared, con una escenografía simple pero muy efectiva y adecuada.
- @Bollacos. En resumen, y perdón por el lenguaje, es una puta maravilla.
- @Beatrizmartmart: #RicardoIII con un espectacular @IsraelElejalde y compañía es demasiado cercana. Una bofetada a la reflexión del sistema y del poder. Todo suena tan cercano t tan repetido... despertemos! @teatrokamikaze.
- @ruthgonzreb: Extraordinaria #RicardoIII de @Kamikaze_Produc Maravillosa adaptación, interpretación, dirección, puesta en escena. Actual y, sobre todo, necesaria.
- @CristinaWard: Han pasado + de 400 años desde que #Shakespeare escribió la original y hoy en el @teatrokamikaze hemos visto como la lucha por el poder y la corrupción no han envejecido nada con el paso del tiempo. SOBERBIA versión y montaje de quitarse el aliente, ni se te ocurra perdértelo!
- @alexisOrtegaM: Excelente actualización/recreación de Ricardo III. El poder, sus entresijos, trucos, fallas y manejos hasta el colapso total (y vuelta a empezar). Está en la naturaleza humana.
- @blancanuz: Muy recomendable, no os lo perdáis.
- @rbelinchony: @teatrokamikaze. Fantástica versión de Ricardo III. OBLIGATORIA para una jornada de reflexión.
- @OruMigue: Clásico y actual, el #RicardoIII del @teatrokamikaze se sale, es buenísimo e @IsraelElejalde está alucinante. No os la perdáis que se acaba en breve.
- @dinlodien: Brillante adaptación de rabiosa actualidad de Miguel del Arco de la obra #ricardoIII con un magnífico elenco en el que sobresalen, en mi

opinión, @crist_suarez y un espectacular @IsraelElejalde, auténtico rey de la función. Corred a verla si podéis al @teatrokamikaze.

- @asanchezca: Ricardo ama a Ricardo, y nosotros amamos al @teatrokamikaze por maravillas como esta. Larga vida al rey.
- @pelipequirroja: Creo que hemos elegido buen día para disfrutar de la obra, explica muy bien la actualidad. Inmenso trabajo de los actores. Todavía seguiría aplaudiendo... ¡Bravo!
- @imaginalas: Hoy, por segunda vez, voy al @teatrokamikaze a ver Ricardo III... Un texto aplastantemente actual con una interpretación titánica. Gracias @IsraelElejalde @VeronicaRonda_ y demás elenco.
- @RutyGalvezGP: Sólo quedan 6 funciones para ver #RicardoIII una función excepcional y maravillosa. En el @teatrokamikaze ¡Mucha suerte al equipo!
- @luisagarcia: Ojalá podáis ir a verla, es fantástica.
- @muyteatrero: La ambición del poder. Muerte y destrucción. #Ricardo III en @teatrokamikaze. Potentísima versión libre de la obra de Shakespeare de @rojanillo y Miguel del Arco. Buena dirección con un sublime @IsraelElejalde bien acompañado por unos fantásticos actores. Excelente obra. #Must.
- @saturbrown: En respuesta a @IsraelElejalde. Par interesante y bello un tal Israel Elejalde en el Pavón haciendo Ricardo III. Fui el sábado y sigo sin palabras... Una buena elección para la jornada de reflexión. Muy recomendado para los días que quedan en el @teatrokamikaze.
- @dagasutil: No sabéis la brutalidad que es Ricardo III de el @teatrokamikaze Llevo muchos años viendo a esta gente y acaba de ponerse en mi favorita junto a Misántropo. Termina el domingo, id. Si vuelve a Madrid volveré a verla.
- @chico_alvaro: Supongo que si alguno sabía más o menos lo que iba a ver ayer en el @teatrokamikaze vería una gran obra, pero a mí, que no tenía ni idea, #Ricardo III me voló la cabeza. Especialmente @IsraelElejalde, ¡qué interpretación!
- @ElaBlackriver: Qué putísima pasada el Ricardo III de Miguel del Arco. Sin palabras. Sin respiración.
- @begoa_bdemesa: En respuesta a @teatrokamikaze Una experiencia que nadie debería perderse, un gran montaje.
- @Nubecilla288: Versión de Ricardo III inteligente, dinámica que te hace pensar, muy necesaria en estos tiempo. Todo el mundo debería ir a verla para darse un baño de realidad.
- @Monica_Garcia_G: Me faltan halagos para la obra de Ricardo III del @teatrokamikaze. Una adaptación de Shakespeare con fuerza, humor y guiños políticos. Enhorabuena a Miguel del Arco, @rojanillo y al elenco de actorazos. Sencillamente exquisita.
- Jc_pblanco: Ricardo III. Como ya sucediera con Hamlet, Miguel del Arco nos regala una versión de la obra de Shakespeare actualizada a más no poder para conquistar el poder, un abismo de crueldad.

Tweets de actores, actrices y personas relacionadas con el mundo del espectáculo:

- @carlotaFerrer: Jo es lo más!! Todo el mundo al @teatrokamikaze.
- @pauladelamata_: Salgo del @teatrokamikaze absolutamente maravillada. Miguel del Arco es un genio al mando de un elenco que está desde el segundo uno soberbio (sobre todo Elejalde). Gracias por arriesgar. “Ricardo III” no debería perdersela nadie. Bravo.
- @LauraAparicion: INCREÍBLE!! La adaptación en el siglo XXI de #Ricardo III de #MiguelDelArco #AntonioRojano @rojanillo es una comedia mordaz que da mucho miedo. Bravo.
- @CarlotaEscena: Acabo de disfrutar de “Ricardo III”. Madre mía, qué trabajazo de todo el reparto. Mi enhorabuena a @teatrokamikaze por su excelente programación y sus propuestas arriesgadas, y por supuesto también a @rojanillo.
- @j_giner: Que festival #Ricardo III en el @teatrokamikaze Qué ambiciosa, juguetona y disfrutable. Qué gustazo ver a @IsraelElejalde @AlexJato y compañía disfrutar tanto con lo que hacen. Miguel Del Arco @rojanillo os habéis quedado a gusto.
- @Jelenmorales: Vaya versión de Ricardo III que se han marcado @rojanillo y Miguel del Arco. Y cómo la defiendes sus brillantes actores. Los siete. Cómica y escalofriante por partes iguales. Por favor, no se la pierdan. Es una orden. En el @teatrokamikaze.
- @bestofcuesta: “siempre viene muy bien ver RICARDO III pero quizá más en estos días... no os lo perdáis... enormes todos, enhorabuena!!!” via Instagram stories (@belencue).
- @carlosbardem: #RicardoIII de #MiguelDelArco en el @teatrokamikaze es teatro en estado puro, es pensamiento, es juego, es diversión y reflexión. Shakespeare en manos de alguien con talento nos habla de hoy, de nosotros. Increíbles todos, con @IsraelElejalde y @Manuelavelascoo a la cabeza. ARTE.
- @JpgOrtuno: Ver #RicardoIII de @Kamikaze_Produc en estos tiempos grotescos es como mirar de frente al abismo que nos espera si dejamos de prestar atención. El personaje que encarna @IsraelElejalde ‘secuestra’ al público que, pasivo desde sus cómodas butacas, observa y le ríe las gracias.
- @lamariamolins: En un día como hoy aplaudo la valiente versión de Ricardo III en el @teatrokamikaze VAYAN AL TEATRO POR FAVOR!!
- @ElRabaldePinto: Lo del @teatrokamikaze es espectacular, Ricardo III es cañera, brutal,... un trabajo sobre el escenario que da gusto verlo. Elenco de película. #RicardoIII
- @ricardogomez10: No os perdáis “Ricardo III” en @teatrokamikaze. La adaptación a la época actual asusta.
- @evelascoq: Ayer fui a ver #RicardoIII de #MiguelDelArco al teatrokamikaze para disfrutar el trabajo de grandísimos compañeros y amigos. Aquí con chemadelbarco. Grandioso trabajo de israelejalde alejandrojato_site y resto del elenco.
- @RakkiPerez: Bravo @teatrokamikaze @IsraElejalde @VeronicaRonda_@crist_suarez y al resto del equipo de #RicardoIII He disfrutado muchísimo

la función, que nadie se pierda esta adaptación tan necesaria en estos días. Felicidades!!!!

- @MariTriniSnMig: Qué versión tan acertada de @rojanillo y qué trabajo de elenco tan bien articulado que ha montado Miguel del Arco. Es un gustazo todo el derroche de ritmo y energía. El #RicardoIII de @IsraElejalde es un cabrón tan disfrutón que efectivamente te lo llevarías de juerga. Brutal.
- @jehcheche: Que @IsraElejalde está BÁRBARO en #RicardoIII es unánime pero @Manuelavelascoo @cris_suarez @Colladodellobo @AlexJato @VeronicaRonda_ y #ÁBáguena están PORTENTOSOS, de @PremiosMax. MONUMENTALES ESCENAS SHAKESPERIANAS (como las finales).
- @vico_lara. Espectacular montaje de #RicardoIII en @teatrokamikaze. No os la perdáis.
- @Haimlet: PUTA BESTIALIDAD! Mi más sincera ENHORABUENA a @rojanillo y a Del Arco y bruto EQUIPAZO! # corrupción #genocidio #carniceria #ingenio #política #humor. Hasta el 17/11 en teatrokamikaze en Teatro Pavón.
- @guillemclua: Enorme #RicardoIII, sobrecogedor @IsraelElejalde y soberbia versión de @rojanillo y #MiguelDelArco. Bravo @teatrokamikaze.
- @rastacai: Ayer disfruté mucho con esta maravilla que nadie debería perderse en @teatrokamikaze. (Hugo Silva)
- @GoizaldeNunez: Teatrokamikaze #RicardoIII Maravilla!! GRACIAS!!! Israelelejalde @VeronicaRonda_ @cris_suarez alvaroo_baquenna chemadelbarco manuelavelascooficial alejandrojato_site.
- @pauladelamata_: Hoy he visto por segunda vez #RicardoIII y si la primera me fascinó, esta vez me ha parecido absolutamente brillante. El elenco de actores y actrices es de otro planeta, brav@s. si no habéis ido a verla, corred! Y gracias siempre por arriesgar @teatrokamikaze.
- @josean243: Yo voy a votar a #ricardoIII @teatrokamikaze. Después de lo que vi ayer, @IsraelElejalde for president. Quedó claro que es un actor con una fuerza y energía sobrehumana. #Elecciones10N.
- @PacaRojas: He visto Ricardo 3 en el @teatrokamikaze y es muy brutal. Enhorabuena a todo el equipo. @Colladodellobo.
- @Alba_Celma: La semana pasada rozó lo insuperable entre #RicardoIII en el @teatrokamikaze, #UnPoyoRojo en @TeatrosCanal y #AKA para rematar por todo lo alto en el @teatrobada. Cañera cañera.

Tweets de miembros de la prensa:

- @Zurro_85: Madre mía el 'Ricardo III' de @teatrokamikaze. Brillante, rompedor y muy político. La historia de España (y su presente) contada por Shakespeare.
- @J_Villan: @teatrokamikaze Kmikaze. Ricardo III, parecía que este sapo venenoso hubiera estado esperando por los siglos a @IsraelElejalde y la iconoclastia de Miguel del Arco.

- @Edulobe01: Otro gran pelotazo de Miguel del Arco con un magnífico Israel Elejalde acompañado por seis artistazos. A correr a por las entradas, que se agotan.
- @aquiyallifilms: Qué difícil es contaros lo INCREÍBLE que es el #Ricardo III de @teatrokamikaze. Tenéis-debéis ir a verlo. Y luego nos contáis. Y ya que estamos, esos presupuestos que apoyan el arte de verdad, donde estáis?
- @MartaG_novo: @teatrokamikaze estrena #Ricardo III de Miguel del Arco y @rojanillo. Esta noche han puesto de pie a un patio de butacas lleno. Shakespeare contemporáneo: corrupción salvaje y ejercicio despiadado del poder. Cada escena es una página de periódico. @IsraelElejalde está soberbio.
- @arantxa_vela: Elejalde está BRUTAL @IsraelElejalde Plantea esa cuestión de por qué nos cae bien Ricardo? Cómo es que nos hace reír?
- @bonicodecara: El #Ricardo III de @teatrokamikaze es una bomba (versión magnífica y libre de Miguel del Arco y @rojanillo). Estalla cada tres minutos gracias a un ritmo vertiginoso, estético y textual. Una experiencia apabullante.
- @Zurro_85: Ayer flipé con la versión de Kamikaze de 'Ricardo III'. Política, irreverente y brillante tirón de orejas a España. Por allí pasan Villarejo, Juan Carlos... y FRANCO.
- @acvallejo: Israel Elejalde, qué actorazo. Siempre que lo veo salgo alucinada. Muy bien acompañado además por el resto del elenco en Ricardo III en el Kamikaze.
- @josemiguelvila: Elejalde, insuperable. La versión está atravesada de un humor ácido que te congela la sonrisa cada momento.
- @_madrideando. Libérrima, que no libertina, versión de #Ricardo III la de #MiguelDelArco y @rojanillo, que han destilado toda la esencia de Shakespeare y nos la ofrecen de una forma inteligente, vertiginosa y tremendamente actual. Trabajazo de todo el equipo, con un @IsraelElejalde magistral.
- @Fati_Elidrissi. Las exhumaciones, la desinformación o los políticos populistas ya estaban en Ricardo III, un clásico que #MiguelDelArco y @rojanillo hacen brillar en esta adaptación. El seductor villano de @IsraelElejalde es un espectáculo. Y los guiños al presente... ¡Id a verla!
- @Moterasecreta: #Ricardo III es una bofetada cruda de realidad ... es, como dicen, un guion que se adapta a cualquier época porque los ingrediente son siempre los mismos: ego, poder, corrupción y violencia. Sublime el guion, la puesta en escena y los actores. Magnífico @teatrokamikaze.
- @Aida_Gut: Apabullante la versión de 'Ricardo III' que han hecho Miguel del Arco y @rojanillo Brutal la exhibición de @IsraelElejalde que tiene alrededor un elenco soberbio ¡qué recital! Bravo @AlexJato. Actualizar un texto sobre el ahora que mañana si no será tóxico...
- @EvaDRiobello: Que no os he contado que fui a ver #RicardoIII en el @teatrokamikaze y me gustó mucho. Un poco largo pero muy interesante este Shakespeare revisitado.
- @NievesCanosa: Gracias!! Mis alumnos han flipado!! Estilo inconfundible de Miguel del Arco con el que me identifico!!

- @MGSuela: #RicardoIII Libérrima adaptación Cáustica y desasosegante Logra captar la esencia de la obra mostrando a la medida de esta época una demoledora fotografía de la naturaleza del poder Ritmo imparables Inmenso reparto @IsraelElejalde @AlexJato @VeronicaRonda_ @crist_suarez etc.
- @dynnk: Insisto, ir a Madrid para ver al señor @IsraElejalde NUNCA defrauda. Una bestia sobre el escenario. Acompañado de un gran elenco (Ay ese @crist_suarez!) Versión libre de #RicardoIII... tan clásico y tan actual. @teatrokamikaze es de los teatro fieles a sí mismos. Se agradece.
- @moisestve: Impresionante y absolutamente recomendable el espléndido #RicardoIII que nos brinda Miguel del Arco en @teatrokamikaze. Soberbios @IsraElejalde @VeronicaRonda_ @crist_suarez @Manuelavelascoo y el resto del elenco. ¡Qué disfrute!
- @josevicente_ph: No dejéis de ir a @teatrokamikaze y disfrutar del rey Ricardo III aterrizado en 2019. Una invitación a la reflexión con la que está cayendo.
- @jsantosramírez: ‘Ricardo III’ en @teatrokamikaze. Un montaje arriesgado, brillante y magnífico.
- @PalomaLubillo: Ricardo III (v. Miguel del Arco y Antonio Rojano, 2019) Disparo al ego y al liderazgo. Electrificante, gamberra, peligrosa e hipnótica. Una versión muy libre y muy, muy viva de la obra shakesperiana con el sello de Miguel del Arco. El texto es divertidísimo (te vivo, @rojanillo) +
- @PalomaLubillo: + Sobresaliente y diabólico Israel Elejalde arropado por un reparto brillante. Mención especial a la (ya permanente) exactitud de Cristóbal Suárez, a Alejandro Jato (a quien descubrí en Ilusiones) y a perfecta Verónica Ronda. ¡Corred a verla! @teatrokamikaze.
- @comasvalls: Vist al @teatrokamikaze: ‘Ricardo III’. La versió del text de Shakespeare que han fet Miguel del Arco i Antonio Rojano té la traça de transmutar en farsa passatges del drama original sense alterar el fil argumental. Les al·lusions a l'actualitat també li escauen. Bona feina.
- @Daliana00: Lo han vuelto a hacer: ‘Ricardo III’ es una comedia dramática brillante. Cinco siglos después de la obra de Shakespeare y todavía reconocemos entre nosotros esa persecución insaciable e irreflexiva del poder que tenían sus personajes.
- @nalegar: Como si Shakespeare se hubiera inspirado en la política española... Brutal #RicardoIII Versión libre de Miguel del Arco y Antonio Rojano. @teatrokamikaze @IsraElejalde.
- @Donostilandia: De camino al @festivalsevilla parada obligada en el @teatrokamikaze para ver una espectacular representación de RICARDO III, gran versión de libre del clásico de Shakespeare que invita a reflexionar sobre el ansia de poder en la era de las ‘fake news’ con una perspectiva del hoy.
- @Pillinois: Bravo! Como Miguel del Arco transforma un clásico en algo tan actual y no puede haber Ricardo III más brutal @IsraElejalde @teatrokamikaze #RicardoIII #RecomendadísimoSiHubieraMás #clásicosNuncaMueren.

Tal y como se puede comprobar, todas las opiniones fueron positivas.

Finalmente, en cuanto a las conclusiones, casi todas eran positivas. Corroto afirmaba que la obra “sin duda, dará que hablar” y Granda escribía de forma simple y concisa: “*Ricardo III* es brillante, actual y necesaria”.

González Harbour aseguraba que al menos en la obra se podía disfrutar de este tipo de personajes villanos políticos como los que tenemos en la actualidad:

Frente a esta realidad que parece una mala obra de teatro, con líderes que se disfrazan de centro o de derechas, de partidarios del diálogo o de la mano dura según la fecha de interpretación, nos queda volver a la sala Kamikaze de Madrid, donde hay personajes de los que al menos sí podemos disfrutar.

Ruiz seguía con los elogios en su conclusión:

Son tantas y tantas las imágenes que nos deja este ‘RICARDO III’ que lo único que podemos hacer es recomendarla absolutamente... por ésta y por las otras cinco razones mencionadas anteriormente. Estamos, sin duda, ante uno de esos montajes imprescindibles.

En la misma línea, Vila también concluía con elogios y calificándola como imprescindible:

En conjunto, este ‘Ricardo III’ va a ser -sin duda y con toda la razón-, uno de los mejores espectáculos de la temporada teatral que acabamos de comenzar. Texto, interpretaciones y puesta en escena son admirables en sí mismos, pero puestos todos al servicio de una idea, la que ha trazado Miguel del Arco, para examinar pormenorizadamente que la maldad y el poder siguen siendo motores de muchos hombres y mujeres –estas, obviamente, muchas menos-, que rigen hoy los destinos del mundo, hacen de ‘Ricardo III’ un montaje imprescindible.

González Subías afirmaba que esta versión quedaría siempre en el recuerdo, por distintas razones:

El conjunto de un montaje sorprendente en muchos aspectos, que, más allá de criterios personales respecto al uso de los clásicos en nuestros días, ofrece un espectáculo de alto valor escénico, original, distinto y arriesgado, que no deja indiferente.

Muñoz la recomendaba encarecidamente: “no esperen que nadie se lo cuente, corran a ver a este malvado, es mucho más divertido y macarra que el mismísimo Joker”. También Ordóñez que concluía con un escueto: “no se la pierdan”. Algo similar hacía Domínguez: “no se la pierdan. Es una orden”.

Rodera también consideraba que era una obra para no perderse: “Kamikaze lo ha vuelto a hacer. Hablar de sus producciones es hablar de calidad, tanto técnica como artística. Es un modo de disfrutar y hacer teatro contemporáneo que atrae e implica a todos los públicos. Para no perdérsela”.

Lomana agradecía su trabajo a del Arco e incluso ponía esta obra por delante de la de Kevin Spacey en su lista de preferencias:

A Miguel de Arco solo nos queda agradecerle que nos regale esta magistral Ricardo III, en este espacio que cada año cobra la relevancia que debería tener un espacio público en el terreno teatral, y que debe ser de las pocas cosas de gestión privada que me gustan. Ricardo III es el Ricardo III que recordaré por los restos, y que acaba de desbancar al de Kevin Spacey, en el Old Vic, dirigido por Sam Mendes, cuyo programa conservo firmado en casa. Del Ricardo III de Del Arco y Rojano, quiero el poster, firmado, y fotos con todo el equipo.

También López se mostraba agradecido e incluso la consideraba como una obra maestra: “es un montaje atrevido que es de agradecer en estos tiempos que prima lo políticamente correcto aunque eso conlleve ocultar la verdad. Estamos ante una obra maestra del teatro moderno enraizada en el teatro clásico”.

Fernández publicaba una conclusión similar y aseguraba que se trataba de una “obra magistral con un equipo de actores impresionantes que encabeza Israel Elejalde con una interpretación colosal que espero se vea recompensada en los próximos premios Max”. Y añadía dirigiéndose al público: “si lo que buscas es que el teatro estimule tu materia gris y te haga pensar, no dejes pasar la oportunidad de ver algo que pocas veces se ve encima de un escenario. En todos los sentidos. Texto, actores, y equipo técnico, de 10”.

Pese a la no conexión con la obra, La Clá admitía: “alabo la bravura de Miguel del Arco en este Ricardo III reinventando en clave pop, y lamento no haber conectado con esta iconoclasta versión que, sin embargo, sí divirtió a un público mayoritario.

De forma similar, Esteban confirmaba la calidad de la obra:

Igual que tenemos razones para sentir que nos han tratado como espectadores a los que hay que agradecer con proclamas políticas de regodeo facilón; además, encontraremos verdaderos argumentos para disfrutar enormemente de un espectáculo de factura impecable, trastocado por un tono y un ritmo que nos evidencian esa similitud con los entramados de poder actuales.

Observamos una conclusión que comenzaba siendo negativa por parte de Álvarez, en coherencia con lo comentado anteriormente, concluía que “con este *Ricardo III* se pasa un buen rato. Pero el tiempo le pasará factura”. Y explicaba que “es una propuesta dinámica y vibrante, un montaje rompedor dirigido por Del Arco con maestría, aunque lo explícito de sus referencias y su cercanía al terreno de la actualidad lo alejan de la grandeza de lo intemporal”. Aunque finalmente también añadía elogios:

Desde luego que este irreverente *Ricardo III* lo tiene todo para convertirse en uno de los espectáculos del año. Riesgo, coherencia con ese riesgo y desarrollo hasta sus últimas consecuencias. Un Shakespeare leído desde hoy, pero sin perder de vista la esencia del original; un montaje ágil y un reparto francamente inspirado. Reconociendo el poco entusiasmo que me produjo el anterior acercamiento a Shakespeare de Del Arco –con un *Hamlet* a mi modo de ver bastante discutible- no escondo mi sorpresa ante el rotundo éxito que supone este montaje, que nos vuelve a mostrar a Del Arco en su máximo esplendor. Podrá escandalizar a algún purista; pero nadie puede discutir que este

espectáculo tiene momentos de gran teatro en todas sus vertientes. Incluso muchos.

Padrón tenía en cuenta esta postura de considerar a la obra como demasiado pegada a la actualidad y concluía al respecto:

Algunos han tildado la obra de demasiado apegada a la realidad actual y creo que de eso se trata. Miguel del Arco nunca (“never”, para penetrar aún más en esa realidad) da puntada sin hilo. Sigue mostrando lecturas de la sociedad que pueden gustar más o menos, pero que pretenden crear conflicto, dudas, sobre todo reflexión en el espectador. Si hay que hincarle un guantazo (o cachete para los delicados) para que despierte de la congestión en la que está sumida pues se urde sin más. El teatro vuelve a ser el espejo donde mirarnos aunque no nos agrade muchas veces y aquí ese espejo brilla ante uno de los grandes montajes de la temporada.

Finalmente, Hidalgo, quien aseguraba no comulgar demasiado con el humor de del Arco si admitía otros aspectos positivos de la obra:

No comparto el humor de Del Arco, ya se ha visto, y de ahí me surge un reproche grave a su función. Pero, gracias a su puesta en escena visualmente poderosa, permanecen en mi cabeza el vigoroso tono general de la proposición, la fuerza explosiva de su personaje central y media docena de escenas de alto voltaje. El espectáculo, por encima del texto.

Por tanto, como se ha podido constatar gracias a los diferentes recursos, podemos extraer nuestras propias conclusiones. En primer lugar se debería confirmar que la inmensa mayoría de valoraciones son positivas tanto por parte de la prensa como, sobre todo, por parte de los espectadores y público general.

Tan solo encontramos críticas negativas puntuales por ejemplo a lo demasiado pegada que está la obra al momento temporal en que se representó, pese a que la obra fue propuesta de carácter atemporal, la gran mayoría de alusiones son contemporáneas y situadas en nuestro país. Otro de los aspectos que no fue del agrado de todos fue el humor empleado, pues hubo quien lo consideró como facilón o incluso para un público vulgar.

También la de Cerdán, rubricando la crítica más negativa que recibió la obra, de la que tan solo salvaba la puesta en escena: “del resto no se puede destacar nada. Una pena que el esfuerzo de los actores apenas se perciba”.

En cualquier caso, tanto la propuesta, como sobre todo la puesta en escena y muy especialmente, el trabajo coral del elenco y la dirección de del Arco fueron recibidos positivamente de forma unánime desde la prensa y desde los comentarios que registramos en redes como Twitter o Facebook.

Anexos.

Anexo I. Ana con el cadáver de Franco en escena.



Anexos II y III. Seducción de Ana con el cadáver de Franco en escena.



Anexo IV. Diálogo entre Ricardo e Isabel.



Anexo V. Arenga de Ricardo y Richmond a sus tropas cada uno subido a una mesa.



Anexo VI. Los fantasmas se dirigen hacia Ricardo mientras este duerme.



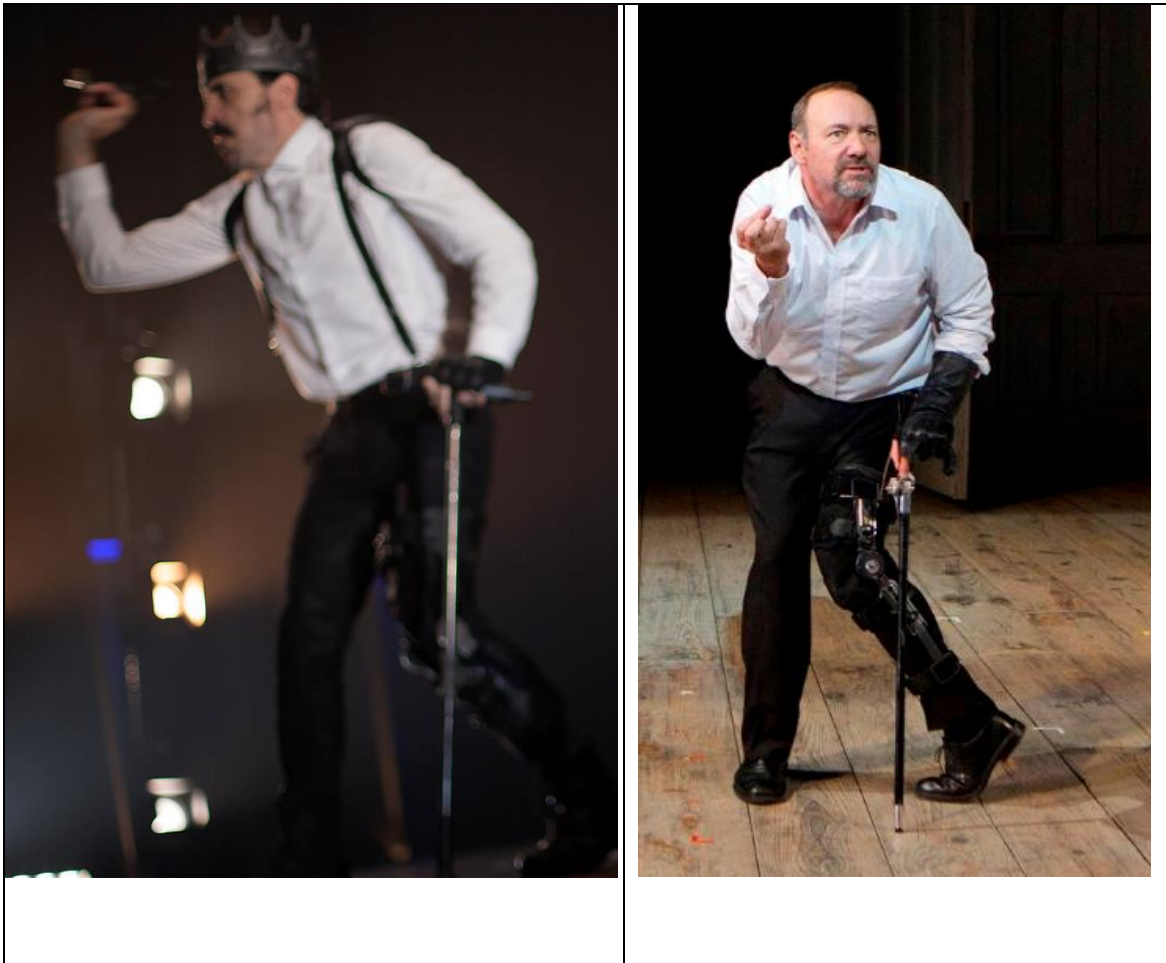
Anexo VII. Aspecto de Ricardo y su bastón-micro.



Anexos VIII, IX y X. Aquí se pueden observar similitudes entre Elejalde y Spacey en cuanto a la misma prótesis en la misma pierna, un guante similar en el mismo brazo, la misma postura y un bastón también muy parecido.



Vestimenta actual similar entre Elejalde y Spacey.



Ambos lucían el mismo modelo de gafas de sol y vello facial, así como una corona similar.



Anexo XI. Indumentaria de guerra.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Del Arco, Miguel y Rojano, Antonio. “Ricardo III”. 2019. Guion de Texto Teatral. El Pavón Teatro Kamikaze.

II. Prensa y Blogs.

Almansa, Pilar G. “Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Time Out Madrid*. 11 Oct. 2019. www.timeout.es/madrid/es/teatro/ricardo-iii-1.

Álvarez, Hugo. “‘Ricardo III’, o la Impostura del Imperio Postureo”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Butaca Anfiteatro*. 19 Oct. 2019. <https://butacaenanfiteatro.wordpress.com/2019/10/19/ricardo-iii-o-la-impostura-del-imperio-del-postureo/>.

Ayanz, Miguel. “Ubú Majestad”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Volodia*. 12 Oct. 2019. <http://volodia.es/critica/ricardo-iii-kamikaze>.

Barrigós, Concha. “El Infame ‘Ricardo III’ Adopta en la Era ‘Fake News’ los Modos de Trump”. 9 Oct. 2019. www.lavanguardia.com/vida/20191009/47883764467/el-infame-ricardo-iii-adopta-en-la-era-fake-news-los-modos-de-trump.html.

Bravo, Julio. “«Ricardo III», Retrato del Rey de lo Inhumano”. 11 Oct. 2019. www.abc.es/cultura/teatros/abci-ricardo-retrato-inhumano-201910110124_noticia.html.

Cerdan Bermúdez, Iván. “‘Ricardo III’: Chascarrillos en el Descontento”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *La Carcoma*. Web Blog Post. 21 Nov. 2019. <https://lacarcoma-criticas.blogspot.com/>.

Corroto, Paula. “‘Ricardo III’ Exhuma a Franco y lo Tira a la Basura”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *El Diario*. 10 Oct. 2019. www.eldiario.es/cultura/teatro/Ricardo-III-teatro-kamikaze_0_951205425.html.

Cruz, Laura. “Ricardo III tiene otros planes para la exhumación de Franco”. 26 Oct. 2019. www.elsaltodiario.com/teatro/ricardo-iii-tiene-otros-planes-para-la-exhumacion-de-franco.

Del Saz, Valle. “Bla, Bla, Bla...”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Teatro Madrid*. 21 Oct. 2019. <https://teatromadrid.com/recomendacion/miguel-del-arco-ricardo-iii-valle-del-saz-66701>.

Díaz, Sato. “España por un Caballo”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Cuarto Poder*. 10 Nov. 2019. www.cuartopoder.es/cultura/teatro/2019/11/10/espana-por-un-caballo/.

- Domínguez, Carolina. “Sin Poder no Hay Paraíso”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Teatro Madrid*. 18 Oct. 2019. <https://teatromadrid.com/recomendacion/miguel-del-arco-ricardo-iii-carolina-dominguez-66569>.
- Doncel, Diego. “La Dimensión Política del Malo”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *ABC*. 18 Oct. 2019. www.abc.es/cultura/teatros/abci-dimension-politica-malo-201910180154_noticia.html.
- Elidrissi, Fátima. “Un Ricardo III para Diseccionar la Corrupción del Presente.” 16 Oct. 2019. www.elmundo.es/madrid/2019/10/16/5da5fb0621efa0860d8b4616.html.
- Esteban Monje, Ángel. “Miguel del Arco y Antonio Rojano Versionan el Clásico Shakesperiano con una Propuesta Sugerente y algo Populachera”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Kritilo*. Web Blog Post. 13 Oct. 2019. <https://kritilo.com/2019/10/13/ricardo-iii-2/>.
- Fernández, Inmaculada. “Un Placer con Mayúsculas”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Teatro Madrid*. 15 Oct. 2019. <https://teatromadrid.com/recomendacion/miguel-del-arco-ricardo-iii-inmaculada-fernandez-villalba-2-66399>.
- García Miranda, Marta. “Ricardo III, Simpatía por el Diablo”. 9 Oct. 2019. https://cadenaser.com/ser/2019/10/09/cultura/1570637954_492181.html.
- González Harbour, Berna. “Shakespeare, Sánchez y el Botón Mágico de Vox”. 8 Nov. 2019. https://elpais.com/elpais/2019/11/07/opinion/1573129892_682886.html.
- González Subías, José Luis. “Israel Elejalde Encarna a un Ricardo III Adaptado a la Histriónica Realidad de Nuestro Tiempo”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *La Última Bambalina*. Web Blog Post. 1 Nov. 2019. <https://laultimabambalina.blogspot.com/2019/11/israel-elejalde-encarna-un-ricardo-iii.html>.
- Granda, Sergio. “Ricardo III – Un Retrato Actual”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Bloguionistas*. 22 Oct. 2019. <https://bloguionistas.wordpress.com/2019/10/22/ricardo-iii-un-retrato-actual/>.
- Hernández Nieto, Antonio. “‘Madre Coraje y sus Hijos’ vs. ‘Ricardo III’, el Paso a Dos de Blanca Portillo e Israel Elejalde”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *The Huffington Post*. 13 Oct. 2019. www.huffingtonpost.es/entry/madre-coraje-y-sus-hijos-vs-ricardo-iii-el-paso-a-dos-de-blanca-portillo-e-israel-elejalde_es_5da290e3e4b06ddfc51b0996.
- Hidalgo, Manuel. “Del Arco Quita y Pone a Shakespeare”. 21 Oct. 2019. www.elmundo.es/cultura/2019/10/21/5dac83ebfdddff9e408b45c1.html.
- La Clá. “Ricardo III. Ensayo General. Pavón Teatro Kamikaze”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *La Clá*. Web Blog Post. 12 Oct. 2019. <https://lacla.es/2019/10/12/ricardo-iii-ensayo-general-pavon-teatro-kamikaze/>.

- Lomana, Ismael. “Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *En Platea*. 21 Oct. 2019. <http://enplatea.com/?p=25212>
- López Escuer, Alberto. “Ricardo III”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Viendo la Vida Pasar*. Web Blog Post. 30 Oct. 2019. https://viendolavidapasar.blogspot.com/2019/10/ricardo-iii_30.html
- Losáñez, Raúl. “«Ricardo III»: Mi Reino por una Moto”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *La Razón*. 14 Oct. 2019. www.larazon.es/cultura/ricardo-iii-mi-reino-por-una-moto-PC25276955.
- Lucasfh1976. “‘Ricardo III’, Procaz, Gamberro, Actual”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Lucasfh1976*. Web Blog Post. 17 Oct. 2019. <https://lucasfh1976.wordpress.com/2019/10/17/ricardo-iii-procaz-gamberro-actual/#comments>.
- Martín Lucas, Mario. “Ricardo III, Crítica Teatral”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *El Español*. 7 Nov. 2019. www.elespanol.com/blog_del_suscriptor/opinion/20191107/ricardo-iii/442775719_7.html.
- “Miguel del Arco y Antonio Rojano Adaptan ‘Ricardo III’ de Shakespeare”. 4 Oct. 2019. www.artezblai.com/artezblai/miguel-del-arco-y-antonio-rojano-adaptan-ricardo-iii-de-shakespeare.html.
- Muñoz Jaén, Fernando. “Teatro: Ricardo III. El Pavón Teatro Kamikaze”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Vista Teatral*. 16 Oct. 2019. www.vistateatral.com/2019/10/teatro-ricardo-iii-el-pavon-teatro.html.
- Ojeda, Alberto. “‘Ricardo III’, Todos Cómplices del Mal”. 9 Oct. 2019. <https://elcultural.com/ricardo-iii-todos-complices-del-mal?fbclid=IwAR1bWjaziJJzYQvniJmeyGFS8n28bCDHb5wMWbBMYbAz3XdLxIzMZ9gX2aI>.
- Ordóñez, Marcos. “Simpatía por el Diablo”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *El País*. 26 Oct. 2019. https://elpais.com/cultura/2019/10/22/babelia/1571746167_600972.html.
- Padrón, Arturo. “‘Ricardo III’ nos Muestra un Manual de Uso y Disfrute de los Poderes Políticos”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Mard Teatro*. 4 Nov. 2019. <https://mardteatro.com/ricardo-iii-nos-muestra-un-manual-de-uso-y-disfrute-de-los-poderes-politicos/>.
- Puig, Marc. “Ricardo III Nos Ha Obligado a Mirar Atrás para que Nos Demos Cuenta de la Nada que Hemos Avanzado”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Revisa Placet*. 19 Oct. 2019. <https://revistaplacet.es/tag/teatro-pavon-kamikaze>.
- “Ricardo III”. 16 Oct. 2019. www.laopinioncoruna.es/opinion/2019/10/17/teatro/1444266.html.

- Rodera, Paloma. “Ricardo III por Miguel del Arco”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Art Is a Powerful Weapon*. Web Blog Post. 13 Oct. 2019. <https://artisapowerfulweapon.wordpress.com/2019/10/11/ricardo-iii-por-miguel-del-arco/>.
- Romo, José Luis. “El Teatro Kamikaze entre la Sostenibilidad y el Prodigioso Dèja Vú”. 18 Jun. 2019. www.elmundo.es/madrid/2019/06/18/5d08cd5bfdddf2ca88b46f1.html.
- Ruiz, Aldo. “‘Ricardo III’: Israel Elejalde Emerge, Regio y Maquiavélico, en la Potente y Vanguardista Puesta en Escena Diseñada por Miguel del Arco”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *El Teatrero*. Web Blog Post. 13 Oct. 2019. <https://elteatrero.com/2019/10/13/critica-ricardoiii-miguel-del-arco/>.
- Trueba, Alba. “La Partitura Perfecta”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *Teatro Madrid*. 14 Oct. 2019. <https://teatromadrid.com/recomendacion/miguel-del-arco-ricardo-iii-alba-trueba-66233>.
- Vidales, Raquel. “Ricardo III en el Despacho Oval”. 10 Oct. 2019. https://elpais.com/cultura/2019/10/09/actualidad/1570638479_211745.html.
- Vila, José-Miguel. “‘Ricardo III’, Piensa en ti”. 11 Oct. 2019. www.diariocritico.com/teatro/ricardo-iii-piensa-en-ti.
- Zurro, Javier. “Franco Sale de la Tumba en ‘Ricardo III’, la Provocadora y Cañí Versión del Clásico de Shakespeare”. Reseña de *Ricardo III*, dirigida por M. del Arco, en *El Español*. 11 Oct. 2019. www.lespanol.com/cultura/escena/20191011/franco-ricardo-iii-provocadora-version-clasico-shakespeare/435957017_0.html.

III. E-mails personales.

- Del Arco, Miguel. “Re: Ricardo III”. Recibido por Daniel Ambrona. 12 Nov. 2019. E-mail.
- . “Re: Ricardo III”. Recibido por Daniel Ambrona. 15 Nov. 2019. E-mail.
- Muñoz, Luceño. “Re: Ricardo III”. Recibido por Daniel Ambrona. 12 Nov. 2019. E-mail.

IV. Vídeo.

- “La Maldad de ‘Ricardo III’ Fascina al Público en el Pavón Kamikaze”. 13 Oct. 2019. www.telemadrid.es/programas/telenoticias-fin-de-semana/Ricardo-III-fascina-Pavon-Kamikaze-2-2167303285--20191013075626.html.

“Ricardo III”. *Atención Obras*. La 2. RTVE. Reportaje de Arantxa Vela Buendía. 31 Oct. 2019. www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-ricardo-iii/5429842/.

V. Twitter.

@acvallejo: “Israel Elejalde, qué actorazo. Siempre que lo veo salgo alucinada. Muy bien acompañado además por el resto del elenco en Ricardo III en el Kamikaze”. *Twitter*, 12 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@Aida_Gut: “Apabullante la versión de ‘Ricardo III’ que han hecho Miguel del Arco y @rojanillo Brutal la exhibición de @IsraelElejalde que tiene alrededor un elenco soberbio ¡qué recital! Bravo @AlexJato. Actualizar un texto sobre el ahora que mañana si no será tóxico...”. *Twitter*, 19 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@Alba_Celma: “La semana pasada rozó lo insuperable entre #RicardoIII en el @teatrokamikaze, #UnPoyoRojo en @TeatrosCanal y #AKA para rematar por todo lo alto en el @teatrobada. Cañera cañera”. *Twitter*, 19 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@alexisOrtegaM: “Excelente actualización/recreación de Ricardo III. El poder, sus entresijos, trucos, fallas y manejos hasta el colapso total (y vuelta a empezar). Está en la naturaleza humana”. *Twitter*, 7 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@AntoniaOsorno: “@pabloscandon para mi, de lo mejor en reescritura de un texto de Shakespeare traído a la actualidad. @IsraelElejalde está q se sale y un equipo 10 bajo la batuta de Miguel de Arco. @teatrokamikaze #equipazo #puroteatro #RicardoIII”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@aquiyallifilms: “Qué difícil es contaros lo INCREÍBLE que es el #Ricardo III de @teatrokamikaze. Tenéis-debéis ir a verlo. Y luego nos contáis. Y ya que estamos, esos presupuestos que apoyan el arte de verdad, donde estáis?”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@arantxa_vela: “Elejalde está BRUTAL @IsraelElejalde Plantea esa cuestión de por qué nos cae bien Ricardo? Cómo es que nos hace reir?”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@asanchezca: “Ricardo ama a Ricardo, y nosotros amamos al @teatrokamikaze por maravillas como esta. Larga vida al rey”. *Twitter*, 10 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@autenticoteatro. “@teatrokamikaze #Ricardo III Imposible superar lo q hace @IsraelElejalde con este personaje ruin, cínico, malvado, demoníaco, inhumano ¡BRAVO! Resto del elenco extraordinario... @crist_suarez como #ReinaMargarita MAGISTRAL @VeronicaRonda_ @Colladodellobo

- @AlexJato @pablo_pei MAGNÍFICOS”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @autenticoteatro: “¡Enhorabuena! De momento por #Ricardo III que es BRUTAL y creo que INSUPERABLE #Hombresqueescribnenhshbitaciobespequeñas tendrá que esperar hasta el 24/10”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Beatrizmartmart: “#RicardoIII con un espectacular @IsraelElejalde y compañía es demasiado cercana. Una bofetada a la reflexión del sistema y del poder. Todo suena tan cercano t tan repetido... despertemos! @teatrokamikaze”. *Twitter*, 3 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @begoa_bdemesa: En respuesta a @teatrokamikaze Una experiencia que nadie debería perderse, un gran montaje. *Twitter*, 16 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @bestofcuesta: “siempre viene muy bien ver RICARDO III pero quizá más en estos días... no os lo perdáis... enormes todos, enhorabuena!!!” via Instagram stories (@belencie). *Twitter*, 18 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @blancanuz: “Muy recomendable, no os lo perdáis”. *Twitter*, 8 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Bollacos: “Brillante. Ese es el adjetivo que mejor define la libre adaptación de #RicardoIII a manos de ese genio que es Miguel del Arco junto a Antonio Rojano en @teatrokamikaze. Abro hilo”. *Twitter*, 3 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Bollacos. “En resumen, y perdón por el lenguaje, es una puta maravilla”. *Twitter*, 3 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Bollacos: “Sólo del Arco sabe conectar los clásicos con la actualidad de manera tan natural, tan lógica. Parece que Shakespeare hubiera pensado en la jungla política que nos rodea o seguramente lo que pasa es que el ser humano no cambia y las ambiciones son las mismas que hace 500 años”. *Twitter*, 3 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Bollacos: “Y la imaginación y originalidad con la que se construye la narración, pulverizando la cuarta pared, con una escenografía simple pero muy efectiva y adecuada”. *Twitter*, 3 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @bonicodecara: “El #Ricardo III de @teatrokamikaze es una bomba (versión magnífica y libre de Miguel del Arco y @rojanillo). Estalla cada tres minutos gracias a un ritmo vertiginoso, estético y textual. Una experiencia apabullante”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @CarlosaEscena: “Acabo de disfrutar de “Ricardo III”. Madre mía, qué trabajazo de todo el reparto. Mi enhorabuena a @teatrokamikaze por su excelente

programación y sus propuestas arriesgadas, y por supuesto también a @rojanillo”. *Twitter*, 15 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@carlosbardem: “#RicardoIII de #MigueldelArco en el @teatrokamikaze es teatro en estado puro, es pensamiento, es juego, es diversión y reflexión. Shakespeare en manos de alguien con talento nos habla de hoy, de nosotros. Increíbles todos, con @IsraelElejalde y @Manuelavelascoo a la cabeza. ARTE”. *Twitter*, 20 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@carlotaFerrer: “Jo es lo más!! Todo el mundo al @teatrokamikaze”. *Twitter*, 10 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@chico_alvaro: “Supongo que si alguno sabía más o menos lo que iba a ver ayer en el @teatrokamikaze vería una gran obra, pero a mí, que no tenía ni idea, #Ricardo III me voló la cabeza. Especialmente @IsraelElejalde, ¡qué interpretación!”. *Twitter*, 15 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@comasvalls: “Vist al @teatrokamikaze: ‘Ricardo III’. La versió del text de Shakespeare que han fet Miguel del Arco i Antonio Rojano té la traça de transmutar en farsa passatges del drama original sense alterar el fil argumental. Les al·lusions a l'actualitat també li escauen. Bona feina”. *Twitter*, 11 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@CristinaWard: “Han pasado + de 400 años desde que #Shakespeare escribió la original y hoy en el @teatrokamikaze hemos visto como la lucha por el poder y la corrupción no han envejecido nada con el paso del tiempo. SOBERBIA versión y montaje de quitarse el aliente, ni se te ocurra perdértelo!”. *Twitter*, 6 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@dagasutil: “No sabéis la brutalidad que es Ricardo III de el @teatrokamikaze Llevo muchos años viendo a esta gente y acaba de ponerse en mi favorita junto a Misántropo. Termina el domingo, id. Si vuelve a Madrid volveré a verla”. *Twitter*, 15 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@Daliana00: “Lo han vuelto a hacer: ‘Ricardo III’ es una comedia dramática brillante. Cinco siglos después de la obra de Shakespeare y todavía reconocemos entre nosotros esa persecución insaciable e irreflexiva del poder que tenían sus personajes”. *Twitter*, 14 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@dinlodien: “Brillante adaptación de rabiosa actualidad de Miguel del Arco de la obra #ricardoIII con un magnífico elenco en el que sobresalen, en mi opinión, @cris_suarez y un espectacular @IsraelElejalde, auténtico rey de la función. Corred a verla si podéis al @teatrokamikaze”. *Twitter*, 9 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@Donostilandia: “De camino al @festivalsevilla parada obligada en el @teatrokamikaze para ver una espectacular representación de RICARDO III, gran versión de libre del clasico de Shakespeare que invita a reflexionar sobre el ansia de poder en la era de las ‘fake news’ con una perspectiva del hoy”. *Twitter*, 14 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

- @dynnk: “Insisto, ir a Madrid para ver al señor @IsraElejalde NUNCA defrauda. Una bestia sobre el escenario. Acompañado de un gran elenco (Ay ese @crist_suarez!) Versión libre de #RicardoIII... tan clásico y tan actual. @teatrokamikaze es de los teatro fieles a sí mismos. Se agradece”. *Twitter*, 26 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Edulobe01: “Otro gran pelotazo de Miguel del Arco con un magnífico Israel Elejalde acompañado por seis artistazos. A correr a por las entradas, que se agotan”. *Twitter*, 10 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @ElaBlackriver: “Qué putísima pasada el Ricardo III de Miguel del Arco. Sin palabras. Sin respiración”. *Twitter*, 15 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @EvaDRiobello: “Que no os he contado que fui a ver #RicardoIII en el @teatrokamikaze y me gustó mucho. Un poco largo pero muy interesante este Shakespeare revisitado”. *Twitter*, 22 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @evelascoq: “Ayer fui a ver #RicardoIII de #MigueldelArco al teatrokamikaze para disfrutar el trabajo de grandísimos compañeros y amigos. Aquí con chemadelbarco. Grandioso trabajo de israelejalde alejandrojato_site y resto del elenco”. *Twitter*, 25 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Fati_Elidrissi. “Las exhumaciones, la desinformación o los políticos populistas ya estaban en Ricardo III, un clásico que #MiguelDelArco y @rojanillo hacen brillar en esta adaptación. El seductor villano de @IsraelElejalde es un espectáculo. Y los guiños al presente... ¡Id a verla!”. *Twitter*, 16 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @GoizaldeNunez: “Teatrokamikaze #RicardoIII Maravilla!! GRACIAS!!! Israelelejalde @VeronicaRonda_ @crist_suarez alvaroo_baquenna chemadelbarco manuelavelascooficial alejandrojato_site”. *Twitter*, 7 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @guillemclua: “Enorme #RicardoIII, sobrecogedor @IsraelElejalde y soberbia versión de @rojanillo y #MiguelDelArco. Bravo @teatrokamikaze”. *Twitter*, 3 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Haimlet: “PUTA BESTIALIDAD! Mi más sincera ENHORABUENA a @rojanillo y a Del Arco y bruto EQUIPAZO! # corrupción #genocidio #carniceria #ingenio #política #humor. Hasta el 17/11 en teatrokamikaze en Teatro Pavón”. *Twitter*, 1 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @HanAnteka: “Maravilla. Arte. Simplemente Kamikaze. @teatrokamikaze @IsraelElejalde #PuroTeatro”. *Twitter*, 16 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @imaginalas: “Hoy, por segunda vez, voy al @teatrokamikaze a ver Ricardo III... Un texto aplastantemente actual con una interpretación titánica. Gracias

- @IsraelElejalde @VeronicaRonda_ y demás elenco”. *Twitter*, 10 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @j_giner: “Que festival #Ricardo III en el @teatrokamikaze Qué ambiciosa, juguetona y disfrutable. Qué gustazo ver a @IsraelElejalde @AlexJato y compañía disfrutar tanto con lo que hacen. Miguel Del Arco @rojanillo os habéis quedado a gusto”. *Twitter*, 16 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Jasensio75: “Espectacular, muy visual, sorprendente, atrevida, y actual la versión de Miguel del Arco de #RicardoIII en el @teatrokamikaze sobre el poder y los medios de comunicación en nuestros días, a partir de la obra de #Shakespeare”. *Twitter*, 19 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @J_Villan: “@teatrokamikaze Kmikaze. Ricardo III, parecía que este sapo venenoso hubiera estado esperando por los siglos a @IsraelElejalde y la iconoclastia de Miguel del Arco”. *Twitter*, 10 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @javiercelaya: “Excelente. Una de las mejores obras de teatro que he visto este año. Enhorabuena a @teatrokamikaze @Kmikaze_produc @IsraelElejalde”. *Twitter*, 20 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Javier_Mantrana: “Salvajemente cuerda. La adaptación de Miguel del Arco y Antonio Riajo del Ricardo III es una barbaridad. Coged aire al comienzo porque no lo vais a soltar hasta que termine. Esquizofrénico trabajo de interpretación de un reparto memorable. @teatrokamikaze Bravo”. *Twitter*, 12 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- Jc_pblanco: “Ricardo III. Como ya sucediera con Hamlet, Miguel del Arco nos regala una versión de la obra de Shakespeare actualizada a más no poder para conquistar el poder, un abismo de crueldad”. *Twitter*, 17 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @jehcheche: “Que @IsraElejalde está BÁRBARO en #RicardoIII es unánime pero @Manuelavelascoo @cris_suarez @Colladodellobo @AlexJato @VeronicaRonda_ y #ÁBáguena están PORTENTOSOS, de @PremiosMax. MONUMENTALES ESCENAS SHAKESPERIANAS (como las finales)”. *Twitter*, 31 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Jelenmorales: “Vaya versión de Ricardo III que se han marcado @rojanillo y Miguel del Arco. Y cómo la defiendes sus brillantes actores. Los siete. Cómica y escalofriante por partes iguales. Por favor, no se la pierdan. Es una orden. En el @teatrokamikaze”. *Twitter*, 17 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @jesusverdem: “#Ricardo III @teatrokamikaze BRAVOS a Tod@s...”. *Twitter*, 18 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @josean243: “Yo voy a votar a #ricardoIII @teatrokamikaze. Después de lo que vi ayer, @IsraelElejalde for president. Quedó claro que es un actor con una fuerza y energía sobrehumana. #Elecciones10N”. *Twitter*, 10 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

- @josemiguelvila: “Elejalde, insuperable. La versión está atravesada de un humor ácido que te congela la sonrisa cada momento”. *Twitter*, 12 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @josevicente_ph: “No dejéis de ir a @teatrokamikaze y disfrutar del rey Ricardo III aterrizado en 2019. Una invitación a la reflexión con la que está cayendo”. *Twitter*, 30 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @JpgOrtuno: “Ver #RicardoIII de @Kamikaze_Produc en estos tiempos grotescos es como mirar de frente al abismo que nos espera si dejamos de prestar atención. El personaje que encarna @IsraelElejalde ‘secuestra’ al público que, pasivo desde sus cómodas butacas, observa y le ríe las gracias”. *Twitter*, 23 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @jsantosramírez: “‘Ricardo III’ en @teatrokamikaze. Un montaje arriesgado, brillante y magnífico”. *Twitter*, 7 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @lamariamolins: “En un día como hoy aplaudo la valiente versión de Ricardo III en el @teatrokamikaze VAYAN AL TEATRO POR FAVOR!!”. *Twitter*, 24 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @LauraAparicion: INCREÍBLE!! La adaptación en el siglo XXI de #Ricardo III de #MiguelDelArco #AntonioRojano @rojanillo es una comedia mordaz que da mucho miedo. Bravo. *Twitter*, 14 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Laura_locuenta: “¡Qué bestialidad! Para entender España, o mejor dicho, el mundo. @IsraelElejalde hipnotiza. ¡Bravo!”. *Twitter*, 23 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @LolyRedondas. “Excelente el #Ricardo III de Miguel del Arco en el @teatrokamikaze de Madrid”. *Twitter*, 12 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @luisagarcia: “Ojalá podáis ir a verla, es fantástica”. *Twitter*, 12 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @_madrideando. “Libérrima, que no libertina, versión de #Ricardo III la de #MiguelDelArco y @rojanillo, que han destilado toda la esencia de Shakespeare y nos la ofrecen de una forma inteligente, vertiginosa y tremendamente actual. Trabajazo de todo el equipo, con un @IsraelElejalde magistral”. *Twitter*, 16 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @MariTriniSnMig: “Qué versión tan acertada de @rojanillo y qué trabajo de elenco tan bien articulado que ha montado Miguel del Arco. Es un gustazo todo el derroche de ritmo y energía. El #RicardoIII de @IsraElejalde es un cabrón tan disfrutado que efectivamente te lo llevarías de juerga. Brutal”. *Twitter*, 31 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @MartaG_novo: “@teatrokamikaze estrena #Ricardo III de Miguel del Arco y @rojanillo. Esta noche han puesto de pie a un patio de butacas lleno.

Shakespeare contemporáneo: corrupción salvaje y ejercicio despiadado del poder. Cada escena es una página de periódico. @IsraelElejalde está soberbio”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@MiriamSchez: “Me ha llenado de orgullo y satisfacción asistir a #Ricardo III en @teatrokamikaze (que nos ofrece una genialidad detrás de otra). El contrapunto socarrón del protagonista a la trágica trama y los guiños a la “actualidad” no tienen desperdicio. De nuevo, bravo. Shakespeare approves”. *Twitter*, 13 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@mcruz_gg: “#Ricardo III @teatrokamikaze Dos horas frenéticas de un trabajo inmenso de @IsraelElejalde y resto del elenco. “Ricardo ama a Ricardo”, actualmente, ¿cuántos políticos se nos vienen a la cabeza que pueden intercambiarse por Ricardo...?”. *Twitter*, 13 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@MGSuela: “#RicardoIII Libérrima adaptación Cáustica y desasosegante Logra captar la esencia de la obra mostrando a la medida de esta época una demoledora fotografía de la naturaleza del poder Ritmo imparable Inmenso reparto @IsraelElejalde @AlexJato @VeronicaRonda_ @crist_suarez etc”. *Twitter*, 22 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@mixdevil66: “Ricardo es malo, qué malo es Ricardo... No. Es el mecanismo del mundo, que es una mierda’. Aquí el equipazo de #Ricardo III tras el estreno de ayer en @teatrokamikaze. Lo que hace @IsraelElejalde hay que verlo para creerlo. ¡Enorme!”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@moisestve: “Impresionante y absolutamente recomendable el espléndido #RicardoIII que nos brinda Miguel del Arco en @teatrokamikaze. Soberbios @IsraElejalde @VeronicaRonda_ @crist_suarez @Manuelavelascoo y el resto del elenco. ¡Qué disfrute!”. *Twitter*, 27 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@Monica_Garcia_G: “Me faltan halagos para la obra de Ricardo III del @teatrokamikaze. Una adaptación de Shakespeare con fuerza, humor y guiños políticos. Enhorabuena a Miguel del Arco, @rojanillo y al elenco de actorazos. Sencillamente exquisita”. *Twitter*, 16 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@Moterasecreta: “#Ricardo III es una bofetada cruda de realidad ... es, como dicen, un guion que se adapta a cualquier época porque los ingrediente son siempre los mismos: ego, poder, corrupción y violencia. Sublime el guion, la puesta en escena y los actores. Magnífico @teatrokamikaze”. *Twitter*, 18 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

@muyteatrero: “La ambición del poder. Muerte y destrucción. #Ricardo III en @teatrokamikaze. Potentísima versión libre de la obra de Shakespeare de @rojanillo y Miguel del Arco. Buena dirección con un sublime @IsraelElejalde bien acompañado por unos fantásticos actores. Excelente obra. #Must”. *Twitter*, 12 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

- @nalegar: “Como si Shakespeare se hubiera inspirado en la política española... Brutal #RicardoIII Versión libre de Miguel del Arco y Antonio Rojano. @teatrokamikaze @IsraElejalde”. *Twitter*, 15 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @NievesCanosa: “Gracias!! Mis alumnos han flipado!! Estilo inconfundible de Miguel del Arco con el que me identifico!!”. *Twitter*, 22 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Nubecilla288: “Versión de Ricardo III inteligente, dinámica que te hace pensar, muy necesaria en estos tiempos. Todo el mundo debería ir a verla para darse un baño de realidad”. *Twitter*, 16 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @OruMigue: “Clásico y actual, el #RicardoIII del @teatrokamikaze se sale, es buenísimo e @IsraelElejalde está alucinante. No os la perdáis que se acaba en breve”. *Twitter*, 9 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @PacaRojas: “He visto Ricardo 3 en el @teatrokamikaze y es muy brutal. Enhorabuena a todo el equipo. @Colladodellobo”. *Twitter*, 16 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @PalomaLubillo: “Ricardo III (v. Miguel del Arco y Antonio Rojano, 2019) Disparo al ego y al liderazgo. Electrificante, gamberra, peligrosa e hipnótica. Una versión muy libre y muy, muy viva de la obra shakesperiana con el sello de Miguel del Arco. El texto es divertidísimo (te vivo, @rojanillo) +”. *Twitter*, 8 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @PalomaLubillo: “+ Sobresaliente y diabólico Israel Elejalde arropado por un reparto brillante. Mención especial a la (ya permanente) exactitud de Cristóbal Suárez, a Alejandro Jato (a quien descubrí en Ilusiones) y a perfecta Verónica Ronda. ¡Corred a verla! @teatrokamikaze”. *Twitter*, 8 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @pancartera: “Ya. Ha pasado ya. He visto #Ricardo III. He vivido, reído, admirado, amado, odiado, sufrido, gozado el brutal #Ricardo III de #MiguelDelArco @rojanillo y @teatrokamikaze. Y acabo de descubrir que tiene guía didáctica. #EspectadorasMuchoMásAcáDeLaFunción”. *Twitter*, 13 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @pancartera: “Por obra y gracias del @teatrokamikaze esta #EspectadoraMásAlláDeLaFunción repite función. #Ricardo III hay que verla. Y reverla. Y comentarla. Y compartirla. Y celebrarla. Y premiarla. Y exhumarla”. *Twitter*, 13 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @patriciaguebo: “Enhorabuena @teatrokamikaze por vuestra versión de #RicardoIII. Inteligente, divertida y de total actualidad, tanto que da mucho miedo. Enhorabuena a todo el reparto. Sublime @IsraelElejalde siempre te superas aunque parezca imposible”. *Twitter*, 19 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

- @pauladelamata_: Hoy he visto por segunda vez #RicardoIII y si la primera me fascinó, esta vez me ha parecido absolutamente brillante. El elenco de actores y actrices es de otro planeta, brav@s. si no habéis ido a verla, corred! Y gracias siempre por arriesgar @teatrokamikaze. *Twitter*, 9 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @pauladelamata_: “Salgo del @teatrokamikaze absolutamente maravillada. Miguel del Arco es un genoi al mando de un elenco que está desde el segundo uno soberbio (sobre todo Elejalde). Gracias por arriesgar. “Ricardo III” no debería perdérsela nadie. Bravo”. *Twitter*, 13 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @pelipequirroja: “Creo que hemos elegido buen día para disfrutar de la obra, explica muy bien la actualidad. Inmenso trabajo de los actores. Todavía seguiría aplaudiendo... ¡Bravo!”. *Twitter*, 10 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Picalagartos: “En el @teatrokamikaze una obra gigantesca! Que solo consigue ser “una cerilla que permite ver la enorme oscuridad que nos rodea” así citó @IsraelElejalde a Faulkner. Fantástico el encuentro con el público al finalizar la obra. Gracias!”. *Twitter*, 19 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Pillinois: “Bravo! Como Miguel del Arco transforma un clásico en algo tan actual y no puede haber Ricardo III más brutal @IsraElejalde @teatrokamikaze #RicardoIII #RecomendadísimoSiHubieraMás #clásicosNuncaMueren”. *Twitter*, 17 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @RakkiPerez: “Bravo @teatrokamikaze @IsraElejalde @VeronicaRonda_ @crist_suarez y al resto del equipo de #RicardoIII He disfrutado muchísimo la función, que nadie se pierda esta adaptación tan necesaria en estos días. Felicidades!!!!”. *Twitter*, 27 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @rastacai: “Ayer disfruté mucho con esta maravilla que nadie debería perderse en @teatrokamikaze”. *Twitter*, 6 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @rbelinchony: “@teatrokamikaze. Fantástica versión de Ricardo III. OBLIGATORIA para una jornada de reflexión”. *Twitter*, 8 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @republikana666: “#Ricardo III en @teatrokamikaze salvaje y actual adaptación de Miguel del Arco @rojanillo que recorre todo nuestro esperpéntico mundo, con un fantástico elenco y un @IsraelElejalde soberbio, totalmente recomendable Gracias por esta maravilla Kamikaze siempre”. *Twitter*, 17 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @ricardogomez10: “No os perdáis “Ricardo III” en @teatrokamikaze. La adaptación a la época actual asusta”. *Twitter*, 25 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

- @ruthgonzreb: “Extraordinaria #RicardoIII de @Kamikaze_Produc Maravillosa adaptación, interpretación, dirección, puesta en escena. Actual y, sobre todo, necesaria”. *Twitter*, 4 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @RutyGalvezGP: “Sólo quedan 6 funciones para ver #RicardoIII una función excepcional y maravillosa. En el @teatrokamikaze ¡Mucha suerte al equipo!”. *Twitter*, 12 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @RutyGalvezGP: “Una gran pieza donde los actores hacen unas interpretaciones excelentes, enhorabuena a @rojanillo y a Miguel del Arco. Me ha encantado y volvería mil veces más al @teatrokamikaze @Manuelavelascoo @VeronicaRonda_ @cris_suarez”. *Twitter*, 31 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @saturbrown: “En respuesta a @IsraelElejalde. Par interesante y bello un tal Israel Elejalde en el Pavón haciendo Ricardo III. Fui el sábado y sigo sin palabras... Una buena elección para la jornada de reflexión. Muy recomendado para los días que quedan en el @teatrokamikaze”. *Twitter*, 12 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Sotosinmas: “Madre mía, qué barbaridad el ‘Ricardo III’ que se han montado en el @teatrokamikaze. Es un must de la nueva temporada”. *Twitter*, 12 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @TeresaSerrano: “@teatrokamikaze versión libre de Ricardo III. Como la vida misma: borreguismo y ansias de poder. Inconmensurable @IsraelElejalde”. *Twitter*, 18 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @vico_lara. “Espectacular montaje de #RicardoIII en @teatrokamikaze. No os la perdáis”. *Twitter*, 1 Nov. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Zurro_85: “Ayer flipé con la versión de Kamikaze de ‘Ricardo III’. Política, irreverente y brillante tirón de orejas a España. Por allí pasan Villarejo, Juan Carlos... y FRANCO”. *Twitter*, 11 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.
- @Zurro_85: “Madre mía el ‘Ricardo III’ de @teatrokamikaze. Brillante, rompedor y muy político. La historia de España (y su presente) contada por Shakespeare”. *Twitter*, 10 Oct. 2019. twitter.com/teatrokamikaze?lang=es.

VI. Comentarios en otras webs y redes sociales.

- Castejón, Rafa. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 23 Oct. 2019, 8:31, www.facebook.com/MigueldelArco/.
- De Mingo Santa Eufemia, Ana. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 23 Oct. 2019, 8:31, www.facebook.com/MigueldelArco/.

De Vitali Voltaire de Unamuno, Emile. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 23 Oct. 2019, 8:31, www.facebook.com/MigueldelArco/.

Galiano, Maenza, Cristina. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 23 Oct. 2019, 8:31, www.facebook.com/MigueldelArco/.

Guerrero Calvo, Julen. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 23 Oct. 2019, 8:31, www.facebook.com/MigueldelArco/.

Julen G PyM27. @playmobil27@hotmail.com. Comentario en “La Partitura Perfecta”. *Teatro Madrid*, 3 Nov. 2010, <https://teatromadrid.com/recomendacion/migueldel-arco-ricardo-iii-alba-trueba-66233>.

Méndez, Elisa. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 23 Oct. 2019, 8:31, www.facebook.com/MigueldelArco/.

Moura, Pipa. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 18 Oct. 2019, 9:00, www.facebook.com/MigueldelArco/.

Ro, Pilar. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 18 Oct. 2019, 9:01, www.facebook.com/MigueldelArco/.

Rodríguez Velasco, Pilar. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 18 Oct. 2019, 9:03, www.facebook.com/MigueldelArco/.

Vidal, Alba. Comentario en “Ricardo III”. *Facebook*, 18 Oct. 2019, 9:03, www.facebook.com/MigueldelArco/.

VII. Sobre Situación Social y Políticos que Coinciden en el Tiempo con la Obra y a los que se alude.

“412 ‘no sé’, 82 ‘no lo recuerdo’, 58 ‘lo desconozco’ y 7 ‘no me consta’ de la Infanta ante el Juez Castro”. 21 Feb. 2014.
www.elmundo.es/baleares/2014/02/20/53062b01ca474186578b4581.html.

Abascal, Santiago. “Hacer a España Grande Otra Vez”. 5 Jun. 2016.
www.libertaddigital.com/opinion/santiago-abascal/hacer-a-espana-grande-otra-vez-79175/.

Alsedo, Quico. “Más de 200 Mandos Policiales Tienen un Título ‘Falso’ Otorgado por la Rey Juan Carlos, Sentencia el Supremo”. 10 Ene. 2019.
www.elmundo.es/espana/2019/01/10/5c3649f8fdddffd0608b4767.html.

Andrés Pretel, Enrique y Barragán, Carlos. “Vox, África y el Último Muro de Europa: ¿Necesitamos Fronteras de Hormigón?”. 10 Nov. 2019.
www.elconfidencial.com/mundo/europa/2019-11-10/vox-marruecos-muro-inmigracion-ceuta-melilla_2319571/.

- Belver, Marta. “Cristina Cifuentes Borra de su Currículum el Máster de la Universidad Rey Juan Carlos”. 17 Abr. 2018.
www.elmundo.es/madrid/2018/04/17/5ad646e4468aeb46308b45c4.html.
- Caballero, Fátima. “Cifuentes Miente en su Currículum desde Hace 25 Años”. 11 Abr. 2018. www.eldiario.es/madrid/Cifuentes-curriculum-legislatura-diputada-Asamblea_0_759424238.html.
- Calero, Joel. “Del 'Caso Máster' al Borrado Masivo de Títulos en el Historial Académico: los Casos más Polémicos del PP”. 14 Ago. 2019.
<https://elcierredigital.com/investigacion/342395618/caso-master-borrado-titulos-casos-polemicos-curriculums-partido-popular.html>.
- Castro, David. “El Tribunal del Máster de Cifuentes no Existió: las Profesoras nunca se Reunieron para Examinar su TFM”. 5 Abr. 2018.
www.elperiodico.com/es/politica/20180405/tribunal-master-cifuentes-nunca-existio-6735863.
- Chicote, Javier. “El Presidente del Gobierno Cometió Plagio en su Tesis”. 14 Sep. 2018.
www.abc.es/espana/abci-presidente-gobierno-cometio-plagio-tesis-201809130552_noticia.html.
- “Entre Dos Tierras: el Muro entre Estados Unidos y México”. 2016.
<https://elpais.com/especiales/2016/frontera-estados-unidos-mexico/>.
- Galaz, Mabel. “El Rey: ‘Lo Siento Mucho. Me He Equivocado y no Volverá a Ocurredir’”. 18 Abr. 2012.
https://elpais.com/politica/2012/04/18/actualidad/1334736994_093121.html.
- Gálvez, J. J. “El Falso Informe que Trató de Tumbear a Podemos en Pleno Auge”. 28 Mar. 2019.
https://elpais.com/politica/2019/03/27/actualidad/1553699959_942304.html
- García Rey, Marcos. “Vox y la Reconquista en las Elecciones: ‘Don Pelayo Era un Tío con Dos Huevos’”. 12 Abr. 2019. www.elconfidencial.com/cultura/2019-04-12/vox-reconquista-andalus-historia-desproposito_1938810/.
- González, Miguel. “Vox Propone al Congreso Construir “un Muro Infranqueable” en Ceuta y Melilla”. 13 Sep. 2019.
https://elpais.com/politica/2019/09/12/actualidad/1568311852_492923.html.
- “Greta Thunberg: el Desafiante Discurso de la Adolescente Sueca ante los Líderes Mundiales en la Cumbre del Clima de la ONU”. 23 Sep. 2019.
www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-49804774.
- Guzmán, Cecilia. “La Rey Juan Carlos Dio ‘Licenciaturas Exprés’ por 3.000 Euros a Altos Mandos de la Policía”. 12 Abr. 2018. www.elplural.com/politica/la-rey-juan-carlos-dio-licenciaturas-expres-por-3-000-euros-a-altos-mandos-de-la-policia_126035102.

- “La Infanta Respondió al Juez 579 Veces ‘no lo sé’ y ‘no me acuerdo’”. 20 Feb. 2014. www.publico.es/politica/infanta-respndio-al-juez-579.html.
- Martín, Justo. “El Vídeo con el que Vox Trató de Emular a Trump para “Hacer a España Grande Otra Vez”. 17 Oct. 2018. www.lespanol.com/espana/20181017/vox-trato-emular-trump-hacer-espana-grande/346216486_0.html.
- Menor, Darío. “‘Vatileaks 3’: el Nuevo Escándalo de Filtraciones que Sacude la Santa Sede”. 19 Octubre 2019. www.hoy.es/internacional/union-europea/vatileaks-nuevo-escandalo-20191019213648-ntrc.html.
- “Ofenderse por Todo: Reflexiones sobre la Piel Fina”. 27 Abr. 2018. www.larazon.es/familia/ofenderse-por-todo-una-eleccion-personal-HK18215615/.
- Quitian, Sergi. “Otros Políticos que Falsearon su Currículum y cómo Acabaron”. 14 Abr. 2018. www.lavanguardia.com/politica/20180414/442525909203/otros-politicos-falsearon-curriculum-como-acabaron.html.
- Recuero, Marisa. “La Audiencia Nacional Cuestiona la ‘Credibilidad’ del Testimonio de Rajoy en el Juicio del Caso Gürtel”. 24 Mayo 2018. www.elmundo.es/espana/2018/05/24/5b06be1ce5fdeacb1b8b45fe.html.
- Rincón, Reyes. “Sentencia del ‘Procés’: Penas de 9 a 13 años para Junqueras y los otros Líderes por Sedición y Malversación”. 15 Oct. 2019. https://elpais.com/politica/2019/10/14/actualidad/1571033446_440448.html.
- Romero, José Manuel. “Las Cloacas del Estado bajo la Lupe Judicial”. 8 Abr. 2019. https://elpais.com/politica/2019/04/06/actualidad/1554574717_060924.html.
- Salvador, Antonio. “La Policía Nacional Investiga la Titulación Falsa de 500 Abogados Italianos por la URJC”. 19 Sep. 2018. www.elindependiente.com/politica/2018/09/19/policia-nacional-investiga-titulacion-falsa-500-abogados-italianos-urjc/.
- “Trump Promete Construir un Muro en... Colorado”. 23 Oct. 2019. www.excelsior.com.mx/global/trump-promete-construir-un-muro-en-colorado/1343700.
- “Tu Opinión me Ofende: la Era de los Ofendidos”. *La Noche en Vela*, RTVE, 12 Nov. 2018. www.rtve.es/alacarta/audios/la-noche-en-vela/noche-vela-tertulua-tu-opinion-ofende-era-ofendidos-12-11-18/4835398/.

5. Recepción de adaptaciones extranjeras de *Richard III* en España (2005-2019)5.1 La Rose et la Hache. Odéon Théâtre de l'Europe de Paris (Francia).
2005


ODEON
THEATRE DE L'EUROPE
> aux Ateliers Berthier

La Rose et la hache

4 > 27 nov. 04

WILLIAM SHAKESPEARE — CARMELO BENE / mise en scène GEORGES LAVAUDANT

avec Astrid Bas, Babacar M'baye Fall, Ariel Garcia Valdès,
Georges Lavaudant, Céline Massol

Production Odéon-Théâtre de l'Europe, MC2 : Maison de la culture de Grenoble
en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris

**FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS**
33^e édition

8, boulevard Berthier - 75017 Paris. Métro et RER Porte de Clichy

Location ouverte UNIQUEMENT PAR TÉLÉPHONE au 01 44 85 40 40
ou sur theatre-odeon.fr • ticketcliv.fr • theatreonline.fr
FNAC (0 892 68 36 22 0.24€/min), fnac.com) et Agences.

France
inter

Inrockuptibles

5.1.1 Introducción.

La Rose et la Hache fue estrenada en el Petit Théâtre del MC2 (Maison de la Culture) de Grenoble el 9 de octubre del año 2004, donde estuvo en cartel hasta el día 23 de aquel mismo mes y dirigida por Georges Lavaudant, quien contó con Ariel García Valdés interpretando a Richard. Esta obra fue un versión a partir de la relectura de *Richard III* que Carmelo Bene escribió y montó en 1977: *Riccardo III o l'Orribile Notte d'un Uomo d'Arme*, una visión personal y particular de Bene del clásico shakesperiano. Por entonces, Lavaudant era responsable del Centre Dramatique des Alpes en Grenoble, quedó entusiasmado y dos años después, en 1979, decidió montar su propia versión, recortando el texto aún más y titulándolo *La Rose et la Hache*, haciendo referencia a un aforismo del filósofo Cioran, quien definía el teatro de Shakespeare como el encuentro entre una rosa y un hacha.

El espectáculo se montó de nuevo en octubre de 2004 en la MC2, Maison de la Culture de Grenoble, producido por la propia MC2 y por el Odéon-Théâtre de l'Europe de Paris, y en coproducción con el Festival d'Automne à Paris, en homenaje a Carmelo Bene, fallecido tan solo unos años antes, en 2002. El Odéon rindió homenaje al autor italiano representando algunas de sus obras, incluyendo la reedición de vídeos, películas y la coedición de todos sus textos en aquel Festival.

Unos meses después del estreno, en el año 2005, el montaje se representó en España, concretamente en el Teatro Español de Madrid y el Teatre Nacional de Catalunya en Barcelona. Aquellas funciones fueron en francés, con sobretítulos en castellano.

Lavaudant aseguró que para poder montar esta obra, para él fue clave poder contar con Ariel García Valdés en el rol principal tanto en su estreno en 1979 como en 2004:

Tanto entonces como ahora lo he hecho porque contaba con Ariel García Valdés como actor, no hay que olvidar que representa al siniestro duque de Gloucester, el primer gran maestro de la puesta en escena de sí mismo que ha producido el teatro y que Ariel convierte en una gran exhibición del mal llena de atractivo.⁴³⁶

Lavaudant también reconoció que el espectáculo había sufrido modificaciones respecto al montaje que representaron 25 años antes, pero “en esencia es la misma visión poética de entonces en la que vemos a Ricardo III como una figura muy teatral que escenifica su propio ascenso”.⁴³⁷ Y es que como el propio director aseguró, hicieron con el texto de Bene lo mismo que aquel hizo con Shakespeare, es decir, “utilizarlo a su manera, con libertad”,⁴³⁸ para poder llevar a cabo su reescritura. Además, la primera vez que lo montaron, tanto él como García Valdés, reconocieron haberlo hecho sin haber

⁴³⁶ G. Lavaudant en Torres, Rosana.

⁴³⁷ *Ibíd.*

⁴³⁸ G. Lavaudant en Antón, Jacinto.

visto ninguna otra obra de Bene, reinventándolo a su manera. Por tanto, Antón aseguraba al respecto:

Lo que hay de Bene en el espectáculo no son, pues, sus indicaciones escénicas, sino un estado de ánimo y una estética, un estilo que lo impregna todo, como el hecho de que se utilice una música que mezcla lo popular y lo refinado –de Verdi a Adriano Celentano- o que los personajes lleven micros de corbata, para acentuar la teatralidad y despojar a la obra de su lado psicológico.

Esta particular versión prescindía de la estructura histórica del texto shakesperiano y concentraba “lo más potente de la dramaturgia shakesperiana: el histrionismo onírico y perverso, la elegancia grotesca y sublime”.⁴³⁹ Precisamente a este onirismo hacía referencia Benach, asegurando que “desde el principio, la propuesta cobra el cariz de una pesadilla que acosará al ambicioso y sanguinario Ricardo”. Y añadía:

Una vez despojado el esquema central shakesperiano de todo su exuberante entramado dinástico, Carmelo Bene concentró la propuesta en las maquinaciones, exculpaciones y proyectos bélicos del protagonista, haciendo que “el sueño horrible”, esto es, la naturaleza onírica del relato, distorsionara los personajes femeninos y la propia figura de Ricardo III, presente siempre en escena. De ahí que ellas actúen a veces como marionetas entregadas a una coreografía ridícula, con música popular italiana de fondo –un homenaje a Bene–, en otras aparezcan inquietantes máscaras y que el protagonista luzca, en un momento, dos grotescos cuernos luciferinos.

Estos cuernos eran similares a los que lucía Arquillué en la adaptación del *LLiure y Rigola*. (Anexo I).

Lavaudant aseguraba al respecto que efectivamente existía un “aspecto onírico en el espectáculo”, aunque también “un aspecto burlesco, como si lo trágico no pudiera existir sin su contrario”.⁴⁴⁰ Y esto resultaba en un carácter bufonesco de Richard, al cual se refería en su web el TNC, y afirmaban que prescindir de la parte histórica y “del poder de la realeza, lo convierte en un melodrama que acentúa el carácter bufonesco de Ricardo III”.⁴⁴¹ Similar era el *Richard* de Steven Pimlott y la RSC interpretado por David Throughton (1995).

Angélica, quien definía el montaje como “la danse macabre de Richard III”, también señalaba que tanto Bene como Lavaudant decidieron no contar con la parte histórica de la obra, y este añadía: “nettoyé de sa complexité historique, c’est une suite

⁴³⁹ En www.tnc.cat/uploads/20090625/previa_rosehache_cas.doc

⁴⁴⁰ G. Lavaudant en Antón, Jacinto.

⁴⁴¹ En www.tnc.cat/uploads/20090625/previa_rosehache_cas.doc

vertigineuse de très gros plan sur la laideur et les faiblesses d'un homme (des hommes), le destin tragique d'un roi (des rois)".

Sesma, por su parte, afirmaba que en *La Rose et la Hache* la originalidad de la obra reside precisamente ahí, en que la obra “se aleja de los tópicos políticos a los que ha dado lugar el *Ricardo III*, de Shakespeare. El público asiste a una refinada ceremonia que indaga, evoca, representa y reflexiona sobre el concepto del mal” (116). Según este autor, el cual definía a esta adaptación como “una misa de la maldad”, “se juega con la maldad como concepto que puede tener su origen en una malformación, en un error de la Naturaleza, es decir, de algún modo, la pieza plantea una visión filosófica del demonio, de la perversidad extrema” (115). Encontramos precedentes similares en la tradición inglesa y la RSC como por ejemplo las adaptaciones de Barton y Shaw (1953), *Hands* (1970) y Moshinsky (1998), por ejemplo. En cuanto a las adaptaciones españolas, observamos adaptaciones posteriores con esta intención, las del Teatro Español (2014) y el TNC (2017).

El propio Lavaudant señalaba el carácter circense de la obra, y afirmaba que se trataba de un espectáculo sencillo, “en el que la dramaturgia no es lo importante y en el que hay mucho de intuición y algo de circo”, y en el cual “se mezclan personajes y se intercambian papeles. Los demás personajes giran alrededor de Richard como fantasmas”.⁴⁴² Cuyo número en escena fue muy reducido respecto al original, quedando en tan solo 8 personajes. El carácter circense de la obra fue algo que llevó a escena en su adaptación Janusz Wisniewski en Polonia en 2003, tan solo un año antes de esta reescritura, a la cual pudo influenciar. También lo hemos visto posteriormente en Brasil, en 2010, adaptación dirigida por Gabriel Villela: *Sua Incelença Ricardo III*, por ejemplo.

Por tanto, para concluir, podríamos recordar la reflexión de Fondevila sobre la obra, el cual definía al montaje de la siguiente forma:

Un espectáculo que es de Shakespeare en la medida en que todo el texto pertenece al autor inglés, que es de Carmelo Bene porque fue él quien elaboró esta versión reducida, concentrada, y que es también de Lavaudant y García Valdés, que la pusieron en pie sin seguir ninguna de las indicaciones escenográficas ni las acotaciones del autor italiano.

Por otro lado, además de *La Rose et La Hache*, Lavaudant posee una amplia experiencia adaptando textos shakesperianos:

- *Le Roi Lear*, en 1975. Maison de La Culture de Grenoble.
- *Richard III*, en 1984. Maison de La Culture de Grenoble. Festival d'Avignon.
- *Hamlet*, en 1994. La Comédie-Française de Paris.
- *Le Roi Lear*, en 1996. Odéon Théâtre de l'Europe de Paris. Tnp Villeurbanne, Théâtre National de Strasbourg.
- *Corolià*, en 2002. Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona.

⁴⁴²G. Lavaudant en Antón, Jacinto. El País.

- *Songe, Tempête*, en 2005, a partir de fragmentos de W. Shakespeare. Odéon Théâtre de l'Europe de Paris. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.
- *Hamlet (un songe)*, en 2006. Odéon Théâtre de l'Europe de Paris.
- *La Tempête*, en 2010. Festival Les Nuits de Fourvière, MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny.
- *Macbeth Horror Suite*, en 2011, de Carmelo Bene, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris.

Lavaudant también ha dirigido ópera, y entre las obras que ha dirigido se encuentra:

- *Roméo et Juliette*, en 2000, de Charles Gounod. Opera de Paris.

5.1.2 Texto.

Tal y como se ha señalado en el apartado anterior, el texto de esta producción partía de la versión que Carmelo Bene llevó a cabo en 1977: *Riccardo III o l'Orribile Notte d'un Uomo d'Arme*. A partir de este texto, Georges Lavaudant realizó su propia reescritura, un texto al que añadieron partes, como se podrá comprobar en este apartado, e introdujeron líneas de *3Henry VI* y *Richard II*.

A continuación, se analizará el texto, y por tanto, cabría señalar que el texto que se citará en adelante corresponde al guión de la compañía. Además, gracias a la grabación, hemos podido analizar la estructura a nivel de escenas de la adaptación, en comparación con el clásico shakesperiano. El montaje no estaba dividido en actos sino que contaba con un total de 15 escenas, además de un prólogo inicial. Recordemos que también las adaptaciones españolas de Liddell o de Avnati Teatro también estaban divididas en un número similar de escenas y no en 5 actos.

La línea narrativa no fue conservada, ya que ni Bene ni Lavaudant se interesaron en la parte histórica de la obra, como se ha afirmado en el apartado de la introducción, sino que se interesaron más “en Richard como evento teatral puro” (Loayza). Al prescindir del contexto histórico y político, Lavaudant señalaba que en la obra se muestra más un aspecto “onírico que de realismo político”.⁴⁴³ Sesma afirmó que el texto “carece de anécdotas tanto históricas como narrativas y frívolas. La palabra se hace argumento en sí misma por su valor, por su precisión e intensidad significativa” (115). Por tanto, la estructura de aquella adaptación no se correspondía con la del original shakesperiano, y las escenas, como se podrá comprobar, no mantenían un orden fiel al mismo.

La duración total de la obra fue de 1 hora, en la que no encontrábamos una narrativa lineal, sino que más bien veíamos escenas sueltas que pretendían encontrar una cohesión final. Además, se trataba de una obra atemporal, en la que ni los elementos

⁴⁴³ En Fondevila, Santi.

escenográficos ni el vestuario de los personajes nos situaban en un lugar o momento histórico concreto.

En primer lugar deberíamos centrar nuestra atención en el inicio, ya que la obra comenzaba con un prólogo con texto extraído de *Richard II* y pronunciado por Marguerite:

MARGUERITE. Au nom du ciel, asseyons-nous à terre, - et disons la triste histoire de la mort des rois: les uns déposés, d'autres tués à la guerre, - d'autres hantés par les esprits de ceux qu'ils avaient détrônés, - d'autres empoisonnés par leurs femmes, d'autres égorgés en dormant, - tous assassinés! Car dans le cercle même de la couronne - qui entoure les tempes mortelles d'un roi - la mort tient sa cour, et là, la farceuse trône, - raillant l'autorité de ce roi, ricanant de sa pompe, - lui accordant un soufflé, une petite scène - pour jouer au monarque, se faire craindre et tuer d'un regard, - lui inspirant l'egoïsme et la vanité avec l'idée - que cette chair qui sert de rempart à notre vie - est un impénétrable airain! Puis, après s'être ainsi amusée; avec une petite épingle, - elle perce ce rempart, et... adieu le roi! (1).

Este texto está extraído y adaptado a partir del siguiente monólogo de *Richard II*, pronunciado por aquel mismo personaje en aquella ocasión:

KING RICHARD II. No matter where; of comfort no man speak:

Let's talk of graves, of worms, and epitaphs;

Make dust our paper and with rainy eyes

Write sorrow on the bosom of the earth,

Let's choose executors and talk of wills:

And yet not so, for what can we bequeath

Save our deposed bodies to the ground?

Our lands, our lives and all are Bolingbroke's,

And nothing can we call our own but death

And that small model of the barren earth

Which serves as paste and cover to our bones.

For God's sake, let us sit upon the ground

And tell sad stories of the death of kings;

How some have been deposed; some slain in war,

Some haunted by the ghosts they have deposed;
 Some poison'd by their wives: some sleeping kill'd;
 All murder'd: for within the hollow crown
 That rounds the mortal temples of a king
 Keeps Death his court and there the antic sits,
 Scoffing his state and grinning at his pomp,
 Allowing him a breath, a little scene,
 To monarchize, be fear'd and kill with looks,
 Infusing him with self and vain conceit,
 As if this flesh which walls about our life,
 Were brass impregnable, and humour'd thus
 Comes at the last and with a little pin
 Bores through his castle wall, and farewell king!
 Cover your heads and mock not flesh and blood
 With solemn reverence: throw away respect,
 Tradition, form and ceremonious duty,
 For you have but mistook me all this while:
 I live with bread like you, feel want,
 Taste grief, need friends: subjected thus,
 How can you say to me, I am a king?

(III.ii. 149-182)

Por tanto, esta era la primera novedad respecto al original, la obra no comenzaba de forma canónica con el popular monólogo inicial de Richard sino con un prólogo de Marguerite.

La primera escena daba comienzo escuchándose en off una risa malvada con el escenario oscuro. En aquella primera escena si aparecía el personaje central, y lo hacía sentado en el extremo derecho de una larga mesa, en el izquierdo se sentaba la Duquesse. *La Rose et la Hache* transcurría de principio a fin alrededor de una alargada mesa repleta enteramente de copas y decantadores de vino tinto, unas llenas, otras medio llenas y otras vacías, en la que Richard recordaba su gloria y sus batallas.

Ambos, Richard y la Duquesse, la cual explicaba a Richard que Edouard había condenado a Clarence a prisión por una predicción. Richard culpaba de este hecho a Elisabeth y después preguntaba a la Duquesse por el rey Edouard. La Duquesse respondía:

DUQUESSE. Faible, maladif et mélancolique est le roi. Ses médecins désespèrent de son cas (2).

Gracias a estas palabras conocíamos que el rey estaba enfermo. Al acabar su intervención, entraban en escena el rey y la reina, y se sentaban juntos en el centro de la misma. Edouard tosía continuamente, y llamaba poderosamente la atención que cuando el rey hablaba lo hacía en lengua inglesa mientras todos lo hacían en francés. Este personaje tan solo tenía seis intervenciones a lo largo de la obra, y todas salvo la última eran en inglés. La última si fue en francés.

Por su parte, la escena ii era un monólogo de Richard, él era el único personaje sobre el escenario:

RICHARD. Regarde, regarde mon sang, regarde le sang des Lancaster comme il coule par terre! Je pleure, est-ce que tu le vois? Vois-tu comme je pleure la mort de mon père?! Ne vois-tu pas que je veux les faire tous tous pleurer? Moi qui n'ai ni pitié ni amour ni peur... Henri a dit vrai sur mon compte! Et ma mère, que dit-elle, sinon que je suis venu au monde les pieds d'abord. Ainsi, ainsi je revois la sage-femme toute stupéfaite et les femmes criant: "Jesus, Jésus, prends garde, il est né avec ses dents..." Et c'est vrai! Et cela annonçait clairement que je gronderais et mordrais et agirais comme un chien! Et si l'enfer m'a estropié l'esprit, que le ciel me rende difforme en proportion! Je n'ai point de frère, je ne ressemble à personne, moi... Et que le mot "amour" que l'on dit divin s'en aille avec tous ceux qui sont faits l'un pour l'autre... Moi... Moi, je suis différent! (5).

Este monólogo fue extraído y adaptado del último monólogo de Richard en la Parte 3 de *Henry VI*, momento en el que Richard asesinaba al monarca:

RICHARD. What, will the aspiring blood of Lancaster

Sink in the ground? I thought it would have mounted.

See how my sword weeps for the poor king's death!

O, may such purple tears be always shed

From those that wish the downfall of our house!

If any spark of life be yet remaining,

Down, down to hell; and say I sent thee thither:

Stabs him again

I, that have neither pity, love, nor fear.
Indeed, 'tis true that Henry told me of;
For I have often heard my mother say
I came into the world with my legs forward:
Had I not reason, think ye, to make haste,
And seek their ruin that usurp'd our right?
The midwife wonder'd and the women cried
'O, Jesus bless us, he is born with teeth!'
And so I was; which plainly signified
That I should snarl and bite and play the dog.
Then, since the heavens have shaped my body so,
Let hell make crook'd my mind to answer it.
I have no brother, I am like no brother;
And this word 'love,' which graybeards call divine,
Be resident in men like one another
And not in me: I am myself alone.
Clarence, beware; thou keep'st me from the light:
But I will sort a pitchy day for thee;
For I will buz abroad such prophecies
That Edward shall be fearful of his life,
And then, to purge his fear, I'll be thy death.
King Henry and the prince his son are gone:
Clarence, thy turn is next, and then the rest,
Counting myself but bad till I be best.
I'll throw thy body in another room

And triumph, Henry, in thy day of doom.

(*3Henry VI*, V.vi. 60-92)

La siguiente escena interesante comentar sería la escena iv, en la cual se nos mostraba a la Duquesse sola en escena y sentada a la mesa, en el centro, y pronunciaba un monólogo:

DUQUESSE. Ah, quelle nuit, quelle nuit!... Oh oui... Quelle nuit!... Et quell rêve!... Il me semblait que mon fils Clarence s'était enfui de la tour et embarqué pour la Bourgogne... Mon fils Richard m'avait persuadée de sortir de la cabine et de me promener sur le pont... Et, de là, regardant encontre l'Angleterre, nous allions évoquant le cours de ces instants infinis passés dans les guerres d'York contre les Lancaster... Nous allions sur le plancher mouvant du pont supérieur, et j'eus l'impression que Gloucester trébuchait et en tombant poussait Clarence – mon pauvre Clarence qui s'essoufflait à le sauver – par-dessus bord, dans les flots trop gonflés de la mer houleuse!... Et moi avec lui... Mon Dieu, quelle immense angoisse en me noyant... le fracas de l'eau et l'épouvante... Quel n'était pas le tumulte à mes oreilles!... Quelles visions de mort m'apparent!... Et les blêmes myriades, et myriades et myriades et myriades de cadavres ronges par les poissons... L'or... Des ancres immenses et des montagnes, des montagnes de perles, des pierres précieuses... des bijoux d'une incalculable valeur... éparpillés dans les profondeurs marines, ça et là dans les crânes des noyés... sertis ici et là dans les orbites... les diamants, changeants, chatoyants... Les ossements ça et là dispersés... (8).

Este texto fue adaptado a partir del monólogo en el que Clarence contaba el sueño que había tenido prisionero en la Torre en *Richard III*:

CLARENCE. Methoughts that I had broken from the Tower,

And was embarked to cross to Burgundy;

And, in my company, my brother Gloucester;

Who from my cabin tempted me to walk

Upon the hatches: thence we looked toward England,

And cited up a thousand fearful times,

During the wars of York and Lancaster

That had befall'n us. As we paced along

Upon the giddy footing of the hatches,

Methought that Gloucester stumbled; and, in falling,

Struck me, that thought to stay him, overboard,

Into the tumbling billows of the main.

Lord, Lord! methought, what pain it was to drown!
 What dreadful noise of waters in mine ears!
 What ugly sights of death within mine eyes!
 Methought I saw a thousand fearful wrecks;
 Ten thousand men that fishes gnawed upon;
 Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl,
 Inestimable stones, unvalued jewels,
 All scattered in the bottom of the sea:
 Some lay in dead men's skulls; and, in those holes
 Where eyes did once inhabit, there were crept,
 As 'twere in scorn of eyes, reflecting gems,
 Which wooed the slimy bottom of the deep,
 And mocked the dead bones that lay scattered by. (I.iv, 9-33)

A continuación, en la escena iv tenía lugar la seducción de Lady Anne. Pese a ser la escena más larga del montaje y una escena en la que el texto se respetaba en gran medida (sobre todo el diálogo verbal), también fue muy reducida. La escena comenzaba con Lady Anne empujando un carrito con ruedas en el que llevaba un cadáver, y nos mostró a dos personajes muy enérgicos en una escena con mucha fuerza. Anne no parecía ser la niña desolada a la que acostumbramos a ver, sino una mujer fuerte que plantaba cara al malvado, capaz incluso de retorcer el brazo a Richard o empujarle durante el diálogo.

Al final de la escena, Richard salía arrastrando el carrito, riendo y diciendo:

RICHARD. Je l'ai conquise. Je me la suis conquise. Je l'ai conquise (14).

En este instante, Richard debería continuar con su monólogo, pero por el contrario, se marchaba y aparecían dos extraños personajes en escena. Ambos portaban máscaras de gatos y bailaban al son de música y palabras del clown de Fellini. Cuando estos personajes salían del escenario, volvía Richard (escena v) y, ahora sí, pronunciaba su monólogo correspondiente al final de la escena ii del acto I del hipotexto, y lo hacía desnudo, vendándose el cuello, el tronco y la pierna. El juego de luces permitía esconder sus partes más íntimas.

Especialmente llamativa fue la escena vi, ya que en ella aparecía el rey Edouard, solo, sentado a la mesa, y recitaba el comienzo del monólogo inicial del Richard en el original, también en lengua inglesa, pero tan solo las 13 primeras líneas:

EDOUARD. Now is the winter of our discontent
 Made glorious summer by this sun of York;
 And all the clouds that loured upon our house
 In the deep bosom of the ocean buried.
 Now are our brows bound with victorious wreaths;
 Our bruised arms hung up for monuments;
 Our stern alarums changed to merry meetings,
 Our dreadful marches to delightful measures.
 Grim-visaged war hath smoothed his wrinkled front;
 And now - instead of mounting barded steeds
 To fright the souls of fearful adversaries –
 He capers nimbly in a lady's chamber
 To the lascivious pleasing of a lute (16).

En este monólogo el rey destacaba su triunfo sobre el enemigo y la obra ganaba en claridad.

La escena vii mostraba en escena a Richard solo y con un nuevo monólogo. Esta vez, su texto estaba adaptado y extraído, una vez más, de *3Henry VI*, monólogo en el que relataba sus planes para alcanzar la corona aunque de forma menos eficaz que el original:

RICHARD. Voyez-vous?! – ce bras! Atrophié comme une branche sèche!, una bosse évidente théâtrale!... comme si je me portais moi-même sur mon dos!... inégales les jambes... oui!... Disproportionne... chaotique... dissemblable... à faire pitié!... Théâtre!!!... Et, tel celui qui perdu dans un Buisson de ronces en déchire les épines et que les épines déchirent, je réve de ce royaume et me débats!... Je cherche à en sortir et je vais hors du chemin!... Mais je creuserai la route à coups de hache... rouge de sang! Et je saurai faire retourner le criminel Machiavel sur les bancs d'école!... Et sourire massacrer sourire!... Crier "bien fait pour moi!" si je suis triste!... Rendre vrai le faux, et inversement!... Et pleurer... ainsi... à faire... pleurer... pour obtenir... Un royaume! Qui sait faire cela ne vaut-il pas un royaume?!... Je la veux... Je la veux, la couronne! La couronne!... Où est-elle?... Elle est trop haute?! Trop haute! Je la veux ou... je la traîne... ici bas... avec moi!... (17).

En el original, Richard exponía las razones por las que Edward y Clarence le molestan en su deseo de convertirse en rey y en esta ocasión ganaba en claridad a la adaptación:

RICHARD. Ay, Edward will use women honorably!
Would he were wasted—marrow, bones, and all—
That from his loins no hopeful branch may spring
To cross me from the golden time I look for.
And yet, between my soul's desire and me,
The lustful Edward's title buried,
Is Clarence, Henry, and his son, young Edward,
And all the unlooked-for issue of their bodies
To take their rooms ere I can place myself.
A cold premeditation for my purpose.
Why, then, I do but dream on sovereignty
Like one that stands upon a promontory
And spies a far-off shore where he would tread,
Wishing his foot were equal with his eye,
And chides the sea that sunders him from thence,
Saying he'll lade it dry to have his way.
So do I wish the crown, being so far off,
And so I chide the means that keeps me from it,
And so, I say, I'll cut the causes off,
Flattering me with impossibilities.
My eye's too quick, my heart o'erweens too much,
Unless my hand and strength could equal them.
Well, say there is no kingdom then for Richard,

What other pleasure can the world afford?
I'll make my heaven in a lady's lap
And deck my body in gay ornaments,
And 'witch sweet ladies with my words and looks.
O miserable thought, and more unlikely
Than to accomplish twenty golden crowns!
Why, Love forswore me in my mother's womb,
And, for I should not deal in her soft laws,
She did corrupt frail Nature with some bribe
To shrink mine arm up like a withered shrub;
To make an envious mountain on my back,
Where sits Deformity to mock my body;
To shape my legs of an unequal size;
To disproportion me in every part,
Like to a chaos, or an unlicked bear-whelp,
That carries no impression like the dam.
And am I then a man to be beloved?
O monstrous fault to harbor such a thought!
Then, since this Earth affords no joy to me
But to command, to check, to o'erbear such
As are of better person than myself,
I'll make my heaven to dream upon the crown,
And, whiles I live, t' account this world but hell
Until my misshaped trunk that bears this head
Be round impalèd with a glorious crown.

And yet I know not how to get the crown,
For many lives stand between me and home;
And I, like one lost in a thorny wood,
That rents the thorns and is rent with the thorns,
Seeking a way and straying from the way,
Not knowing how to find the open air,
But toiling desperately to find it out,
Torment myself to catch the English crown.
And from that torment I will free myself
Or hew my way out with a bloody axe.
Why, I can smile, and murder whiles I smile,
And cry "Content" to that which grieves my heart,
And wet my cheeks with artificial tears,
And frame my face to all occasions.
I'll drown more sailors than the mermaid shall;
I'll slay more gazers than the basilisk;
I'll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slyly than Ulysses could,
And, like a Sinon, take another Troy.
I can add colors to the chameleon,
Change shapes with Proteus for advantages,
And set the murderous Machiavel to school.
Can I do this and cannot get a crown?
Tut, were it farther off, I'll pluck it down. (3Henry VI, III.ii,126-196)

En esta escena Richard, tan solo con vendas en su cuerpo, recorría el escenario con mucha dificultad debido a sus malformaciones físicas, era la primera vez que

podíamos observarlas con claridad, y al detenerse en el centro del escenario pronunciaba dicho monólogo.

Posteriormente, como nexo de unión entre esta escena y la siguiente, mientras sonaba la música y los personajes femeninos bailaban alrededor de la alargada mesa en la que se encontraba el rey Edouard, Richard se deslizaba entre las sombras, aunque esta vez, con una novedad, ya que portaba unos diabólicos cuernos rojos en la cabeza, se acercaba al monarca y por un instante le susurraba algo al oído. Del mismo modo salía rápidamente del escenario, seguido de las mujeres, dejando al rey solo en el escenario para que en la escena viii, este pronunciase su última intervención. Se trataba de un monólogo en lengua francesa que se correspondería con el monólogo que pronuncia el rey Edward en el acto II.i del hipotexto de *Richard III*, en el que el monarca se lamenta por la muerte de su hermano Clarence. Además, esta también es su última intervención en la obra shakesperiana.

En la escena ix, Elizabeth anunciaba la muerte del rey Edouard, Richard hablaba con Buckingham sobre sus planes, y posteriormente la Duquesse informaba a Elisabeth de que Lady Anne había sido requerida en Westminster para la coronación de Richard. La escena acababa con un monólogo de Elisabeth, y en esta ocasión sus palabras eran en lengua inglesa:

ELISABETH. Stay, yet look back with me unto the Tower.

Pity, you ancient stones, those tender babes

Whom envy hath immured within your walls!

Rough cradle for such little pretty ones!

Rude ragged nurse, old sullen playfellow

For tender princes, use my babies well!

So foolish sorrow bids your stones farewell. (20)

Estas palabras de la reina aparecían en el original en IV.i.

En la escena x Richard sentado a la mesa, copa de vino en mano, pronunciaba un discurso que resumía la escena del consejo casi en su totalidad (III.iv), en la que Richard condenaba a Hastings por traición, el cual se encontraba de pie junto a él y solos en escena. Ante la respuesta de Hastings, Richard airado, le pinchaba con un tenedor de grandes dimensiones mientras pedía su cabeza. Toda aquella escena del consejo quedaba reducida a este brevísimo diálogo:

RICHARD. La dernière fois que j'ai été à Holborn, j'ai vu des fraises superbes; ne pourriez-vous pas par hasard m'en procurer quelques-unes?... Vous tous! Je vous prie, dites-moi: que mérite celui qui trame ma mort par des intrigues diaboliques de magie?!... Que mérite celui qui m'a arrangé... réduit... le corps en cet état par des sortilèges et des pratiques infernales?!... Mais regardez, regardez le maléfice... l'envoûtement!... Regardez, et dites qui m'a ensorcelé?

Regardez: ce bras, décharné et flétri comme une branche sèche!... C'est elle, c'est elle! C'est elle, de mèche avec l'autre putain de Shore qui m'a embrouillé ainsi!...

HASTINGS. Si elles en ont tant commis, monseigneur!...

RICHARD. Si! Si! Si! Tu dis "si"!... Toi, toi, toi,!... Tu la proteges, toi, cette putain maudite! Toi! Non! Coupez-lui la tête! Vite, j'ai dit! Non, par saint Paul, non, je n'irai pas déjeuner si je ne vois pas sa tête! (21).

La última escena a comentar sería la escena xiv, la última de la obra, en la que Richard comenzaba sentado a la mesa y pronunciaba su monólogo final, a través del cual, descubríamos que veía los espectros que le visitaban la noche antes de la batalla, aunque no aparecía ninguno en escena ni tampoco se utilizaba algún tipo de recurso para representarlos, solo el texto, quizá debido a la economía de personajes, y de este modo resulta eficaz y más natural. El final de su intervención se refería a la batalla contra Richmond:

RICHARD. C'est le spectre du prince Edouard!... Je veux un autre cheval!... Bandez-moi... mais c'est du sang!... Ayez pitié de moi, Jésus!... Allons!... Ce n'est qu'un rêve... Toi, conscience lâche, tu me tourmentes?!... C'est maintenant le spectre du roi Henri VI! Les lumières brûlent bleu... la couleur norte de minuit!... Clarence!... J'ai des sueurs froides et des frissons! Grey – Vaughan – Rivers!... Il n'est pas une créature au monde qui m'aime, et si je meurs personne n'aura itie de moi! C'est un rêve, un rêve, bien trop épouvantable!... Le soleil est-il là ce matin?... Qui 'a vu?... Toi non, toi non, toi non... Alors, il n'a pas voulu se montrer!... Mais le soleil lui-même... Oui, ce soleil qui me boude, est le même pour Richmond... Richmond... Richmond... Par saint Paul, les ombres cette nuit m'épouvantent plus que la realite de dix mille hommes arnes!... Le coq du matin a déjà par deux fois salué l'aube. Un cheval, un cheval, mon royaume pou un cheval! (32).

A mitad de discurso se ponía en pie y se colocaba en el centro del escenario, y al nombrar a Richmond caía al suelo. Al acabar sus palabras, moría y las luces se apagaban. Su muerte en esta adaptación fue mucho más breve, sin batalla, de forma simbólica y eficaz.

En cuanto a los personajes, tan solo ocho personajes aparecían en escena en esta reescritura de *Richard III*. Estos son los personajes que interpretaban la función, y los actores que les daban vida. El resto de personajes fueron suprimidos:

Richard	Ariel García Valdés
Elisabeth	Astrid Bas
Roi Edouard / Hastings / Buckingham	Babacar M'Baye Fall
Marguerite / Duquesse de York	Georges Lavaudant
Lady Anne	Céline Massol

El personaje central no podía ser otro que Richard III, interpretado por Ariel García Valdés, a sus 57 años. La primera vez que lo hizo, también con Lavaudant como director, fue en 1979. Ariel nos presentaba a un personaje maléfico aunque con aspectos clown, sobre todo en su apariencia física, gracias al maquillaje, pero también debido a sus muecas y gestos, en ocasiones incluso un tanto infantiles, recordaba en apariencia al de David Throughton. También posteriormente en 2005 en Buenos Aires, dirigida por Laura Silva; la adaptación brasileña de Villela; en Francia en 2015 bajo la dirección de Jean Lambert-wild o en Alemania en 2018, dirigida por Antú Romero Nunes.

En lo que refiere a sus deformaciones físicas, tal y como se ha comentado en el apartado anterior, se hacían más patentes desnudo y vendado. Con ropa no aparentaba tanta deformidad ni dificultad de movimiento. Cojeaba de una pierna, una muy leve joroba y portaba un guante de cuero negro en una mano, malformaciones que utilizaba como arma de seducción, observando el poder que ejerce esto en los demás. Godard hablaba de estas malformaciones y del personaje y aseguraba:

La jambe de Richard III (Ariel Garcia-Valdès) est prisonnière d'un appareil orthopédique, mais ses gestes sont une danse. Il n'est pas bossu, son corps est celui d'un athlète, mais avec son rang de perles au cou, son boa, ses pendants d'oreilles, ses paupières peintes, il fait penser à une tenancière de saloon.

En lo que refiere al resto de personajes, se debería destacar la confusión que puede llegar a darse en cuanto a los actores que doblan personaje, ya que lo hacen con la misma indumentaria. Por ejemplo, Babacar M'Baye Fall interpretaba tres papeles. El rey Edouard se diferenciaba del resto puesto que portaba capa y por supuesto, corona. En cambio, entre Buckingham y Hastings no había diferencia aparente, por lo que una audiencia que desconociese el texto y la obra, no sabría que se trataba de personajes distintos. Este hecho también se daba entre Elisabeth y la Duquesse. Como se ha señalado en la lista de personajes y actores y actrices, La Duquesse fue interpretada por Lavaudant, en cambio, en la escena iv, este personaje pronunciaba un monólogo pero no era Lavaudant quien lo pronunciaba sino la actriz Astrid Bas, quien interpretaba a Elisabeth. Esto también pudo confundir a la audiencia. Finalmente, algo parecido ocurría con el propio Lavaudant y sus papeles, ya que tanto al interpretar a la Duquesse como a Marguerite, la indumentaria era exactamente la misma, por lo que la audiencia tendría complicado diferenciar a estos personajes.

El resto de personajes, a excepción de Richard, eran bastante planos y sin fuerza, con muy poco texto y poco movimiento físico, todos bajo la sombra de Richard, siendo una obra de protagonista. Godard describía a la Duquesse de York afirmando que “ressemble à un insecte noir dont la voix gutturale s'échappe d'une face blanche aux yeux obliques”. También hablaba del resto de personajes, a los que definía como “reflets de feu happés par la nuit, figures luciférines chuchotant dans des microscravate des confessions tonitrueuses entre une chanson d'Adriano Celentano et les sonorités exotiques d'un africain, ce sont les personnages”.

Por su parte, Torres destacaba un hecho interesante, el hecho de que se viese a un hombre interpretando personajes femeninos, según ella “no para recordar la costumbre británica del siglo XVII, sino porque sus personajes son asexuados”. De hecho Lavaudant afirmaba que no lo hacía “como travestido, con una falsa indumentaria”. Incluso en clave humorística contrastaba su papel en el pasado y en

aquel momento, y decía que en la primera ocasión que interpretó el papel en los 80 se sentía “incluso sexy, ahora me siento como una señora vieja que sale de la iglesia”.

5.1.3 Puesta en Escena.

En lo que a la escenografía se refiere, se optó por un escenario minimalista, en el que reinaba una alargada mesa repleta de copas de vino, tal y como se ha comentado con anterioridad, aunque el que la iluminación tan solo iluminase el tablero superior de la misma, hacía que la mesa no ocupase tanto espacio. (Anexo I). El resto del escenario quedaba oscuro, incluso en algunas de las escenas, la misma mesa permanecía en la oscuridad y tan solo se observaba el rostro o el cuerpo del actor en escena. Angelica se refería a aquella mesa como “la grande table de banquet surchargée de verres et d’argenterie, autor de laquelle vont s’accumuler toutes les trahisons, les bassesses des rois et des hommes, est toujours là en revanche”. Tal y como afirmaba Benach, la mesa era el “elemento nuclear escenográfico”.

La música fue un elemento importante de la obra, ya que en todo momento se escuchaba alguna melodía o canción. Por un lado, los diálogos de los personajes se ambientaban con una música palaciega y agradable de fondo, mientras que por otro, encontrábamos que a mitad de la escena iii, Richard y Elisabeth bailaban un extracto de una canción de Adriano Celentano, concretamente “*Letto di Foglie*”. Al acabar la música ambos volvían a su asiento como si nada hubiese pasado y seguían representando el resto de la escena. Esto no tenía aparente sentido puesto que en esa escena discutían Marguerite y Richard, mientras Elisabeth y el rey eran testigos mudos de dicha discusión.

También cabría señalar que ciertas piezas musicales servían para conectar diferentes escenas. Esto se daba entre las escenas ii y iii, en aquel momento Marguerite y Richard bailaban de forma muy extraña la canción “*A Seed’s a Star/Tree Medley*” de Stevie Wonder, cantada en playback por el rey Edouard, sentado a la mesa con Elisabeth. Al acabar la música comenzaba la escena de nuevo. Asistíamos a música interpretada por un actor como en adaptaciones como la de Rigola o HPT, por ejemplo.

Posteriormente, conectando las escenas viii y ix sonaba la canción “*Folía*” de Rodrigo Martínez. Más adelante volvía a ocurrir uniendo las escenas xii y xiii, y lo hacía de nuevo con una canción de Stevie Wonder: “*Ai no, Sono*”. Este extracto que sonaba estaba cantado por niños, quizá tuviese relación con la escena que comenzaba después, en la que Richard hablaba en su monólogo del asesinato de los jóvenes príncipes. La canción decía en un momento determinado:

Quietly listen and you might hear them singing their lullaby

Calling for you to join in their love filled garden.

Finalmente, entre la penúltima y la última escena sonaba brevemente “*O Sole Mio*”, la famosa canción napolitana de Giovanni Capurro y Eduardo Di Capua.

En cuanto al espacio escénico, *La Rose et la Hache* fue estrenada en el Petit Théâtre del MC2 (Maison de la Culture) de Grenoble, mientras que en Francia se estrenó en la Grande Salle de Les Ateliers Berthier, en París, la segunda sala del Odéon-Théâtre de l'Europe, donde se representó hasta en 21 ocasiones entre el día 4 y el 27 del mes de noviembre de 2004. Se representó en Les Ateliers Berthier ya que el Odéon-Théâtre se encontraba en obras por reforma entre 2002 y 2006.

El contexto en el que se representó fue el homenaje a Carmelo Bene tras su muerte en 2002 que se ofreció en la 33ª edición del Festival D'Automne à Paris de aquel año 2004. A partir de ahí comenzaron una extensa gira por Francia, y de París viajaron a Annecy, ciudad en la que la obra se representó en el Bonlieu Théâtre Scène Nationale. La gira continuó en Montpellier, concretamente en el Théâtre des 13 Vents. Unos días después se trasladaron al Scène nationale d'Orleans. La siguiente parada fue en el Théâtre de Nîmes y las últimas representaciones del año 2004 fueron en Le Volcan, en Le Havre. La gira continuó en el año 2005, las primeras representaciones de aquel año se dieron en la Grande Salle del Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées. Después, en Comédie de Caen, en Hérouville-Saint-Clair y Le Quartz, en Brest. El siguiente paso de la gira fue el Théâtre du Gymnase, en Marseille, antes de viajar al Théâtre National Populaire de Villeurbanne. La última representación de la gira por territorio francés fue en la Grande Salle Vitez, en el Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine.

Meses después, concretamente en julio de 2005, la compañía viajó hasta Portugal, donde representaron la obra en el 22º Festival de Almada, en la Sala Principal del Teatro de Trindade, en Lisboa. Lo hicieron en lengua francesa con subtítulos en portugués.

La obra también se representó en España en el mes de octubre de 2005. Cuatro representaciones tuvieron lugar entre el 20 y el 23 de octubre en la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya. La obra se representó en francés con sobretítulos en catalán. Unos días después, otras cuatro representaciones tuvieron lugar en Madrid, en el Teatro Español, dentro de la programación del 22º Festival de Otoño, entre el 27 y el 30 de octubre de 2005. En aquella ocasión, la obra se representó en francés, ofreciendo sobretítulos en castellano.

Por lo tanto, como se puede comprobar, todos fueron espacios y lugares dedicados exclusivamente a la actividad teatral, en su gran mayoría, espacios de grandes dimensiones.

5.1.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Tan solo hemos podido encontrar dos reseñas críticas sobre la adaptación de Georges Lavaudant, una de la prensa escrita española y otra de la prensa francesa, ambas desarrollando críticas diferentes: Benach valoraba positivamente la valoración desde España mientras Laure, desde Francia no estaba de acuerdo.

En referencia al elenco Benach admitía que se trataba de un “grandísimo reparto”, y destacaba el papel de Ariel García Valdés:

Soberbia caracterización del personaje principal. ¿Recuerdan al jorobado Lawrence Olivier en la versión cinematográfica de Ricardo III? Pues bien: García Valdés nos regala la figura de un lisiado superior, con quebrantos en brazos y piernas y que hace de su ruina física una exhibición ostentosa y desafiante.

Laure criticaba la puesta en escena como confusa en ocasiones, aunque prolija: “La mise en scène, quoique parfois déroutante (pourquoi tout à coup des masques de souris...?) est toujours extrêmement soignée, et on se laisse emporter dans cette histoire tragique, symbolisée par le rire fou et entêtant de Richard”.

Benach si escribió una valoración positiva, recalcando el importante papel de la iluminación: “la tarea de iluminar la fantástica escenografía de Jean-Pierre Vergier, donde la simplicidad y el equilibrio exquisito entre colores y formas tiene flashes espectaculares que cortan el aliento”.

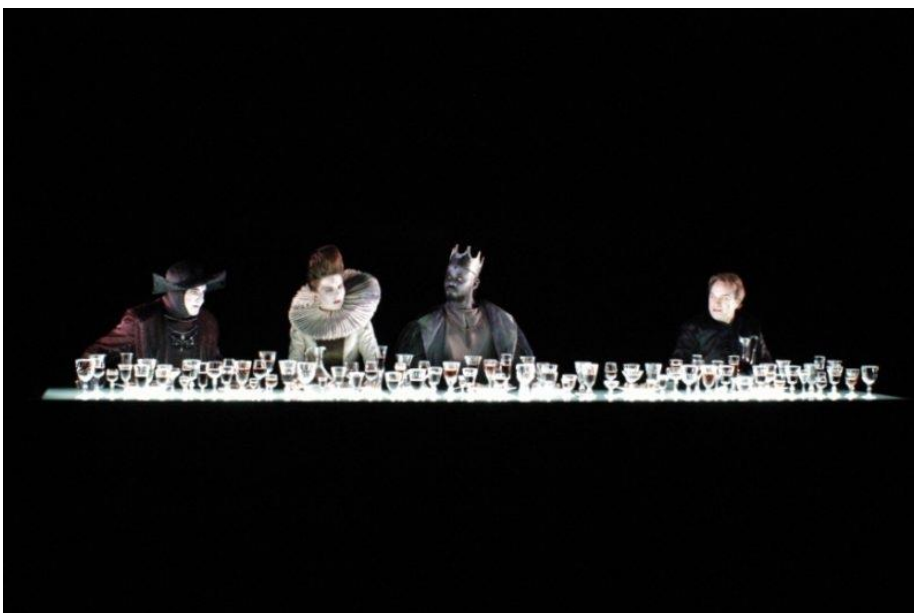
En cualquier caso, Laure le daba una puntuación de 3 sobre 5. Pero Benach no tenía dudas a la hora de recomendar asistir a la representación: “Ni un solo detalle de esa filigrana teatral tiene desperdicio. Si pueden, no dejen de verla”.

Anexos.

Anexo I. Richard con máscara y cuernos rojos acecha al Rey Edouard.



Anexos II y III. Ejemplos de la puesta en escena.





Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Lavaudant, Georges, director. *La Rose et la Hache*. Odéon-Théâtre de l'Europe. Grenoble, 2 Noviembre 2004, DVD.

---. "La Rose et la Hache". 2004. París. Guion Texto Teatral. Odéon-Théâtre de l'Europe.

Loayza, Daniel. Introducción. *La Rose et la Hache*, de G. Lavaudant. En Dossier Odéon-Théâtre de l'Europe, París, 2004, pp. 1-2.

II. Dossier y prensa española.

Antón, Jacinto. "‘Ricardo III es un Niño que Arranca las Alas a una Mosca’, Dice Lavaudant". *El País*, 19 Oct. 2005, p.59.

Benach, Joan-Antón. "Una Fantástica Noche de Copas". Reseña de *La Rose et la Hache*, dirigida por G. Lavaudant, en *La Vanguardia*, 22 Oct. 2005, p.55.

Fondevila, Santiago. "El TNC Recupera el Clásico 'La Rose et la Hache', de Lavaudant y Valdés". *La Vanguardia*, 19 Oct. 2005, p.39.

"La Rose et la Hache". www.tnc.cat/uploads/20090625/previa_rosehache_cas.doc. N.d.

Sesma, Manuel. "‘La Rose et la Hache’: una Misa de la Maldad". En *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, no. 310, pp.115-17.

Torres, Rosana. "Georges Lavaudant y Ariel García Valdés Recuperan el Teatro de Carmelo Bene". 28 Oct. 2005.
http://elpais.com/diario/2005/10/28/espectaculos/1130450401_850215.html.

III. Prensa extranjera.

Angelica, Eric. "Le Monstre est Toujours Vivant". 13 Oct. 2004. *Le Dauphiné Libéré*.

Godard, Colette. "‘La Rose et la Hache’. Les Lumières de Lucifer". 3 Jun. 1980.
www.lemonde.fr/archives/article/1980/06/03/la-rose-et-la-hache-les-lumieres-de-lucifer_3071838_1819218.html.

Laure. "La Rose et la Hache". Reseña de *La Rose et la Hache*, dirigida por G. Lavaudant, en *Esseclive*. 8 Nov. 2004. <http://v4.esseclive.com/theatre/ce-qui-se-joue-actuellement/la-rose-et-la-hache.htm>.

5.2 Richard III. Propeller Theatre Company. (Inglaterra) 2010



5.2.1 Introducción.

El 18 de noviembre del año 2010 se estrenó en The Belgrade Theatre de Coventry (Inglaterra) la adaptación *Richard III*, producción de la compañía inglesa Propeller Theatre Company. El director fue el fundador de la compañía: Edward Hall, y Paul Hart su ayudante de dirección. El propio E. Hall se encargó también de la adaptación del texto, con la colaboración de Roger Warren.

Tan solo unos días después de su estreno la compañía comenzó la gira y tras pasar por el Yvonne Arnaud Theatre de Guildford, en el sur de Inglaterra, la siguiente parada fue España. Los días 3 y 4 de diciembre del año 2010 representaron la adaptación en el XIX Festival Temporada Alta de Girona. Aquellas funciones se representaron en inglés con sobretítulos en catalán. Tan solo 5 meses después volvieron a nuestro país, los días 12, 13 y 14 de mayo del año 2011 la compañía representó su adaptación de nuevo en España, concretamente en el XXVIII Festival de Otoño a Primavera, en Madrid, esta vez en inglés con sobretítulos en castellano, dentro de una gira que duró 10 meses, hasta el colofón final en agosto de 2011 en el Kronborg Castle, de Helsingor, Dinamarca.

En lo que al texto se refiere, Hall y Warren intentaron que la adaptación fuese fiel a la original y para ello se basaron principalmente en la versión en Folio, aunque como es habitual, recortaron el texto en gran medida. También otorgaron líneas de unos personajes a otros dentro de la reestructuración que también realizaron en el reparto.

Para la ocasión, la compañía situó la acción en una especie de tenebroso psiquiátrico victoriano donde la sangre aparecía por doquier en sangrientos asesinatos y es que el *Richard III* de Propeller fue un violento espectáculo de sangre y vísceras, comparado por la prensa con la Matanza de Texas o con la Naranja Mecánica, entre otros. Por ejemplo, Ayanz afirmaba: “el brazo ejecutor de las cobardes órdenes del taimado protagonista de ‘Ricardo III’ parece sacado de ‘La matanza de Texas’”. Por su parte, Wolf aseguraba: “is it any surprise that Hall's production references not just *The Texas Chainsaw Massacre* but *A Clockwork Orange* by way of *Sweeney Todd*?” Loveridge: “I had a strange feeling that we were seeing an amalgam of *The Cabinet of Dr Caligari* and *The Texas Chain Saw Massacre*”.

Podríamos citar algunos ejemplos de la espeluznante escenografía y de escenas gores. Un ejemplo fue el asesinato de Clarence en la escena iv; otro sería el comienzo de la escena v, en la que Richard y los miembros de la corte del rey Edward sellaban su pacto ante el moribundo rey Edward bebiendo sangre en ampollas. También serviría como ejemplo la escena ix, en la que Catesby asesinaba a Hastings con una motosierra. Otro hecho que impactaba ocurría tras asesinar a los pequeños príncipes, entonces se nos mostraban sus cabezas en un bote con líquido. (Anexo I). La ejecución de Buckingham era, seguramente, la más espectacular, ya que los enmascarados lo cogían y tumbaban, y uno de ellos lo abría con una hoz y sacaba sus tripas y las metía en un cubo.

Entre los personajes destacaba Richard Clothier en el papel principal y el montaje no descuidaba el humor del protagonista, ni el humor negro en general, por ejemplo en la escena de la seducción de Anne en la que Richard utilizaba un tono cómico al responder a la viuda durante el duelo esticomítico.

Por tanto, el montaje desarrollaba en escena una mezcla de situaciones cómicas y terror político en una escenografía gótica que mostraba la naturaleza terrorífica de Richard. Pero pese al humor, la prensa señalaba principalmente el lado sangriento del montaje por ser lo más impactante. De este modo, Burgess aseguraba: “there’s humour too, a mordant black humour, in a performance of sustained intensity. But memory you take home with you is that of the blood bath”.

Otros personajes destacados por el impacto que creaban en la audiencia fue un grupo de enmascarados que portaban batas de laboratorio y que realizaban distintas funciones. También podíamos leer en prensa referencias a aquel coro de enmascarados: “inquietantes figuras salidas de un manicomio (quizás) y que en mucho recuerdan a la visión de los Teddy Boys que ideó Stanley Kubrick en la adaptación de *La naranja mecánica*”.⁴⁴⁴ Sobre este grupo Herráiz comentaba:

Hay varios personajes vestidos con batas blancas abotonadas de rodilla a cuello y con el rostro cubierto con máscaras blancas que dejan ver tan solo sus ojos y sus bocas, claramente inspirados en ‘La matanza de Texas’, que mueven al principio un poco a risa por lo burdo de su aspecto, pero que a medida que avanza la función van resultando más inquietantes, y que ejercen a la manera de un gran personaje colectivo, coro de tragedia griega, multitud silenciosa o asesinos implacables de cachiporra.

Por tanto, se trataba de una adaptación de terror político y gótico, con violencia explícita, con destellos de humor negro. Una producción muy cuidada, hasta el último detalle, lo cual supuso un gran esfuerzo a la compañía, el propio director aseguró en una entrevista que “Richard III es muy compleja, montarla es una de las cosas más difíciles que he hecho jamás”.⁴⁴⁵

Por otro lado, la compañía posee una amplia experiencia adaptando textos shakesperianos, tanto anterior como posterior a *Richard III*:

- *Henry V*, en 1997. Fue su primera producción.
- *Rose Rage*, en 2001. Adaptación de la trilogía de *Henry VI*.
- *The Winter’s Tale*, en 2005.
- *The Taming of the Shrew*, 2006.
- *Twelfth Night*, en 2007.
- *The Merchant of Venice*, en 2008.
- *The Comedy of Errors*, en 2010 y 2014.
- *A Midsummer Night’s Dream*, en 2013-2014.

Durante algunas de estas obras, en vez de descansar, Propeller ha actuado durante los intervalos cantando canciones a capella para recaudar fondos, algo que se ha convertido en un momento muy especial dentro de sus giras. A lo largo de la trayectoria

⁴⁴⁴ En <https://lacla.es>.

⁴⁴⁵ E. Hall en “Edward Hall Inaugura con 'The Comedy of Errors' el Festival de Otoño en Primavera”. www.20minutos.es

de la compañía han recaudado más de 100.000 libras para organizaciones como Ovarian Cancer, Save the Children, The Epilepsy Society, Prostate Cancer Care, el Devon-based children charity o Jeans for Genes.

Además, Propeller también ha realizado giras en las que representaban versiones reducidas de sus obras con una hora de duración y charlas posteriores de 40 minutos con la audiencia, en las cuales el público podía intercambiar impresiones con la compañía. Las versiones fueron las siguientes:

- *Pocket Merchant*, en 2009.
- *Pocket Dream*, en 2010.
- *Pocket Comedy*, en 2011.
- *Pocket Henry V*, en 2012.

5.2.2 Texto.

En primer lugar sería importante remarcar que el texto publicado por la compañía como guión no estaba dividido en actos, sino solamente en escenas, 19 escenas para ser exactos. Lo mismo que ocurría con las adaptaciones de *Atra Bilis*, *Avanti* o *Lavaudant*, por ejemplo.

Roger Warren y Edward Hall adaptaron el texto y para ello contaron con la ayuda de Angie Kendall. Lo recortaron radicalmente, partiendo de la versión Folio como base aunque sin olvidar el Quarto, incorporando acotaciones de la versión en Folio siempre que fuese posible e introduciendo líneas de *3Henry VI* en la primera escena.

Además, la compañía respetó el orden de las escenas prácticamente en su totalidad y sería importante comentar que no se eliminaron las escenas que se suelen eliminar en las adaptaciones españolas: la escena de la duquesa con los hijos de Clarence (II.ii), la de los Ciudadanos (II.iii) y la escena del Escribano (III.vi). Tan solo se eliminó la escena de la duquesa y los niños, las otras dos fueron alteradas como se comentará posteriormente, siendo esta la única alteración en el orden remarcable. Otra escena que se eliminó por completo fue la escena IV.i en la que la Duquesa, la reina y Anne acudían a la Torre a visitar a los príncipes y Brakenbury les impedía el paso.

El resultado de estas modificaciones fue una obra algo más extensa de lo habitual: 2 horas y 45 minutos más un intermedio de 20 minutos.

Al comienzo, mientras el público se acomodaba, el grupo de enmascarados permanecían inmóviles sobre el escenario en diferentes posiciones, aguardando a que comenzase la acción. Al ponerse en movimiento daba comienzo la obra, estos personajes cantaban (las canciones serán comentadas en el apartado musical) mientras movían diferentes elementos del escenario y Richard aparecía sobre el mismo, se sentaba y comenzaba su monólogo. Mientras hablaba, veíamos en el otro extremo del escenario al rey Edward siendo coronado y a los enmascarados repartidos por todo el escenario, sentados y escuchando, esperando su momento. Podemos observar una solución de Hall para crear contraste entre Richard y el resto.

Richard continuaba su monólogo, y entraba la reina Elizabeth junto a Edward, ambos reían, en actitud festiva por la fiesta de coronación. Este era el instante en que Richard llegaba a la parte de “*But I...*”. Hasta ese momento el monólogo era prácticamente idéntico al original, a partir de aquí, los monarcas salían del escenario y el grupo de enmascarados también, cerrando a su paso unas cortinas transparentes como las de un matadero y dejando a Richard a solas para continuar con el monólogo, exactamente igual que ocurría en la adaptación de Noviembre Teatro.

Antes de acabar el monólogo, en lo que sería la línea 31 del mismo en el original, entraban numerosos actores cantando y le interrumpían. Entraban un trono y la acción se desarrollaba en palacio con el Rey Edward, quien se sentaba en el mismo, a un lado la reina, Rivers, Hastings y los dos príncipes y al otro lado Clarence y Richard. Aquí, Propeller añadía texto de Henry VI, “for narrative continuity” (21), aclaraban Hall y Warren, e intuimos que para ayudar a la audiencia a situar la acción:

Estas líneas añadidas a la adaptación pertenecen al acto V escena vii, la última escena de *3Henry VI*, y como se puede comprobar, el texto fue adaptado y se introdujo prácticamente la escena entera:

PROPELLER	SHAKESPEARE
<i>KING EDWARD:</i> Once more we sit in England's royal throne,	<i>KING EDWARD:</i> Once more we sit in England's royal throne,
Repurchased with the blood of enemies.	Re-purchased with the blood of enemies.
My brothers both, our princely father York	What valiant foemen, like to autumn's corn,
Blessed his three sons with his victorious arm,	Have we mow'd down, in tops of all their pride!
And charged us from his souls to love each other;	Three Dukes of Somerset, threefold renown'd
Now we are joined in league inviolable.	For hardy and undoubted champions;
Clarence and Gloucester, love my lovely queen,	Two Cliffords, as the father and the son,
Maintain fair friendship with her brother Rivers,	And two Northumberlands; two braver men
And kiss your princely nephews, brothers both.	Ne'er spurr'd their coursers at the trumpet's sound;
<i>CLARENCE:</i> The duty that I owe unto your Majesty	With them, the two brave bears, Warwick and Montague,
	That in their chains fetter'd the kingly lion

I seal upon the lips of this sweet boy.

***QUEEN ELIZABETH:* Thanks noble
Clarence, worthy brother thanks.**

***RICHARD:* And that I love the tree
from whence thou sprang'st,**

**Witness the loving kiss I give the fruit
—**

**To say the truth so Judas kissed his
master**

**And cried all hail whereas he meant all
harm.**

***KING EDWARD:* now I am seated as
my soul delights,**

**Having my country's peace and
brother's love.**

**Sound drums and trumpets, farewell
sour annoy,**

For here I hope begins our lasting joy.

(24)

And made the forest tremble when they
roar'd.

Thus have we swept suspicion from our
seat

And made our footstool of security.

Come hither, Bess, and let me kiss my
boy.

Young Ned, for thee, thine uncles and
myself

Have in our armours watch'd the winter's
night,

Went all afoot in summer's scalding heat,

That thou mightst repossess the crown in
peace;

And of our labours thou shalt reap the
gain.

***RICHARD:* [Aside] I'll blast his harvest, if
your head were laid;**

For yet I am not look'd on in the world.

This shoulder was ordain'd so thick to
heave;

And heave it shall some weight, or break
my back:

Work thou the way,—and thou shalt
execute.

***KING EDWARD:* Clarence and
Gloucester, love my lovely queen;**

And kiss your princely nephew, brothers
both.

***CLARENCE:* The duty that I owe unto
your majesty**

I seal upon the lips of this sweet babe.

	<p><i>ELIZABETH: Thanks, noble Clarence; worthy brother, thanks.</i></p> <p><i>RICHARD: And, that I love the tree from whence thou sprang'st, Witness the loving kiss I give the fruit.</i></p> <p><i>[Aside] To say the truth, so Judas kiss'd his master,]</i></p> <p><i>And cried 'all hail!' when as he meant all harm.</i></p> <p><i>KING EDWARD: Now am I seated as my soul delights, Having my country's peace and brothers' loves.</i></p> <p><i>CLARENCE: What will your grace have done with Margaret? Reignier, her father, to the king of France Hath pawn'd the Sicils and Jerusalem, And hither have they sent it for her ransom.</i></p> <p><i>KING EDWARD: Away with her, and waft her hence to France.</i></p> <p><i>And now what rests but that we spend the time With stately triumphs, mirthful comic shows, Such as befits the pleasure of the court? Sound drums and trumpets! farewell sour annoy! For here, I hope, begins our lasting joy.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(3Henry VI. V.vii. 1-145)</i></p>
--	--

Tal y como se puede apreciar, del texto shakesperiano lo primero que suprimió Propeller fue los agradecimientos a nobles que han estado junto a él en la batalla y la victoria: the Duke of Somerset, Cliffords, Northumberlands, Warwick, Montague... No es algo relevante para Hall. También eliminaron el diálogo entre Edward y Clarence sobre Margaret, como si esta no fuese importante para ellos.

Las partes señaladas en negrita se mantienen prácticamente igual en ambos textos, y aunque las palabras de Richard: *To say the truth so Judas kissed his master And cried all hail whereas he meant all harm* no vengán introducidas o señaladas como un aparte, en la representación sí lo eran.

Además, la inclusión de esta escena y texto de *3Henry VI* contribuía a marcar una estructura circular, marcando contraste entre el orden inicial con deseo de continuidad y el reinado de Richard.

Todos los personajes en escena en ese momento aparecían bebiendo, y uno de los enmascarados daba de beber a Edward algo que parecía sangre en una bolsa de fluidoterapia o gotero de los que se usan en los hospitales. Se nos mostraba a un Edward bebido, sin camiseta, disfrutando de hábitos no muy saludables, de hecho, poco después aparecía vomitando. Además, los personajes brindaban por la victoria, algo que en las adaptaciones españolas no tenemos oportunidad de ver, ya que ninguna de las adaptaciones analizadas añadieron partes de *3Henry VI* al texto, algo más habitual en Inglaterra que en nuestro país, quizá por no alargar demasiado la obra y porque, normalmente, la cuestión histórica se deja a un lado. En las adaptaciones españolas, cuando Edward aparece por primera vez ya le vemos siempre enfermo.

Resulta interesante que en las escenas de palacio en las que aparecían los personajes de la corte también aparecían las marionetas de los príncipes como dos niños.

Llegados a este punto, tal y como la acotación textual en el texto de Propeller indica: “They freeze. RICHARD takes a ‘family’ photograph”. Richard simulaba hacer una foto y todos los personajes quedaban inmóviles, el escenario quedaba prácticamente a oscuras, y la audiencia podía ver ya desde el principio como Richard manejaba la acción. A partir de ahí, Richard acababa su monólogo:

RICHARD. Plots have I laid, inductions dangerous...

Al final de sus palabras, la acotación indicaba: “They unfreeze. RICHARD whispers poison in KING EDWARD’s ear”. Aunque en la función que tuvimos la oportunidad de analizar, Richard se acercaba a Edward, y cuando este se giraba, Richard aprovechaba para verter veneno en su copa. Sea de una forma u otra, Propeller atribuía a Richard el asesinato del monarca, como también hacía Noviembre Teatro en 2016 (aunque de formas distintas). Así, con los personajes cantando de nuevo acababa la escena y aparecía Clarence preso.

La siguiente escena que sería interesante comentar fue la escena de la seducción de Anne. En ella, el cadáver de Henry VI era introducido por los enmascarados mientras cantaban, presentes en toda la escena. Lo dejaban sobre una mesa de autopsias de una morgue y el cuerpo metido en una bolsa mortuoria con la cremallera abierta. De este

modo se podía ver el cadáver todavía sangrante. Resultaba una escena impactante, tenebrosa, aunque el contraste lo ponía Richard, el cual llevaba en sus manos un ramo de flores de plástico de colores que resultaba un tanto cómico y que contrastaba fuertemente en una escena realmente tenebrosa. En lo que refiere al texto de la escena, Propeller respetó el duelo verbal entre ambos personajes, aunque el texto fue muy recortado. He aquí un ejemplo:

LADY ANNE. Villain, thou knowst nor law of God nor man.

Didst thou not kill this King?

RICHARD. I grant ye.

LADY ANNE. Dost grant me, hedgehog? Then God grant me too,

Thou mayst be damned for the wicked deed.

O he was gente, mild and virtuous.

RICHARD. The better for the King of Heaven that hath him.

LADY ANNE. He is in Heaven, where thou shalt never come.

RICHARD. Let him thank me that help to send him thither,

For he was fitter for that place tan earth.

LADY ANNE. And thou unfit for any place tan hell.

RICHARD. Yes, one place else, if you will hear me name it.

LADY ANNE. Some dungeon.

RICHARD. Your bedchamber. (30)

En el texto shakesperiano:

ANNE. Villain, thou knowst nor law of God nor man.

No beast so fierce but knows some touch of pity.

RICHARD. But I know none, and therefore am no beast.

ANNE. O wonderful, when devils tell the truth.

RICHARD. More wonderful, when angeks are so angry,

Vouchsafe, divine perfection of a woman,

Of these supposed crimes, to give me leave

By circumstance, but no acquit myself.

ANNE. Vouchsafe, diffused infection of a man,

Of these known evils, but to give me leave

By circumstance, to course thy cursed self.

RICHARD. Fairer than tongue can name thee, let me have

Some patient leisure to excuse myself.

ANNE. Fouler tan heart can think thee, thou canst make

No excuse current but to hang thyself.

RICHARD. By such despair I should accuse myself.

ANNE. And, by despairing, shouldst thou stand excused;

For doing worthy vengeance on thyself,

Which didst unworthy slaughter upon others.

RICHARD. Say that I slew them not.

ANNE. Then say they were not slain.

But dead they are, and devilish slave, by thee.

RICHARD. I did not kill your husband.

ANNE. Why, then he is alive.

RICHARD. Nay, he is dead; and slain by Edward's hand.

ANNE. In thy foul throat thou liest: Queen Margaret saw

Thy murderous falchion smoking in his blood;

The which thou once didst bend against her breast,

But that thy brothers beat aside the point.

RICHARD. I was provoked by her slanderous tongue,

which laid their guilt upon my guiltless shoulders.

ANNE. Thou wast provoked by thy bloody mind.

Which never dreamt on aught but butcheries.
Didst thou not kill this king?

RICHARD. I grant ye.

ANNE. Dost grant me, hedgehog? then, God grant me too

Thou mayst be damned for that wicked deed.

O, he was gentle, mild, and virtuous.

RICHARD. The better for the King of heaven, that hath him.

ANNE. He is in heaven, where thou shalt never come.

RICHARD. Let him thank me, that help to send him thither,

For he was fitter for that place than earth.

ANNE. And thou unfit for any place but hell.

RICHARD. Yes, one place else, if you will hear me name it.

ANNE. Some dungeon.

RICHARD. Your bedchamber.

(I.ii 70-114)

En cuanto a la muerte de Clarence, escena iv, en esta ocasión si asistíamos a una larga conversación entre asesinos y después entre los asesinos y Clarence, algo que no es habitualmente representado en las adaptaciones españolas, las cuales tras una breve conversación van más directamente a la acción. (Anexo II). Propeller escenificó este asesinato de una forma muy espectacular, ya que uno de los asesinos le apuñalaba hasta en cinco ocasiones en el vientre y con Clarence en el suelo, los enmascarados le facilitaban una máquina taladradora con la que le taladraba los ojos. Aun así, Clarence se volvía a levantar, con todo el camión manchado de sangre, y el asesino le introducía la cabeza en un líquido hasta que moría. Introducían su cuerpo en una bolsa mortuoria, aparecía Richard y acababa con ellos. Estas muertes y la del rey Edward son asesinatos que Propeller apunta en la cuenta de Richard.

La siguiente escena en la que veíamos al rey era la escena v, en palacio, ya muy enfermo. También se trataba de una escena impactante por varios motivos escénicos: el primero puesto que en esta escena en la que el rey pide a los familiares de la reina y los suyos estén en paz, los personajes brindaban con ampollas de sangre servidas por el siniestro coro de enmascarados, quienes extraían esa sangre a los mismos personajes al comienzo de la escena. El otro hecho remarcable de aquella escena era que cuando Richard comunicaba al rey Edward que Clarence estaba muerto, uno de los enmascarados entraba con el cadáver del Duque en una bolsa mortuoria y lo dejaba caer ante el monarca. Este se arrodillaba abatido ante él e incluso se quitaba la corona y la dejaba sobre el cadáver, corona que nunca más luciría. La escena acababa con Richard y Buckingham solos junto al cadáver y Richard hacía el gesto de coger la corona aunque

justo en ese preciso instante entraba Hastings a por ella y Richard disimulaba irónicamente provocando las risas del público. Hastings salía con la corona en busca del rey y Richard se iba tras él y aprovechaba para dar una patada al cadáver de Clarence. Unos enmascarados se llevaban el cadáver y otros entraban una camilla con el rey mientras uno de ellos le sujetaba el brazo en alto tomándole el pulso al mismo tiempo que se escuchaba un latido de corazón que latía cada vez más rápido hasta que se paraba y se llevaban el cadáver del rey en la camilla. (Anexo III) De este modo se escenificó la muerte de Edward en la misma escena v.

Un hecho novedoso fue que Margaret comenzaba sus profecías arrodillada con un cuervo en sus manos y un gran cuchillo con el que lo abría, dejando caer su sangre en un plato, a partir del cual lanzaba sus profecías.

En la escena viii asistíamos al asesinato de Rivers llevado a cabo por los enmascarados. Estos le metían aún vivo en una bolsa mortuoria y lo apaleaban con porras hasta la muerte.

Un desorden en las escenas ocurría en la escena ix, la cual se correspondería con la escena III.iv del hipotexto, la escena en que se reúne el consejo en la Torre. De esta escena sería interesante comentar el asesinato de Hastings. Catesby sacaba una motosierra y se lo llevaba tras las cortinas transparentes, allí, él y los enmascarados lo asesinaban con la sierra y se podía ver la sangre salpicada contra las cortinas. Al final de esta escena ix llegaba el intervalo. Tras el cual comenzaba la escena x, y esta lo hacía con el Escribano, cuyo texto era exactamente el mismo que en el hipotexto shakesperiano, su parte no fue recortada sino más bien todo lo contrario, la compañía le concedió más líneas a este personaje y tuvo diálogo con los ciudadanos. Esta escena se unía con la escena de la pantomima para convencer al Alcalde y los ciudadanos de que Richard debe ser el rey. Por tanto, esta escena x se correspondería con las escenas II.iii y III.vii del original shakesperiano, quedando de la siguiente manera:

A London Street. The chainsaw is still on stage.

SCRIVENER. Here is the indictment of the good Lord Hastings,

Which in a set hand fairly is engrossed,

That it may be today read o'er in Paul's.

And mark how well the sequel hangs together:

Eleven hours I have spent to write it over,

For yesternight by Catesby was it sent me;

And yet within these five hours Hastings lived,

Untainted, unexamined, free, at liberty.

Here's a good world the while. Who is so gross

That cannot see this palpable device?

Yet who so bold but says he sees it not?

Bad is the world, and all will come to naught

When such ill dealing must be seen in thought.⁴⁴⁶

The CITIZENS (orderlies) argue in the audience.

CITIZEN. Doth the news hold of good King Edward's death?

SCRIVENER. Ay sir, it is too true, God help the while.⁴⁴⁷

CITIZEN. Then masters, look to see a troubles world.

CITIZEN. No, no, by God's good grace his son shall reign.

CITIZEN. In him there is a hope of government.

CITIZEN. He in his ripened years shall govern well.

CITIZEN. Woe to the land that's governed by a child.

Enter RICHARD and BUCKINGHAM.

RICHARD. Go cousin, to the citizens in all haste.⁴⁴⁸

There at your meetest vantage of the time,

Infer the bastardy of Edward's children⁴⁴⁹.

BUCKINGHAM. As if the golden fee for which I plead

Were for myself⁴⁵⁰; and have no fear my lord

⁴⁴⁶ Corresponde al acto III escena vi del original.

⁴⁴⁷ Línea que pertenece al Ciudadano 2 en el original.

⁴⁴⁸ Línea añadida por Propeller. Podría corresponderse con: *Go after, after, cousin Buckingham*, del hipotexto (III.v.71), puesto que dos líneas después encontramos las líneas siguientes del texto de la adaptación de Propeller.

⁴⁴⁹ Líneas que aparecen en el hipotexto en III.73 del original.

⁴⁵⁰ Hasta aquí, estas líneas de Buckingham se corresponden con el hipotexto con III.v.95-97. Aunque el final de la tercera línea sería distinto del original.

I'll win the fickle commons to your cause⁴⁵¹ (66).

Hasta aquí, solo el Escribano estaba sobre el escenario, el resto eran voces en off. A partir de este momento, los enmascarados salían al escenario, portando porras, motosierra, cuchillos y una guitarra, con los que creaban música para el siguiente rap:

SCRIVENER. Citizens of London are seen but not heard:

We're kept in the dark, we speak not a word

But who can stay silent when doubt is revealed,

When words are mistaken, indictments are sealed?

O bloody, bloody England

O miserable age

Fear is our hangman

Silence our grave.

Edward is dead, but who wears the crown?

A state ruled by a child will bring us all down.

Our boy prince is waiting, his uncle protests;

Our country is anxious, our country expects.

People of England, you must decide.

Give voice to your conscience, today is your day.

People of London, you hold the sway.

Give voice to your conscience, today is your day.

CITIZENS. O bloody, bloody England

O miserable age

Fear is our hangman

¹⁷ Línea que corresponde al Ciudadano 2 en II.iii.5 del original.

Silence our grave (66-7).

El texto de este rap cantado por el grupo de enmascarados era novedoso y fue introducido por Propeller. La escena continuaba y contenía numerosas alteraciones del orden respecto al original:

CITIZEN. I fear, I fear twill prove a giddy world.⁴⁵²

BUCKINGHAM. And it will ne'er go right, my friends,

Till Richard wear the garland of the realm.⁴⁵³

Estas líneas de Buckingham corresponden a Catesby, en conversación con Hastings, en III.ii.38-39 del original:

CATESBY. It is a reeling world indeed, my lord,

And I believe will ne'er stand upright

Till Richard wear the garland of the realm.

A esto le respondía de nuevo el Escribano en texto añadido por Propeller, por lo que es la primera vez que vemos que este personaje tenga más líneas de su propio parlamento:

SCRIVENER. Pray silence for my Lord of Buckingham.

En un nuevo salto del texto, Buckingham le respondía con texto que pertenecería a III.vii aunque Propeller cambió y añadió texto (en negrita), por lo que observamos diferencias entre ambos, el texto de la adaptación y el original:

BUCKINGHAM. **You tell me Edward's son the prince shall reign;**

And yet, my friends, he's not legitimate.

For Edward was contract to Lady Lucy, and afterward by substitute betrothed

To Bona, sister to the King of France.

These both put off, Elizabeth⁴⁵⁴

⁴⁵² Línea que corresponde al Ciudadano 2 en II.iii.5 del original.

³⁸⁰ Línea que corresponde a Catesby en III.ii.38-39 del original.

⁴⁵⁴ “a poor petitioner” en el original, en lugar de Elizabeth, en III.vii 182.

Made prize and purchase of his wanton eye,
 Seduced the pitch and height of his degree
 To base declension and loathed bigamy.
 By her in his unlawful bed he got
whom our manners call the Prince⁴⁵⁵.

Whereas his uncle, Richard Duke of Gloucester,

Shows discipline in war, wisdom in peace,

With bounty, virtue, fair humility –

I pray you, if you love your country's good⁴⁵⁶,

Cry 'God save Richard, England's royal king!' (67).

1 CITIZEN (only). God save King Richard!

Por tanto, aquí podemos ver el parlamento de Buckingham recortado que además incluye líneas posteriores del propio personaje.

La escena continuaba y se podía observar texto perteneciente al Mayor en el original (III.vii.80) y que en la adaptación de Hall pasaban a ser líneas de Citizen:

CITIZEN. Marry God defend his grace should say us nay (68).

Esto ocurría de Nuevo en la misma escena en la siguiente intervención del Mayor (en el original IIIvii.200) y su línea era del Citizen en la adaptación de Propeller:

CITIZEN. Do good my lord, your citizens entreat you (70).

Otro hecho significativo se daba casi al final de la escena, cuando Richard fingía marcharse sin aceptar ser nombrado rey de Inglaterra para que le suplicasen, Propeller introducía una nueva intervención por parte del Escribano, una línea que en el hipotexto tiene lugar en II.iii.27, por lo que se produce un salto entre escenas. Además, esa línea pertenecía al Ciudadano 3 y no al Escribano, por lo que también se produce un cambio en el discurso entre personajes:

SCRIVENER: Full of danger in the Duke of Gloucester. (70)

⁴⁵⁵ Líneas de Buckingham que en original aparecen en III.vii 180-190.

⁴⁵⁶ En el original: *I bid them that did love their country's good* (III.vii.22)

A estas palabras respondía Richard golpeándole con su bastón en la cabeza y matándolo.

Antes de acabar la escena, de nuevo la intervención del Mayor era otorgada a otro personaje, en este caso a Catesby:

CATESBY: God bless your grace, we see it, and will say it. (71)

El resto de la escena transcurría sin mayores diferencias en cuanto al orden del texto pero si se observan grandes recortes en el mismo. Por tanto, se trataba de la escena con los cambios textuales más importantes y, sobre todo, novedosos.

Puesto que, como se ha comentado, la escena IV.i del original fue eliminada, la siguiente escena que representaba Propeller, la xi, era la escena de la coronación de Richard, una escena que comenzaba de una forma muy potente visualmente hablando, ya que en la misma se repartían cadáveres en bolsas en el suelo, la propia acotación textual así lo indicaba: “body-bags brought on, over which RICHARD and LADY ANNE walk” (72).

Richard llevaba a Anne de la mano (en gesto de obligarla y a la fuerza) caminaban por encima de esos cadáveres, en una clara metáfora del camino recorrido por Richard hasta el trono. Richard se arrodillaba y cuando iba a ser coronado por el arzobispo, Richard le arrebatava la corona con fuerza y se la ponía él mismo. Le acercaban el trono (antes camilla de autopsias, ahora transformada, algo que también vimos en la adaptación de Eines) y como no podía subir él solo, daba un salto y emitía un sonido cómico, provocando las risas del público, por lo que una vez más se combinaba lo tétrico con el humor. Tras discutir con Buckingham, la situación volvía a dar un giro y con gestos cómicos Richard llamaba a Anne, quien se acercaba hasta él. Richard la abrazaba y al mismo tiempo que revelaba sus planes con la hija de Elizabeth, rompía el cuello de Anne, en una impactante demostración de crueldad por su parte. La situación volvía a ser trágica, pero antes de que los enmascarados se la llevasen arrastrándola, Richard le quitaba el anillo. Aquí el tono volvía a ser cómico, ya que le costaba mucho sacarle el anillo y finalmente lo hacía con la boca. Al hacer fuerza, arrancaba el dedo de Anne, y cuando lo lograba su corona cayó fuera del escenario por el proscenio, lo cual propició las carcajadas de la audiencia. Richard tuvo que pedir a un espectador de la primera fila que se la devolviese, ante lo cual el público volvió a reír e incluso a aplaudir mientras Richard se recolocaba la corona. Desconozco si este hecho se daba normalmente en todas sus representaciones, pero sí ocurrió en la representación de la grabación que disponemos. Finalmente, Richard escupía el dedo de Anne y proseguía con la función.

El asesinato de los príncipes no se representaba en escena, sino que las marionetas que representaban a los príncipes aparecían vestidas con ropa de cama y gorros de dormir y se iban tras las cortinas. Tyrrell entraba detrás y después aparecía con los gorros en su mano. En la escena xii de la adaptación vemos cambios en cuanto a lo que los discursos de los personajes se refiere. Tyrrell era un personaje que no hablaba por lo que sus líneas fueron repartidas entre Catesby y Ratcliffe, quienes contestaban por él:

RICHARD. Kind Tyrrell, am I happy in thy news?

RATCLIFFE. If to have done the thing you gave in charge

Beget your happiness, be happy then,

CATESBY. For it is done.

RICHARD. But didst thou see them dead?

CATESBY. He did, my lord.

RICHARD. And buried, gentle Tyrrell?

RATCLIFFE. The chaplain of the Tower hath buried them;

But where, to say the truth, we do not know (77).

Estas líneas de Ratcliffe y Catesby informando a Richard de los hechos corresponden a Tyrrell en el original shakespeariano en IV.iii.

Otro aspecto novedoso en esta escena es que tras esta conversación, Richard mataba a Tyrrell apuñalándole por la espalda para que no pudiese revelar el secreto del asesinato. Tyrrell caía muerto y Richard reía con sonoras carcajadas hasta que, sin que nadie lo esperase, Tyrrell se levantaba y salía tranquilamente ante la mirada atónita y cómica de Richard que provocaba la risa en la audiencia y sin más explicaciones.

En la siguiente escena, la escena xiii, se representaba el diálogo entre Richard y Elizabeth, y el texto de la adaptación respetaba el duelo verbal y la fuerza de dicho diálogo entre ambos personajes, aunque, obviamente, el texto fue muy recortado también en esta ocasión.

La escena xiv se correspondía con la escena i del acto V del original shakesperiano y en ella se representaba la ejecución de Buckingham. El cual, tras su monólogo, giraba el trono y se sentaba en él de forma que quedaba de espaldas a la audiencia. Los enmascarados le rodeaban y uno de ellos le apuñalaba y abría el estómago y le sacaba las tripas y entrañas. La acotación textual decía: “The orderlies kill and disembowel BUCKINGHAM. They deposit his entrails in a bucket as RICHMOND enters” (88).

En lo que al texto se refiere sería interesante comentar que quien le acompañaba en esta escena en la versión shakesperiana es el Sheriff, mientras que en la adaptación de Propeller fue Ratcliffe, y por tanto sus líneas pasaban a ser recitadas por este.

En la escena xv aparecía Richmond por primera vez y recitaba un monólogo. El texto de Oxford, Herbert y Blunt en esta escena del original (V.ii) fue eliminado y los personajes también.

De la escena xvi sería importante comentar que si se representaba la escena y diálogo entre Richmond y Stanley (V.iii del original), escena que permite a la audiencia conocer la alianza entre ambos personajes y por tanto, la traición de Stanley hacia Richard, hecho clave en la historia, y en esta misma escena se representaba a

continuación la aparición de los fantasmas (V.iii), una escena macabra y muy potente visualmente hablando. En la oscuridad de la noche, Richard y Richmond, sentados en la misma camilla descansaban la noche antes de la batalla, espalda con espalda. Tras ellos 6 bolsas mortuorias en pie y las cremalleras comenzaban a abrirse poco a poco, de ellas salían los fantasmas. Primero el fantasma de Rivers, tras él los pequeños príncipes, el fantasma de Hastings, el de Lady Anne, Clarence y finalmente el de Buckingham. A diferencia del original, donde el primero era el fantasma del príncipe Edward, hijo de Henry VI, y este era el segundo fantasma en aparecer. Después Clarence, Rivers, Grey y Vaughan, príncipes, Hastings, Lady Anne y Buckingham. Una escena realmente espeluznante que Kirwan definía del siguiente modo:

Richard and Robert Hands's Richmond slept sitting back-to-back on a gurney, and a series of upright body bags appeared upstage, writhing. Breaking out, the ghosts appeared one by one, moving in a wide circle around the sleeping bodies and whispering their curses and blessings. The visual impact was diminished by the odd choice to overlap the speeches, losing almost all of the words in the process; but the procession of unveiled bodies aptly mirrored the mechanized modes of death they had suffered.

El texto no cambiaba del original en esta escena, cada espectro recitaba su parlamento y además, un hecho interesante es que los fantasmas se dirigían tanto a Richard como a Richmond, como en la versión clásica, algo que no ocurre en las adaptaciones españolas, en ellas solo se dirigen a Richard.

En las últimas escenas, el texto fue muy recortado, y para la batalla final se oscurecía el escenario y se escuchaban caballos trotando hacia la batalla. Cuando la iluminación volvía, en silencio, se abrían las cortinas transparentes y los enmascarados entraban a Richard malherido y débil en su trono. Tras su “my kingdom for a horse”, Richmond le pegaba un tiro con una pistola. Stanley le quitaba la corona y se la otorgaba a Richmond, de este modo, la representación acababa con el soliloquio de Richmond. Aunque cuando estaba a punto de acabar, Richard revivía sorprendentemente y Richmond volvía a dispararle de nuevo, acabando con él definitivamente.

Por otra parte, cabría señalar que el lenguaje de la adaptación fue fiel al original, manteniendo el verso. El tono también intentaba ser lo más shakesperiano posible, pese a la sangre, un tono trágico pero con numerosos tintes humorísticos. Propeller no dio continuidad al enfoque político y crítico en escena, sino que más bien nos encontramos ante un Richard sangriento y psicópata, y la compañía desarrolló un enfoque oscuro e irónico sobre el efecto que el poder tiene en todos nosotros.

Aunque sin duda, lo que más llamaba la atención de la obra fue la sangre. Sala lo definía como una puesta en escena que “responde a esta naturaleza gótica, con decorados oscuros, sólo rotos por la brillantez de la sangre. La compañía británica no ha renunciado a ninguna víctima, aunque trata la barbarie con un distanciamiento irónico y ciertos toques de humor”. Barranco titulaba su crítica como “Richard III en versión gore” y hablaba de “una cantidad de litros de sangre nunca antes vista”. Antón titulaba “sangre y humor para el gran villano de Shakespeare” y añadía: “con mucha sangre y atrocidades hasta el punto de que roza el gore”. Sorribes utilizaba la palabra gore de

nuevo en su titular: “un ‘Shakespeare gore’”. Por su parte, Kirwan hablaba de las sangrientas muertes sobre el escenario:

The company devised increasingly elaborate means of death: Richard’s suited murderers dispatched John Dougall’s Clarence with a drill through the skull; Thomas Padden’s Hastings was pulled behind a large plastic curtain while Catesby started up a spluttering chain saw, and Hastings’s silhouette was subsequently obscured by jets of blood that splashed up the curtain; and, in a spectacular sequence, Chris Myles’s Buckingham was placed on a raised platform and, to the sound of screams, had his guts drawn from his stomach with a meat hook.

En lo que respecta a los personajes, nos encontramos ante 14 actores, todos hombres, por lo que los personajes femeninos también eran representados por hombres, pero sin transformismos, ni pelucas, ni voces femeninas forzadas, ni maquillaje, tan solo el actor, el texto y el vestuario, como es norma en la compañía Propeller. Todos realizaban un trabajo muy físico, y como es habitual en los montajes de la compañía, todos cantaban, bailaban, tocaban instrumentos y muchos de ellos doblaban personajes para poder representar a un total de 21 personajes. Este fue el elenco y los personajes a los que interpretaron:

Richard	Richard Clothier
Queen Elizabeth	Dominic Tighe
Duke of Buckingham	Chris Myles
King Edward IV / Earl of Richmond	Robert Hands
Lady Anne	Jon Trenchard
George, Duke of Clarence / Lord Stanley	John Dougall
Sir Richard Ratcliffe	Dugald Bruce-Lockhart
Lord Hastings / Duke of Norfolk	Thomas Padden
Queen Margaret / Scrivener	Tony Bell
Lord Rivers / Duchess of York	Kelsey Brookfield
Sir William Catesby	David Newman
Edward Prince of Wales / Murderer 1	Sam Swainsbury
Richard Duke of York / Murderer 2	Richard Frame
Bishop of Ely	Wayne Cater

Entre los personajes en escena destacaba Richard Clothier, actor que interpretó a Richard en una brillante actuación, representando a un encantador pero peligroso psicópata. Según Antón, “lo hace bastante canónicamente: joroba, cojera, brazo marchito y mano mutilada”. La cojera venía representada por unos hierros ortopédicos en su pierna derecha, similares a los de Kevin Spacey en la pierna izquierda, o incluso a Marius Goring en 1953 en la adaptación de Glen Byam Shaw y Norman Rodway en la adaptación de Terry Hand de 1970, ambas de la RSC. Por su parte, García Garzón definía al personaje del siguiente modo: “el astuto Ricardo es un espigado Richard Clothier con joroba de cuero sobre el elegante capote militar negro y ortopedia metálica para la cojera, un villano que se gusta a sí mismo, narcisista y cruel, un bello tenebroso de elocuencia letal”, mientras que Kirwan resaltaba su poderosa fuerza y poder de intimidación:

Clothier wore a leg brace and limped about the stage, yet towered over most of the cast and gave the impression throughout of intimidating strength. His black gloves had the strength of iron fists, and he used them to throttle and snap necks, including those of the two murderers who had recently killed Clarence.

Se trataba de un personaje realmente imponente, alto (pese a moverse encorvado casi en todo momento), rubio, completamente vestido de negro, y pese a no vestir uniforme, recordaba a un oficial nazi. (Anexo IV). La compañía proponía un gran contraste con Richmond, el cual vestía con traje, camisa y corbata totalmente blancos. Burgess lo describía como “in a white Armani suit like a 21st Century bridegroom”.

Además, en esta adaptación, Richard manejaba la acción, y como ocurría en la adaptación española de la compañía Arden en 2005, Richard tenía la capacidad de detener la acción. Aunque en el caso de Propeller tan solo se daba en la primera escena, en la que su monólogo se ve interrumpido por la ceremonia de coronación de Edward IV, mientras todos están de celebración, él, desde el extremo derecho del escenario apretaba un interruptor para realizar una foto y todo el escenario quedaba a oscuras salvo él. El resto de personajes inmóviles, y Richard continuaba con su monólogo dirigiéndose a la audiencia. Richard llegaba incluso a arrebatarse un cigarro de las manos de uno de los personajes. Cuando la luz volvía, volvía también la acción y los personajes recuperaban su movilidad.

Richard también mostraba sus dos caras sobre el escenario: una encantadora y otra cruel. Mientras está lamentando la muerte de Clarence, al pasar a la altura de su cadáver, Richard le pega una patada sin que nadie lo vea. Además, Propeller atribuía las muertes de Edward, los asesinos de Clarence y de Tyrrell a Richard con sus propias manos, algo diferente respecto a la versión shakesperiana y a lo habitual, por lo que se nos presentaba un Richard más sanguinario.

Además de Richard, un elemento muy destacable entre los personajes era un grupo con apariencia de celadores, vestidos con batas blancas de laboratorio y siniestras máscaras. Este grupo realmente aterrador actuaba como una especie de coro acechante, cantaban desde canciones de folklore popular hasta música de misa en latín, pero no solo eso, sino que hacían un poco de todo: ayudaban a los actores, corrían cortinas, movían elementos sobre el escenario, movían las marionetas que representaban a los príncipes e incluso hablaban por ellos, entraban y sacaban cadáveres del escenario, interpretaban al *Scrivener* y *Citizens* en la escena x, y por si fuera poco, exterminaban y

tomaban relevancia en la acción: apaleaban el cadáver de Rivers metido en la bolsa mortuoria y destripaban a Buckingham. Para ello utilizaban todo tipo de artefactos: taladros, cuchillos, sierras, hoces e incluso hasta una sierra mecánica, pero siempre al servicio del estado y de Richard. Se trataba de un coro y unas escenas muy impactantes que transmitían inquietud y miedo. (Anexo V).

También era destacable la representación de los pequeños príncipes, como se ha comentado, mediante el uso de dos pequeñas marionetas movidas por los enmascarados, quienes también les daban voz. Esta no era la única adaptación que utilizaba este recurso, tal y como se ha mencionado, ya que también Iguana Teatre representaba a los príncipes mediante marionetas y Teatre Lliure como muñecos al ser asesinados. También Avanti y Maràcula utilizaron las marionetas como personajes.

5.2.3 Puesta en Escena.

En cuanto al espacio escénico, la historia se situó en una especie de sanatorio del siglo XIX, algo que no era novedad, puesto que esto ya lo habían hecho Barry Kyle e Ian Richardson en 1974. Michael Pavelka, responsable del diseño y escenografía confirmaba que se trataba de una ambientación reflejo de la psique de Richard:

Here, we explored the internal motivations, exposed them and expanded them into a physical reality – splitting Richard’s psyche into a squad of masked, white-coated but grubby Victorian hospital orderlies that looked more comfortable in Bedlam than exposed on stage. ... The design was therefore more of a psychological space than any geographical location⁴⁵⁷.

Herráiz también describía la ambientación y veía un manicomio:

La acción se traslada, en efecto, a un escenario desnudo con un aire entre manicomio de película de serie B y sala clandestina de tortura, en el que predominan los objetos puntiagudos de aspecto espeluznante: hachas, cuchillos, sierras, y unas simples barras de madera con las que se golpean bolsas de plástico negras que simulan contener cadáveres o seres humanos a punto de serlo.

Por su parte, Kirwan lo comparaba con un matadero:

Against a backdrop of bloodstained chopping blocks, plastic curtains and meat hooks, England became a meat factory, an industrialized slaughterhouse presided over by anonymous apron-wearing butchers who wore makeshift cloth masks to protect them from the stench. Locations were thematized rather than literally depicted, and the constant presence of the blunt instruments and masked figures served to underscore the inevitable consequences of Richard’s machinations.

⁴⁵⁷ Program Note, p.3.

Ambas opiniones estaban en lo cierto, puesto que en ocasiones parecía un sanatorio y en otras un matadero. Además, Gracias a la grabación en DVD de la que disponemos, hemos podido constatar que se trataba de un escenario muy oscuro, terrorífico, en el que aparecían biombos quirúrgicos, una mesa de operaciones móvil que se transformaba en trono, tumba o caballo de batalla, e incluso cortinas de plástico que recordaban a un matadero, y que aparecían también posteriormente en la adaptación de Dinsdale.

A pesar de ello, las acotaciones del texto de la compañía indicaban diferentes localizaciones, como por ejemplo: La Torre, Bosworth, calles de Londres, etc. En ninguna de estas escenas la ambientación cambiaba, tan solo aparecía un elemento distinto en la escena ix, la cual se correspondería con la escena III.iv del hipotexto, la escena en que se reúne el consejo en La Torre. En ella se proyectaba una cruz en el suelo, lo cual además, podría confundir a la audiencia puesto que dicha cruz parece indicar que la acción se sitúa en una iglesia o espacio religioso similar, aunque la acotación del texto de la compañía indicaba que se encontraban en La Torre.

Un elemento muy destacable de aquella producción fue la música. Propeller da mucha importancia a la música que suena en escena en sus montajes, y es música que o bien ha sido creada por ellos o se inspiran en música que conocen bien. El responsable de ella es Jon Trenchard, quien definía Richard III como “a requiem mass”.⁴⁵⁸ Además, el proceso siempre suele ser el mismo en cada adaptación: “We play or sing our suggestions to Edward, and he decides what goes into the production, and at what point in the play”.⁴⁵⁹ En este caso, Hall pretendía que el sonido fuese similar al que llevaron a escena en *Rose Rage*, las dos adaptaciones que hicieron en 2001 de la trilogía de *Henry VI*, es decir, “English choral music, especially madrigals and church music – and, as I used to sing in a cathedral choir, I ended up arranging and co-ordinating most of the music. I wanted to give Richard III the feeling of a Requiem Mass”.⁴⁶⁰ Tras cada asesinato, al principio o final de cada escena y al mover atrezzo, el coro de enmascarados cantaba y bailaba una canción. Gracias a la grabación de la que disponemos, se ha podido constatar que las piezas que suenan durante la adaptación son las siguientes:

Al principio, sobre el escenario se observaba al grupo de enmascarados, inmóviles, cada uno en una posición diferente. Cuando comienza la acción, cantan a coro “*Pie Jesu*”, motete del siglo XIII que suele entonarse en las misas de Réquiem y que parece anticipar lo que la obra será:

“Pie Jesu”

Pie Jesu, pie Jesu, pie Jesu, pie Jesu
 Qui tollis peccata mundi
 Dona eis requiem, dona eis requiem

⁴⁵⁸ Program Note, p.15.

⁴⁵⁹ *Ibíd.*

⁴⁶⁰ *Ibíd.*

Pie Jesu, pie Jesu, pie Jesu, pie Jesu
 Qui tollis peccata mundi
 Dona eis requiem, dona eis requiem
 Agnus Dei, Agnus Dei, Agnus Dei, Agnus Dei
 Qui tollis peccata mundi
 Dona eis requiem, dona eis requiem
 Sempiternam
 Sempiternam
 Requiem

Cuya traducción al inglés sería la siguiente:

Merciful Jesus, merciful Jesus, merciful Jesus, merciful Jesus
 Father, who takes away the sins of the world
 Grant them rest, grant them rest
 Merciful Jesus, merciful Jesus, merciful Jesus, merciful Jesus
 Father, who takes away the sins of the world
 Grant them rest, grant them rest
 Lamb of God, Lamb of God, Lamb of God, Lamb of God
 Father, who takes away the sins of the world
 Grant them rest, grant them rest
 everlasting
 everlasting
 Rest.⁴⁶¹

Estos personajes continuaban cantando hasta que aparecía Richard y comenzaba su monólogo. Ellos continuaban su canto de fondo. El monólogo era interrumpido por la entrada del rey Edward, la reina Elizabeth y Clarence. Como se ha comentado en el apartado textual, el monólogo inicial de Richard está dividido en varias partes, con escenas y líneas de *3Henry VI* intercaladas en el propio monólogo. En esa primera interrupción, los personajes entonaban entre risas un pequeño fragmento de “*Drink, drink, drink*”, (de la opereta *The Student Prince*, 1924), y con ella se nos introducía la celebración de coronación de Edward IV:

Drink! Drink! Drink!

To lips that are red and sweet as the fruit on the tree!

Here's a hope that those bright eyes will shine

Lovingly, longingly soon into mine!

May those lips that are red and sweet,

Tonight with joy my own lips meet!

⁴⁶¹ En www.liveabout.com/pie-jesu-lyrics-english-text-translation-and-history-724027.

Al comienzo de la segunda escena, los enmascarados introducían el cadáver de Henry VI cantando “*Dies Irae*”, himno latino del siglo XIII, considerado uno de los mejores poemas en latín medieval, el cual describe el día del juicio final que se cantaba en la Misa de Réquiem. Ahí daba comienzo la escena de la seducción de Anne, la cual acababa con los personajes cantando “*Now is the Month of Maying*” (composición de Thomas Morley del siglo XVI) mientras sacaban el cadáver de escena e introducían nuevos elementos. Esta canción trata, aparentemente, sobre la primavera y los meses de abril y mayo, aunque en realidad está considerada como una metáfora sobre hacer el amor y podría simbolizar el triunfo y posesión de Richard sobre Anne. Estos eran los versos que cantaban en este preciso instante, mientras se llevaban al cadáver del rey Henry y Richard se disponía a comenzar su soliloquio posterior a la conquista de Lady Anne:

Now is the month of maying,
when merry lads are playing, Fa La... (x2)

Al finalizar el monólogo, mientras se realizaba el cambio de escena y pasábamos a la tortura y asesinato de Clarence, se cerraba la escena de la conquista con otros versos de dicha canción:

Each with his bonny lass
Upon the greeny grass. Fa La...

En la escena tercera Margaret lanzaba sus profecías con una canción de fondo en latín que no logramos identificar y que aportaba mayor misterio y oscuridad a la escena.

Al final de la tercera escena, Richard enviaba a los dos asesinos a matar a Clarence, y la canción que cantaban los personajes era: “*Down Among the Dead Men*”, canción popular del siglo XVIII que se refiere a la ingesta de alcohol y el estado de embriaguez. “*Dead Men*” refiere a botellas vacías y por tanto la expresión “*lie down among the dead men*” se refiere a yacer en el suelo de una taberna borracho entre botellas vacías. La canción comienza con un brindis por el rey y referencias al dios Baco (dios del vino), por lo que puede guardar relación con lo que viene después, la escena del asesinato de Clarence, ahogado en Malvasía:

Here's a health to the King and a lasting peace
To faction an end, to wealth increase.
Come, let us drink it while we have breath,
For there's no drinking after death.
And he that will this health deny,
Down among the dead men, down among the dead men,
Down, down, down, down;

Down among the dead men let him lie!

Cuando los dos asesinos se quedaban solos con Clarence, silbaban la canción mientras sacaban distintos objetos para asesinarle: un cuchillo de carnicero, una sierra, un palo... Esta escena iv acababa con la canción de nuevo mientras le asesinaban y al mismo tiempo que Richard mataba a los asesinos.

La escena v comenzaba con el coro de enmascarados sacando sangre a los miembros de la corte del rey Edward, y cantando “Locus Iste”, un motete sagrado compuesto por Bruckner en 1869. Después bebían esa sangre en presencia del rey como símbolo de alianza:

Locus iste a deo factus est

Locus iste a deo factus est

In estimabile sacramentum

In estimabile sacramentum

Al comienzo de la escena vi los personajes cantaban “Coventry Carol (sleep thou)”, un villancico típico de esa región inglesa que tiene sus orígenes en el siglo XVI, y que tradicionalmente se cantaba como parte de una mystery play: The Pageant of the Shearmen and Tailors. El villancico se refiere a la Masacre de los Inocentes, en la que Herodes ordenó asesinar a todos los hijos varones menores de dos años en Belén, y tomaba la forma de nana que cantaban las madres a aquellos pequeños condenados. Esta canción guarda estrecha relación con la escena, puesto que en ella vemos al pequeño príncipe York en la cama, con camisón y gorro de dormir, hablando con su abuela, la Duquesa de York, y Hastings lo sacaba de la cama y se lo llevaba a Westminster para asistir a la ceremonia de coronación de su hermano mayor. Por tanto, guarda relación con lo que sería una nana ya que el niño está acostado, y también con la masacre de inocentes, lo que les ocurrirá a los dos pequeños. La Duquesa acababa la escena diciendo: “welcome destruction, death and massacre” (87).

Lully, lulla, thou Little tiny child,

By, by, lully, lulla thou Little tiny child.

Al final de esta escena y comienzo de la escena vii, mientras se llevaban al pequeño cantaban otro fragmento de esta canción:

Herod, the King, in his raging,

Chargid he hath this day.

La escena viii comenzaba de nuevo con “Dies Irae” escena en la que tiene lugar el asesinato de Rivers por parte de Hastings:

Dies irae, dies illa

Solvat saeculum in favilla

Teste David cum Sibylla.

Continuaban cantándola de fondo mientras Catesby hablaba y era asesinado.

Al comienzo de la siguiente escena, escena ix, volvían a cantar “*Locus Iste*”, en la que se desarrollaba el consejo en La Torre que acababa con la condena de Hastings y su ejecución a manos de Catesby.

Como se ha comentado en el apartado textual, en la escena x Scrivener y Citizens cantaban un rap.

Al comienzo de la escena xi, Richard se coronaba rey y cantaban “*Sanctus*”.

Sanctus, Sanctus, Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus

Dominus Deus Sabaoth

Dominus Deus Sabaoth

Pleni sunt caeli et terra gloria tua

Durante el asesinato de los príncipes en la escena xii y al comienzo de la escena xiii volvían a cantar la nana “*Sleep Thou*”, parte del Coventry Carol.

En la escena xiv asistíamos a la ejecución de Buckingham, para la que entonaban “*Dies Irae, dies illa*”.

Finalmente, al aparecer Richmond cantaban “*Judge Eternal, Throned in Splendour, Rhuddlan*”, canción típica galesa del siglo XIX, en relación con Richmond.

Trenchard aseguraba que toda la música fue elegida porque les pareció apropiada y en consonancia con la obra, y de hecho se trata de una acertada selección por su relación entre las piezas musicales y las escenas de la obra. Además, se basaron principalmente en escalas descendentes e intervalos semitono. Las escalas descendentes debían sugerir el deseo de Hall de que la producción representase el descenso de Richard al infierno:⁴⁶²

Down among the dead men, ... and our theme for the murderers, repeats the word 'Down' as the pitch descends; *Locus Iste*, ..., underscores various scene changes in the first half and has an eerie bass line which descends chromatically

⁴⁶² Programme Note, p.14.

(Irreprehensibilis est); our modern arrangement of Dies Irae at Buckingham's death uses the same downward chromatic scale but with higher voices.⁴⁶³

Por su parte, los semitonos discordantes tenían otra misión, así como el simbolismo de la canción con la que introducían a Richmond:

To reflect the rivalry of Richard and Richmond for the crown. For Richmond 'the Welshman,' we use a traditional Welsh hymn tune (Judge Eternal, throned in splendour, Rhuddlan), complete with 19th century lyrics about 'purging the realm' and 'cleansing the nation'".⁴⁶⁴

En definitiva, se trataba de una música muy cuidada y muy apropiada que contribuía a crear una ambientación gótica y tenebrosa.

En cuanto al espacio escénico, la adaptación fue estrenada en The Belgrade Theatre, en Coventry, donde permaneció en cartel durante varios días. A partir de ahí giró durante 2010 y 2011 por gran parte de Inglaterra, Escocia, Estados Unidos, Alemania, Irlanda y Dinamarca, con financiación por parte de Arts Financial England y The Touring Partnership, y con el apoyo de Coutts and Co Ltd. La mayor parte de los espacios donde representaron fueron teatros aunque también destacaba el castillo Kronborg Castle, en Helsingor, Dinamarca, conocido como el castillo de Hamlet.

En España, Propeller representó su adaptación en el Teatro Municipal de Girona y en la sala Roja, en Teatros del Canal, en Madrid.

Además, un hecho notable de la gira es que en gran parte de la misma se representaba *Richard III* y *The Comedy of Errors*. La compañía justificaba el porqué ambas obras giraban juntas pese a tratarse de, en principio, obras muy distintas (una tragedia histórica y una comedia). Warren explicaba que ambas son obras del principio de la carrera de Shakespeare, y también por razones de tipo lingüístico: "The two plays are also closely linked in their language. The basic style of both is a very regular blank verse, formal and patterned (especially in Queen Margaret's curses in *Richard III*), with much use of rhyme".⁴⁶⁵ Hall añadía: "One comedy and one tragedy. But which is which...?"⁴⁶⁶

Richard III se representó sola en el estreno, en el paso siguiente en la gira en el Yvonne Arnaud Theatre de Guildford (Inglaterra) y en Girona en el festival Temporada Alta. El resto de la gira fue acompañada por *The Comedy of Errors*.

⁴⁶³ Programme Note, p.14.

⁴⁶⁴ *Ibíd.*

⁴⁶⁵ Program Note, p.3.

⁴⁶⁶ Program Note, p.5.

5.2.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Gracias a una gran cantidad de recursos y sus correspondientes análisis, se ha podido constatar que la adaptación que presentó la compañía inglesa Propeller fue recibida por la crítica de forma muy positiva y España no fue una excepción. Estos recursos incluyen reseñas críticas de diferentes países, tanto en prensa escrita como, sobre todo, online, además de reseñas en Blogs especializados y de aficionados al teatro, así como comentarios de espectadores tanto en webs como a través de Twitter tras asistir a las diferentes representaciones. Estos recursos fueron publicados tanto en España como en el extranjero, especialmente Inglaterra, aunque también se ha dispuesto de publicaciones de USA, Escocia, Irlanda e incluso Alemania.

Debido a que se trata de una compañía acreditada y con una extensa experiencia en lo que a adaptar obras de Shakespeare se refiere, la obra despertó un gran interés y creó grandes expectativas, por ejemplo Gabaldón opinaba:

Propeller es una compañía que ya ha demostrado su valía y saber hacer en otras múltiples obras, algunas de las cuales ya hemos podido disfrutar en nuestro país (como TWELF NIGHT, o también THE COMEDY OF ERRORS, que tuve ocasión de ver hace poco en el BAM de Nueva York y que ahora está también en este Festival de Otoño, y que recomiendo encarecidamente). Y de nuevo esta groupe de sólo varones, como si en los tiempos de Shakespeare nos encontráramos, hacen de las obras del bardo inglés una delicia saboreable en estos tiempos tan difíciles para la lírica, como dirían algunos.

Blaisdell-Bannon les definía como “all-male troupe's Shakespeare outrageously entertaining”. También Dawes en su Blog afirmaba en esta línea: “You haven't seen Shakespeare adapted until you've seen Propeller”, mientras que Garvey alababa los diferentes recursos y habilidades exhibidos normalmente por la compañía:

Propeller boasts a huge ensemble with talent and energy to burn; and if the actors don't always have the most precise diction around, they compensate with musical chops and a refreshingly gonzo attitude. With the Propellants you never feel - as you do far too often today in productions of the Bard - that you're watching a stretched acting *corps*, or that political correctness, or any other stripe of high-mindedness, has crimped or curtailed the action; indeed, the Propellants openly revel in aiming their Shakespeare at the kind of Gen-Y groundlings who might otherwise be hanging at *The Hangover II*.

Liu era de la misma opinión que los citados y además confirmaba que *Richard III* no era una excepción dentro de la excelsa carrera de Propeller:

You know you're in safe pair of hands when it comes to Propeller. ... The all-male, Shakespeare cast are adept at making the Bard's lofty plays accessible, enjoyable and relevant, and their production of *Richard III* at the Lowry, Salford, is no different.

Por su parte, Berry consideraba que la representación cumplió con las expectativas creadas por la compañía en trabajos anteriores:

For years I have been hearing wonderful things about Propeller, but as a female actor who loves performing Shakespeare part of me was loath to believe the hype. Edward Hall's all male company with their dark, atmospheric performance of Richard did not disappoint.

Además, cabría recordar que la compañía realizó una gira por distintos países y en todos ellos la crítica fue prácticamente unánime al elogiar la producción. Además, parte de la gira de *Richard III* fue acompañada de la adaptación de *The Comedy of Errors*, y, pese a ser obras muy diferentes, ambas fueron muy bien recibidas. En este sentido, Hemming se refería al conjunto: "Entertainment is at the heart of this fine double bill". Spencer hacía lo propio incluyendo grandes elogios:

One of the most exciting and inventive double-bills it has ever been my privilege to witness. ... Once again, the company's house style – ingenious, accessible and always true to the spirit of Shakespeare – is splendidly in evidence in this inspired pairing of plays. ... What's remarkable about seeing these two plays together is that the tragedy of Richard III often proves wonderfully funny.

Por su parte, Carpenter recomendaba asistir a ambas representaciones: "I'd urge you to catch them while you can", y Dawes mostraba su preferencia por *Richard III* aunque animaba a sus lectores a hacer cualquier cosa para poder ver las dos:

If you can only see one of the plays, see Richard III. But DON'T do that, see them both or once you have seen one you will wish you had tickets for the other, sell your grandmother, sell your house, travel to Madrid just BOOK YOUR TICKETS NOW.

También Ewin las comparaba aunque prefería *Richard III* a la que definía como incluso más original:

This production was equally strong, possibly even more original and unified conceptually. There was certainly the same level of intensity of performance, only this time it was dark, and there was comedy, but of a much darker hue to the companion piece.

Garvey lanzaba sus elogios hacia ambas adaptaciones: "The Propeller Theatre Company's touring productions of *Comedy of Errors* and *Richard III* are the most brazenly inventive productions of the Bard I've seen in some time (and maybe ever)". Y posteriormente repetía: "They're probably the strongest "big" Shakespeare we've seen in these parts in months, if not years". Aunque su preferencia era *The Comedy of Errors*, no quitaba méritos a *Richard*: "*Comedy* is by far the stronger of the two, although *Richard* has its fascinations".

Megson elogiaba el carácter imaginativo y entretenido de ambas adaptaciones: "Overall though, with the two coinciding plays, Propeller have created two ambitious, imaginative and extremely enjoyable shows". Y añadía: "Catch them while you can. This is Shakespeare for old and new audiences alike. This is Shakespeare with blood and guts".

Finalmente, Kane aseguraba que ambas merecían mucho la pena por ser adaptaciones que respetaban el lenguaje shakesperiano, entre otras razones:

Propeller is a terrific company and both of these productions are well worth seeing, to put it mildly. ... While there's a clear respect for and love of Shakespeare's language, at the same time the plays feel vibrant, exciting and newly minted".

En Twitter también encontramos opiniones de este tipo sobre esta doble entrega, por ejemplo @k_colling: "Propeller theatre are awesome... check out their website for an opportunity to catch them during their Richard III/Comedy of errors tour!". También @RoseAndGuil. "Would like to strongly recommend going to see Propeller @BelgradeTheatre Richard III and Comedy of Errors are very well done!"

Por el contrario, Clay, tras asistir a la representación en el Huntington Theater de Boston, no estaba de acuerdo con estas opiniones y las adaptaciones no resultaban de su agrado: "Viewing the two shows in a single day felt like dying and going to some rowdy, contemporary Shakespeare heaven where the more staid and plummy practitioners have been relegated to another cloud".

Centrándonos en la recepción únicamente de *Richard III*, son numerosos los comentarios positivos que se han encontrado. Comenzando por España, citaremos en primer lugar a Pallarés, quien elogiaba la adaptación y el buen hacer de la compañía inglesa, así como su irreverencia a la hora de enfrentarse a Shakespeare:

Cada cop sovintegen més propostes que tracten Shakespeare amb una sana irreverència. Ara bé, no totes ho saben fer amb la mestria de la britànica companyia Propeller, que en la seva tercera visita a Temporada Alta han ofert una lliçó de revisionisme estètic amb un muntatge que porta Richard III a l'era victoriana més fosca.

También La Clá, quien tenía muy en cuenta en su crítica las dificultades que la obra presenta y admitía que la compañía salía airosa al enfrentarse a ellas:

Ricardo III no es una obra sencilla de ver, entre otros motivos por su excesiva duración, el desconocimiento historiográfico de sus personajes, la compleja trama y su inglés arcaico. Pese a ello, el enorme impacto visual del montaje de Propeller, en especial en sus escenas de matanzas, demostró lo convincente de su propuesta.

En la prensa extranjera ocurría lo mismo, y las críticas seguían principalmente en la misma dirección. Wolf definía a la producción de Propeller como "unstarry but stunning"; Megson aseguraba que se trataba de "a brilliantly staged Richard III" y Rabin elogiaba la representación: "One could not ask for a more compelling, inventive or effecting production than the one on offer from England's award-winning Shakespeare troupe, Propeller, now playing at the Huntington".

Hitchings anticipaba su valoración positiva afirmando: "This taut, intimate account of Shakespeare's longest history play (here significantly trimmed) has a deeply unsettling, nightmarish quality".

El Blog especializado *Oughttobeclowns* señalaba que el montaje era difícilmente mejorable: “I’m pretty sure this is about as good as interpretations of Shakespeare can get. ... There really are so many inventive touches in here, it feels impossible to soak them all in with a single viewing”, y también Eades consideraba la producción como una de las mejores que había visto nunca:

It is oh too often lazily and unimaginably hashed together by artists, as though the text itself were enough to warrant them applause. Thankfully, this was not one of them. In fact, this was one of the finest productions of Shakespeare I have ever seen on the stage.

Y sus elogios continuaban:

Clocking in at around two and a half hours (not including the interval), it is no easy experience for the old backside. But for the mind, ears and eyes it is nothing short of essential. An explosion so devastating that one can only marvel at its destructive beauty as it washes over you and tosses you through the emotional spectrum. This is what theatres are built for.

McBride aseguraba haber tenido una gran experiencia teatral gracias a esta adaptación: “Edward Hall’s superb all-male Propeller company and what a feast of theatrical brilliance they provided!”

Por su parte, Margolin destacaba el vocabulario y lo bien que encajaba con la propuesta: “Propeller shines in Ann Arbor ... Hall and Pavelka have worked hand-in-glove to find a visual vocabulary that suits the purpose of this re-imagined *Richard* (with excellent lighting by Ben Ormerod)”.

Aunque, de nuevo, Clay se mostraba contrario y se refería a la confusión con que declamaban los actores: “Its members speak the Bard’s language at a breakneck speed but with a clarity the combination of which is like patting one’s head and rubbing one’s belly at the same time”.

En Twitter también se pudieron observar numerosos tweets elogiando la adaptación tal y como se puede comprobar a continuación, resaltando todas sus virtudes y recomendando asistir:

- @CaitlinLA89. “Just saw Propeller’s Richard III, truly breathtaking stuff. Like some bizarre comic rewrite of Hostel.”
- @CatherineLove21: “Propeller’s Richard III has a fascinating central concept & some excellent performances, just putting the finishing touches to my review.”
- @gfk47: “Just seen the most amazing performance of Richard III at Norwich Theatre Royal, by The Propeller Company. Completely mindblowing! Go see it.”
- @HelenClyde1: “Propeller Theatre Company’s Richard 3 awesome! Funny, scary, exciting. Excellent performances. Go if you can.”
- @ianshutters: “RICHARD III, touring: wonderfully bleak, coldly-butcher-violent staging by Ed Hall and his all-male Propeller company 4*.”

- @Jaquarello: “Get to see Propeller's Richard 3rd on tour if you can - highly recommended - gruesome and funny! Quite a new take on the play.”
- @Jimee1987: “If all of Propeller's productions are as good as their Richard III then i've been missing out on some amazing theatre for 13 years.”
- @JustRestingblog: “Propeller's Richard III - bloody marvellous...literally!”
- @lyngardner: “Propeller's Richard III is really fab. English folk songs, gallons of blood & body bags and Richard Clothier a charmingly persuasive psycho.”
- @MalevolentPanda: “Richard III was excellent. Really interesting production by Propeller.”
- @MJD273: “Stunning Richard III from the always excellent Propeller in Guilford and a nice chat by the actors after the show.”
- @orange_peas: “Still thinking about the play, really good! If Propeller Shakespeare company come near you, go see Richard III!”
- @RandVMManagement: “Congratulations to friend-of-Rogues Sam Swainsbury & all members of Propeller for Richard III @YvonneArnaud. Incredibly entertaining. Go!”
- @robertballuk: “Propeller's Richard III at Belgrade: very good, exciting, pacy, bloody, fun, moving. Couple of annoyances, nothing major. 7/10.”
- @SeanLinnen: “Propeller's Richard III is superb. Suitably harrowing, immensely haunting and full of wit. Brilliant talk back as well with the company.”
- @semagee: “propeller's production of Richard III was spectacularly gruesome and I loved every second.”
- @SitaThomas90: “Propeller's Richard III is outstanding!”
- @tacceber: “Just saw Propeller's fantastic Richard III at @TheatreRoyalNew - a Rutger Hauer/Lord Flashheart RIII should not work so well. See it!”

Por último, @BoycottTrends elogiaba la obra e incluso avisaba a Kevin Spacey de que tenía dudas de que su adaptación estuviese a la altura de la de Propeller (recordemos que ambas adaptaciones prácticamente coincidieron en el tiempo sobre los escenarios): “Thought Propeller's Richard III was incredible. Funny, scary, endlessly inventive, wonderfully acted. Loved the play for the first time.” / “OK, Mr. Spacey, I've booked your Richard III. Not sure it can top Propeller's though...”

Sin embargo, McMillan, advertía de que no se trataba de una obra apta para quienes esperasen un Shakespeare serio y clásico: “HERE’S A WARNING, first of all. If you like your Shakespeare solemn, serious, and respectful, then Propeller Theatre’s version of Richard III is possibly not for you”.

También observamos críticas que entraban más en profundidad o se centraban en diversos aspectos. Por ejemplo, Gabaldón remarcaba los que podrían ser los aspectos más destacados de la adaptación: “El Richard III de Edward Hall es un Ricardo irónico, sangriento y musical”. De hecho, la gran mayoría de las reseñas hablaban de estos aspectos muy positivamente, por ejemplo, López aseguraba que se trataba de una “macabra i irònica revisió”, y añadía: “La versió que la Propeller fa de la vida de l'usurpador monarca i de la seva despietada lluita pel poder, en un espècie d'homenatge al cinema de terror i al *grand guignol*, va impactar al Municipal de Girona”.

Ayanz afirmaba:

Más tétrico, su «Ricardo III» nos lleva a un hospital decimonónico donde los desmanes del tirano se resuelven a lo gran guiñol entre biombos, plásticos de matadero, inyecciones y motosierras que salpican sangre, mucha sangre. Y todo, con un verso impecable, dicho por actorazos.

García Garzón opinaba en la misma línea, y también hablaba del *grand guignol*, destacando además su fidelidad al hipotexto:

Una tragedia fidelísima al texto de Shakespeare, servida con mañas de gran guiñol y generosa en la truculencia cómica y la hemoglobina de pega: las armas que en ella se empuñan son martillos, serruchos, picos, hachas, una sierra mecánica...

La violencia, la sangre y lo macabro fue, junto al humor y la ironía, el aspecto más destacado de la puesta en escena de Propeller, algo que fue recibido positivamente por la crítica, aunque, como se podrá comprobar, no de forma unánime. De este modo, en lo que refiere a la crítica positiva, observamos opiniones que comparaban la adaptación con películas. Un ejemplo es el de Gabaldón: “Este Ricardo es como una entrega más de la saga SAW. Con algo más de gusto y contenido, eso sí”. También Ayanz: “el brazo ejecutor de las cobardes órdenes del taimado protagonista de «Ricardo III» parece sacado de «La matanza de Texas»”.

También en el extranjero Berry comparaba la adaptación con el estilo de Quentin Tarantino como ejemplo de la violencia exhibida en escena por la compañía Propeller: “With Tarrantino-esque violence and a Richard who alternately draws you in and horrifies you, Propeller’s production of Richard III at The Watermill is everything it should be”. También Eades utilizaba la comparación cinematográfica en su crítica y aprovechaba para recomendar la obra pese a los elementos gore de la misma:

It is quite a violent production, with some scenes quite obviously influenced by The Texas Chainsaw Massacre. The world is cold, bleak and hopeless. Blood spurts, guts spill and heads roll. If gore isn’t your thing then you might think to give it a miss, but I would highly recommend that you don’t.

Otro ejemplo era Loveridge, quien también se refería al cine para establecer la comparación del horror en escena: “this is spine tingling and chilling. I had a strange feeling that we were seeing an amalgam of *The Cabinet of Dr Caligari* and *The Texas Chain Saw Massacre*”.

La web escocesa *Edinburghspotlight* hacía lo propio para referirse al asesinato de Clarence y sus verdugos: “Assassins dispatch the hapless Duke of Clarence in a style more reminiscent of Pulp Fiction than historical drama”.

También el tweet de @JimSlater69: “If you get the chance to see Richard III by the Propeller Group do so. It was 'bloody' excellent. Shakespeare meets Texas Chainsaw Massacre.”

Clay también utilizó el recurso de la comparación con el cine pero en sentido negativo y resaltaba negativamente varias escenas sangrientas:

I admit to having been put off by a few of the grosser highlights of Propeller's Shakespeare Chainsaw Massacre, like the copious puking of ill King Edward IV and the pulling of slippery guts from Buckingham after he's disemboweled with a scythe.

Stan, al referirse a esta violencia, opinaba que si el mismo Shakespeare hubiese tenido estos recursos a su disposición los habría utilizado del mismo modo:

Added to this chilling mix are the murders themselves. Had Shakespeare had such equipment at his disposal I'm sure he would have utilized them in the same way. But for all the blood-spatters it is the threat that is really chilling - you never know what that character is going to do with that rusty saw or meat cleaver let alone the drills and chain-saws.

Por su parte, Purves advertía sobre la violencia: “Brace yourself for guts, chainsaws and bad things in a jar and don’t look for subtle quietude”. También advertía Bayne de que la audiencia debía estar preparada para lo que iba a ver, aunque suponía que los espectadores habituales de la compañía lo estarían:

You need a strong stomach for Propeller’s version of this violent tale. ... But an audience familiar with Edward Hall’s all-male Shakespeare productions is probably prepared for the brutal end of the story-telling spectrum. And story-telling is what they do exceeding well.

Y en esta línea, fueron muchos los que advirtieron de que no era una obra adecuada para espectadores sensibles o con problemas de corazón:

- Es una obra disfrutable por absolutamente todo tipo de público (eso sí, estómagos sensibles, absténganse) (Gabaldón).
- Stage an X-rated Shakespeare chainsaw massacre that is not for the faint-hearted (Foot).
- We see Clarence dispatched by power drill, Hastings by chainsaw and Buckingham disemboweled by a sickle – this is not a production for fainthearts. Nor is it one for Shakespeare purists. This is a pared down version of one of Shakespeare's longest plays (Cooter).
- Not for the Faint Hearted (Berry).
- Did I mention that this is not a “Richard III” for the squeamish? (Aucoin).
- There is a great deal to enjoy in this dark, gory reading of the play, though anyone with a weak stomach is likely to struggle from the earliest scenes (Fisher).
- And it is not for the squeamish (Blaisdell-Bannon).
- This stylishly macabre Richard III is not for the faint hearted or the squeamish but will be long remembered (Loveridge).
- It is not a staging for the faint-hearted or the squeamish (*Edinburghspotlight*).

Además, según Sarah se trataba de una representación escalofriante y resaltaba diferentes elementos como el elenco y la puesta en escena, aspectos en los que entraremos más en profundidad posteriormente:

There's certainly nothing to laugh about in this plotline and yet the brilliant performances from the cast, the ingenious set design and staging, together with the hauntingly beautiful vocal arrangements create a truly spine-tingling production. Even the temperature in the theatre seemed cooler adding a slight chill to the air and accentuating the overall tone of the production.

Y se refería al morbo que produce en el espectador este tipo de imágenes visuales tan impactantes:

The murders were all highly spectacular and very bloody which added to the macabre feel of the play. At times it was almost impossible to watch because they were so gruesome and horrible – and yet a morbid fascination draws you in to the play and it was one of those occasions when you know that what you're seeing is wrong, but you still watch anyway.

En este sentido, McKee afirmaba que se trataba de un “disconcertingly gleeful bloodbath”, mientras Trueman comenzaba su crítica de la siguiente forma: “‘Bloody, bloody England’ indeed in Propeller's sharply amputated and annotated version of Richard III”.

Hodgson también remarcaba la sangre en escena: “Propeller Theatre's take on the lengthy play is all good, unclean fun with splattered blood and spilled guts”, mientras que Vineberg destacaba el horror y factor miedo: “Hall wittily mines not only our experience of horror pictures but our collective fear of hospitals, while he uses the anonymity of the doctor-murderers to sketch in the idea of Richard's kingship as a fascist reign of terror”.

También Murphy remarcaba el gore y la sangre de la adaptación:

A suitably gore-filled, blood splattered adaptation. Handguns, chainsaws and machetes all feature in Propeller's stunning production, which lays its sinister cards on the table right from the beginning – as the audience walks in, a collection of men wearing surgical masks, dressed all in white, are already stood on stage staring piercingly into the aisles.

Este incluso elogiaba una de las escenas más macabras y gore de la representación, concretamente cuando los asesinos extraen las tripas y entrañas de Buckingham:

The murders in the play, as traditional, are mostly conducted out of the audience's sight, but we still hear the screams, see the blood splattering on the mobile screens, and in one memorable scene, even see some guts being pulled from one poor soul's stomach.

En la misma línea, Wolf admitía que, en su opinión, no había demasiados elementos gore:

Is the pile-up of gore not borderline facetious, just a touch too much? Amazingly not, as Hall and his superlative ensemble confront head-on a play that quite literally welcomes in "destruction, death and massacre" only to invigorate all three points of that toxic triangle anew. You may look away when the electric drill comes out. ... But it's near-impossible not to be mesmerised by the intensity of a collective vision that gives death back its sting.

En Twitter también encontramos diferentes tweets de espectadores que destacaban el aspecto sangriento del montaje:

- @AnnaBrk “Propeller's Richard III is nothing if not bloody. Another very fine production.”
- @dansumption: “Propeller Theatre Company's Richard III was bloody brilliant, and brilliantly bloody. Shakespeare slasher gore-fest, imaginatively designed.”
- @EmmaJHamilton destacaba el uso de la motosierra: “Just witnessed the bloodbath that is Propeller's Richard III @crucibletheatre - utterly gripping. Loved the chainsaw.”

En cambio, también hubo opiniones negativas hacia ello, por ejemplo Marx mostraba sentimientos encontrados, calificando como “ligeramente ridículo” tanto baño de sangre aunque reconocía que el recurso de la motosierra funcionaba bien: “Buckets of blood and handfuls of guts always look slightly ridiculous splashed and dangled around the stage, though I must admit that this is the first production of *Richard III* I have seen with a working chainsaw”, mientras que la única crítica que se ha encontrado proveniente de Alemania era negativa a este respecto ya que Bittner describía la obra como “eine Karikatur des Horrorfilmgenres”.

Keane, desde Irlanda, tampoco consideraba positivo el contenido altamente violento y sangriento, ya que, según él, estamos tan deslumbrados por la violencia y el impacto de sangre que no se nos permite ver más allá:

The choral work and sickening offings are successful in capturing the terror and brutality of the tale but the constant innovation proves a barrier to connecting with the characters and the human cost of Richard's butchery does not translate. We are so dazzled by how things are done we don't take in what is being done.

Jones coincidía y también consideraba que era demasiada sangre en escena: “The graphic violence and stage blood is overused; the inference always having a stronger effect, I think, than the obvious”. En la misma línea, Garvey criticaba negativamente que todo quedara reducido a la violencia en escena, sirviéndose también para ello de referencias cinematográficas:

The company leans on violence as almost the be-all (if not the end-all) of its aesthetic - but even when Shakespeare leaves the rough stuff off-stage (as he does throughout *Richard III*), the Propellants drag it on anyway, with escalating scenes of torture-porn that might have been lifted from *Saw* or *Hostel* (the first act closes with a dismemberment by chainsaw - and we're only halfway through).

Y se posicionaba en contra de los críticos que recibieron positivamente esta puesta en escena:

Many print critics have expressed happy surprise at the unity of style that the Propellants have (supposedly) brought successfully to these Shakespearean scripts, as both are explicitly structured around extreme violence. But alas, they couldn't be more wrong about that success. ... But the violence is offstage in *Richard III* for a reason - it pulls focus relentlessly from Shakespeare's main concern: the creation of his first great dramatic character. Indeed, his Richard has cast such a cultural shadow that he has all but replaced the historical record. ... While I admit that all the torture was diverting, in its way, it just didn't have that much to do with Shakespeare's play; indeed, it was kind of a *replacement* for the play, because Hall could never figure out how to actually hook up the hip, sadistic energies of *Hostel* to the chassis of *Richard III*.

Así, Wood también se mostraba en desacuerdo al ver una propuesta que, en su opinión, reducía Inglaterra a un matadero: “there was little scope for rational detachment in this portrait of England as a bloody slaughterhouse”.

Del mismo modo, Ramiro aseguraba que la obra se centraba demasiado en la sangre y no en el verdadero tema de la obra shakesperiana:

Uno espera ver en escena una visión de la obra que vaya más allá del rollo gore tan pasado de moda que te hace estar un pelín harto de tanta motosierra y tanto cortina de plástico de matadero. ... Mayormente porque cuando la obra queda así en plan sándwich entre el atavismo futurístico de "Political Mother" y el hiperrealismo insoportable –eso sí es dolor- de Casteluci, la perspectiva pone las cosas en contexto y uno piensa ¿para qué? ¿Por qué? El horror, que es uno de los "pequeños" temas que trata Ricardo III, solo es la pantalla translúcida sobre la que se proyecta el gran TEMA de la obra: la ambición.

Tal y como se comentaba anteriormente, el humor y la ironía estaban presentes a lo largo de toda la representación y también fueron alabados por la crítica. Un ejemplo era Kane, quien comentaba: “There is a dark, dark irony to this play which, needless to say, Propeller have plainly grasped. As a black comedy, it is side-splitting”. También Chung: “The most surprising thing, for me at least, was the amount of gallows humour the company managed to unearth”, y Hitchings, hacienda referencia al cine de nuevo:

Sinister chanting punctuates the action. Yet there are traces of gallows humour. Even as ghosts peel free from body bags and blood spurts abundantly, a surprising comedy develops, with nods to the Hammer Horror movies and *A Clockwork Orange*.

McMillan aludía, sobre todo, a la ironía que tenía lugar en la segunda parte de la representación:

In the second half, though, as the political drama takes shape, the irony implicit in Hall's style begins to bite, and to emerge as a powerful commentary on the hellish violence that often underpinned the outward piety of the English state, in its formative years.

Y finalmente, Dawes hacía referencia a la comedia negra y la profundidad que aportaba tanto al personaje como al montaje en general:

The production doesn't shy away from black comedy and this was what really added depth to both the title character and the production as a whole. Edward Hall is a genius and this is the most riveting Shakespeare you are ever likely to see.

Otros destacaban positivamente la mezcla entre el terror y el humor. En España, Pallarés fue un ejemplo:

Edward Hall ha sabut trobar una tràgica comicitat al text exagerant els gestos del protagonista, amb grans quantitats de sang i fetge i aportant-hi una estètica gòtica que apropa, estranyament, Shakespeare a Stephen Sondheim. O el que seria el mateix, Ricard a Sweeney Todd, el barber que no tenia cap mania a apurar les barbes dels clients fins força més avall del saludable mentre xiulava entre dents.

También lo hacía López:

La ironia macabra de la posada en escena, passada de voltes però administrada amb les dosis precises de violència i humor negre, funciona com el mecanisme de rellotgeria d'un vodevil. El muntatge d'Edward Hall utilitza el cinisme de la maldat del personatge i del seu entorn per desfermar el riure en els moments més *gore*.

Asimismo, en la prensa extranjera observamos numerosos ejemplos al respecto:

- “The production celebrates the fact that this is a youthful play: it is vigorous, unapologetically bloodthirsty and peppered with macabre comedy” (Hemming).
- “Propeller’s production similarly combined grisly depictions of the play’s numerous murders with a delicious streak of zestful black comedy” (McBride).
- “The numerous murders of the play are gruesome and extremely bloody, but also very comical” (Liu).
- *Richard III*, as conceived by Propeller, is a wickedly delightful, at times stomach-churning production that finds a dark, campy humor in Shakespeare’s text. Indeed, it is the production’s exploitation of the conflicting tones—comic overabundance and heightened tragedy—that make it so perversely enjoyable (Adams).
- Propeller, under the direction of Edward Hall, have managed to extract obscene amounts of laughter from Shakespeare’s bloody last history play, and in doing so have shown Richard to be not just a power-grabber, but a twisted and warped individual (Hutton).
- Capable of evoking both mental state and nation state, Hall’s eccentric production brilliantly catches the play’s political seriousness and its ghoulish comedy. Indeed, the line between funny and scary is deliciously, sometimes *deliriously* blurred here (Ramon).

- Characters spray blood as they die, vomit voluminously, are eviscerated with great meat hooks, their guts put on display; a chain saw decapitates another while a handgun finalizes Richard's end. More body bags than in a week of *C.S.I.* litter the stage and are beaten with sticks or walked upon. If I say that it seems almost light hearted, trust me: It veers to the funny bone rather than the heart (Margolin).
- Appropriate sponsors for this production would have been Black & Decker or Bosch. That said the humour that already exists in the text was put to excellent use, particularly in the Murderers scene. ... This humour gives both the play itself and this production a perfect balance, preventing it from becoming a complete gore fest (Berry).
- There's also a great deal of humour in Propeller's production, despite the macabre subject matter. The introduction of Clarence's two executioners is the excuse for much black humour, with a soundtrack from the choir of *Down Amongst The Dead Men* ringing out over the split blood. Richard himself is also the cause of much sardonic laughter, whether it be cursing his missing hand or producing a comical bunch of flowers as a seduction technique (Murphy).
- It has been transformed by the all-male company into the blackest of black comedies, as they blend sombre, serious drama with moments of slapstick. The result is an inventive, memorable but somewhat disturbing evening. ... Yet amidst scenes that would impress a fan of horror, there is a huge amount to make you laugh. The cast skilfully bring out the wit in Shakespeare's dialogue, whilst each progressive murder becomes as hilarious as it is shocking (Deller).
- In the midst of tragedy there is comedy and much is made of witty repartee and visual humour, particularly obvious between Richard and Jon Trenchard's Lady Anne whom he woos over the bleeding corpse of Henry VI. He certainly has charm, I'll give him that, but it appears to be a large and expensive ring which wins the reluctant lady, forcefully regained when she is discarded. The murder of the Duke of Clarence too has its humour with the two murderers performing a comical double act, happy in their task (Connor).
- Propeller Theatre Company is not presenting something for everyone. It is presenting something for people who love to laugh watching outrageous, impeccably timed physical comedy and for people who enjoy having the wits scared out of them by watching an outrageous, impeccably timed villain murder his way through half the acting corps (Blaisdell-Bannon).

Además, Blaisdell-Bannon también opinaba que se trataba de “one of the creepiest renditions of "Richard III" you are likely to see”.

También en Twitter se han podido encontrar ejemplos compartiendo esta visión, como el tweet de @ClairChamberlai: “Propeller's (Dexter meets Theatre of Blood) Richard III was (literally) bloody (literally) hilarious. In a (literally) good way.” O también el de @simsta: “Propeller's Richard 3rd - bloody good fun. Literally.”

McKee mostraba sentimientos encontrados ante la mezcla de ironía y violencia:

Of course, there are a few moments when Propeller quite deliberately crosses a line. (Does Richard really need to bite off Anne's finger to demonstrate his selfish depravity? Do we need to see the young princes heads suspended in a bizarre, transparent capsule? Does Buckingham need to be disemboweled?) At these times, I wondered, like those older gentlemen I overheard, whether the company might just be aiming for the gratuitously grisly, sensational image, at the expense of the story being told. But then, director Edward Hall surely intends for us to be simultaneously horrified and amused at the play's sublime violence; and because we're so accustomed to the numbing bloodlessness of most Shakespeare productions, the moments ultimately shake us into a more profound recognition of the mortal wounds being inflicted.

Por otra parte, hubo otros aspectos analizados por la crítica, como por ejemplo, la propuesta de Hall para su adaptación, la cual fue recibida con división de opiniones. Marx se mostraba favorable a la misma:

Hall's approach isn't about simplifying so much as souping the proceedings up via a knockabout playfulness that whizzes by complexity. The Propeller production of *Richard III* is more problematic, partly because the play blends the exhilaration of narcissism with a fascinating analysis of what drives the resulting carnage as well as a sympathetic view of its victims. The tone can't veer too far into black comedy since Shakespeare covers his Marlowian tracks by serving up many (far too many for my taste) figures sincerely denouncing the title monster.

McKee la definía como una propuesta creativa y ágil, y con un inicio sorprendente: "Hall's staging is fast-paced, slick, and creative, and regarding Shakespeare's language, the production actually works to open up the text in ways that sneak up on you and take you by surprise".

El tweet de @clazzafurner también elogiaba la propuesta, además de alabar las interpretaciones de Clothier y Tighe: "Saw 2nd night of Propeller's Richard III @BelgradeTheatre. Concept & lighting design great. Gd performances from Rich & Elizabeth."

Por el contrario, Love no estaba totalmente de acuerdo, el concepto si le parecía correcto pero no el uso excesivo de imágenes metafóricas:

Chilling and fascinating though the central concept is, this production has employed a few too many metaphoric images, threatening to overwhelm the audience with a generous clutch of motifs that it sometimes struggles to keep hold of.

En la opinión de Keane la propuesta resultaba altamente estética pero se acababa perdiendo entre lo escalofriante de la producción: "Propeller's highly aesthetic approach jars slightly in their still chilling production of *Richard III*", mientras que Garvey criticaba abiertamente la propuesta:

Still, the success of Propeller's clever "updates" of the Bard via multiplex tropes and attitudes only deepens the critical paradox these productions present, and represent. But making Shakespeare our contemporary often has the downside

of down-sizing him; because, face it, he's bigger than we are (although that's not what millennial narcissists like to hear). Indeed, the greatest Shakespearean interpretations, I'd argue, should surprise our own society with fresh insights about *itself*. But few of our critics or academics are interested in holding up an unflattering mirror to their customers; instead, our cultural consensus is happy to pound a contemporary template onto the Bard. Which is exactly what Nahum Tate used to do. ... Thus while Propeller seems to spin a brilliant web of transgression in its knockabout aesthetic, you also get the feeling that all the edgy shenanigans are very comfortably mainstream - and somehow reductive.

Adams encontraba demasiadas ideas mezcladas sin claridad e introducidas innecesariamente:

If there is a criticism of this production it is that it is too brimming with ideas, a feeling of just a bit too much squeezed into the packaging. An electric guitar and rendition of "Bloody, bloody England" feel out of place in a world otherwise fitting with a turn-of-the twentieth-century staging.

En cuanto a las influencias recogidas y expuestas por Hall en escena, Ramon, por ejemplo, escribía positivamente sobre ello:

It's a strange, surprising ambience that's created, to be sure. But, as often with Propeller, conceits that in theory sound like the height of gimmickry prove dynamic and revelatory in practice. ... But part of what's so exciting about Propeller's approach is their willingness to draw from a diverse pool of influences; this *Richard* merges Latin mass, carols and rap, puppetry and music hall, Victorian Gothic and contemporary torture porn. And, in Hall's capable hands, it all makes perfect sense.

También Pinter:

Propeller's production reflects many influences, including music hall, A Clockwork Orange, video nasties and perhaps a little bit of panto. For all that, it is a truly engaging blend, providing a rich mix of imagery that adds to the poetry of the text. It is horror, history, farce, tragedy and black comedy all rolled into one, charting the course of Richard's tyranny to its ultimate bloody conclusion.

Por su parte, Chung destacaba cuál era, en su opinión, el punto fuerte de esta adaptación: la atención puesta en los pequeños detalles:

It seems to me that the production's greatest strength was its attention to the small details. (Randomly, I'd never noticed how the play's two wooing scenes both end with the idea of faring well.) The hospital trappings and paraphernalia were definitely not something that would immediately have come to my mind if I were staging *Richard III*, but they worked very well.

En cambio Keane señalaba como punto negativo lo que podríamos denominar como momentos de transición: "What's missing is the smaller moments, the ones between the extremities, where the characters question the result of their actions or the actions of others".

Por otra parte, la dirección de Edward Hall fue unánimemente elogiada por la crítica. De esta forma, Chicano la definía como “una direcció que ratlla la perfecció”. Algo parecido a Pinter, quien hablaba de “masterful direction of Edward Hall”, y añadía: “Edward Hall’s rigorous direction delivers a fast paced story that gives the whole ensemble a chance to shine”.

En opinión de Crawley, “Director Edward Hall’s agenda to create full-throttle and accessible versions of Shakespeare is certainly laudable”; Love aseguraba: “Propeller’s production, under Edward Hall’s able direction, highlights the brutality and drama of Shakespeare’s history”, mientras que Megson se refería a la fusión llevada a cabo por Hall entre el lenguaje y la puesta en escena: “Director Edward Hall has done an impressive job of merging the poetry of Shakespeare’s language with the opportunities for physicality and visceral horror”.

Jones elogiaba el estilo de Hall:

Director Edward Hall has a distinct style: he excels at creating strong imagery as well as strong physical performances from his actors. The masked ensemble are an ever present menace with their weapons, and Hall uses percussion and song as both an emphasis and a backing.

Otro de los aspectos de la dirección de Hall que fueron destacados fue el ritmo aportado por el director: “Director Edward Hall ... keeps up a marvellously fast pace throughout with several scenes that stick in the mind long after the curtain fall” (Murphy). También Kennedy opinaba similar: “The direction enables a well paced, sensually engaging performance. Comic bloodshed is balanced by the sense of a ghostly future never to be experienced, of a reign that can never lift itself out of its own sordid origins”.

Chicano criticaba positivamente la aportación del director al potenciar su parte más cómica: “Edward Hall, que potencia l'humor i la ironia subjacent al text”. Lo mismo que Liu, quien elogiaba cómo el director potenciaba especialmente la comedia negra en la obra: “Director, Edward Hall's take on the play is particularly excellent; he and the company having chosen to focus on the black humour of *Richard III*”.

La web *Timeout* destacaba la forma en que Hall evitaba que los asesinatos se convirtiesen en algo repetitivo gracias a recursos cinematográficos: “The murders are so numerous they can get repetitive but director Edward Hall borrows the slasher-movie tactic of making each execution more grisly than the last”.

En lo que refiere al texto, Edward Hall y Roger Warren llevaron a cabo la adaptación del mismo, recortándolo en gran medida. Este recorte fue recibido con división de opiniones por la crítica tal y como comprobaremos. Comenzando por las críticas positivas, Purves aseguraba que con el recorte realizado ganaban el verso y el ritmo: “The play is radically cut, fast-moving, unashamedly Hammer horror at times and entirely fascinating. The verse is given proper weight and sense”.

Otro ejemplo era Ramon, quien no solo se refería al recorte textual sino también a las partes añadidas:

Richard III has never been one of my favourite Shakespeare plays but as staged here - with judicious cuts and creative additions to the text by Hall and co-adaptor Roger Warren - the play made more dramatic and thematic sense than ever before.

También convendría citar a Ian en lo positivo:

Edward Hall along with Roger Warren has adapted and re-edited the text into something more dramatically compelling than I remember this play ever being, mainly through incorporating an outrageously comic, even vaudevillian approach to the dastardly deeds that are carried out.

Gabaladón afirmaba que “En Propeller saben transformar las obras shakespearianas en textos completamente actuales en forma y fondo”. Y aseguraba que “no se hace pesado en ningún momento (tal vez sólo pierde sólo un poco de fuelle antes del final, pero se le perdona) y que se disfruta como si de un episodio de la serie más de moda se tratara”. Gardner coincidía con Gabaldón en que la segunda parte de la representación perdía algo de energía: “The evening slightly loses impetus after the interval, but the sense of violence spreading across England and seeping into the auditorium itself means that the wild laughter of the grand guignol violence freezes on the lips”.

Megson también mostraba objeciones ante el recorte textual en la segunda parte de la representación:

If I have any complaint, it is perhaps that the first half survives the cuts better - Richard's scheming rise to power is more effective than his downfall, which feels a little more rushed as events race towards Bosworth field, and characters begin to cross and double cross one another in quick succession.

En cuanto a las críticas negativas al recorte textual, Cooter aseguraba que al realizar un recorte tan grande, inevitablemente se pierden cosas por el camino, e incluso el verso se veía afectado: “There's no room for several characters and there's some heavy cutting. Hall gives us a breakneck vies of the play and inevitably something gets lost along the way. Some of the poetry gets a bit sidelined”.

Harris, por su parte, afirmaba que tras recortar el texto la representación avanzaba a tal velocidad que la audiencia apenas disponía de tiempo para asimilar acontecimientos: “The text is severely edited, so that the murders of the first half come thick and fast, almost too fast for us to grasp who is being executed and for what reason”. Y en esta misma línea opinaba Stan, refiriéndose a que su única queja sobre la obra era el ritmo, un ritmo tan alto que hacía difícil seguir las complejidades del argumento:

Shakespeare's second longest play has been hacked back to two and a half hours but the pace is pitched at extremes. ... My only gripe is that while Shakespeare often benefits from a little trimming, the cuts together with the pace meant it was sometimes difficult to follow the intricacies of the plot but it is only a small gripe. I loved it and think I grinned through out.

En cuanto a las escenas, la gran mayoría de críticas coinciden en destacar las mismas escenas. Un buen ejemplo sería citar a López, ya que se refería a las más destacadas en general:

Hi ha escenes impactants, com la del somni de la nit de la batalla de Bosworth, en què reapareixen els espectres dels assassinats; la dels brindis amb sang de transfusions; la del duc seduïnt Lady Anne sobre el cadàver d'Enric VI, i la xocant dels infants sacrificats, amb els seus caps a l'interior d'un envàs amb formol. Tan desgavellat com magnífic.

Ramon también se refería positivamente a algunas de estas escenas, y cómo fueron rediseñadas en esta adaptación:

Familiar scenes emerge new minted, from the wooing of Lady Anne through to a thrillingly staged Eve-of-Bosworth nightmare, in which Richard's victims emerge from their body bags to curse their killer and bless Richmond. The murder scenes (and Hall even has the temerity to up the play's body count) are staged explicitly with outrageous, *Theatre of Blood*-esque bravura and involve an astonishing arsenal of instruments from knives to chainsaws, drills and scythes, not to mention a spot of finger-biting.

Igual que hicieran López y Ramon, Murphy hacía referencia a la escena de los fantasmas la noche antes de la batalla de Bosworth: “the famous scene where Richard is confronted by the ghosts of his victims is brilliantly staged while the climatic Battle of Bosworth Field is cleverly done despite the lack of horses and weaponry”. También Ian: “The choice to play up the comedy this way also deepens the horror contained within and allows for some highly affecting moments and strong imagery: the ghosts emerging from their body bags is a fantastic scene”. Otro ejemplo fue Loveridge: “The parade of the dead stepping out of body bags has tremendous impact”. También Gray, quien se refería a toda la escena en general:

The dream sequences, where I must say having the ghosts unzip themselves from their body bags was superb. Instead of setting up two separate spaces for Richard and Richmond, they occupied the same space, with the orderlies moving hospital screens around to allow for transitions. Then we saw them sleeping sitting up on the bed, back to back, so that the ghosts' cursing of one and blessing of the other overlapped. The most telling detail, to my mind anyway, was their interactions with the crown. Both characters take the crown up and crown themselves. One might argue that Richard's avaricious seizing of the crown wasn't quite the same thing as Richmond's more measured placing of it on his head, but the fact remains that the actual act of putting on the crown was self-initiated in both cases.

Por su parte, McKee se refería también a los cuerpos en las bolsas de cadáveres pero en la escena de la coronación de Richard, en la que avanzaba entre los cuerpos: “In a memorable moment of staging, Richard enters one scene by walking on occupied body bags”.

Otra de las escenas que fue alabada por la crítica fue en la que ambas familias brindaban ante el rey con viales de sangre en lugar de copas de vino. Por ejemplo, Gray

la consideraba una escena “Kind of creepy, but as a literal embodiment of blood oaths, it was brilliant”.

Gray destacaba las escenas de los asesinatos de Hastings y Buckingham: “Ratcliffe's ticking timepiece in the death scenes of Hastings and Buckingham was also wonderfully funny, by the way”.

También una de las escenas de los enmascarados:

I also liked how when the orderlies transformed into the Citizens in the first scene after the intermission, where Buckingham is trying to incite them to support Richard, they pulled down their masks to around their necks, and it almost made their costumes look somehow clerical.

Y en referencia a la iglesia, añadía:

This was particularly interesting because of how the religious aspect of the play appeared to have been deliberately foregrounded. Just before the intermission, we had the visual image of a cross, with the crown positioned at its base. In the scene where the coronation of the young prince is being discussed, Richard tells the Bishop of Ely to send for some strawberries, and the latter walks off the stage. Never occurred to me while reading the text that this was literally the Church being moved out of the picture, so that Richard and Buckingham's conspiratorial confabulation now takes place in a space vacated by religion.

Por último, Gray destacaba la escena final, que acababa con Richmond de rodillas y la ponía en duda:

Furthermore, Richmond ends the play on his knees, holding a pistol in one hand and a cross in the other, wedding martial and religious imagery even as he delivers a speech calling for divine blessing on the forthcoming time of peace. A bit dubious, no?

Vineberg también se refería a esa última escena, pero concretamente a la forma en que Richmond acababa con la vida de Richard, con palabras de elogio:

Richmond (costumed by Michael Pavelka in white, like the knight in a medieval adventure) cuts him off with a clean pistol shot. (Well, two: like any horror-movie monster, he stirs to life again and has to be exterminated a second time.) The moment is shocking and satisfying.

Por el contrario, esto no fue recibido positivamente por Hodgson: “After his imaginative murder-fest, it seems a little unfair he’s felled by a bullet. That seems to be cheating”.

Finalmente, Garvey opinaba sobre diferentes aspectos con los que no estaba de acuerdo en la representación, en lo que a la adaptación y escenas se refiere:

But Hall's vision has little to do with Shakespeare's progression for the character - indeed, its only progression is a steady escalation in its gross-out

effects. Thus it's no surprise his whole resistance-is-futile-before-my-killer-chorus approach undermines most of the action. The famous assassination of Clarence in the Tower, for instance, though spiked with clever sadism, nevertheless falls flat because it's clear Clarence ... has no hope of ever appealing to the consciences of his killers (at least as conceptualized here); his death feels pre-determined, and thus dramatically inert. Scene after scene plays out much the same way, because all of Richard's antagonists (particularly Lady Anne) likewise seem trapped in the amber of Hall's concept. Even Elizabeth, whose escape from Crookback's clutches constitutes the structural climax of the script, seems to have little (if any) will of her own. Even the triumph of Richmond (a.k.a. Henry Tudor) on Bosworth Field hardly registers as an event. All it means is that we won't be seeing any more intestines onstage.

Otro de los aspectos en los que se ha constatado un recibimiento positivo prácticamente unánime (salvo contadas y escasas excepciones) fue la interpretación del elenco actoral. Tanto la prensa española como extranjera coincidía en los elogios hacia la compañía. Por ejemplo, Gabaldón opinaba:

Todas las actuaciones, en especial la de Ricardo, son impecables, siendo una gozada el poder disfrutar de las palabras de Shakespeare en su versión original por unas voces así (incluidos los hombres que hacen de personajes femeninos).

Herráiz alababa también el trabajo coral y comparaba el trabajo realizado con otras compañías shakesperianas de referencia:

Todo el entramado descansa sobre la interpretación de los actores, con una clarividente idea de trabajo colectivo, con una gestualidad precisa y unos movimientos sobre la escena perfectamente coordinados, y, por encima de todo, con la palabra esculpida con mimo y precisión de orfebre, la musicalidad de cada acento ocupando el sitio que le corresponde dentro de cada frase, la inflexión de la voz dando cauce al sentimiento que anima el discurso. Propeller es en este aspecto tan excelente como The Royal Shakespeare Company, o como Cheek by Jowl, o como las compañías ad hoc del Bridge Project de San Mendes y Kevin Spacey, referencias shakespearianas ineludibles en los teatros de Madrid en los últimos años.

Perales también se refería al trabajo grupal y al carácter polifacético de los actores: “Los actores hacen un trabajo muy físico, cantan y tocan instrumentos, hacen los sonidos ambientales... No hay una distinción entre los actores y el montaje, sino que todo es un conjunto”.

En la prensa extranjera las críticas eran similares, y destacaban el trabajo coral, como por ejemplo Aucoin: “The acting is uniformly top-notch”; Megson: “Performances are strong across the board”; Ramon: “As always, the ensemble work brilliantly together as a unit”, o también Berry: “There were no weak links in this cast. They worked together seamlessly, from the practically unnoticeable multi-role playing, to the songs and other vocal work which ranged from haunting to snigger inducing”. Keith también elogiaba la labor de toda la compañía trabajando al unísono y, al igual que hicieran Gabaldón y Herráiz en la prensa española, destacaba sus voces:

The whole ensemble work well together too: perhaps most notably when their collective voices rise in choral accompaniment to the action, often to quite chilling effect (though a brief rock/rap segment in the second half works less well).

Entre el elenco, como suele ser habitual, el más destacado fue Richard, interpretado esta vez por Richard Clothier. En la prensa española elogió la actuación del actor inglés sin excepción. De este modo, García Garzón lo definía como un “eminente trabajo el de Clothier, como el del resto de sus compañeros”. También a Herráiz quien aseguraba: “Richard Clothier en estado de gracia en la piel de un Gloucester retorcido y jovial”. También López elogiaba la dicción de Clothier, así como otros aspectos: “Richard Clothier se sent còmode en el seu vestit de malvat. Precís en el gest i en la dicció, encarna un imponent Richard III. Al seu voltant gira el repartiment coral”.

Otro ejemplo era La Clá, quien también se refería a la dicción, pero no era el único aspecto que destacaba, ya que el físico de Clothier, su voz, y a las escenas finales también formaban parte de su crítica positiva:

Aspecto destacable del montaje es el despliegue interpretativo, en especial la construcción de Ricardo III realizada por su actor principal, Richard Clothier: un tipo alto y bien parecido que resuelve bien esta tara física para alcanzar la visión mutilada del rey inglés, cojo y chepudo. Clothier, que recuerda en su voz y dicción a Jeremy Irons, conmueve en las escenas finales, muy especialmente en la célebre “*A horse, a horse, my Kingdom for a horse*”, de enorme intensidad dramática y que se convierte en un grito terrible sobre la pérdida de poder.

También Gabaldón se refería al físico del actor inglés y su poder de atracción:

Este Ricardo es además un Ricardo alto, rubio y elegante que, a pesar de su joroba y cojera, nos recuerda a un asesino con clase de cualquier película. Un Ricardo con un poder de atracción tremendo y que utiliza también para buscar la complicidad con el público.

La prensa extranjera coincidía en los elogios aunque no de forma completamente unánime como la española. Son muchos los ejemplos de crítica positiva, uno de ellos era el de Stan, el cual se rendía ante la actuación de Clothier, eso sí, sin desdeñar al resto: “Clothier naturally steals the show but that isn't to say there are weak performances elsewhere, far from it, it's just that he is *so good*”.

También el Blog de Dawes quien opinaba sobre la versatilidad del actor: “It's a masterful performance. He's somehow magnetic, enigmatic. He's also at points hilariously funny”, mientras que Ramon también se deshacía en elogios hacia el actor, y como hacía La Clá, se acordaba de las escenas finales:

Richard Clothier's mercurial Richard himself, clad in black, lower leg braced, at once the “bottled spider” of Queen Margaret's description and a plausibly charming, seductive fellow; he suggests an ageing matinee idol at times. It's a superb performance, witty and shrewd, and the actor hits some truly disturbing notes in the play's final scenes.

Otro buen ejemplo sería Ian, quien en su Blog aseguraba que se trataba de un retrato soberbio del personaje:

Dressed in plush black velvet, Richard Clothier's title character is superbly portrayed: an arch manipulator of those around him and necessarily deviously clever, making up somewhat for his physical limitations. We never lose sight of the fact that he is demonically evil but Clothier imbues him with such a winning charm in much of his interaction with the audience and the presentation of his deeds. Whether climbing up the aisle with Lady Anne over a pile of body bags, the way in which he opts to remove the stubbornly stuck ring of her finger once she is discarded or the casual way in which he despatches so many of the people doing his bidding in full view of everyone else: such is the power or terror he inspires that he can get away with anything.

También Trueman:

Clothier makes a rather fascinating creature early on. Unusually upright for a crookback, he seems to have turned his deformities into strengths. ... This is a Richard with no regard for the flesh and Clothier brilliantly suggests a man who has long since divorced identity and physical form.

Hitchings afirmaba positivamente sobre el trabajo del actor:

Richard Clothier is outstanding in the title role - sometimes chilling, sometimes camp, but always fiercely intelligent. His king is the epitome of ruthlessness yet also oozes creepy charm. Sporting a metal stump where his left hand should be, and with his bleached hair, clunking surgical boot and flapping black coat, he looks like a refugee from the imagination of filmmaker Tim Burton.

Cavendish, por su parte, destacaba, entre otros aspectos, el dominio de Clothier en el ritmo de la representación:

Clothier's Crookback is a severe-yet-suave figure sporting short peroxide-blond hair, a magnificent black trench-coat, built-up right boot and menacing metal stump where his left hand should be. He dominates the fast-paced, fluid proceedings like a man conducting his own nightmare. Set in a tenebrous world that resembles a cross between an abattoir and a First World War military hospital, Richard's wicked, conspiratorial sense of humour infects the whole mood of the evening.

Connor la definía como una actuación hipnotizadora y explicaba las razones:

Richard Clothier, a long-standing member of Propeller, is Richard - a mesmerising performance of steely and ruthless ambition interspersed with some comical, but meaningful, conjuring tricks as he produces from nowhere a bunch of flowers or a bloodied handkerchief, and when he finally gains the throne he has to jump up to it suggesting that the role of ruler is too high a position for him to manage, and eventually self-doubt creeps in.

El Blog *Oughttobeclowns* lo definía en pocas palabras: “Clothier’s almost-supernatural super-villain is a truly stirring central presence”, mientras que Cooter opinaba que Clothier no decepcionaba en el rol de showman:

Nearly all actors since Olivier seem to play Richard as a showman and Richard Clothier doesn't disappoint. With one leg in callipers and one arm a stump, used as a receptacle for various instruments of death, Clothier is a malign presence - perhaps too malign, he should manage to fool some of the people for some of the time.

Hemming lo consideraba escalofriantemente bueno y se refería a su energía: “Clothier’s chillingly good Richard: urbane, sleek, possessed by devilish energy”. Pinter también opinaba que Clothier aportaba energía al personaje y evitaba estereotipos del mismo en una interpretación muy poderosa:

Richard Clothier’s Richard III is never less than utterly engaging. His Richard is an oily psychopath, who sees nothing wrong in having someone slaughtered then billing and cooing at the widow over the body of the deceased. Clothier laps up the acting possibilities with aplomb, his twisted frame delivering a performance which brings fresh energy to the character and avoids the stereotype sometimes associated with the role. There is a strange yet sinister charm to his character that draws you in. Control freak that he is, his voice becomes a screech when he doesn’t get exactly what he wants at once. This is a truly powerful performance. With such a dominant character on the stage, the others may seem diminished, yet the standard of acting is always high.

Margolin hablaba de una actuación memorable y coincidía al definirla como una actuación poderosa siendo el motor de la representación:

In the central role, Richard Clothier gave one of those memorable performances – kinky, ironic, scabrous, snarky. Certainly more laughs than you would expect to find in *Richard*. His pale handsomeness belied the early lines about his twisted looks, but we can take that as metaphor for his ungodly soul. There is no doubt that in this somewhat truncated version of the play, he is the engine giving it breathless power.

Aunque criticó negativamente su forma de actuar en el grito final: “final words, "A horse...my kingdom for a horse" more a guttural growl than an anthemic cry”.

Aucoin hablaba de golpe maestro de Clothier y definía la psicopatía del personaje:

It’s a master stroke, undercutting our assumptions by endowing old Crookback with an unexpected physical presence. Clothier’s Richard is a silky psychopath, with a smiling charm beneath cold eyes that makes it marginally less preposterous.

Murphy aseguraba que el trabajo del actor se acercaba mucho a la perfección:

As the titular Duke Of Gloucester, Richard Clothier is perfectly cast – the famous hunchback is there, together with a missing hand and a limp, but he possesses such a swagger and charm that it’s impossibly not to be captivated. ... As is to be expected from a veteran of a Shakespearean theatre company, Clothier delivers the famous lines perfectly – the opening, self-pitying monologue strikes just the right tone, and Richard’s psychopathic tendencies are hinted at early on when his voice suddenly becomes a high-pitched squeak when it appears things aren’t going his way. Looking a tad like ’80s TV icon Max Headroom in a bikers jacket, Clothier makes for a pretty near perfect Richard.

Liu opinaba que su actuación era un deleite de principio a fin y lo razonaba refiriéndose, por ejemplo, a su habilidad:

Richard Clothier's hunchbacked, murderous and conniving Richard, Duke of Gloucester (latterly King of England) is a joy to watch from start to finish. Clothier carries the play with skill and brilliance, delivering each line with a perfect mix of bitterness, greed and pure evil. The King's crookedness, both in body and deed, is played to great effect.

McBride definía la actuación de Clohier como “magnetic as the villainous Richard; conniving, pitiless, cynical and yet always sharply witty”, y según Jones se trataba de una actuación brillante y fascinante: “It is a brilliant performance; at once loathsome and fascinating, he’s like a lethal spider luring willing and unwilling useful insects into his web, to an inevitable end”. Sarah también se refería a la interpretación como verdaderamente brillante: “He held the audience captive with every line and gesture and his stage presence was undeniable – a truly brilliant performance”. Rabin lo describía como imponente y magnífico: “Richard Clothier’s broad-shouldered, toothy-grinned, fast talking sociopath is an imposing and magnificent Richard III”, mientras que Megson aseguraba que el actor lograba sacar a relucir todas las cualidades del personaje: “Richard is a fantastic villain - calculating, manipulative and seemingly heartless, but also funny, persuasive and occasionally charming. Richard Clothier’s performance brings out all these aspects of the character brilliantly”. Y realizaba un análisis más profundo:

Richard Clothier was excellent in his portrayal of Richard III, unfortunately somewhat overshadowed by the amount of gore that filled the rest of the time. He moved smoothly between caring son/brother/potential monarch, offended innocent and insane power-hungry murderer, with occasional bursts of desperately needed moments of comic relief; his exaggerated expressions of ‘oh well’ or ‘hmmm what to say whilst we stand next to this body’ caused a great deal of giggling, as did his little “Hup!” noise as he bounced backwards to sit on the throne for the first time.

Sin embargo, también opinaba que la propuesta de Hall no beneficiaba a que el actor brillara tanto como podría haber brillado: “His performance was compelling, and I feel would have been given a far greater chance to shine and stick in the mind, had it not been smothered by an unnecessary and growing pile of body bags”.

Hodgson lo calificaba como un Richard memorable y se refería a su liderazgo en el escenario, su voz y su verso:

Clothier is a truly memorable Richard, with his striking appearance, commanding stage presence and resonant voice. He captures too the weight and beauty of Shakespeare's verse, then the furious, frustrated outbursts as he loses control.

Eades elogiaba su actuación en todos los sentidos: su encanto, expresión, su naturaleza malvada y asesinatos, así como hacernos creer que es el mismísimo Richard:

Richard Clothier relishes the title role, seducing us with his effortless charm and larger than life expression. We forget, or at least forgive, his murderous, sadistic nature on almost every occasion and cheer him on with every twist and turn that he lays before his victims. Few actors could pull this off convincingly, but Clothier is so unbelievably absorbed in his character that you truly believe that it is Richard smirking there in front of you.

También Love destacaba diversos aspectos de la interpretación de Clothier como su forma de liderar la obra, por ejemplo:

Clothier is a commanding, irresistible puppet-master. He makes a deliciously, maniacally evil villain, all the while retaining an undeniable charm that keeps the audience hanging on his every word. Clothier brings out the consummate actor in Richard, playing other characters off one another, his manipulation punctuated by knowing looks and asides to the audience.

Hutton remarcaba, sobre todo, la diferente forma que tenía de dirigirse a otros personajes dentro de la excelencia de su actuación:

In the title role Richard Clothier excels, offering a charismatic but twisted interpretation of the villain. When speaking to vast numbers of people he seems confident, but there is always a tremble in his voice when addressing individuals.

La interpretación de Richard III por parte de R. Clothier también fue reconocida con varias nominaciones a premios en certámenes teatrales. En el año 2011 el actor inglés fue nominado al London Evening Standard Award for Best Actor, mientras que en 2012 fue nominado al Boston's Elliot Norton Award for Outstanding Performance by an Actor.

Harris se refería, más que al actor, al personaje en particular y criticaba positivamente que se tratase de una versión revisionista del mismo:

Richard Clothier's Duke of Gloucester is a revisionist version rather than one that reinforces the 'Tudor myth'. He is 'charming, sympathetic even' (programme note) and 'his candour about his aims lures the audience into complicity with him'. This is all very well, but it is much more fun for the audience to be lured into a complicity with evil.

Asimismo, según Carpenter, su personaje era excelente: "Richard Clothier's excellent bleach-blond Richard is a psychopath in a Gestapo-style long black coat".

Pero, como se comentaba anteriormente, la crítica positiva hacia el trabajo de Clothier no fue del todo unánime y, aunque muy pocas, también se han encontrado opiniones contrarias a su interpretación. Un ejemplo sería el de la web *Edinburghspotlight*: “At times, the almost pantomime-like villainy is laid on a little too thickly however, and his performance seems at times to be more inspired by Alan Rickman’s Sheriff of Nottingham than Olivier’s Duke of Gloucester”.

Otro ejemplo era Spencer, quien aseguraba que, pese a ser convincente, el actor podría haber extraído mucho más del personaje, tanto en el aspecto humorístico como en el amenazante: “Richard Clothier is a compellingly sinister bottle-blond Richard, though he could excavate even more humour and menace from the role”.

Marx también fue negativo en su crítica y aseguraba: “Richard Clothier is a bit too self-consciously chuckle-ish as Richard III”, y no estaba de acuerdo con el enfoque otorgado al personaje:

Sardonic, charming, childlike, impatient, a sociopath, Clothier’s Richard III is many things but not a man bearing an elemental chip on his shoulder—the emphasis of Hall’s staging is on the grotesqueness of Richard’s crimes against humanity rather than on the deformation of his soul.

Tampoco Trueman estaba de acuerdo con ello: “If Clothier’s performance has faults, it is that it can seem composite, stitched together like Frankenstein’s monster, rather than a complex whole”.

Garvey iba mucho más allá en su crítica negativa y lo llegaba a calificar como un *anti-Richard*:

But in the silver-tongued Richard Clothier, we have what amounts to an anti-Richard; he’s far too attractive for the character’s explicitly envious psychology to make sense, and while he speaks Shakespeare’s language superbly (the diction problems of *Comedy* were largely banished here), his eloquence seems utterly unpossessed by any burning drive for power.

En la prensa española también se encontró una crítica negativa en esta línea, la de Chicano:

[Hall] aposta per un Ricard molt desafiant, n'accentua la manca d'escrúpols, el cinisme, si això és possible, amb ganyotes de cara al públic i gestos extremament desagradables, com trepitjar literalment o clavar cosses als cadàvers, ja embossats, de les seves víctimes. Això potencia aquesta vessant sanguinària, mancada d'escrúpol, del personatge, però li resta empatia amb el públic, rebaixa un punt la fascinació que l'espectador sent pel personatge.

Aunque en realidad, como se puede comprobar, la mayor parte de estas críticas negativas se podrían considerar más una crítica a Hall, su enfoque y al personaje que a la actuación de Clothier propiamente dicha:

Por lo que respecta al resto del elenco, la línea crítica fue la misma, crítica positiva de forma unánime en la prensa española y contadas excepciones en la prensa

extranjera. Por un lado, en la prensa española observamos principalmente críticas sobre la interpretación de actores masculinos para los papeles femeninos, todas ellas positivas, de este modo, las críticas se centraban especialmente en Dominic Tighe (Queen Elizabeth), John Trenchard (Lady Anne) y Tony Bell (Queen Margaret). También, aunque en menor medida, en Kelsey Brookfield (Duchess of York). En este sentido se debe tener en cuenta la crítica de López, por ejemplo: “Tots homes, però això no impedeix que Dominic Tighe sigui, per exemple, una convincent reina Elisabeth”. También La Clá se refería a ellos: “Otras interpretaciones merecen también ser alabadas, especialmente las realizadas por Tony Bell y John Trenchard sobre dos de los personajes femeninos de la obra, la reina Margarita y Lady Anne, respectivamente”. Y por último, Chicano: “Tots els intèrprets estan esplèndids, amb unes veus portentoses (Tony Bell, com a reina Margaret o rapejant el text, està immens) que superen el problema acústic que presenta el Municipal amb una projecció impecable”.

Al respecto, encontramos numerosos ejemplos en la prensa extranjera como por ejemplo Hemming: “Tony Bell’s Queen Margaret makes your hair stand on end with her curses”. También Keith: “The cast are strong; Dominic Tighe managing to convince as a melancholic Queen Elizabeth with Jon Trenchard an equally effective Lady Anne”. Ramon también elogiaba a estos tres actores y sus interpretaciones:

The women’s roles are inhabited with customary skill, from Jon Trenchard’s Lady Anne to Tony Bell’s marvellously imposing Queen Margaret, imperious reminder of Yorkist crimes. The statuesque Dominic Tighe commands the attention as Queen Elizabeth, a figure of perpetual mourning who nonetheless proves to be Richard’s match in cunning.

También el Blog *OughttobeClowns*: “Tony Bell and Dominic Tighe’s Queens Margaret and Elizabeth respectively create worlds of fiery and keening emotion in amongst the state-craft”.

Hodgson era otro ejemplo más: “Jon Trenchard and Dominic Tighe bring gravitas and real anguish to their roles as the bereaved Anne and Queen Elizabeth”. Igual que Gray: “Jon Trenchard makes a touching Lady Anne and Dominic Tighe a very regal and vehement Queen Elizabeth”.

Otro ejemplo en esta línea sería el de McKee, quien tampoco se olvidaba del liderazgo de Clothier:

The actors’ performances, not surprisingly, are polished and meticulous, with Clothier necessarily, and charismatically, leading the pack. Tony Bell, as bitter Queen Margaret, and Dominic Tighe, as Queen Elizabeth, also gave standout performances on opening night.

Asimismo, Berry destacaba a estos actores pese a que reconocía que habría preferido a mujeres interpretando estos roles:

In a play with such wonderfully strong, emotional female roles I would probably still have preferred to see women playing women, but this is what Propeller do and they certainly do it well. Dominic Tighe and Tony Bell gave especially truthful performances as Queens Elizabeth and Margaret respectively.

Deller, además de recordar también a Richard Clothier, destacaba a Tony Bell, siguiendo la misma línea de opinión: “Most of the cast effortlessly move between several roles, with Tony Bell's commanding Queen Margaret and Richard Clothier's charismatic, unhinged Richard the standout performances”.

Liu también criticaba positivamente el trabajo de Bell: “Other delights of this production include Tony Bell's embittered Queen Margaret as she curses the nobles by splashing them with blood, after they refuse to heed her warning”. Igual que lo hicieran Adams: “Tony Bell brings a grave and serious weight in his Queen Margaret, sprinkling blood on the faces of those under her curse”. Y Purves: “Mr Bell, unharmed by his escapade with the sparkler, delivers Queen Margaret's curses magnificently”.

Margolin destacaba a los 4 actores:

Some 14 actors interpret 20 named roles and also represent the "chorus" of masked figures along with others listed as "members of the company." They are invariably fine, but Dominic Tighe, the aforementioned Jon Trenchard, Tony Bell and Kelsey Brookfield in the women's roles generate a quality that neither mocks womanhood nor parodies the gender. It is, perhaps, close to what it may have been like in the Elizabethan era when women could not act on the stage.

También Jones: “Dominic Tighe as Queen Elizabeth, Edward's wife, portrays the character as feminine without being effeminate - which works well, as do the other female roles in the hands of Jon Trenchard, Tony Bell and Kelsey Brookfield”. Del mismo modo que Bayne: “Dominic Tighe, Jon Trenchard, Tony Bell and Kelsey Brookfield take the female roles in the effective Propeller style of putting them in lovely dresses (all black) but with few other concessions to femininity”.

Harris señalaba las excelentes interpretaciones, no solo en la adaptación que nos ocupa, sino también en la adaptación que acompañó a Richard en gira, una vez más destacando a dos de estos actores y sus personajes: “As with *The Comedy of Errors* there are excellent performances from the whole cast. Jon Trenchard is a sensitive and dignified Lady Ann; Tony Bell a powerful and dominating Queen Margaret”.

También Clapp, refiriéndose a su delicadeza y precisión, sobre todo:

Fineness of Jon Trenchard's embodiment of Lady Anne. Actually, all the “women” in *Richard III* are played with extraordinary delicacy and precision. It is one of the many triumphs of this glorious double-bill that it shows the possibilities of cross-gender casting and provides a ticklist for the portrayal of women on the stage: harridan, whore, hopeful sex-object, murdered wife, vengeful matron.

Love también se refería a estos actores en su crítica y a cómo estaban enfocados los personajes femeninos:

Dominic Tighe endows Queen Elizabeth with genuinely moving maternal anguish upon the discovery of her sons' murders but never loses an edge of flinty hardness that is naturally enhanced by Tighe's sturdy masculine presence. Propeller's actors never let us forget that they are men, yet their lack of

concession to femininity is appropriate to a play which is deeply concerned with the political scheming of men. Women such as Elizabeth and Tony Bell's wonderfully venomous Queen Margaret are forced to don, as it were, the mask of masculinity in order to wield any power or influence.

Ian también hacía lo propio:

Females: carry a huge dignity with their more moral consciences and sense of wronged justice bringing an unexpected gravitas to their performances which was quite special. Tony Bell's vituperative Queen Margaret is a majestically bitter presence, cursing people by flicking blood onto them and Dominic Tighe's Queen Elizabeth is extraordinarily powerful and highly moving, suggesting a real maternal devastation but endowing her with the astuteness to outwit Richard despite his nicely masculine frame.

Este también elogiaba el hecho en sí de que los actores para estos papeles fuesen masculinos: "Indeed, it makes real sense this way, this idea that women needed to act less feminine or be considered more masculine in order to hold positions of power and influence, with what better comparison than Queen Victoria herself".

También lo hacía Stan, reconociendo el trabajo llevado a cabo por Hall, y se sorprendía de que las interpretaciones funcionasen sin necesidad de pelucas o maquillaje: "Naturally I was curious to see how men in dresses would work for the female characters. Ed Hall has given them tale coats and long, bustle skirts, there are no wigs or make-up and it shouldn't work but it does - a testament to the actors' abilities".

Hopkins también se refería positivamente a este hecho:

The male actors playing female roles wore conventional female costume, but there was no attempt, beyond this, by means of make-up or vocal delivery, to disguise the actors' gender. The authenticity of these performances was, nevertheless, undiminished.

Lo mismo opinaba Murphy: "As in Shakespeare's day, the female roles are played by male actors – this is done totally straight with no hint of campness". Y a continuación, también elogiaba el trabajo de estos actores:

It takes a while to get used to, but in the scene where Richard seduces Lady Ann (played with great skill by Jon Trenchard) over the corpse of Henry VI, there's an unexpected electricity in the air. Dominic Tighe is also quite brilliant as Elizabeth, while Tony Bell excels as Queen Margaret. It's a difficult skill for an all-male company to pull off female roles, but it's done with aplomb here.

También en Twitter encontramos una crítica positiva hacia D. Tighe por parte de @SarahGrant: "Another great performance from Dom Tighe & Propeller. Richard III was a hit!"

Por el contrario, también hubo críticas negativas a este recurso teatral de Propeller, aunque muy escasas. Una la encontramos en la web *Timeoutlondon*, considerando los momentos de las reinas como los más flojos:

Men playing women bring extra discrepant humour and contrast to Propeller's 'Comedy of Errors', but contribute to a subtle lack in 'Richard III'. The scenes with the Queens, mothers, of Richard's victims, are the only flat moments in this cynical, violently funny production.

Otro ejemplo al respecto era el de Garvey:

And then there's the question of the troupe's famous same-sex casting - which I hoped might throw some welcome light on the Elizabethan practice of casting boys in women's roles. But no such luck, really. (...) Thus, weirdly enough, Hall manages to sell the Propellants' sexism as a critique of *Shakespeare* rather than a reflection of contemporary attitudes.

Aunque salvaba de la crítica a Tighe: "Elizabeth - the talented Dominic Tighe makes one of the company's few stabs at a genuinely feminine character; most of the other "women" are just guys in dresses".

Los mencionados 4 actores fueron los más destacados por la crítica, pero no fueron los únicos. También se han encontrado críticas en las que se valoraba la actuación de John Dougall (Clarence), Sam Swainsbury y Richard Frame (sus asesinos), Thomas Padden (Hastings), Chris Myles (Buckingham) y a Robert Hands (Edward IV / Richmond). En este sentido, Ramon destacaba a Dougall, Swainsbury, Frame y Hands:

Standouts include John Dougall's moving Clarence, Sam Swainsbury and Richard Frame as his murderers (this pair also prove expert puppeteers in their other roles as the Princes destined for the Tower) and Robert Hands who also does double duty, as an ailing Edward IV and a white-suited, cross-clutching Richmond.

También Ian:

It was most pleasing to see Sam Swainsbury onstage again and with Richard Frame, performing double duty as delightfully mockney assassins, skipping their way to murder Clarence and highly effective as puppeteers for the young Princes. ... Robert Hands' ultimately successful Richmond is cleverly played too, presented as a complete juxtaposition to Richard (he wears all white to Richard's all black ensemble) and the supposed restorer of justice to the kingdom, there are strong hints here that the two are not quite as dissimilar as one might think.

Por su parte, Cooter destacaba a Swainsbury y Frame aunque reconocía que era injusto destacar a alguien en particular: "it seems unfair to single out any actors in particular but Sam Swainsbury and Richard Frame's wise-cracking murderers were a delight, if murder as a vaudeville act can be a delight". Del mismo modo que hiciera Dumble:

Indeed mention deserves to go to Sam Swainsbury and Richard Frame for their thoroughly enjoyable light-relief portrayals - cheeky cockney dances combined with a slightly fraught if amused dialogue exchange as they try to work out how

to kill the man, provided probably the most cheerful moments of the entire production.

Harris elogiaba a Dougall y Myles: “John Dougall as the hapless Clarence and Chris Myles as Buckingham give strong and convincing performances”. También Gray se refería positivamente a Myles, aunque no era el único, también a Padden: “Fine performances abound across the cast ... Thomas Padden and Chris Myles do excellent work as Hastings and Buckingham”. Hutton les mencionó en su crítica, calificando su trabajo como impresionante: “Being an ensemble cast, it is difficult to single out particular performances, but both Chris Myles as the Duke of Buckingham and Thomas Padden as Hastings are impressive”.

Dougall también fue alabado por Jones, igual que lo fuera Hands: “Duke of Clarence (John Dougall) and King Edward IV (Robert Hands) ... Both actors are convincing in their roles and then pick up on other roles later in the play”.

En cambio, Dougall fue criticado negativamente por Garvey por su floja interpretación en ambas adaptaciones según su opinión: “an unfortunately weak John Dougall, who was also a weak link in *Comedy*”.

Otros de los actores cuyo trabajo fue recibido positivamente por la crítica fueron Dugald Bruce-Lockhart (Ratcliffe) y Wayne Cater (Tyrrell). Ramon los destacaba a ambos en su crítica:

Dugald Bruce-Lockhart presents Sir Richard Ratcliffe as creepily prim, checking his watch as bodies fall, while Wayne Cater offers a truly bizarre (lineless) incarnation of the murderer Tyrrell, emerging like some devil-doll out of the depths of Richard's disordered psyche.

Ian nos recordaba que Hall concedió parte del texto de Tyrrell a Ratcliffe y este respondió con un impresionante trabajo:

Dugald Bruce-Lockhart also impressed as a coldly clinical Ratcliffe, bespectacled and impatiently checking his pocket-watch waiting for the next victim to meet his end, his is a beefed-up role taking on much of Tyrrell's verse.

Y también destacó a otro actor: “and I also liked David Newman's wryly oleaginous Catesby”.

Gray elogiaba este cambio introducido en los personajes entre Ratcliffe y Tyrrell: “Nice touch, by the way, taking away all of Tyrrell's lines and having Ratcliffe act as the go-between instead. Really enhanced the former's axe murderer vibe”.

Por otra parte, Propeller y Hall, junto a Sian Willis, pusieron en escena un recurso dentro de los personajes que fue recibido positivamente de forma unánime por la crítica, tanto española como extranjera: utilizar una marionetas para interpretar a los jóvenes príncipes. En este sentido, Herráiz afirmaba: “Se recurre también al teatro de máscaras con el uso (magistral) de dos marionetas para interpretar a los jóvenes príncipes”, mientras que López opinaba de forma concisa: “Molt bona la manipulació dels titelles”.

En la prensa extranjera encontramos numerosas críticas al respecto:

- The puppets of the two young princes- a device which worked well (Berry).
- The two little princes are appealing and totally delightful as they trustingly hold onto their mother's skirts, play and giggle with each other. Easy to forget the fact that they are puppets expertly controlled by the puppeteers, and the soothing lullaby which is played as they happily bed down in the tower adds to the illusion of adorable little children, soon to be no more (Connor).
- Much enjoyment comes from the smaller details. Richard's two young nephews are skillfully operated puppets (Megson).
- Clever use of puppets for the doomed young princes proves remarkably effective (Hodgson).
- In an eerie touch, puppets (created by Sian Willis) are used to represent two children (the sons of King Edward) whom Richard first imprisons in the Tower of London, then has murdered. The puppets somehow manage to be spooky-looking and touchingly vulnerable at the same time, and their demise is unforgettably rendered by Hall (Aucoin).
- The two boy princes are brilliantly represented as puppets with the faces of porcelain dolls. The aftermath of their murder by the fantastically creepy James Tyrrell is one of the most affecting moments in the play (Murphy).
- The princes, Edward, Prince of Wales, and Richard, Duke of York, were represented by puppets, manipulated and voiced by actors (Sam Swainsbury and Richard Frame, respectively), a choice that resonated with the production's overall concept (Hopkins).
- The two young princes were cleverly represented in this gory production through the use of appealing and relatively convincing legless puppets, dressed well and steered around the stage and given emotion, gesture and voice by two of the masked ensemble. For a production soaked in blood, it was remarkably coy about the death of the two children, as the audience sees only the two wander into their 'bedroom' and for their theme music to then stumble and break (Dumble).
- The young princes are done as puppets, which are quite spooky in their movements, provided by Sam Swainsby and Richard Frame (Jones).
- The two little princes were portrayed by realistic puppets, voiced and manipulated by the cast. They provided some amusement, but also relief that real child actors were not involved in the blood bath (Bayne).
- You get surprising turns like the use of puppets to portray the young princes whom Richard imprisons in the tower. The effect is both convincing to the imagination and useful as commentary (Rabin).
- The portrayal of the child princes from whom Richard snatches the crown as porcelain-faced puppets expertly manipulated and voiced by grown-up actors is beautifully accomplished. Seeing these exquisite tykes in their period nightclothes toddled off to bed in the Tower, only to awake to their uncle's infinitely creepy assassin, is poignant indeed (Clay).

Para concluir con el apartado del análisis sobre el elenco y los personajes, Hall introdujo en escena a un grupo de enmascarados cuyo rol fue elogiado por la crítica. En España, tan solo Perales se refirió a ellos: "En *Ricardo III* hay un coro un poco

surrealista y espeluznante, como espectros que nos revelan cosas y nos ayudan a contar la historia”.

La crítica extranjera destacó, sobre todo, su papel en los asesinatos así como el efecto aterrador que producían en la audiencia, en incluso se les comparaba con un coro de las tragedias griegas o personajes de películas de terror. De este modo, citaremos a McKee refiriéndose a ellos de la siguiente forma: “The ensemble's masks call to mind the likes of movie killers like Jason and Hannibal Lecter; but interestingly, as longstanding symbols of drama, the masks also question the nature of the play itself”. También a Harris:

At any one time most of the cast is masked, except for those currently playing key figures. This has the effect of creating a chorus of anonymous watchers (very Greek) who participate in the murders, remove dead bodies from the stage, shift furniture and sing beautifully harmonised versions of Elizabethan songs.

Otro ejemplo en esta línea era Connor:

The fact that their faces are covered with a version of surgical masks hiding all but their eyes and mouths induces apprehension and fear, and the play proceeds as a cross between *Casualty* and Hammer Horror films as Richard begins his bloody ascent to the throne annihilating everyone in his path.

También Hopkins se refería a los enmascarados:

The sense of events advancing beyond the control of the chief protagonists was maintained by the increasingly, though always subtly (as subtle as one can be with a chainsaw), time-conscious masked men. As well as doing most of the killing, and appearing threateningly amongst the audience.

Sarah se refería al efecto que estos personajes creaban: “The masks and butchers aprons worn by the cast created a sense of sinister anonymity and yet added to the clinical and unemotional way that Richard sees off his competition”.

Por tanto, la introducción de estos personajes fue elogiada, especialmente, por el efecto que transmitía. Además, otro aspecto introducido por Hall y que tuvo mucho que ver con estos enmascarados fue que, cuando la audiencia entraba a ocupar sus butacas, ellos ya se encontraban en el escenario, lo cual provocaba en los espectadores sensación de amenaza. Margolin, por ejemplo, opinaba al respecto: “The ghostly actors who come on before the play begins – staring at the audience – wear garments that look like sleeveless raincoats and pale, form fitting masks with round mouth and eyeholes suggesting an emotionless menace”.

Y también Dumble:

Indeed the impression of menace spilt out into the audience where the masked figures could be found wandering the aisles before the start of the performance and wandering them again towards the end of the interval, brandishing their weapons, sitting in abandoned seats and generally offering an air of faint menace

to those returning from their presumable lie-down in an attempt to recover from the rigours of the first half.

También transmitieron esta sensación e incluso llegaron a interactuar con la audiencia, tras el intervalo, momento en el que iban a buscar a los espectadores e incluso se sentaban en las butacas esperando a sus ocupantes. Loveridge opinaba al respecto: “Certainly the masked, white coated messengers armed with baseball bats sent at the end of the interval to chase us back to the auditorium gave a frisson of excitement”.

El trabajo de todo el elenco fue alabado en general por Love, quien concluía al respecto:

Although the concept is shaky at moments it is an excellently executed interpretation on the whole, with a core of superb performances. Sinister scenes are broken up with enjoyably grim humour but this is essentially a dark production and even as Henry VII takes the crown in the final scene, uniting a warring nation, Propeller’s ensemble of menacing masked men still loom in the shadows.

Además, este grupo de enmascarados también cantaba canciones, algo que gustó mucho a la crítica. Por ejemplo a Liu, quien hablaba del contraste en escena entre los asesinatos y las mencionadas canciones: “The stage is also constantly populated by a ghostly, masked chorus whose chants and songs are poignantly juxtaposed against the death and gore on stage”.

También Crawley, el cual destacaba sus grandes habilidades: “An ominous chorus in trench coats and burn masks deliver hymns and drinking songs in ethereal close harmony, you appreciate the incredible skills of his all-male ensemble”.

Otra crítica fue la de Pinter, quien aseguraba que cantaban como los ángeles: “A gang of white coated and masked henchmen-types is on hand to commit murder most horrid whenever called upon, although they also sing like angels in harmonious a capella, in a production where music contributes much”.

Y finalmente también Pinter se refería a esto: “As it turns out, the masked men double as a choir, producing a soundtrack of disconcertingly jaunty acapella folk tunes as Richard’s machinations take full effect”.

En este sentido, la música y las canciones que los actores reproducían en escena también obtuvieron una recepción muy positiva, así como la iluminación, el vestuario y la escenografía y puesta en escena en general. Así opinaba Chicano, por ejemplo: “la il·luminació, l'escenografia i la creació d'un espai sonor subtil però efectiu”.

Gabaldón elogiaba la escenografía y ambientación:

La escenografía, con su juego de cortinas de plástico (sólo verlas dan escalofríos), biombos y andamiajes, se antoja simplemente perfecta para encuadrar los crímenes de este hombre dispuesto a todo por llegar a ser rey. ...

La idea de situar la obra más sangrienta de Shakespeare en un matadero puede parecer evidente pero hay que hacerlo y que salga bien.

También Pallarés incluía en su crítica un espacio para este aspecto de la obra: “l'espectacular escenografía remet a un sanatori (o escorxador) d'aires victorians”, mientras García Garzón se refería al buen funcionamiento del todo: “entregados a una puesta en escena cuajada de pequeños juegos y detalles y que funciona como un resorte bien engrasado”.

La prensa extranjera también se rendía casi unánimemente a la puesta en escena de Michael Pavelka, tan solo Dumble transmitió un comentario negativo puesto que habría preferido otro tipo de personajes más acordes con el espacio escénico: “Indeed the whole effect of the stage was of an insane asylum/morgue, and it would have been interesting to see the play performed as the insane dance of the inmates of an asylum”.

Por el contrario, Marx elogiaba la mezcla de ideas, donde la inspiración, la intriga, lo predecible y lo obvio se daban cita en el escenario:

Hall's staging moves along with dispatch, the hodgepodge of ideas ranging from the inspired (King Edward's young sons are life-sized puppets) to the intriguing (Richard III and the Earl of Richmond dream back-to-back as chatty ghosts parade by), from the predictable (everybody is costumed in Goth-inspired black but England's savior, the Earl of Richmond) to the obvious (Richard III grinding Lady Anne into the corpse of her dead father-in-law, King Henry VI).

Ian se refería a la inspiración en la que Pavelka se basó para crear un decorado terrorífico:

Michael Pavelka's design has taken inspiration from gothic hospitals and mental asylums to create a nightmarish set of scaffolding decorated with instruments of torture and movable hospital screens to effect the scene changes (and protect the audience from the frequent sprays of blood).

Crawley, por su parte, veía muy acertado situar la acción en una determinada era: “It seems appropriate to set Shakespeare's brutal and lustfully violent history play in the Edwardian era – after all, the play begins with Edward on the throne”. Lo mismo opinaba Bayne: “The story has been lifted out of its true 15th century setting, and occasional liberties taken with Shakespeare's text, to make the story starker and stronger”. Margolin también opinaba en la misma línea, pero consideraba que el escenario era atemporal: “Set in a timeless land of modern instruments of death and courtly costumes, Michael Pavelka, the designer of the stage and the costumes, shows brilliance at every turn”. Además, el anacronismo entre los diferentes elementos de la escenografía no desentonaban, y así lo transmitió Bayne: “The anachronisms in costumes and props strangely do not jar”.

Por su parte, Berry afirmaba de forma concisa: “The set was simple but effective”, y Murphy hacía referencia al efecto positivo que los elementos móviles producían: “The staging is eerie, with discarded scaffolding scattered in a gloomy mist, while mobile screens are used to good effect through the play”.

Por su parte, Pinter hacía referencia al sonido y la iluminación: “sound and lighting are consistently up to the mark”. Pero no fue el único que se refirió al sonido, Megson, por ejemplo lo destacaba y también a los efectos especiales: “Special effects are utilised very cleverly, and, along with David Gregory’s excellent sound design, they create a very engrossing experience”. También Keane criticaba positivamente el sonido entre otros elementos:

There is a terrific use of sound, created by the company themselves on stage, which combined with Ben Ormerod's clinical lighting makes an event of each assassination. Hall's use of stage pictures and tinkering with the timeline efficiently brings to life events described in monologue, clarifying the tale for those who might not be familiar with it whilst the continual whispering and instrumentation created an anarchistic sense of a society closing in on itself.

Como se comentaba anteriormente, la música y canciones fueron un aspecto muy importante del montaje y fueron recibidas de forma muy positiva. Sin duda es un rasgo distintivo de la compañía Propeller, y *Richard III* no fue una excepción. La prensa española así lo destacó, un ejemplo fue López: “estupenda la banda sonora, interpretada pels actors, que va de la música religiosa al rock”. Otro ejemplo fue Gabaldón:

Es una delicia escuchar las canciones con las que intermitentemente se nos regala durante el transcurso de la obra, pasando por música a capella estilo años 20, música sagrada o rock con guitarra eléctrica incluida. Lo bueno es que todos estos elementos casan tan bien como en el resto de las obras de esta compañía.

También Chicano se refería a la música de la obra y remarcaba que servía de contraposición a la violencia sanguinaria en escena:

Fascinació que, per cert, sí que es crea contraposant la música –peces polifòniques i cançons populars, fins i tot rapejant el text–, que interpreten *a cappella* els actors mateixos, a la violència extrema que es viu a l'escenari, amb decapitacions i evisceracions de viu en viu, entre d'altres tècniques no menys sanguinàries.

En la prensa extranjera, la crítica fue unánime también, y todas las opiniones que hemos encontrado fueron positivas. De este modo, Harris afirmaba: “The music was a delight. How impressive that the company has such a range of musical skills and sings so well in harmony”. De la misma forma Bayne opinaba: “The acappella singing by the cast is beautiful”.

Otra opinión al respecto era la de Margolin:

The music, too, sung by the actors, reflects the action: Madrigals, folk tunes and, at one point, a speech becomes a rap lyric. Jon Trenchard, the music arranger/composer, exhibits a keen musical sense (as well as a marvelous turn as Lady Anne). Hall also employs percussive elements to underscore the action with pounded staffs and wood blocks, among others.

Hopkins lo consideraba uno de los factores centrales de la obra:

In the programme for Propeller's joint tour of *The Comedy of Errors* and *Richard III*, Edward Hall announces the aim of the company as 'doing the plays as we believe they should be done: with great clarity, speed and full of as much imagination in the staging as possible'. He undersells them, because at least two other factors are also central to their style and to the huge success of this production: interaction with the audience and the creation of a musical soundscape so detailed that it becomes almost another player in the production.

Carpenter se refería a cómo las canciones aportaban para crear la atmósfera en escena: "They sometimes sing a jolly song as they slaughter it only makes the act more chilling". También Adams: "Important to the production's atmosphere is its music, arrangements of *Dies Irae* and *Pie Jesu* along with folk tunes and madrigals". Love también hacía lo propio: "Music is integrated ingeniously throughout, with haunting choral singing filling the spaces between scenes, urgent drum beats building tension and an electric guitar heralding Richard's accession to the throne". También Gray: "There's usually music while they work: the sea shanty *Down Among the Dead Men* is a popular (and appropriate) choice".

Del mismo modo, Chung elogiaba este aspecto:

Then there was the whole Latin choral chanting, which was creepy but very effective in invoking particular moods. Like the *Dies Irae* whenever someone was about to die. ... I think the use of the chorus throughout the entire production was just fantastic in general, and it did make me think of Tom Cornford's comment in his lecture on how there are two ways of reading the play, as history turned into myth or myth turned into history. It seems that the chorus here was almost functioning like one from a Greek tragedy.

Y otro ejemplo sería el de Hopkins:

The pointed use of a mixture of traditional British folk songs, such as 'Down Among the Dead Men', and elements of the Requiem Mass, imbued the Lyceum theatre with the atmosphere of a peculiarly macabre Music Hall throughout; the use of the 'Dies Irae' at Buckingham's death was particularly chilling.

Connor, afirmaba en la misma línea:

Even *Down Among the Dead Men* (an 18th century folk tune) has a pleasing swing as it charts Richard's descent into Hell. There is so much music (provided by Propeller, with additional arrangements and original music by Trenchard) that some actors have renamed the show *Richard III - The Musical*.

La opinión de Dumble también se refería a esta contribución por parte de la música:

The music was primarily classical and sombre. There were short outbursts of song from the masked ensemble, for example a song that gave the impression of gentle rocking provided the theme for the two young princes and the minutes prior to Richard's coronation seemed to resemble a particularly angry and anonymous punk rock concert, with added stick banging.

Ian también elogiaba la música y la elección de las canciones que los personajes reproducían:

What really elevates this production though is the use of music throughout to create a truly distinctive soundscape. The action, in particular the deaths, is punctuated by a range of musical influences like folk songs such as *Down Among The Dead Men*, Welsh hymns, madrigals, snatches of *The Coventry Carol*, all sung together in beautiful close harmony with some really interesting arrangements descending into a certain discordance using more minor chords as Richard edges closer to the abyss. Most affecting of all is the Latin Mass, *Dies Irae*, which recurs most frequently and is perfect at evoking the haunting atmosphere that hangs over everything. The music was developed by the company as a whole but Jon Trenchard provided arrangements and some original music as well so deserves special mention.

También hubo otras opiniones positivas sobre la elección de las canciones, como por ejemplo Kennedy, el cual lo describía como “carefully selected music”. También Bayne: “The old English songs were chosen by the cast and inserted by Hall, the director, at appropriate and sometimes hilariously inappropriate junctures”.

Otro elemento de la puesta en escena valorado positivamente por la crítica fue el vestuario. Por ejemplo Sarah afirmaba: “The costumes worked well on many levels too”, mientras que Chung encontraba interesante el vestuario de Richmond, contrastando de forma simbólica con el de Richard: “I also found it interesting because of how Richmond came across as such a Bible-thumping character. The good-versus-evil element was converted visually into Richard's all-black and Richmond's all-white costumes”.

Pinter afirmaba sobre el vestuario que reflejaba diferentes eras y destacaba el vestuario de los personajes femeninos: “Costume is largely a stylish black and white, from a mix of eras. The all-male cast play and therefore dress as women too, as they would have in the Bard's day, doing so with sincerity and conviction”. También Ian se refería a ellos: “the four female characters, dressed absolutely beautifully in Victorian bustled skirts”. Ramon comentaba también sobre estos vestidos y elogiaba que le recordaban a las bolsas de los cadáveres: “In one of the production's many witty touches, the women's black dresses evoke the body bags that litter the stage”.

En la crítica de su Blog, Ian también hacía referencia al vestuario de los enmascarados y el efecto que producía: “The Victorian aesthetic is carried through the costumes too, with the ensemble predominantly dressed as orderlies in lab coats and surgical masks enhancing the eeriness that abounds”.

Finalmente, Dumble destacaba el vestuario de los asesinos de Clarence: “The most enjoyable costumes were those of the two murderers sent to kill the Duke of Clarence: cheeky cockney murderers the pair of them”.

Por último en lo que a la puesta en escena se refiere, hubo varias críticas positivas respecto a la iluminación. Dumble se refería a ella y al color que creaban y cómo esto influía en las escenas:

The lighting further contributed to the cold and stark feel of the production, with a basic offering of cold blue and white colouration. However the lighting was also used to create some beautiful frozen moments – Richard taking a photo of the happy King Edward IV as confetti falls down upon him in a moment of frozen happiness, and Richard caught in a spotlight through the darkness surrounding him, an expression of utter hunger and desire upon his face, as the crown of England sits finally in front of him. The feel of the staging and the cold white or blue lighting, was further enhanced by the ‘chorus’

Jones también se refería al color y el efecto que provocaba, concretamente, en la escena de la batalla de Bosworth: “It is also monochromatic, an aspect which is used to great effect in the battle between Richard and Richmond”.

Respecto a la recepción por parte de la audiencia, se han encontrado referencias al público y prácticamente todas revelan un gran recibimiento de la obra. Por ejemplo, López afirmaba: “la companyia britànica Propeller impacta a Girona amb 'Richard III'”. También Chicano: “ho va reconèixer el públic amb una calorosa ovació. Una altra joia al sarró de Temporada Alta”.

En cambio, Herráiz se hacía eco del recibimiento negativo del público de determinados aspectos: “Utilización de algunos efectos macabros, en la frontera de lo *gore*, recibidos con desagrado por parte de algunos espectadores, en el montaje de Propeller”.

En la prensa extranjera también encontramos referencias a la audiencia, de este modo, como ejemplo serviría citar a Foot, quien se refería a un espectador que había acudido en repetidas ocasiones a presenciar la obra: “I met a man of a slightly nervous disposition in the auditorium who was seeing this play for the third time in as many days”. Y terminaba su crítica con una palabra: “Recommended”.

Por su parte, McKee también se hacía eco de los comentarios que había escuchado en el público y a partir de los mismos establecía una interesante comparación y extraía una interesante conclusión:

I heard two older gentlemen talking about how Shakespeare’s language had been nearly lost by way of the production’s nightmarish, blood-soaked spectacle, and how Propeller had also cheapened the play by simply going for “easy laughs.” But then, I also heard a few students talking excitedly about how much they’d been surprised by, and impressed with, Propeller’s distinctively modern, vivid spin on the play. Clearly, this disparity between responses demonstrates that Propeller’s “Richard” won’t be everyone’s cup of tea. And I can relate to both reactions. Yet in the end, I have to side with the students. It’s pretty tough to imagine tuning out of Propeller’s “Richard,” even for a moment, largely because of its high “what will they do next?” factor - and there’s something to be said for that, particularly when many theatergoers feel they’ve pretty much seen it all when it comes to Shakespeare.

Otro recurso que hemos encontrado en referencia a la recepción por parte del público es un comentario anónimo en el Blog de Ian tras haber asistido a la representación en Girona, el cual estaba de acuerdo con la crítica positiva del blogger:

Having seen this production 3 days ago in Girona, Spain, I could not but agree with this review. It was a stunning interpretation and presentation in every respect. I owe my sister a huge "thank you" for having spotted the announcement and getting 2nd row seats where we too ended up dry! It was a fantastic evening and we are still talking about the play (Anónimo).⁴⁶⁷

Este comentario contrastaba con el que aparecía a colación de la crítica de Gardner, escrito por un espectador bajo el username *Sanspeur*:

Having seen Richard III last week, I have to say that I wasn't too impressed. The overall tone of sickness and gore was too pervading. As a neighbour said "Very Tarantino, isn't it?" And another; "too much violence." The title role; lacking in menace, and not enough humour. Other roles; Anne Neville looked as though she had a bad smell under her nose, and gurned, instead of bringing out the pathos of the role. The scenes with the children aroused no sympathy, but boredom. After half time, the cast wandered out into the audience aimlessly. Music, well sung by the cast; excellent. I'd have listened to a concert of that alone. Sorry folks, but my favo version of this is Ian McKellen's film.

También sería interesante recordar la opinión del director sobre las diferentes audiencias. En una entrevista realizada por Otero a Hall, este último señalaba que no había tantas diferencias entre el público español y el británico:

No demasiadas. A finales del año pasado en Girona sí notamos que el público se reía un poco más con la ironía de Richard III. Pero, y llevamos 13 años viajando por todo el mundo, lo sorprendente en realidad es cuánto se parecen las reacciones del público. Siempre pensé que los británicos, por su educación, entenderían mejor a Shakespeare. No necesariamente. La mayoría de la gente no conoce tan bien las obras, casi siempre da la impresión de que la están viendo por primera vez.

En cuanto a las valoraciones otorgadas por los diferentes periodistas en forma de puntuaciones, se debería destacar, en primer lugar, que la gran mayoría de valoraciones fueron muy positivas. 6 de ellos le otorgaron la máxima puntuación: 5 estrellas (Cavendish, Spencer, Pinter, Stan, Eades y Liu), mientras que la nota predominante fue el 4 sobre 5, encontramos hasta 11 valoraciones de este tipo (Ayanz en España, Gardner, Murphy, Keane, Carpenter, Kennedy, Purves, Adams, Hemming, Love y la web *Timeout*). Adams incluso puntuó diferentes aspectos de la obra de forma particular:

Acting: 4/5

Costumes: 4/5

Sets: 3/5

Directing: 4/5

Overall: 4/5

⁴⁶⁷ En Ian. "Review: Richard III, Propeller at Yvonne Arnaud Theatre".

Jones, por su parte, valoró al montaje con un 3,5 sobre 5, mientras que la puntuación más baja que se ha encontrado es un 3 sobre 5, aunque no fue muy común (McMillan, Keith y *Edinburghspotlight*).

No podemos olvidarnos de los premios y nominaciones recibidas. Además de los premios individuales recibidos por Clothier, anteriormente mencionados, en 2011 la compañía recibió el Primer Premio en Theatre Awards UK por Best Touring production a *Richard III* y *The Comedy of Errors*.

Mayor fue el número de nominaciones, ya que en aquel mismo año 2011 la producción, de nuevo junto a *The Comedy of Errors*, fue nominada al premio Best Touring production de la web *Whatsonstage*, mientras que en el año 2012 ambas adaptaciones fueron nominadas al primer premio en los Boston IRNE Awards y a Best Visiting production en los Boston's Elliot Norton Awards.

Respecto a las conclusiones por parte de la prensa, en la prensa española veíamos reflejado el positivismo con que fue recibido el montaje. Herráiz escribía: “Bravo de nuevo por Propeller, esperaremos su regreso con entusiasmo”, y Ayanz afirmaba: “Algunos ingleses, por fortuna, no han olvidado que la polisemia hermana en su idioma los términos actuar y jugar”.

En la prensa extranjera, encontramos reflexiones que también reflejan el recibimiento positivo hacia la adaptación, como la conclusión de Ramon, por ejemplo, elogiando la obra por completo: “In sum, this exhilarating, rich and daring production is another terrific achievement by Propeller. It is indeed a great production. First time I've ever *really* enjoyed the play”.

También la conclusión de Ian: “this reimagining of the history play into a post-modern gothic Victorian-fest is pretty close to being unmissable”. Aunque Ian también señalaba “un pero” a la obra en sus reflexiones finales:

If there's any criticism to make, it would be that the show is perhaps too overloaded with fresh ideas and innovations: I'm sure there are plenty of amazing aspects that I've forgotten already but with such an embarrassment of riches, this is a good type of problem to have.

Pero posteriormente se rendía ante ella:

For this really is a fabulous production of *Richard III* which breathes a refreshing timeless vitality ... Combined with an exciting grasp of stagecraft and one of the best integrations of music into storytelling that I've seen this year, this was a great introduction to Propeller's work for me.

Mucho más concisa pero igualmente positiva era la conclusión de Connor, definiéndola como una producción realmente fascinante: “This inventive company bring the most thrilling, and the most wayward, production you are ever likely to see - truly mesmerizing”.

También Liu concluía con elogios a todos los niveles: “Propeller's conceptualisation of the play, in terms of acting, costume and set design, is superb and

the end result is a memorable, enjoyable and entertaining night at the theatre”. Y Hopkins la definía como memorable: “No wonder that this was simultaneously an uncomfortable and yet hugely energising and memorable production”.

Hitchings concluía con elogios a todos los niveles:

The production gives Richard III a pungently contemporary air. Hall's style is direct and engaging. There's compelling support, with Dominic Tighe especially powerful, but it's the sense of the entire company subscribing absolutely to Hall's perceptive vision that impresses most.

Pinter concluía que se trataba de una obra que nadie se podía perder: “All in all, this is a first class and imaginative production which brings out Shakespeare’s relevance to modern times whilst still portraying the violent and bloody world that was the Middle Ages. Definitely a must-see!” Igual que hacían Aucoin: “‘Richard III’ is the one you should consider a must”, y Carpenter: “this fast-paced Richard III is horrifyingly gripping from beginning to end and should not be missed”.

Berry finalmente reconocía rendirse ante la compañía: “The verdict following my first Propeller experience? Do believe the hype”.

Por su parte, Trueman concluía: “this remixed *Richard III* is bloody, bloody brilliant”. También Adams concluía de forma breve y concisa que se trataba de una adaptación difícil de olvidar: “*Richard III* from Propeller is a sight to behold particularly impressive or worth seeing: and one not easily forgotten”. También Bayne, con una recomendación: “Catch them somewhere if you can”.

La conclusión de Eades era considerablemente más extensa y profunda:

It is oh too often lazily and unimaginably hashed together by artists, as though the text itself were enough to warrant them applause. Thankfully, this was not one of them. In fact, this was one of the finest productions of Shakespeare I have ever seen on the stage. Clocking in at around two and a half hours (not including the interval), it is no easy experience for the old backside. But for the mind, ears and eyes it is nothing short of essential. An explosion so devastating that one can only marvel at its destructive beauty as it washes over you and tosses you through the emotional spectrum. This is what theatres are built for. Beautiful, uncompromising, funny and heartbreaking. This is everything you could wish for in a production of Richard III. Everything and a whole lot more.

En su conclusión positiva, Jones tenía muy en cuenta el lenguaje: “Overall, though, Propeller manage to make a long winded history play more accessible without losing the wonderful language of Shakespeare; and for that they should be heartily commended”, mientras que Sarah aseguraba que Shakespeare se habría sentido muy orgulloso: “Performed and staged to the same high standard and would have made Shakespeare proud”.

El Blog *OughttobeClowns* destacaban para concluir el humor y la energía en escena: “Propeller, imbuing this historical tragedy with an irresistible mordant humour

and the kind of energy any theatrical production, never mind just Shakespeare, would kill for”.

Cooter, dentro de los elogios, concluía en su crítica que no se trataba de una adaptación para puristas, sino más bien para adolescentes y bromeaba con ello: “This is not a *Richard* for the purists but there's plenty of imagination on display here even if some of the poetry has been lost. Teenage boys will love it – just lock up the kitchen implements when you get home”. Murphy coincidía con esta opinión:

It's the perfect antidote for those who claim that Shakespeare is boring and outdated – several children and teenagers in the audience looked thoroughly enthralled with all the bloodletting on display. Touring the country as part of a double bill with the same company's *Comedy Of Errors*, this is simply a production not to be missed.

Resulta interesante también que Vineberg la comparaba con la adaptación de Spacey en su conclusión: “Unlike Mendes, Hall has a definite concept, and it's a brilliant”, del mismo modo que Wolf: “Ed Hall's all-male *Richard III* gets in ahead of Kevin Spacey”.

Por su parte, Keane concluía señalando aspectos positivos pero también negativos de la producción:

- **The Good:** Wonderful sense of atmosphere created by a harmonic chorus and a continually inventive approach to the numerous death scenes.
- **The Bad:** The Company should have focused on the terror rather than the gore. And it would have been nice if they toned down the comedy and upped the chills.

Y puntualizaba:

What would have been most effective is if the Company had tried to chill us to the bone rather than upset our stomachs but despite being a little too smart for its own good, it was still a visually stimulating and concise telling of one of the Bards most monstrous dramas.

Dumble concluía asegurando que volvería a una adaptación de la compañía siempre que fuese una comedia:

There certainly were parts of the production that I found very effective, although the overall effect was continually bleak and when humour was present, it was mostly black. As a company and as individuals who introduced themselves at the end of the play, the members of Propeller seem intelligent and not prone to indulging in shock for shock's sake. I would certainly see another of their Shakespeare productions if it was one of the comedies. However whilst the production certainly evokes a reaction, and has some very clever aspects, overall because of the sheer horribleness of the blood and the gore and the killings, I spent a great deal of the production hoping it would finish quickly. I have subsequently spent two further evenings simply being profoundly glad that I do not have to go and see it again. As to whether this is a reaction that the company

would be pleased to have, were aiming for, or should be proud of, I honestly don't think I can say.

Por el contrario, la conclusión de Harris era negativa, y opinaba que la obra ganaría simplificándola:

This is a production in which there is too much going on: too much moving of screens which detracts from the singing; too much squirting of blood which is not horrifying and becomes tedious; too many symbolic hand props and not enough time to work out their significance. The production would benefit from simplification.

En cuanto a las conclusiones que extraemos tras haber analizado las numerosas críticas, tanto españolas como extranjeras, se podría asegurar que la adaptación de la compañía Propeller fue recibida muy positivamente a todos los niveles, salvo muy pocas excepciones. En cualquier caso, sí hubo aspectos que fueron unánimemente elogiados, como fueron la dirección de Edward Hall, el recurso de las marionetas para representar a los jóvenes príncipes, así como la música y canciones en escena.

Además, se ha podido constatar que no hubo diferencias entre la crítica española y la extranjera, ya que ambas fueron positivas prácticamente de forma unánime. Pero sí encontramos que las críticas negativas vinieron principalmente por parte de Clay, de Boston, y de Keane, de Irlanda. También de Bittner en Alemania. De Inglaterra, las críticas negativas las encontramos únicamente en los Blogs de Ian y sobre todo de Garvey, pero no en la prensa.

Por último, un hecho interesante a la hora de analizar la recepción de la adaptación es que todos los tweets que se han encontrado son positivos sin excepción.

Anexos

Anexo I. Las cabezas de los principes en un bote tras ser asesinados.



Anexo II. Asesinato de Clarence.



Anexo III. Muerte del rey Edward.



Anexo IV. Richard Clothier en el papel de Richard.



Anexo V. Uno de los enmascarados con la sierra mecánica.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Hall, Edward, director. *Richard III*. Propeller Theatre Company. Sala Roja, Teatros del Canal. Madrid. 2011. DVD.

Hall, Edward y Warren, Roger. "Richard III". Oberon Books, London. Propeller Shakespeare, 2010.

Richard III. <https://www.propeller.org.uk>

II. Programa de la compañía, prensa y Blogs españoles.

Programa para "Richard III". De *William Shakespeare's*. Propeller Theatre Company. 2010

Antón, Jacinto. "Sangre y Humor para el Gran Villano de Shakespeare". 3 Dic. 2010. https://elpais.com/diario/2010/12/03/catalunya/1291342048_850215.html.

Ayanz, Miguel. "Shakespeare a Propulsión". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *La Razón*. 13 Mayo 2011. www.larazon.es/historico/811-shakespeare-a-propulsion-OLLA_RAZON_375474.

Barranco, Justo. "Ricardo III en Versión Gore". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *La Vanguardia*. 3 Dic. 2010, p.55.

Chicano, Dani. "Història d'un Tirà". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *El Punt Avui*. 5 Dic. 2010. www.elpuntavui.cat/article/5-cultura/19-cultura/341233.html.

Gabaldón, Miguel. "RICHARD III. Cuando la Sangre Gusta". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Espectáculos en Madrid*. Web Blog Post. 13 Mayo 2011. <http://espectaculosenmadrid.wordpress.com/2011/05/13/richard-iii-cuando-la-sangre-gusta/>.

García Garzón, Juan Ignacio. "Shakespeare Es una Fiesta". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *ABC*, 18 Mayo 2011, p. 51.

Hall, Edward. Entrevista por Liz Perales. "Entrevista Edward Hall". 6 Mayo 2011. www.elcultural.es/revista/escenarios/Edward-Hall/29145.

---. Entrevista por Raquel G. Otero. "Edward Hall Inaugura con 'The Comedy of Errors' el Festival de Otoño en Primavera". *20 Minutos*. 11 Mayo 2011. www.20minutos.es/noticia/1045878/0/festival/otono/edward-hall/.

- Herráiz, Domingo. “Un Implacable Mundo de Acero, Madera y Plástico”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *De mis Pasos en la Tierra*. Web Blog Post. 14 Mayo 2011. <http://demispasosenlatierra.blogspot.com.es/2011/05/un-implacable-mundo-de-acero-madera-y.html?m=0>.
- La Cla. “Ricardo III. Teatros del Canal. Madrid”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *La Cla*. Web Blog Post. 31 Mayo 2011. <https://lacla.es/2011/05/31/ricardo-iii-teatros-del-canal-madrid/>.
- López, César. “Macabra e Irònica Revisió”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *El Periódico*. 5 Dic. 2010. www.elperiodico.cat/ca/noticias/cultura-i-espectacles/20101205/macabra-ironica-revisio/611294.shtml.
- Pallarés, Marta. “Richard III, el Rei Diabòlic de Fleet Street”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Diari de Girona*. 7 Dic. 2010. www.diaridegirona.cat/cultura/2010/12/07/richard-iii-rei-diabolic-fleet-street/450830.html.
- Ramiro. “Un Exceso de s. XX para una Obra del s. XVI”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *El Mundo*. 18 Mayo 2011. www.elmundo.es/yodona/2011/05/18/actualidad/1305730211.html.
- “Richard III, Cuando la Sangre Gusta”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Espectáculos en Madrid*. 13 Mayo 2011. Web Blog Post. <http://espectaculosenmadrid.wordpress.com/2011/05/13/richard-iii-cuando-la-sangre-gusta/>.
- Sala, Carlos. “El Ricardo III más Crudo y Sangriento”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *La Razón*. 3 Dic. 2010, p.5.
- Sorribes, José Carlos. “Un ‘Shakespeare Gore’”. *El Periodico i+Cult*. 3 Diciembre 2010, p.12.

III. Prensa y Blogs extranjeros.

- Adams, Christopher. “Bloody, Bloody Richard”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Play Shakespeare*. 31 Mayo 2011. www.playshakespeare.com/richard-iii-reviews/theatre-reviews/5358-bloody-bloody-richard-iii.
- Aucoin, Don. “The Bard, Light and Dark, Back to Back”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Boston*. 24 Mayo 2011. www.boston.com/ae/theater_arts/articles/2011/05/24/all_male_propeller_theatre_delivers_shakespeares_comedy_of_errors_and_richard_iii_back_to_back/.
- Bayne, Jo. “A Bloody Tale Which Pulls no Punches”. Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Gazette and Herald*. 16 Abr. 2011. www.gazetteandherald.co.uk/news/8978860.Review__Richard_III_by_William_Shakespeare_at_The_Watermill_Theatre__Bagnor_near_Newbury/?ref=arc.

- Berry, Holly. "REVIEW: Propeller's Richard III at The Watermill- Not for the Faint Hearted". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Marlborough People*. 15 Abr. 2011. www.marlboroughpeople.co.uk/groups/arts/REVIEW-Propellers-Richard-III-Watermill/story-10972434-detail/story.html.
- Bittner, Helga. "Richards Blutige Rache". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *RP Online*. 16 Jul. 2011. www.rp-online.de/nrw/staedte/neuss/richards-blutige-rache-aid-1.1333442.
- Blaisdell-Bannon, Alice. "All-male Troupe's Shakespeare Outrageously Entertaining". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Cape Cod Times*. 23 Mayo 2011. www.capecodtimes.com/article//20110523/ENTERTAIN/105230309/1/NEWSMAP.
- Burgess, Margaret. "Innovative and Compelling Drama with Blood and Guts". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Surrey Ad*. 26 Nov. 2010.
- Carpenter, July. "Review: The Comedy Of Errors and Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Daily Express*. 29 Jun. 2011. www.express.co.uk/entertainment/theatre/255787/Review-The-Comedy-Of-Errors-and-Richard-III.
- Cavendish, Dominic. "Richard III / The Comedy of Errors, Sheffield Lyceum, Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Telegraph*. 31 Ene. 2011. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8293873/Richard-III-The-Comedy-of-Errors-Sheffield-Lyceum-review.html
- Chung, Ian. "Episode 788: Propeller's Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Perfect Sublime Masters*. Web Blog Post. 19 Nov. 2010. <http://perfectsublimemasters.blogspot.com.es/2010/11/episode-788-propellers-richard-iii.html>.
- Clapp, Susannah. "Richard III and The Comedy of Errors; Greenland – Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Guardian*. 6 Feb. 2011. www.theguardian.com/culture/2011/feb/06/richard-iii-comedy-errors-greenland-review.
- Clay, Carolyn. "Visiting Shakespeareans are Two for Two". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Phoenix*. 26 Mayo 2011. <http://thephoenix.com/boston/arts/121114-visiting-shakespeareans-are-two-for-two/>.
- Connor, Sheila. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *British Theatre Guide*. 2010. www.britishtheatreinfo.com/reviews/richardiii-propeller-rev.

- Cooter, Maxwell. "Richard III (Propeller)". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *What's on Stage?*. 27 Jun. 2011. www.whatsonstage.com/west-end-theatre/reviews/06-2011/richard-iii-propeller_8464.html.
- Crawley, Peter. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Irish Times*. 22 Jul. 2011. www.irishtimes.com/culture/richard-iii-1.606663.
- Dawes, Ellie. "13 and 14 - Comedy of Errors and Richard III, Propeller". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *52 Plays*. Web Blog Post. 15 Marzo 2011. <http://52plays.blogspot.com.es/2011/03/13-and-14-comedy-of-errors-and-richard.html>.
- Deller, Ruth. "BWW Reviews: RICHARD III, Lyceum Sheffield, Jan 28 2011". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Broadway World*. 30 Ene. 2011. www.broadwayworld.com/uk-regional/article/BWW-Reviews-RICHARD-III-Lyceum-Sheffield-Jan-28-2011-20110130.
- Dumble, Amanda. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Shakespeare Revue*. 27 Nov. 2010. www.shakespeare-revue.com/play.php?pid=28&action=review&rid=411.
- Eades, Alex. "Richard III, King's Theatre, Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Edinburgh Guide*. 25 Feb. 2011. www.edinburghguide.com/reviews/theatre/richardiiiingstheatrereview-7619.
- Ewin, Seth. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *British Theatre Guide*. 2011. www.britishtheatreguide.info/reviews/propellerrichardiiiPF-rev.htm.
- Fisher, Phillip. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *British Theatre Guide*. Junio - Julio 2011. www.britishtheatreguide.info/reviews/propellerrichardiiiPF-rev.
- Foot, Tom. "Theatre: Review - Richard III at Hampstead Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *West End Extra*. 30 Jun. 2011. www.westendextra.com/reviews/theatre/2011/jun/theatre-review-richard-iii-hampstead-theatre.
- Gardner, Lyn. "A Daring Pairing of Brightly Tinted Nightmares and Charming Villains". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Guardian*. 30 Ene. 2011. www.theguardian.com/stage/2011/jan/30/comedy-of-errors-richard-iii-review.
- Garvey, Thomas. "Same Sex Shakespeare". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Hub Review*. Web Blog Post. 25 Mayo 2011. <http://hubreview.blogspot.com.es/2011/05/welcome-to-frathouse-propellers-comedy.html>.
- Gray, Christopher. "Richard III, Propeller: Everyman, Cheltenham, and Touring". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Oxford Times*. 9 Mar. 2011.

www.oxfordtimes.co.uk/leisureold/arts/8899080.Richard_III__Propeller__Every_man__Cheltenham__and_touring/.

Harris, Velda. "Richard III. At Lyceum Theatre, Sheffield, and Touring (2011)". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *British Theatre Guide*. 2011. www.britishtheatreguide.info/reviews/propellerrichardiii-rev.

Hemming, Sarah. "The Comedy of Errors/ Richard III, Hampstead Theatre, London". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Financial Times*. 27 Jun. 2011. www.ft.com/content/a62963f2-a0d9-11e0-adae-00144feabdc0#axzz1Ql7RB34t.

Hitchings, Henry. "Richard III / The Comedy of Errors, Hampstead – Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Evening Standard*. 27 Jun. 2011. www.standard.co.uk/goingout/theatre/richard-iii--the-comedy-of-errors-hampstead--review-7425520.html.

Hodgson, Barbara. "Review: Richard III at Theatre Royal, Newcastle". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Newcastle Journal*. 4 Feb. 2011. www.thejournal.co.uk/culture/theatre/review-richard-iii-theatre-royal-4438617.

Hopkins, Lisa. "*The Comedy of Errors* and *Richard III*, Presented by Propeller at the Lyceum Theatre, Sheffield, 19th – 30th January, 2011, and Touring". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Early Modern Literary Studies*. Sheffield U. Enero 2011. <http://extra.shu.ac.uk/emls/15-3/revprop.htm>.

Hutton, Dan. "'Richard III' by William Shakespeare". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Dan Hutton*. Web Blog Post. 16 Abr. 2012. <https://danhutton.wordpress.com/2012/04/16/richard-iii-by-william-shakespeare-3/>.

Ian. "Review: Richard III, Propeller at Yvonne Arnaud Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Ought To Be Clowns*. Web Blog Post. 28 Nov. 2010. <http://oughttobeclowns.blogspot.com.es/2010/11/review-richard-iii-propeller-at-yvonne.html>.

Jones, Helen. "Richard III - The Lowry, Salford". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Public Reviews*. Web Blog Post. 10 Mar. 2011. <http://thepublicreviews.blogspot.com.es/2011/03/richard-iii-lowry-salford.html>.

Kane, P.P.O. "Propeller's The Comedy of Errors & Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Jildy Sauce*. Web Blog Post. 10 Mar. 2011. <http://jildysauce.wordpress.com/2011/03/10/propellers-the-comedy-of-errors-richard-iii/>.

Keane, Caomhan. "Richard III. Galway Arts Festival". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Entertainment*. 27 Jul. 2011. <https://entertainment.ie/theatre/feature/richard-iii-galway-arts-festival/211/1542.htm/>.

- Keith D. "Review – Richard III, King's Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Edinburgh Spotlight*. 24 Feb. 2011.
www.edinburghspotlight.com/2011/02/review-richard-iii-kings-theatre/.
- Kennedy, Danny. "Richard III – Belgrade Theatre, Coventry". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Public Reviews*. 10 Feb. 2011.
www.thepublicreviews.com/richard-iii-belgrade-theatre-coventry/.
- Kirwan, Peter. "Review of Shakespeare's Richard III and The Comedy of Errors (Directed by Edward Hall for Propeller Theatre), the Belgrade Theatre, Coventry, 8–9 February 2011". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Shakespeare, U. of Nottingham*. 8 Mayo 2012, pp.77-82.
- Liu, Sam. "Richard III – Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Pensive Observer*. Web Blog Post. 11 Mar. 2011.
<http://pensiveobserver.blogspot.com.es/2011/03/richard-iii-review.html>.
- Love, Catherine. "Richard III – Yvonne Arnaud Theatre, Guildford." Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Public Reviews*. 24 Nov. 2010.
www.thepublicreviews.com/richard-iii-%E2%80%93-yvonne-arnaud-theatre-guildford/.
- Loveridge, Lizzie. "The Comedy of Errors and Richard III. A Curtain Up London Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Curtain Up*. 25 Jun. 2011. www.curtainup.com/comedyandrichardlon.html.
- McBride, Charlie. "Reviews: Galway Arts Festival Week Two". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Advertiser*. 28 Jul. 2011.
www.advertiser.ie/galway/article/42217/reviews-galway-arts-festival-week-two.
- McMillan, Joyce. "Richard III at the Kings Theatre, Edinburgh, for The Scotsman". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Joyce McMillan*. Web Blog Post. 25 Feb. 2011. <http://joycemcmillan.wordpress.com/2011/02/25/richard-iii-propeller/>.
- Margolin, Michael H. "Richard III' redux: Propeller Shines in Ann Arbor". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Encore Michigan*. April 2011.
www.encoremichigan.com/article.html?article=4427.
- Marx, Bill. "Fuse Theater Review: Propeller Theatre Company Takes Off". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Arts Fuse*. 31 Mayo 2011.
<http://artsfuse.org/31448/fuse-theater-review-propeller-theatre-company-takes-off/>.
- McKee, Jean. "Propeller's Slick 'Richard III' is a Disconcertingly Gleeeful Bloodbath". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Ann Arbor*. 31 Mar. 2011.
www.annarbor.com/entertainment/review-propellers-richard-iii/.
- Megson, Kim. "Review: Richard III, Theatre Royal, Newcastle". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Chonicle Live*. 3 Feb. 2011.

www.chroniclelive.co.uk/whats-on/theatre/review-richard-iii-theatre-royal-1394576.

- Murphy, John. "Richard III at Lyceum Theatre Sheffield". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Exeunt Magazine*. Enero 2011. <http://exeuntmagazine.com/reviews/richard-iii/>.
- Pinter, Audrey. "Propeller: Richard III – Lyceum Theatre, Sheffield". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Public Reviews*. 22 Ene. 2011. www.thepublicreviews.com/propeller-richard-iii-lyceum-theatre-sheffield/.
- Purves, Libby. "A Keystone Cops Take on Shakespeare – It's a Hoot". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Times*, 31 Ene. 2011, p.18.
- Ramon, Alex. "Review: Propeller's Richard III (Yvonne Arnaud Theatre; & Touring)". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Boycotting Trends*. Web Blog Post. 28 Nov. 2010. <http://boycottingtrends.blogspot.com.es/2010/11/review-propellers-richard-iii-yvonne.html>.
- "Review – Richard III, King's Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Edinburgh Spotlight*. 24 Feb. 2011. www.edinburghspotlight.com/2011/02/review-richard-iii-kings-theatre/.
- Sarah. "Theatre Review: Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *One More Dawn*. Web Blog Post. 2 Feb. 2011. <http://onemoredawn.blogspot.com/2011/02/theatre-review-richard-iii.html?sref=tw>.
- Spencer, Charles. "Comedy of Errors / Richard III, Propeller, Hampstead Theatre, review". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Telegraph*. 27 Ene. 2011. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8601611/Comedy-of-ErrorsRichard-III-Propeller-Hampstead-Theatre-review.html.
- Stan, Rev. "Propeller's Horrible History: Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Theatre Rev Stan*. Web Blog Spot. 23 Jun. 2011. <http://theatre.revstan.com/2011/06/propellers-horrible-history-richard-iii.html>.
- "Time Out Says 4/5*". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Time Out London*. 27 Jun. 2011. www.timeout.com/london/sport-and-fitness/the-comedy-of-errors.
- Trueman, Matt. "Review: Richard III, Hampstead Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Matt Trueman*. Web Blog Spot. 27 Jun. 2011. <http://mattrueman.co.uk/2011/06/review-richard-iii-hampstead-theatre.html>. www.culturewars.org.uk/index.php/site/article/a_brilliant_pantomime_of_pain/.
- Vineberg, Steve. "Two Richards". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Critics at Large*. 25 Jul. 2011. www.criticsatlarge.ca/2011/07/two-richards.html.

Wolf, Matt. "Shakespeare Double Bill, Propeller, Hampstead Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *The Arts Desk*. 26 Jun. 2011. www.theartsdesk.com/theatre/shakespeare-double-bill-propeller-hampstead-theatre.

Wood, Richard. "Richard III (28th January 2011, Lyceum Theatre, Sheffield)". Reseña de *Richard III*, dirigida por E. Hall, en *Internet Shakespeare Editions Performance Chronicle*. 14 Dic. 2011.

IV. Twitter.

@AnnaBrk. "Propeller's Richard III is nothing if not bloody. Another very fine production." *Twitter*, 10 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

@BoycottTrends. "Thought Propeller's Richard III was incredible. Funny, scary, endlessly inventive, wonderfully acted. Loved the play for the first time." *Twitter*, 26 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

@BoycottTrends. "OK, Mr. Spacey, I've booked your Richard III. Not sure it can top Propeller's though..." *Twitter*, 1 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

@CaitlinLA89. "Just saw Propeller's Richard III, truly breathtaking stuff. Like some bizarre comic rewrite of *Hostel*. Talk about food for thought!" *Twitter*, 19 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

@CatherineLove21. "Propeller's Richard III has a fascinating central concept & some excellent performances, just putting the finishing touches to my review." *Twitter*, 24 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

@ClairChamberlai. "Propeller's (Dexter meets Theatre of Blood) Richard III was (literally) bloody (literally) hilarious. In a (literally) good way." *Twitter*, 24 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

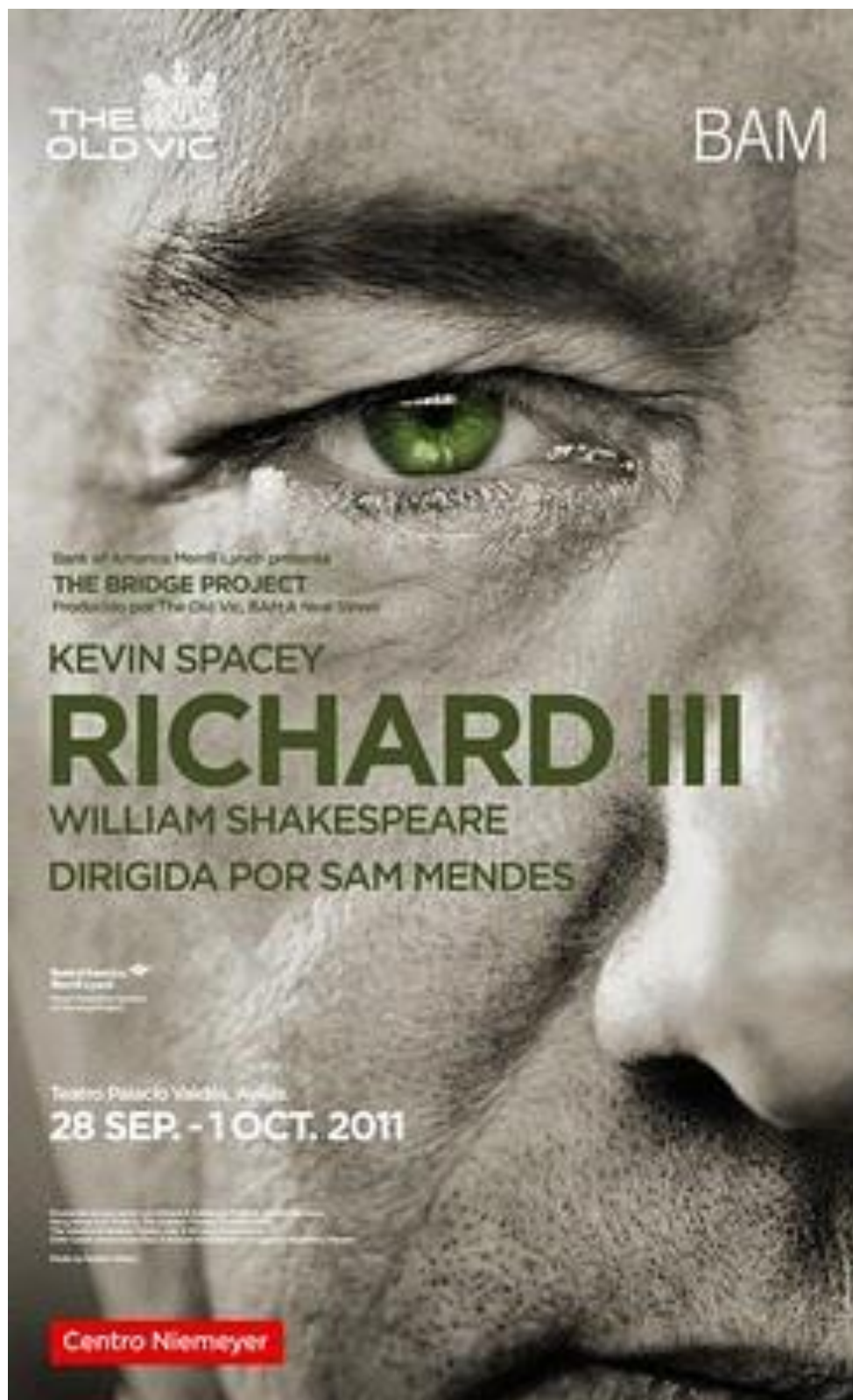
@clazzafurner. "Saw 2nd night of Propeller's Richard III @BelgradeTheatre. Concept & lighting design great. Gd performances from Rich & Elizabeth." *Twitter*, 21 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

@dansumption. "Propeller Theatre Company's Richard III was bloody brilliant, and brilliantly bloody. Shakespeare slasher gore-fest, imaginatively designed." *Twitter*, 29 En. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

- @EmmaJHamilton. “Just witnessed the bloodbath that is Propeller's Richard III @crucibletheatre - utterly gripping. Loved the chainsaw.” *Twitter*, 25 En. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @gfk47. “Just seen the most amazing performance of Richard III at Norwich Theatre Royal, by The Propeller Company. Completely mindblowing! Go see it.” *Twitter*, 19 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @HelenClyde1. “Propeller Theatre Company's Richard 3 awesome! Funny, scary, exciting. Excellent performances. Go if you can.” *Twitter*, 3 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @ianshutters. “RICHARD III, touring: wonderfully bleak, coldly-butcher-violent staging by Ed Hall and his all-male Propeller company 4*.” *Twitter*, 1 Feb.. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @Jaquarello. “Get to see Propeller's Richard 3rd on tour if you can - highly recommended - gruesome and funny! Quite a new take on the play.” *Twitter*, 20 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @Jimee1987. “If all of Propeller's productions are as good as their Richard III then i've been missing out on some amazing theatre for 13 years.” *Twitter*, 2 Feb.. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @JimSlater69. “If you get the chance to see Richard III by the Propeller Group do so. It was 'bloody' excellent. Shakespeare meets Texas Chainsaw Massacre.” *Twitter*, 24 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @JustRestingblog. “Propeller's Richard III - bloody marvellous...literally!” *Twitter*, 23 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @k_colling. “Propeller theatre are awesome... check out their website for an opportunity to catch them during their Richard III/Comedy of errors tour!” *Twitter*, 18 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @lyngardner. “Propeller's Richard III is really fab. English folk songs, gallons of blood & body bags and Richard Clothier a charmingly persuasive psycho.” *Twitter*, 29 En. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @MalevolentPanda. “Richard III was excellent. Really interesting production by Propeller.” *Twitter*, 26 En. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @MJD273. “Stunning Richard III from the always excellent Propeller in Guilford and a nice chat by the actors after the show.” *Twitter*, 24 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

- @orange_peas. "Still thinking about the play, really good! If Propeller Shakespeare company come near you, go see Richard III!" *Twitter*, 29 En. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @RandVManagement. "Congratulations to friend-of-Rogues Sam Swainsbury & all members of Propeller for Richard III @YvonneArnaud. Incredibly entertaining. Go!" *Twitter*, 29 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @robertballuk. "Propellor's Richard III at Belgrade: very good, exciting, pacey, bloody, fun, moving. Couple of annoyances, nothing major. 7/10." *Twitter*, 10 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @RoseAndGuil. "Would like to strongly recommend going to see Propeller @BelgradeTheatre Richard III and Comedy of Errors are very well done!" *Twitter*, 12Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @SarahGrant. "Another great performance from Dom Tighe & Propeller. Richard III was a hit!" *Twitter*, 29 En. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @SeanLinnen. "Propeller's Richard III is superb. Suitably harrowing, immensely haunting and full of wit. Brilliant talk back as well with the company." *Twitter*, 26 En. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @semagee. "propeller's production of Richard III was spectacularly gruesome and I loved every second." *Twitter*, 24 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @simsta. "Propeller's Richard 3rd - bloody good fun. Literally." *Twitter*, 3 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @SitaThomas90. "Propeller's Richard III is outstanding!" *Twitter*, 20 Nov. 2010, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.
- @tacceber. "Just saw Propeller's fantastic Richard III at @TheatreRoyalNew - a Rutger Hauer/Lord Flashheart RIII should not work so well. See it!" *Twitter*, 5 Feb. 2011, twitter.com/search?q=propeller%20theatre&src=typd&lang=es.

5.3 Richard III. The Bridge Project. (USA – UK) 2011.



5.3.1. Introducción.

El 29 de junio del año 2011 se estrenó en el Old Vic Theatre de Londres *Richard III*, una adaptación del clásico shakesperiano representada por la compañía anglo-americana The Bridge Project, compañía que se fundó con el acuerdo entre el Old Vic Theatre, la Brooklyn Academy of Music (BAM) y Neal Street Productions. Aunque la principal atracción de aquella adaptación residía en su director, Sam Mendes, y sobre todo, en el actor que encarnaba a Richard, la estrella de Hollywood: Kevin Spacey.

Estuvieron desde junio hasta septiembre de 2011 en el Old Vic, después, una fueron de gira con más de 200 funciones alrededor del mundo, una gira que acabó en marzo de 2012 en el BAM's Harvey Theater de Nueva York. En esta gira la compañía pasó por nuestro país, concretamente por el Centro Niemeyer de Avilés, centro que participó en la producción en asociación con el Epidaurus Festival de Atenas, Hong Kong Arts Festival, Istanbul Theatre Festival (IKSV), Istanbul Municipal Theatres, Kay & McKlean Productions, Singapore Repertory Theatre, SHN – Carole Shorenstein Hays y Robert Nederlander, Bank of America Merrill Lynch, Brooklyn Academy of Music (BAM), The Old Vic de Londres, y American Airlines. En España se representó desde el 28 de septiembre al 1 de octubre de 2011 en el Teatro Palacio Valdés, y fue interpretada en inglés con sobretítulos en castellano.

Fue una larga gira de 10 meses por muchos países, con más de 200 representaciones, y para el elenco, la buena relación existente entre ellos fue clave en los momentos en los que echaban de menos su casa. Esta relación se hizo aun más sólida gracias al tiempo libre que pasaban juntos, algo que el propio Spacey se encargó de cuidar. De modo que, a cada país que al que viajaban, Spacey les tenía preparadas excursiones y actividades de grupo, desde pasar el día en un yate en la costa italiana, asistir a noches de danza griega en tabernas de Atenas, hasta un safari por el desierto de Qatar.

El director, Sam Mendes, ambientó la obra en época moderna, contemporánea, quizás en el siglo XX y se sirvió del personaje de Richard especialmente para criticar a las dictaduras políticas de este siglo mediante diferentes medios y aproximaciones, tal y como reflejaba Miller en su artículo: “Mendes drew on multi-media semiotics and Brechtian staging techniques to reflect contemporary political realities” (1).

Durante la representación se utilizaron distintos recursos, uno de ellos fueron las proyecciones, de modo que en diferentes ocasiones se podía observar a Spacey por televisión, por ejemplo. Así lo resaltaba Miller:

Mendes's *Richard III* combined Brechtian alienation with moments of psychological realism to portray a character designed to both attract and repulse his audience. This was particularly potent in the prayer scene (III.7), which was relayed via video-link onto an over-sized television screen, giving the impression that Richard had been caught unawares by an intrusive camera as he delivered his daily penance. ... The use of the projected image provided a medium for conveying the subtle and mercurial changes in Richard's expressions, creating a sense of cinematic immediacy (11).

Según Fernández-Santos, el director también recurría a proyecciones “para anunciar la entrada de la reina Margarita (espectro que anuncia la tragedia) y de los otros personajes principales o para proyectar primeros planos del protagonista”. También vimos primeros planos de los espectros posteriormente en la adaptación del Teatro Español y Carlos Martín, y primer plano proyectado del protagonista lo vimos también años después en la adaptación del TNC.

Otro de los momentos en los que aparecía Spacey en las pantallas era el momento en que le convencían para ser rey, escena en la que al principio le sorprendían rezando como si de una cámara oculta se tratase, y se comunicaba con los ciudadanos a través de la proyección. En esta amena parte, la pantalla gigante jugaba a favor del actor y el personaje, ya que “nos sitúa en una especie de cine dentro del teatro y le vemos en primer plano, jugando con la complicidad del espectador haciendo gestos y muecas que difícilmente son perceptibles desde el patio de butacas”.⁴⁶⁸ Similar al Teatre Lliure que hacían este tipo de muecas en primeros planos en la pantalla. Además, según Ramos, la pantalla permitía “ver un primer plano de la cara del actor, reflejando al mismo tiempo ironía, desdén, burla, saña...”. También Billington remarcaba esta escena: “There’s a brilliant sequence when, as Richard seeks the votes of the London citizens, Spacey is seen on video at prayer with a pair of bogus monks whom, at a crucial moment, he shunts out of shot”, mientras que en la opinión de Bassett, la finalidad de esta escena proyectada era cómica: “Spacey’s Richard, while feigning chapel prayers in a monk’s cowl, speaks with his spin-doctor, Buckingham, via a video link. That’s a strained concept played for laughs”.

Además, desde el punto de vista de Mendes, el uso de semiótica multimedia tenía mucho que ver con la audiencia a la que iba destinada, puesto que esta “created alegible aesthetic for a digitally-literate 21st-century audience, enabling him to direct spectator focus through the mediating power of technology” (Miller 15).

Otro recurso que Mendes utilizó, fue mostrar diferentes palabras en la pantalla en diferentes momentos de la producción: al principio se mostraba la palabra “NOW”, acompañando a la audiencia hasta nuestros tiempos y anunciando el momento en que nos encontramos. También mostrando el nombre del personaje que iba a entrar, quizás para facilitar a la audiencia el entendimiento de la obra y que no se perdiese entre tanto personaje. Blake así lo reflejaba en su artículo de prensa: “Each scene is titled with its principal character, which helps focus audience attention toward key aspects of the complex plot”. Aunque Billington aseguraba al respecto: “Although Mendes and designer Tom Piper preface each scene with a caption announcing the name of the protagonist, the characters often seem like ciphers in the drama of Richard’s psyche”. Otra palabra que se proyectaba era “KING”, durante el descanso.

Por tanto, se trataba de una adaptación que iba dirigida a un público actual, del siglo XXI, pero que tuvo muy en cuenta a los dictadores del siglo XX a la hora de construir al personaje de Richard, sobre todo, en lo que a su aspecto físico se refiere. Everett definía a la obra como “a modern interpretation of Richard III, complete with newsreel footage, electrifying displays of live drumming by the cast and, at its core,

⁴⁶⁸ En: <https://dibujarconluz.wordpress.com>.

Kevin Spacey as a flamboyant, media-savvy despot – a sort of humpback Gaddafi (with the sunglasses and tasselled epaulettes to match).

En este sentido, resultaba especialmente llamativo el uniforme militar que lucía Richard, basado en dictadores contemporáneos como, por ejemplo, Gaddafi. Esto nos mostraba a un Richard no solo como líder político sino como líder militar también, lo cual, unido al uso de las muletas, creaba a un personaje con un aspecto peligroso y animalesco, como ya hizo Sher en la RSC. En contraste, Spacey no descuidaba el humor propio del personaje así como su complicidad con la audiencia. De este modo, el personaje transmitía tensión merced a una doble sensación de atracción pero también repulsión, evocando de este modo al magnetismo y atracción que producían los dictadores modernos en los ciudadanos a pesar de su evidente peligrosidad. Por tanto, Mendes creó un personaje contemporáneo y despojó a Richard del contexto histórico, como él mismo señalaba en la prensa: “the focus was less on depicting Richard as a one-dimensional historical-mythological villain than on portraying him as a complex 21st-century despot.”⁴⁶⁹

Además, en el propio programa de mano de la obra se incluía fotografías de líderes políticos como Kim Jong-il, dictador de Corea del Norte entre 1994 y 2011; Muamar el-Gaddafi, dictador en Libia entre 1969 y 2011 o Hosni Mubarak, dictador en Egipto desde 1981 hasta 2011. Todos ellos acabaron con su posición en el poder en el año 2011, año en que se estrenó *Richard III*. Esto no fue casualidad, sino que se debió al movimiento conocido como “Primavera Árabe”, una serie de manifestaciones y movimientos populares y políticos contra los regímenes dictatoriales y la defensa de los derechos humanos en algunos países árabes como Túnez, Egipto, Libia, Yemen o Bahrein, por ejemplo. Este movimiento comenzó a finales del año 2010, aunque vivió su punto álgido a comienzos del año 2011, produciendo la caída de diversos gobiernos y dictadores así como la aparición de guerras civiles. Por tanto, este hecho estaba muy reciente cuando se estrenó la adaptación de *The Bridge Project* a mediados de 2011. En este sentido, Crompton afirmaba que se trataba de una adaptación “that carries fresh relevance in the light of the Arab spring”, mientras que el propio Spacey aseguraba: “It’s interesting looking at these dictators round the world, and seeing how their idea of what a king looks like is very much based on English monarchy”.⁴⁷⁰ Resulta curioso el hecho de que el mismo día que se publicaba esta entrevista en *The Telegraph*, el mismo periódico publicaba noticias sobre la Guerra Civil en Libia.⁴⁷¹

Por tanto, el objetivo de Mendes con esta adaptación contemporánea estaba claro, intentó desarrollar una pieza global y un estudio sobre las dictaduras y el poder:

Ricardo III es una obra sobre el poder. Se trata de uno de los mejores retratos de un dictador de nuestra época. Es increíble que todavía aparezcan personajes en la

⁴⁶⁹ S. Mendes en ‘Exploring the Dark Side’, en el programa de mano de *Richard III*.

⁴⁷⁰ K. Spacey en entrevista por Sarah Crompton,

⁴⁷¹ Ejemplos: ver Spencer, Richard, y Bloxham, Andy, Hough, Andrew y Henderson, Barney.

portada de los periódicos (Gadafi, por ejemplo) que encajan perfectamente con el análisis que Shakespeare hizo hace 400 años. Ponerla en escena con una compañía internacional te permite separarte de los aspectos genuinamente ingleses y hacer de ella una pieza más global, un verdadero estudio sobre la dictadura.⁴⁷²

Cabría recordar que esta no fue la primera ocasión en Richard se convertía en un dictador contemporáneo ya que previamente, especialmente McKellen también lo había hecho tanto en la adaptación teatral de Richard Eyre (1991) como en la adaptación fílmica de Loncraine (1995), mientras que otro claro ejemplo fue la adaptación de Sulayman Al – Bassam *Richard III, an Arab Tragedy* (2007).

Posteriormente, tan solo un año después, en 2012, se representó una adaptación en The Old Globe de San Diego, California, dirigida por Lindsay Posner e interpretada por Jay Whittaker en la que la estética de Richard era muy similar a la de Spacey, por lo que encontramos una clara influencia en ella. También en 2014 Trafalgar Studios presentó un Richard interpretado por Martin Freeman con una apariencia similar y también como líder político totalitario bajo la dirección de Jamie Lloyd. (Anexos II y III). Posteriormente encontramos otro ejemplo en el año 2018 en el Rose Theatre de York, donde Dyfan Dwyfor triunfó bajo la dirección de Lindsay Posner, quien volvía a dirigir la adaptación de nuevo caracterizando a Richard con una estética y un vestuario muy similar al de Spacey. (Anexo IV). También en Italia encontramos varios ejemplos, en 2014 una adaptación dirigida por Alessandro Gassman en la que Riccardo aparecía con una indumentaria muy similar a la de los Nazis.

Además, a parte de su apariencia física, Spacey recogió influencias para su personaje viendo tantas películas y obras anteriores como le fue posible. Bratley reconocía algunas de estas influencias en la representación:

Designed by Tom Piper (scenery), Catherine Zuber (costumes) and Paul Pyant (lighting), this “Richard” takes place in a chic, 1930s-flavored twilight, as did Richard Eyre’s 1990 production for the National Theater, starring Ian McKellen. (A scene here in which a conference table is turned into a barricade is borrowed directly from Mr. Eyre’s version.) But the show’s visual gimmicks, quotations and steals come from postmodern Shakespeare productions of the past several decades, and they are slapped on like flashy decals on a motorbike.

Levy también encontraba influencias, en este caso de Oliver, en la escena en la que su rostro se apreciaba en primer plano en la pantalla, justo antes de aceptar ser coronado rey: “The logical follow-up is his full-face appearance on a big screen, where his subtle facial expressions compare favorably with our recollections of Lord Olivier's film versión”.

Por otro lado, *Richard III* no fue la primera ni la única adaptación shakesperiana de The Bridge Project. El proyecto llevó a los escenarios las siguientes adaptaciones:

⁴⁷² S. Mendes en Mora, José Manuel.

- *The Winter's Tale*, en 2009.
- *As You Like It*, en 2010.
- *The Tempest*, en 2010.

Igual que *Richard III*, todas ellas fueron dirigidas por Sam Mendes y realizaron importantes giras internacionales, aunque el elenco variaba de un montaje a otro. Por ejemplo, en *The Winter's Tale* trabajaron actores de la talla de Simon Russell Beale, Josh Hamilton o Ethan Hawk y actrices como Rebecca Hall. En *The Tempest* también hubo un reparto de lujo, con *Stephen Dillane* como Prospero, por ejemplo.

En cuanto al propio director, Mendes ya había dirigido una adaptación de esta obra en 1992 con Simon Russell Beale como protagonista, adaptación en la que utilizó diversos recursos que también llevó a escena en la adaptación de *The Bridge Project*, tal y como veremos en profundidad.

También ha dirigido otras adaptaciones shakesperianas:

- *Troilus and Cressida*, en 1990. En el Swan Theatre, Londres. Royal Shakespeare Company. Con Ralph Fiennes como Troilus.
- *The Tempest*, en 1993. Royal Shakespeare Company. Con Simon Russell Beale como Ariel y David Throughton como Caliban.
- *Othello*, en 1998. En National Theatre, Londres. Con Simon Russell Beale como Iago.
- *Twelfth Night*, en 2002. En Donmar Warehouse, Londres. Con Simon Russell Beale como Malvolio.
- *King Lear*, en 2014. En National Theatre, Londres. Con Simon Russell Beale como Lear y Richard Clothier como Albany.

5.3.2. Texto.

En lo que a la estructura y texto de la adaptación de Mendes se refiere, según Cerasaro, “this adaptation is almost the complete text - at least 70% or so”,⁴⁷³ por lo que la representación se extendía hacia las 3 horas y 45 minutos (intervalo incluido). Kevin Spacey reconocía no tener nada que ver en el proceso de adaptación: “there are two areas that I don't touch - one of them is the adaptation; and, the other is casting”⁴⁷⁴. Por lo que fue Sam Mendes quien, principalmente, llevó a cabo dicha adaptación.

Además, la intención de Mendes fue hacer la obra accesible a todo tipo de público. Spacey señalaba al respecto:

Sam Mendes had an idea how to attack this play and make it feel relevant and accessible and not 450 years old—there was the Arab Spring happening at the very moment we were making decisions about what we were going to do

⁴⁷³ K. Spacey en entrevista por Pat Cerasaro.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*

visually and trying to make the play feel, especially for young people, not like something we dusted off like a museum piece but relevant⁴⁷⁵.

A través de la prensa, no hemos podido descubrir si hubo algún cambio destacable en lo que a la estructura se refiere, así como tampoco a las escenas de la adaptación. Por lo que hemos podido extraer de diversos artículos de prensa y reseñas críticas, la primera escena abría con Richard sobre el escenario, con un sombrero de papel típico de las fiestas o cumpleaños (parecido al que mostraba M. Kuiper en la adaptación de J. Eines un año antes), corona de papel que recordaba a los “crackers” que los británicos llevan en grandes celebraciones, y un matasuegras, viendo en una pantalla de televisión la coronación de su hermano Edward en las noticias. Miller describía la escena:

This was not to build a comic rapport with the audience, but to focus attention on the succession of emotions – self-hatred, righteous indignation, fury, smug self-satisfaction - flashing across his face as he watched the televised images. He blew loudly on the party popper, zapped the screen with his remote control and turned with a conspiratorial arch of the eyebrow in the direction of the auditorium, before launching into an understated but bitter soliloquy (13).

Spencer por su parte, comentaba:

And here he is, first discovered in Sam Mendes’s modern-dress production sitting in a leather armchair, wearing a paper crown, blowing on a party squeaker and confiding in the audience with a mixture of wit and creepy intimacy as he outlines his villainous plans.

Billington también describía este inicio:

Spacey sits moodily slumped in a chair watching newsreel footage of his brother's regal triumph. As he reaches angrily for the zapper, you get an instant sense of exclusion: Richard as the misanthropic outsider who will use a veneer of quick-witted charm as a ladder to the throne.

Al acabar de ver las noticias, apagaba la televisión con un mando a distancia y comenzaba su monólogo. (Anexo V). Por lo tanto, se podría decir que el inicio no era completamente canónico puesto que Mendes utilizó el recurso de mostrar también la coronación de Edward IV para situar y aclarar la acción además de mostrarnos su aislamiento y exclusión.

Además, Mendes incluyó parte del monólogo de Richard en *3Henry VI* (V.vi) en la escena en la que Richard habla con los asesinos de Clarence para que acaben con su vida. Aunque el monólogo incluía alguna variación, se eliminaron líneas, se añadieron otras y cambiaron algunas palabras. Este fue el resultado:

⁴⁷⁵ K. Spacey en entrevista por Bryan Tallerico.

I, that have neither pity, love, nor fear.
 For I have often heard my mother say
 I came into the world with my feet forward.
 The midwife wonder'd and the women cried
 'O, Jesus bless us, he is born with teeth!'
 And so I was; which plainly signified
 That I should snarl and bite and play the dog.
 Then, since the heavens have shaped my body so
 Let hell make crook'd my mind to answer it.
 I had no father, I am like no father,
 I have no brother, I am like no brother;
 And this word 'love,' which graybeards call divine,
 Be resident in men like one another
 And not in me: I am myself alone.
 And one by one I'll dispatch the rest.
 Counting myself but bad till I be best.⁴⁷⁶

La batalla final se representó con una lucha cara a cara con espadas entre Richard y Richmond, y después, cuerpo a cuerpo, aunque Richard llevaba una daga que finalmente Richmond le clavaba en el pecho bajo la atenta mirada de Margaret tras ellos.

Para la muerte y escena final de la adaptación, nueva e introducida por Mendes este también buscó que Richard recordase a dictadores del siglo XX. Richard era encadenado por los pies y su cadáver colgaba cabeza abajo en una imagen que recordaba a Mussolini, cuyo cuerpo se exhibió tras ser fusilado en la Plaza del Loreto de Milán en 1945:

The striking visual image of Spacey's suspended body recalled two authority-conferring precedents: Laurence Olivier's 1937 performance of *Coriolanus* at the Old Vic, and the execution and public display of Benito Mussolini's body in 1945. This final theatrical image consolidated the 'authority' of Mendes's

⁴⁷⁶ En "NOW: in the Wings of a World Stage".

production not only from an artistic, but also from an ideological, perspective (Miller 14).

Curiosamente, estar colgado de los pies fue para Spacey un alivio físicamente: “That was my favorite part! Everyone in the theater was nervous, but for me, after crumpling up my body for three hours, it was the best stretch ever. I was like, ‘Keep talking, Richmond, keep talking. Do a speech from “Henry V”. I don’t care””.⁴⁷⁷

En lo que respecta al elenco y los personajes, la compañía The Bridge Project llevo a escena a un alto número de personajes, así como actores y actrices. Un total de 19 profesionales dieron vida a 29 personajes, un número muy alto de personajes, lo cual indica que se trataba de una adaptación con grandes posibilidades a su alcance. Además, la compañía tuvo la oportunidad de ensayar a lo largo de 6 meses juntos en el Old Vic Theatre de Londres, sin duda, una de las razones de su éxito.

Estos fueron los personajes que aparecían en la función, y los actores y actrices que los interpretaron:

Richard	Kevin Spacey
Queen Elizabeth	Haydn Gwynne
Duke of Buckingham	Chuk Iwuji
Sir Richard Ratcliffe	Stephen Lee Anderson
Duchess of York	Maureen Anderman
Queen Margaret	Gemma Jones
Lady Anne	Annabel Scholey
Lord Grey / Richmond	Nathan Darrow
Lord Hastings	Jack Ellis
George, Duke of Clarence	Chandler Williams
King Edward IV / Bishop of Ely	Andrew Long
Prince Edward	Hannah Stokely
Young Prince Richard	Katherine Manners
Rivers / Lord Mayor	Isaiah Johnson
Lord Stanley	Michael Rudko

⁴⁷⁷ K. Spacey en Peikert, Mark.

Brackenbury / Keeper / Sir Thomas Vaughan	Howard Overshown
Dorset / Urswick	Gavin Stenhouse
Lord Lovel / 1st Murderer / 1st Citizen	Gary Powell
Catesby / 2nd Murderer / 2nd Citizen	Jeremy Bobb

De entre todos los personajes habría que destacar especialmente a Kevin Spacey en el papel de Richard, aclamado unánimemente por la crítica mundial. Spacey fue la principal razón por la que Mendes se animara a volver a adaptar y dirigir la obra 20 años después de haberlo hecho por primera vez y así lo afirmaba: “Lo que realmente me hizo apostar por ello fue imaginar a Kevin en el papel de Ricardo. Quería que Kevin volviese a indagar en su parte más oscura”.⁴⁷⁸ En esta línea, Spacey aseguraba: “Para interpretar este papel hay que ir a lugares que por regla general no deseas visitar, reflexionar sobre las cosas de la vida de las que te arrepientes, desenterrar toda la mierda”.⁴⁷⁹

Fernández-Santos hablaba de aquel Richard de Spacey y destacaba fuerza y la bipolaridad que el actor le aportaba:

Una energía bipolar, saltando sin respiro del susurro al grito, de la caricia al puñetazo, del deseo a la muerte. Una demostración de fuerza técnica, física e imaginativa que le permite construir un personaje exagerado, de cuyos tentáculos es difícil escapar.

Dziemianowicz coincidía con estos términos y esos cambios de humor y actitud repentinos y añadía:

Charting that murderous rise, Spacey flits from silky to snarky to sulky to savage — moods and behaviors subject to change without notice. One minute, he’s curled up in a chair like a contented cat. The next, he’s cranked-up, panting and ranting, running arrhythmically due to his deformed leg, which is cuddled in a shiny brace. And then, he’s speaking directly to the audience — alternately cursing them with an evil eye or seducing them with bedroom peepers. Either way, this Richard is way up in our faces. We’re part of the monster’s push to power.

Bratley lo consideraba un sangriento psicópata: “This Richard may be a blood-spattered psycho, a type Mr. Spacey knows well”. Por su parte, Franco diferenciaba 2 partes en la actuación de Spacey, en la primera parte de la obra y en la segunda:

⁴⁷⁸ S. Mendes en Fernández, Saúl.

⁴⁷⁹ *Ibíd.*

En la primera parte, Spacey se alimenta con algunas artes del bufón para sugerir que la crueldad del personaje era capaz del sentido del humor. En la segunda, ya coronado Ricardo III, el humor ofensivo se vuelve manía persecutoria y Spacey se pone serio desde la ira sin sombra de descanso.

Además, según este periodista, “el actor esquivo la locura del personaje, prefiere demostrar la crueldad de su determinación y retar a los espectadores a seguirlo en su ambicioso recorrido”.

Oxford también definía al personaje interpretado por Spacey y lo describía como un ser aterrador desde el principio y lo comparaba incluso con un villano de las películas de James Bond:

From the first scene, when he leaps up from an armchair at center stage and charges forward at the audience, cane pounding the wooden floor, this Richard is commanding and frightening, riveting and seductive. This is not a limp that goes away—even as Mr. Spacey’s bravura stomping and banging occasionally descends into Bond-villain camp, it is always, hauntingly, there, an ugly outward mark of an inwardly ugly man, a schemer who lies, cheats and kills on his way to becoming king.

Pincus-Roth ponía como ejemplo de este Richard la escena de la seducción de Lady Anne para destacar su agresividad así como otros rasgos del personaje:

His aggressiveness makes for an unexpected ‘Richard III’, one that’s speedy, funny, sexy. When Lady Anne spits at him, his response, ‘Why dost thou spit at me?’ is usually played as a “how dare you”, but Spacey says it with a lilt that conveys he’s strangely turned on. ‘It gets a huge laugh because it’s a totally unexpected response,’ he says.

En el trabajo llevado a cabo por Spacey, los expertos también veían influencias y aspectos que les recordaban a sus grandes papeles cinematográficos y les era inevitable establecer comparaciones entre ellos. Miller, por ejemplo, así lo afirmaba:

It was difficult to resist drawing analogies with his most celebrated of psychopathic cinematic creations: John Doe in *Se7en*, Eddie Otis in *Consenting Adults*, and Keyser Soze in *The Usual Suspects*. Mendes himself admitted drawing intertextually on Spacey’s film career, admitting that he ‘wanted him to access that truly dark part of himself again’. The result was a performance that ... combined the psychological realism of film with a theatrical sense of display. (11-12).

Por tanto, se podría confirmar que el actor se apoyó en su amplia experiencia previa interpretando a psicópatas y villanos para su papel como Ricardo III. Pero este no fue el único aspecto en el que se apoyó, ya que el actor también buscó inspiración e influencias en adaptaciones, tanto teatrales como cinematográficas anteriores. Spacey lo reconocía en una entrevista concedida a Pat Cerasaro, cuando este le preguntaba si había visto la película de Ian McKellen, e incluso reconoció haber hablado con ellos para

preparar el papel y el consejo que Simon Russell Beale le dio: “If you have a hump, let the hump do the acting”.⁴⁸⁰

Según el actor, estos consejos fueron de gran ayuda, sobre todo para no dañarse físicamente. Spacey admitía estar preocupado antes de comenzar la gira por la posibilidad de sufrir daños físicos al representar el papel: “Everyone talked about how physically they f— themselves up completely, and I was like, well, s—, they were only doing a run for 12 or 15 weeks or whatever. I'm going to be doing 10 months”⁴⁸¹.

Yes. Honestly, I think I've seen every Richard that I could possibly see - except for Simon Russell Beale, whose production I didn't get to see, unfortunately. Simon Callow and Ian McKellen, though - absolutely. And, since you asked, I'll tell you that they were very generous in the conversations that I had with them about it - and, frankly, a little bit helpful, too.

Because they both sort of said to me - especially Simon - “Be careful.” You see, he had hurt himself physically doing the role - he had made quite a remarkable choice about how he was going to portray the cripple aspect of Richard. So, that's why I chose very carefully about what I was going to do physically so that I didn't hurt myself over the ten months doing the play⁴⁸².

No fue el único que sufrió daños físicos, así lo aseguraba Peikert en su artículo de prensa:

Playing a disabled man takes its toll on a performer, and with the warnings of previous Richards ringing in his ears, Spacey had a series of discussions with trainers and physical therapists about how to make Richard as effectively grotesque as possible without endless trips to doctors.

En este sentido, cabría recordar que también Juan Diego tuvo problemas y dolores al representar el papel en la adaptación del Teatro Español en 2014, tal y como se ha comentado en el apartado correspondiente al análisis de dicha adaptación. Posteriormente, también Ralph Fiennes en 2016.⁴⁸³ Anteriormente, McKellen o Sher también habían sufrido con este papel, en lo que McKellen acuñó como una especie de maldición, asegurando que el actor que representa a Richard “bear the scars for the rest of their careers”.

Cabría añadir que, por tanto, Spacey preparó el papel muy a conciencia físicamente, y el propio actor comentaba algunas de las medidas que había tomado: “Stopped drinking, stopped smoking, stopped everything and started training because

⁴⁸⁰ K. Spacey en entrevista por Sarah Crompton.

⁴⁸¹ K. Spacey en Pincus-Roth, Zachary.

⁴⁸² K. Spacey en entrevista por Pat Cerasaro.

⁴⁸³ Ver Boyle, Darren.

when I talked to actors who had played Richard every single one of them said: 'Be careful. I threw my back out, screwed up my knee, my ankle'''.⁴⁸⁴

Y no solo eso, Pincus-Roth aseguraba que el actor también realizó trabajos de fisioterapia: “he worked with a physiotherapist, who advised him to distribute his weight toward a cane and his other leg”. Según hemos podido observar en diferentes imágenes y videos, así lo hizo, Spacey siempre aparece con el cuerpo hacia adelante, reposando sobre su bastón. Pincus-Roth así lo advertía: “In the role, Spacey is always charging ahead, his head pointed forward, wielding it as a weapon”.

Crompton comentaba que el actor entrenó duro para enfrentarse al papel:

He went into intensive training for the part, conscious that many actors injure themselves as they try to incarnate Richard's humpbacked form. He looks slimmer than I have ever seen him, but says he is suffering no physical side effects. ... He is playing more tennis and table tennis than ever before and running every night before the performance.⁴⁸⁵

Al respect, Spacey reconocía que no solamente tomaron medidas físicas, sino que incluso modificaron el escenario:

What maybe people don't know is that the stage was not flat; it was a raked stage. So that means every actor, if you're facing forward, is being pushed forward. By making the choice of being on one toe and crouched, I was the only actor onstage who was in complete balance. It's what I think saved me from injuring myself for 10 months of playing that monster⁴⁸⁶.

En otra entrevista volvía a hacer referencia a la inclinación del escenario y las razones por las cuales lo montaron de este modo, así como los beneficios o repercusiones que tuvo en la representación:

I spent a lot of time figuring out what I was doing physically so I would not hurt myself. When you are working on a raked stage, from the sitting audience it looks like it goes straight up. It's raised so that we are sloped down toward you. It's not flat, it goes upward, two or three inches higher than the audience, we're raised up. The whole stage is built that way so that the actors are always off-balance. I chose to do things physically by putting my weight on one toe. I was in balance on that stage, I was playing a cripple with no physical toll.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ K. Spacey en entrevista por Pat Cerasaro.

⁴⁸⁵ En Crompton, Sarah.

⁴⁸⁶ K. Spacey en Peikert, Mark.

⁴⁸⁷ K. Spacey en entrevista por Anne Thompson.

Este recurso de inclinación del escenario también lo utilizó Terry Hands en su adaptación de 1980 para la RSC.

En lo que respecta a las deformaciones físicas de Richard, Spacey llevaba una prótesis en su pierna izquierda, de la cual cojeaba, y se apoyaba en un bastón para caminar. También lucía joroba en la espalda por lo que se movía encorvado y en su brazo izquierdo un extraño guante con la parte superior de cuero que dejaba los dedos fuera del mismo. Además, la mayor parte del tiempo, encogía su brazo derecho pegado al cuerpo. (Anexos VI, VII y VIII). Pese al aparatoso aparato ortopédico de su pierna y el bastón, Richard se movía con gran agilidad y agresividad cuando era requerido, de un lado al otro del escenario. Miller describía así la caracterización física y malformaciones como parte central del personaje:

Spacey presented his physical deformities as a studied and realistic combination of performance and costume. His left leg was encased in a calliper that lifted and turned his foot inwards, while his deformed left arm was bound in a military-style leather cast. The hump on his upper back gave his shoulders an oversized and menacing roundness, and he deftly manipulated his crutches to scurry across the stage in a manner that was part-beetle and part-spider ... Spacey's multiple deformities were a central aspect of his characterisation of Richard (13).

En este sentido podría recordarnos a la actuación y caracterización de Anthony Sher en la RSC en 1983.

Morrison hablaba de sus movimientos y de cómo dominaba el escenario: “His left leg is twisted inside a set of braces and his foot points inwards; he hops around the stage lopsided, gesturing and poking with a stick in his left hand to great dramatic effect, completely dominating the stage for a full three hours”.

Otros artículos de prensa aportaban más información al respecto de las deformaciones exhibidas por Spacey en el escenario. Por ejemplo, Pincus-Roth: “Spacey opts for the traditional hump and a twisted left leg, with a brace outside his clothes to make it look spindly. He wants to get the audience's sympathy before turning on them”. En aquel mismo artículo, Pincus-Roth añadía palabras del propio Spacey: “‘I wanted to be uncomfortable’ he says. ‘I wanted the audience to be like, ‘Oh God, that must hurt’”⁴⁸⁸.

Además, Pincus-Roth hablaba de cómo Spacey había preparado el personaje y sus deformaciones gracias a visitar a soldados de la armada americana y citaba al actor:

Spacey had a revelation while visiting soldiers who had lost limbs at Walter Reed Army Medical Center in Washington, D.C. ‘The soldiers really helped me think about Richard in a different way,’ he says. ‘For every single one of them it's about how they overcome it, how they want to get back to their unit.’ He applied that same drive to Richard. ‘He has to have that attitude, which is that ‘you can call me every f— name in the book, and it doesn't matter because I'm going to get there’.

⁴⁸⁸ K. Spacey en Pincus-Roth, Zachary.

Richard se movía siempre encorvado y cojeando, en cambio, en la última escena, Richard era colgado boca abajo, por los pies, el único momento en que su cuerpo quedaba totalmente estirado y como se ha comentado, era un momento de alivio para el actor. Al respecto, Miller trazaba una idea muy interesante en relación a esta escena y si la maldad de Richard tenía que ver con sus malformaciones físicas:

It was a question that was to remain unresolved until the final image of his inert, but perfectly straight, body hanging upside-down. Physical deformity, it appeared, only corrected itself when the originating human agent of ‘moral corruption’ had been eliminated” (14).

Otro de los personajes más destacados y aclamados por la crítica fue Margaret, interpretado por Gemma Jones. En primer lugar habría que señalar que, contrariamente a la tradición de Olivier o McKellen, entre otros, de eliminar al personaje por completo, Mendes dio mucha importancia a este personaje e incluso aparecía en escenas en las que no aparece en el original shakesperiano, aunque sin texto, solo su aparición, como un fantasma que acecha, que supervisa las muertes y que hace que todo ocurra, rasgos parecidos a los que tendría en la adaptación de la BBC de 2016, aunque en esta sí tenía voz en esas escenas. La propia actriz destacaba sus apariciones sin texto: “I come on fairly regularly - mute; I don’t have more lines - and I oversee the deaths as if I am a kind of spectre that is making it all happen, which is rather exciting”.⁴⁸⁹

Mendes ya había otorgado mayor presencia a Margaret también en su adaptación de 1992, y de nuevo concedió al personaje la función de adivina y se aparecía como un fantasma por toda la obra, haciendo predicciones, viendo el futuro y conociendo qué pasaría con Richard. La escena en que lanzaba sus maldiciones era muy potente, realizaba un círculo en el suelo lanzando arena y con dos huesos de animal realizaba sus conjuros.

El hecho de que maldiga y prediga las muertes de otros personajes hizo que Mendes introdujese al personaje cuando estos mueren, incluso ante la muerte de Richard: “I curse everybody at the beginning and foretell that these deaths are going to happen, so when the deaths do happen I am there as a sort of avenging angel. And, I am there at the end when Richard dies, as well”⁴⁹⁰. Este recurso con Margaret también lo había llevado a escena Mendes en su adaptación de 1992 para la RSC.

Spacey también hablaba sobre la importancia del personaje de Margaret dentro de aquella adaptación, y se acordaba de Olivier, quien eliminó por completo al personaje en su versión. Sería interesante incluir también en la cita la pregunta que Cerasaro le realizaba al respecto, ya que, gracias a ella, descubrimos aspectos del personaje de Margaret:

Pat Cerasaro: Sam also virtually reinvented the characterization of Gemma Jones's role in the show, as well, as sort of a spectre and oracle -

⁴⁸⁹ G. Jones en entrevista por Pat Cerasaro.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*

intoning the future that this present taking place in the play will eventually bring because of what is happening in front of us.

Kevin Spacey: That's interesting you say that. As you know, that role is usually a very small role, but Sam had this idea that she was this, like, soothsayer, and he had her, in a sense, haunting me and everyone through the evening - making predictions; seeing into the future and knowing exactly what would happen to Richard. And, I found that sort of interesting - Gemma was so brilliant and she gave such a great performance, too. It's really hard for me to understand how Olivier could see fit to cut that entire role out of his film version.⁴⁹¹

Margaret aparecía luciendo corona, pero una corona antigua y estropeada por el paso del tiempo, con cabellos y vestimenta que reflejaban dejadez, y una mirada que rozaba la locura. Su forma de vestir contrastaba ampliamente con la elegancia del resto de personajes, y casi parecía una bruja.

Pese al elevado número de actores y actrices que formaron parte del elenco, algunos de ellos tuvieron que doblar, concretamente Nathan Darrow, quien interpretaba a Lord Grey y a Richmond; Andrew Long, el cual daba vida al Obispo de Ely y a King Edward IV; también Isaiah Johnson, representando a Rivers y Lord Mayor y Gavin Stenhouse en los roles de Urswick y Dorset. Además, otros interpretaban hasta tres papeles, este era el caso de Howard Overshown, quien interpretaba a Brakenbury, a Keeper y a Vaughan; Gary Powell, quien representaba a Lovel, a uno de los asesinos de Clarence y a uno de los Ciudadanos; Jeremy Bobb, en el papel de Catesby, otro asesino de Clarence y otro ciudadano y finalmente Simon Lee Phillips, quien daba vida a Tyrrell, Norfolk y a otro ciudadano.

También sería importante comentar la aparición de los personajes Bishop of Ely, personaje que tan solo aparece en una de las adaptaciones españolas objeto de estudio, la del Teatre Nacional de Catalunya, mientras que se trata de la primera adaptación analizada que pone en escena a los personajes Urswick, Dorset o Vaughan.

Por último, los personajes de los jóvenes príncipes fueron interpretados por mujeres, las cuales simplemente fueron vestidas como niños, con uniformes escolares, y a los que se les recibió con globos y algún juguete para enfatizar su niñez. Este recurso ha sido muy utilizado en la tradición inglesa, más que en las adaptaciones analizadas.

Por otra parte, el tono de la obra fue principalmente crítico, especialmente con las políticas absolutistas y las dictaduras del siglo XX. Según Miller, la adaptación sería una especie de aviso sobre lo atractivos que pueden ser los tiranos al principio:

Exposing the persuasive powers of media to portray a protagonist who was at once seductive and repellent, dangerous yet hypnotising, the play seemed to be staging a warning against the invidious appeal of the tyrant – a tyrant, the production suggested, who could only be avenged and contained by an allied force of Anglo-American peacekeepers. (12)

⁴⁹¹ K. Spacey en entrevista por Pat Cerasaro.

Las declaraciones del propio Spacey también se movían en esta línea y encontraba semejanzas entre Richard y los políticos contemporáneos: “400 years on, we are still grappling with the same issues, political figures who use the media to manipulate and present a certain idea of who they are”.⁴⁹²

Por tanto, tal y como aseguraba Mendes, al despojar a la adaptación de la parte histórica, lo que queda es el retrato de un dictador moderno:

When you divorce the play from its historic moorings of the Wars of the Roses—by, for example, using Catherine Zuber's modern dress, Tom Piper's timeless sets and Paul Pyant's projections—it becomes a piece less about monarchy than one of the first great portraits of a modern dictator.⁴⁹³

Además, esto también se reflejaba en las proyecciones en las que se mostraba imágenes contemporáneas de revueltas sociales, disturbios, dictadores derrocados, etc. Algunas de las imágenes mostradas podrían resultar incluso incómodas o familiares en determinados lugares, ya que la adaptación coincidió en el tiempo con la transformación política del mundo árabe.

But, as we were beginning the production, it just so happened that the Arab Spring erupted. And, Sam and I were both quite determined that the imagery that we were using throughout the play - the use of video and the kinds of ways in which we tried to make the play accessible and modern and current and alive and in this moment - led us to making certain decisions like that, so that audiences were seeing our show and seeing images that they had already seen at some point on the news channels or they were going home after the performance was over and watching them on their news channels. So, it's sort of a testament to the fact that even this 450-year-old play can still teach us... [Pause.] how little we've learned and also how much we've learned.⁴⁹⁴

En este sentido, la actriz Annabel Scholey, por ejemplo, afirmó sentirse nerviosa e incómoda en Doha, y añadía: “For one of the performances we were told we were going to have half of the royal family there so there were security men patrolling backstage with guns. It was a tiny little taste of the Arab Spring, I guess, in our world”.⁴⁹⁵

En cambio, para Spacey aquella fue una situación divertida: “frankly I just thought it was f----- funny. If we'd been going into Libya then yes, it would have felt...

⁴⁹² K. Spacey en Perry, Keith.

⁴⁹³ S. Mendes en Levy, Paul.

⁴⁹⁴ K. Spacey en entrevista por Pat Cerasaro.

⁴⁹⁵ A. Scholey en Everett, Lucinda.

But I don't think I can stretch the credulity of where we were playing, in our nice safe environment, with anything that was going on in real life".⁴⁹⁶

Además, Spacey, y comentaba que hacia el final de la gira, la obra se había alargado debido a la actuación de los actores, algo en lo que tuvo que tomar decisiones:

All the different venues and theaters, some were acoustically brilliant, some terrible. By the time we got to San Francisco after Naples and Aviles, Spain, we had added 11 minutes to the show. I had to get tough in San Francisco, I remember meeting with the whole company and telling them to take eight minutes off the show. They have to pay attention to the running time. Every actor was getting longer, getting more indulgent when going for the laughter. The running time is very revealing of where a play is.⁴⁹⁷

Además, habría que resaltar que pese a ser un tirano e imponer terror con su figura y maneras, Spacey no pasaba por alto el humor del personaje y hacía reír continuamente a los espectadores. En ocasiones, sus voces y sus gestos eran cómicos pese a tratarse de una escena trágica. Por ejemplo, cuando le traen la cabeza de Hastings en una caja de cartón, simulaba llanto diciendo que le amaba, pero con tono cómico, para inmediatamente apuñalar con saña con su bastón la cabeza en repetidas ocasiones, mientras el público aún reía.

Otra escena cómica que tenía lugar era cuando Richard y Buckingham realizaban la pantomima ante el Lord Mayor y los ciudadanos para ser elegido rey. Sobre el escenario a oscuras Buckingham era iluminado por un foco ante un atril con micrófonos, como si estuviese dando un discurso político ante una multitud. Al fondo en una gran pantalla aparecía proyectada la imagen de Richard de espaldas, arrodillado ante un altar con dos candelabros, rezando, y vestido con una túnica blanca. Al escuchar las voces de Buckingham, Richard se gira extrañado poniendo cara de sorpresa, como si hubiese sido sorprendido por una cámara oculta, y su expresión y gestos eran muy cómicos. Durante esa escena, Richard hablaba a través de la proyección. Finalmente, Buckingham cogía el micro y acababa dando más la impresión de ser un predicador de pequeña iglesia americana que un político.

5.3.3 Puesta en Escena.

En lo que a la escenografía se refiere, a cargo de Tom Piper, en principio podríamos pensar que esta situaba la acción en el siglo XX. Además, al principio, antes de comenzar la acción se mostraba proyectada una palabra en grandes dimensiones: "NOW". Miller encontraba conexión entre esta palabra y la acción temporal: "The contemporary relevance of the play was announced with a projection of the single word 'Now', stark and uncompromising against the dull grey backdrop of the Brechtian box set" (13).

⁴⁹⁶ A. Scholey en Everett, Lucinda.

⁴⁹⁷ K. Spacey en entrevista por Anne Thompson.

Gemma Jones confirmaba que se trataba de una adaptación no específica en términos temporales:

Well, it's directed to be in no specific time. I think Sam and the designer have very cleverly placed it so that you don't immediately look at this and say, "Oh, that's the 1940s!" Or, "Oh, that's not Shakespeare!" It's in no specific time. And, Kevin plays the verse so brilliantly that I think people who are scared and thinking, "Oh, I don't understand Shakespeare," will be delightfully surprised by how immediate Kevin makes it.⁴⁹⁸

También Haydn Gwynne se movía en esta línea y afirmaba que se trataba de una escenografía atemporal no específica, y lo justificaba hablando del presupuesto, aunque no creemos que en esta ocasión ese fuese el caso:

"It's non-specific. I mean, many, many classic plays are presented like that now - probably more than half the time it is to do with the budget!

I mean, if you are trying to dress up a piece in period, it is immediately incredibly expensive. So, I think we are very used to classical theatre pieces being done in a contemporary way. I think that the difference between this and the canon version - one of the many differences between this and the canon version - is that the canon version was a very specifically timed and imagined show.⁴⁹⁹

Otra de las razones que la actriz daba al referirse a la universalidad, atemporalidad e internacionalidad de la adaptación tenía que ver con la procedencia de los actores:

Our production, particularly with the Bridge Project with half-American and half-British actors all using their own voices, you can't say, "Oh, this is now in England, 2011", because, in that case, why has Richard III got an American accent? Why does his brother have an English accent?⁵⁰⁰

En definitiva, Gwynne aseguraba que se trata de crear tu propio universo:

In a way, you have to create your own universe. Of course, yes, loads of it is filled with lots of contemporary references and some contemporary costumes - although, the women are in non-specific times. My outfits are not modern - they are not specific to their period, but they are not modern. Yes, we have a video screen, but we also have swords. So, it's got to create - partly because of the

⁴⁹⁸ G. Jones en entrevista por Pat Cerasaro.

⁴⁹⁹ H. Gwynne en entrevista por Pat Cerasaro.

⁵⁰⁰ *Ibíd.*

nature of the Bridge Project - it can't be specific, it's got to create its own universe, if that makes sense.⁵⁰¹

El propio Spacey se desmarcaba de la aproximación clásica afirmando que “no podíamos hacer una interpretación clásica de *Ricardo III* porque sir Laurence Olivier estableció unos estándares imposibles de igualar”⁵⁰², mientras, según Ramos:

La opción alternativa, elegida por Mendes, consiste en intentar darle coherencia con el protagonista como un arquetipo de un poder autocrático intemporal. Por eso aparece en un momento dado en la pantalla el rostro de Stalin, por mucho que William Shakespeare no pudiera ni tan siquiera concebir lo que sería la filosofía y el contexto de la revolución rusa. Aunque sí las figuras de los zares, la sublevación del pueblo y los posteriores excesos de la dictadura.

Por su parte, Ouzounian, en su reseña crítica, remarcaba la contemporaneidad de la obra y su atemporalidad a la vez, y afirmaba que ello le llevaba a pensar en muchos personajes distintos de nuestra realidad:

Because Mendes does not pick a specific event or place, but leaves us in the nebulous present, with an interracial cast made up of both British and American actors, we soon realize this story could be about many people. I thought of Gadhafi, Mubarak, Bin Laden, Milosevic and all their ilk. This Richard III is as frightening as today's headlines and as prophetic as tomorrow's.

En lo que al escenario se refiere, se trataba de una escenografía minimalista, en la que destacaban 16 puertas (dependiendo del recinto en el que actuaban podían ser más o menos) por las que entraban y salían los personajes y se daban las situaciones. Así lo definía Fernández-Santos: “juego de 16 puertas que se abren y cierran le basta para crear los espacios de una acción por la que deambula una corte de reinas, lores, duques y señores alegremente manipulados por el dueño y señor de la escena”. Tras cada muerte se pintaba una cruz roja en una de las puertas.

Otro hecho interesante respecto a estas puertas es que dependiendo del teatro donde representaban las puertas por las que entraban o salían cambiaban, algo que según Spacey provocó momentos muy graciosos:

In many theaters, like, door number three doesn't work, because that's where the pillar is; door number one doesn't work because that's where the proscenium arch is; door number four doesn't work, because that's a wall. And so, when we were on stage, even though all the actors would be told this and we would rehearse, quite often, when you were in the middle of a performance, you would forget which door you were supposed to go out of. So you would often see an actor open a door, and look and obviously see a wall or a post, and then they'd

⁵⁰¹ H. Gwynne en entrevista por Pat Cerasaro.

⁵⁰² K. Spacey en Ramos, Rafael.

shut the door and open another one and then they'd go out that one. It was quite hilarious.⁵⁰³

También en su adaptación de 1992, Mendes utilizó el las puerta al findo del escenario.

Además, como se ha comentado, se trataba de un espacio minimalista, prácticamente vacío, Dziemianowicz afirmaba que aparte de las puertas, “little else to catch the eye. It is as blank and barren as a cold-blooded killer’s heart”.

De este modo, según Piquero y De Luis, la escenografía de la producción sorprendía por su sencillez, y ponían como ejemplo la escena de la coronación: “sólo una silla, una mesa y una cama, para una de las muertes, quizá la más violenta de todas que además chocaba con lo pacífico del resto, en la que jugaban un papel importante las luces”.

En lo que refiere al vestuario, Catherine Zuber fue la encargada del mismo, aunque Spacey también estuvo muy pendiente en su elaboración, sobre todo de su propia indumentaria. Para la primera parte de la representación, el actor en el rol principal llevaba un elegante traje oscuro contemporáneo, aunque el vestuario que más destacó fue el que Spacey lucía en la segunda parte de la adaptación: uniforme militar y gafas oscuras, a modo de dictador del siglo XX. La prensa rápidamente conectó la imagen de aquel Richard con Gaddafi, y Spacey confirmaba que se basaron en él para diseñar el uniforme: “we basically looked at a lot of photographs of [Muammar] Gaddafi and he is almost always wearing sunglasses... In fact, we based that entire costume on him - I even called it my ‘Daf’ look”⁵⁰⁴. (Anexo I).

En lo que al resto de personajes se refiere, los personajes masculinos vestían todos con traje contemporáneo, y uniforme militar al final, para la batalla, mientras que los personajes femeninos vestían vestidos también con apariencia contemporánea, aunque atemporales.

Billington, por su parte, extraía conclusiones sobre el uso de vestuario moderno en el montaje:

Inevitably one has to ask what difference modern-dress makes to Spacey's Richard. The production doesn't use it, like Richard Eyre's with McKellen, to comment on the fascist potential of 1930s England. Instead, contemporary clothes remind us how today's dictators seek spurious false constitutional legitimacy and become skilful media manipulators.⁵⁰⁵

En cuanto al espacio escénico, la adaptación se estrenó en el Old Vic Theatre de Londres y posteriormente se embarcó en una gira alrededor del mundo: comenzando por

⁵⁰³ K. Spacey en Vary, Adam.

⁵⁰⁴ K. Spacey en entrevista por Pat Cerasaro.

⁵⁰⁵ En Billington, Michael.

el Epidaurus Festival de Atenas; Arts Festival de Hong Kong; Centro Niemeyer de Avilés, representando en el Teatro Palacio Valdés; después Harbiye Muhsin Ertuğul Stage de Estambul; Teatro Politeama de Nápoles; The Curran Theatre en San Francisco; The National Centre for the Performing Arts de Beijing; Doha Film Institute, en Qatar; Repertory Theatre de Singapur; Star City Lyric Theatre de Sydney y finalmente, dos meses en el BAM (Brooklyn Academy of Music) de New York. Aún así, hubo muchas ciudades a las que les habría gustado ir pero no les fue posible:

Well, we had lots of discussions about that, constantly - even discussions that were ongoing while we were on tour, actually; I was trying to get to India and I was trying to get to Moscow, particularly. There were a number of other cities that I wanted to try to get to, but it became incredibly cost-prohibitive and very difficult to negotiate terms in certain countries.⁵⁰⁶

Todos los espacios donde se representó la adaptación fueron espacios teatrales destinados a tal efecto, aunque de distintos tamaños y características. En principio podría sorprender que entre ciudades tan importantes y de gran tamaño a nivel mundial se encontrase una pequeña ciudad española como Avilés. Las razones se basan en un acuerdo de colaboración que mantenía el centro Niemeyer con el Old Vic Theatre de Londres, el cual dirigía Spacey por entonces, concretamente lo hizo entre los años 2004 y 2015. Dicho acuerdo trajo consigo la representación de *The Tempest*, en el año 2010, también dirigida por Sam Mendes e interpretada también por la compañía The Bridge Project. Además, en abril de 2010, el propio Kevin Spacey mantuvo una charla con un centenar de jóvenes estudiantes, invitado por la Fundación Óscar Niemeyer que gestionaba el Centro Cultural, mientras que un año después, en el año 2011, antes de representar *Richard III*, Spacey volvía al Niemeyer participando en un debate presentado por el director del centro, Natalio Grueso, titulado “La Cultura en Tiempos de Crisis”, junto a Joan Manuel Serrat, y con motivo del acto de clausura de la presentación de la temporada inaugural del centro.

Días después de la representación de *Richard III* en Avilés, Spacey ofreció un taller de teatro gracias a su fundación: “Kevin Spacey Foundation”, en el que participaron 61 estudiantes de grupos de teatro de distintos institutos de educación secundaria de Asturias, impartido por los responsables de la fundación Anne Langford y Jonny Dixon. También dio una clase magistral a 15 jóvenes actores procedentes de diferentes lugares de España en el Teatro Palacio Valdés, dentro del proyecto de aprendizaje creativo “Richard’s Rampage”, proyectó que acompañó al actor por todos los escenarios del mundo mientras representaba la adaptación shakesperiana y que fomentaba el intercambio de ideas, talento y creatividad.

Además, unos años antes, en 2008, una representación asturiana, formada por jóvenes actores y estudiantes de diversas disciplinas de arte dramático participaron en Londres en el “24 Hours Play”, un evento que reunía a jóvenes estudiantes del programa “Nuevas Voces” del Old Vic Theatre. Kevin Spacey y el centro Niemeyer llevaron esta representación a Londres.

⁵⁰⁶ K. Spacey en entrevista por Pat Cerasaro.

A este respecto, cuando Spacey fue entrevistado por Todd en *The Guardian*, el propio periodista aseguraba que entre las razones por las cuales Spacey llevó la adaptación al Centro Niemeyer, había razones políticas de por medio y Spacey quería poner al Centro en el centro de la actualidad cultural: “he has a political message he wants to get across. Why touch down on this international tour in Avilés, I ask. The town is small, industrial and awkwardly situated on the northwest edge of Spain”. Spacey respondió: “Well, everyone expects us to be in Barcelona or Madrid. By coming here instead, maybe we help put the Niemeyer centre on the map and that is exactly what we should be up to”.⁵⁰⁷

Los diferentes espacios en los que actuó la compañía poseían dimensiones distintas, esto afectaba al escenario que debían montar en cada recinto, y por tanto, a la representación posterior, tal y como explicaba Bruce Guthrie, director asistente:

We played in auditoriums ranging in size from 600 to 14,000 seats. That did different things to the show, so we kept having to change things. The set has 36 doors, for example, and in some venues we could only open half of them, so we'd have to restage all the entrances and exits.⁵⁰⁸

Gwynne confirmaba que actuaron debieron realizar ajustes en la escenografía dependiendo del tamaño del recinto, lo cual fue una dificultad añadida, y les exigía tener que ensayar los ajustes antes de actuar. El lugar en el que más cambios realizaron fue el propio Epidaurus:

Well, you would come in and you would have a big circular space forward and a space that we inhabit - a big half-circle in front. We had some of our doors at the back and a couple of doors at the sides, so Sam actually came and we actually rehearsed all night, two nights in a row, to restage it.⁵⁰⁹

De entre todos aquellos espacios, la mayoría de actores escogía el Epidaurus de Atenas como el más especial de todos, incluso el propio Spacey: “the most massive, terrifying theatre that I've ever played in my life”.⁵¹⁰ En la entrevista por Cerasaro ampliaba sus impresiones al respecto:

There's no doubt that Epidaurus was, for all of us, such a unique and such an extraordinary place to find ourselves on a stage where it, really, all began. The sense of continuity and the sense of being a part of something so much bigger than yourself was pretty, pretty amazing.

⁵⁰⁷ K. Spacey en entrevista por Andrew Todd.

⁵⁰⁸ B. Guthrie en Everett, Lucinda.

⁵⁰⁹ H. Gwynne en entrevista por Pat Cerasaro.

⁵¹⁰ K. Spacey en Everett, Lucinda.

En otra entrevista señalaba que tuvo un gran efecto en todos ellos y pese a ser complicado fue muy especial:

It was unique and interesting being able to play Epidaurus, an extraordinary 14,000 seat amphitheater. It had an effect on all of us as a company going to that ancient space. It took all three performances to figure out how to play there, it was so gigantic, it took time to learn where your voice needed to be and how big and how much you could be subtle in that environment. Those performances effected us when we went back to the Old Vic.⁵¹¹

Sin embargo, el actor americano no se olvidaba del mismo Old Vic por su historia y lo que para él significa:

I have to say, though, that - in all honesty - playing Richard III on the Old Vic stage, where Laurence Olivier and so many others had played the role before and this place which had become my home, was, for me, the best theater of all out of the many we were fortunate enough to play in around the world.⁵¹²

Samantha Wood, assistant stage manager, también coincidía en que el Epidaurus de Atenas fue el lugar más especial aunque también el más desafiante, ya que el lugar ofrecía sus propias dificultades. Construido en el siglo IV a.C. y declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, el teatro se encontraba en uso durante el día, ya que recibe visitas turísticas, lo cual significa que tuvieron que hacer todos los preparativos y ensayos por la noche. “We would all work from about 6pm until four or five in the morning, then go back to the hotel and watch the sunrise”.⁵¹³ También las representaciones tuvieron que ser por la noche, comenzaban a las 22 horas, cuando se ponía el sol, y se representaban sin intervalo, en este caso, por diferentes razones: la primera por razones de horario, puesto que debido a la extensa duración de la adaptación, se alargaría hasta altas horas de la madrugada. En segundo lugar debido al aforo y gran número de espectadores. El actor Chuk Iwuji comentaba al respecto: “The show was sold out and you couldn’t get 14,000 people to the loo and back in time!”⁵¹⁴

El hecho de actuar sin intervalo fue extenuante para los actores, pero tal y como afirmaba el propio Iwuji, la recompensa por parte del público merecía la pena: “It was three hours and 20 minutes straight through, which was brutal, but oh my God the reaction at the end. I saw hardened actors break into tears”.⁵¹⁵

⁵¹¹ K. Spacey en entrevista por Anne Thompson.

⁵¹² K. Spacey en entrevista por Pat Cerasaro.

⁵¹³ S. Wood en Everett, Lucinda.

⁵¹⁴ C. Iwuji en Everett, Lucinda.

⁵¹⁵ *Ibíd.*

También la actriz Haydn Gwynne coincidía y confirmaba la opinión general sobre actuar en el Epidaurus: “It was an absolutely incredible experience. No microphones - all natural acoustics. I mean, we had to pump it up - don't get me wrong - but, it was the most incredible experience; very moving”.⁵¹⁶ La actriz también destacaba el cariz que tomaban ciertas escenas en aquel emblemático lugar:

To play certain scenes you had to just sort of overcome the space - the domestic scenes were sort of difficult to play and you had to just say, "OK. I'm gonna make this work in this space." But, other scenes, like the three women standing in front of the tower, saying lines like, "Pity you ancient stones," and you are looking at stones that are 2500 years old, it does bring a whole other level to it.⁵¹⁷

Además, puesto que la compañía viajaba por todo el mundo, disponían de cuatro versiones distintas del escenario en todo momento, Guthrie así lo confirmaba:

It was a big old operation. There were four different versions of the set leapfrogging each other around the globe: the set that we had last played on that was being dismantled, the set that we were on, another set being built in the country we were about to go to, and another on the move.⁵¹⁸

Sin duda, este es un aspecto que pocas compañías se pueden permitir y que deja claro la magnitud del proyecto y de The Bridge Project. Guthrie también comentaba sobre los ensayos que tenían la posibilidad de realizar en cada localidad:

There was live music in the show, so the instruments had to be retested after being shipped. And the drumming had to be practised in each venue. Basically, you'd get one technical rehearsal, one dress rehearsal and then you opened. And you had to do that again every week.⁵¹⁹

Por otra parte, se debe dedicar un apartado especial a la serie norteamericana *House of Cards*. Esta serie, escrita por Beau Willimon, dirigida y producida por David Fincher y emitida por la plataforma online Netflix, fue posterior a la adaptación de Mendes de *Richard III*, ya que se estrenó en streaming el 1 de febrero de 2013, y fue, a su vez, una adaptación de una miniserie de mismo nombre creada por la BBC en 1990, basada en la novela escrita por Michael Dobbs en 1989.

House of Cards, en su versión americana, es una serie de género thriller político que cuenta la historia de Frank Underwood, un demócrata del 5º distrito congresional de Carolina del Sur y coordinador de la mayoría de la Cámara de Representantes de los

⁵¹⁶ H. Gwynne en entrevista por Pat Cerasaro.

⁵¹⁷ *Ibíd.*

⁵¹⁸ B. Guthrie en Everett, Lucinda.

⁵¹⁹ *Ibíd.*

Estados Unidos de América. Underwood es interpretado por Kevin Spacey durante las primeras cinco temporadas, hasta 2017.

La historia comenzaba con un Underwood que se siente herido y engañado cuando al ser elegido el nuevo presidente, este, que ha llegado al poder con la ayuda de Underwood, no cumple la promesa que le había hecho de nombrarle Secretario de Estado, y resentido, elabora un ambicioso plan de venganza con el fin de llegar al poder y alcanzar la casa blanca mediante la manipulación, siempre instigado por su esposa, Claire Underwood (Robin Wright).

A priori, la conexión que esta serie guarda con *Richard III* es clara si trasladamos la historia de la Inglaterra renacentista al parlamento inglés en primera instancia, o al congreso de los EEUU en la versión americana. Pero además, esta última contaba con un Kevin Spacey que recientemente había terminado la gira interpretando a Richard III en la adaptación analizada. Esto le sirvió al actor para basar a su personaje, Frank Underwood, en Richard, añadiendo al personaje determinados aspectos especiales del monarca inglés, como hablar directamente a la cámara, por ejemplo.

La prensa rápidamente señaló esta conexión, así por ejemplo, Crouch afirmaba al respecto: “Here our Richard is Frank Underwood, a Democratic House Majority Whip and the proud son of a backwater town in South Carolina”. También Power: “upon watching the modern day television series “House of Cards”, one realizes the protagonist Frank Underwood shares many of Richard’s exact qualities and aspirations”

Además, el primer capítulo de la serie daba comienzo con la ceremonia de celebración del partido por la elección del nuevo presidente. Entre los asistentes, Underwood se separaba del resto y se dirigía directamente a la cámara con un monólogo en el que nos revelaba sus planes, exactamente tal y como hacía Richard en la obra shakesperiana, alejado de la celebración de la coronación de su hermano Edward IV:

He is living in a time of seeming goodwill and prosperity during the afterglow of a Presidential election that saw his guy get into power. And like Richard, who had no role to play in a “weak-piping time of peace,” such good times don’t suit Frank’s nature. The show turns on him being spurned by the President-elect and denied the promised post of Secretary of State, but it’s clear that he is a man in search of a slight, something that will spark his favored machinations of manipulation and revenge. (Crouch)

En aquella primera escena, aquel monólogo de Underwood recordaba al de Richard:

Power is a lot like real estate. It’s all about location, location, location. The closer you are to the source, the higher your property value. Centuries from now, when people watch this footage, who will they see smiling just at the edge of the frame? (*House Of Cards* (Season one, episode one). *Netflix*. 1 Feb. 2013. Television).

Quizá lo que más especial haga al personaje es el recurso de hablar directamente a la cámara, tal y como Richard hace con la audiencia. Este será un recurso que se

repetirá durante toda la serie, rompiendo de este modo esa hipotética cuarta pared y haciendo a los telespectadores sus cómplices:

Frank speaks directly to the audience in theatrical asides, a device borrowed from the original British series, and owing to “Richard III.” Angry and emasculated, Underwood looks us in the eye, swears revenge, and promises delicious and scandalous things to come if we stay tuned. He tells us, in effect, that he is “determined to prove a villain, / And hate the idle pleasures of these days. (Crouch)

Blank también establecía la comparación entre ellos:

Similarly, in his soliloquies and asides, Richard often shares his murderous plots with the audience, mocking the fools around him and inviting us in on the joke. We can’t help but identify with him — because otherwise we’d identify with the fools. Frank, like Richard, makes us accessory to his crimes by winning us over with his mordant charm and wit.

Pero esta no era la única semejanza entre Richard y Underwood. Power escribió un artículo en el cual establecía comparaciones entre ambos personajes:

- Both men are corrupt, manipulative villains. They both are willing to undermine the people around them (most of whom mistakenly trust them), in order to advance their own personal agendas of moving up the ladder of power. This extends even to the act of brutal, cold blooded murder.
- It is the endless pursuit of power that drives both men to become violent, ruthless villains. Although it can be hard to become drawn to a villain, both characters display incredible intelligence, wit and dazzling political brilliance which makes them both extremely fascinating and compelling individuals.
- Both Frank and Richard are virtually unstoppable in executing their ambitious plans, and watching them come into fruition is truly impressive.

The Huffington Post también publicó un artículo con una lista de 9 influencias de Shakespeare en *House of Cards*. Entre ellas podríamos citar las que refieren a *Richard III*:

- Frank's breaking of the fourth wall parallels "Richard III".
- Frank, like Richard III and sometimes even Iago, is a *likable* villain: A character breaking the fourth wall, no matter what kind of crimes and murders he is committing, makes us feel like we are in his inner circle, like we are confidantes. Frank, Richard III, and Iago also make fun of all the idiots around them, and we don't want to be in that pool, do we?⁵²⁰

El propio Spacey en entrevistas en la prensa aseguraba haberse basado en Richard para el personaje:

⁵²⁰ En “9 Things 'House Of Cards' Took From Shakespeare”.

The experience I had doing that in front of audiences, looking into the eyes of people around the world as I brought them in was a huge thing to learn, before I started shooting "House of Cards." It's different than Frank Underwood looking down the barrel of the camera lens. It's naughty fun looking into the eyes of people around the globe.⁵²¹

Y reconocía: "Frank Underwood is entirely based on Richard III".⁵²² Hasta el punto de que un personaje no existiría sin el otro: "The truth is Frank wouldn't exist without Richard III. I mean that literally".⁵²³

El actor señalaba cuál es, en su opinión, la principal semejanza entre ambos personajes:

I think that one of the things I would say about both of them are they have this uncanny ability to predict the way that people are going to respond and react to things, and that allows both of them as figures, sort of toiling their way through a political world, to be able to be about 16 chess moves ahead.⁵²⁴

Puesto que a la audiencia le llamaba mucho la atención el hecho de que Spacey se dirigiese a los telespectadores a través de la cámara, el actor reconocía que este recurso es algo que no inventó él, sino Shakespeare: "I know some people may think that Ferris Bueller invented direct address, but he didn't. It was William Shakespeare".⁵²⁵ "I didn't invent that: Shakespeare invented that whole idea of making the audience a co-conspirator, bringing you in on his ideas and plans".⁵²⁶

La prensa no solo señalaba influencia de *Richard III* en *House of Cards*, sino también de otra obra shakesperiana: *Macbeth*. "It owes much of its style and tone to the great power plays of Shakespeare—a good dose of "Richard III" spiced with a dash of "Macbeth". (Crouch) "If Richard III Had Married Lady Macbeth: The Shakespearean Pedigree of *House of Cards*" (Cappio).

En la lista anteriormente citada del *Huffington Post*, también se incluían aspectos relacionados con *Macbeth*:

- There are major parallels between Claire Underwood and Lady Macbeth: Claire Underwood, like Lady Macbeth, is as power hungry, if not more so,

⁵²¹ K. Spacey en entrevista por Anne Thompson.

⁵²² K. Spacey en entrevista en www.cbc.ca.

⁵²³ K. Spacey en entrevista por Anne Thompson.

⁵²⁴ K. Spacey en entrevista en <http://hereandnow.wbur.org>

⁵²⁵ K. Spacey en entrevista en www.cbc.ca.

⁵²⁶ K. Spacey en entrevista por Anne Thompson.

than her husband. She, too, supports his rise to power by whatever means necessary. She, too, has no children (though in "Macbeth," there is one reference that Lady Macbeth might have formerly had a child, this child is not present in any way in the play, so it is likely that if there was a child, it died at a young age). She, too, is not particularly nurturing. She, too, is extremely scheming and cunning. She manages to turn what could have been a major media mess (admitting she had had an abortion on live TV) into a discussion about the prevalence of undisclosed rapes that happen in the army. We wonder if we will begin to see her unravel, as Lady Macbeth does.

- Frank's unrelenting quest for power is similar to that of Macbeth's
- The president and Frank have a very Othello-Iago friendship
- Frank Underwood's solo visit to the church after Peter Russo's death mimics "Macbeth"
- Claire hinting at an affair between the president and Christina is similar to Iago's hinting at an affair between Desdemona and Cassio in "Othello"

Por tanto, la influencia de Shakespeare, *Macbeth*, *Othello* y *Richard III* están presentes de una forma plausible en *House of Cards*. Sobre todo, en la serie americana, donde el protagonista, Kevin Spacey, aprovechó además su anterior experiencia representando a Richard para basar al personaje de Underwood con sus soliloquios y manipulativas artes.

5.3.4 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de la adaptación llevada a los escenarios por *The Bridge Project* hemos tenido la posibilidad de disponer de un gran número de recursos. Esto se debe a que se trata de una producción que tuvo una gran resonancia por diversos factores: en primer lugar, porque fue una adaptación que pasó por muchos países y por casi todos los continentes; en segundo lugar, porque el director fue un director de cine y teatro de renombre: Sam Mendes, pero sobre todo, el factor más importante fue que Richard fuese interpretado por la estrella de Hollywood Kevin Spacey. Todo esto, unido a que se trataba de una compañía que disponía de un alto presupuesto, supuso que la prensa mundial se hiciese eco de esta gira, y por ello, se han podido encontrar numerosos recursos para poder analizar la recepción escénica de la obra, tanto en España como en la gran mayoría de países por los que pasó (lamentablemente, no todos). Estos recursos incluyen no solo reseñas críticas de prensa escrita y sobre todo online, sino también análisis en Blogs especializados y de aficionados al teatro, así como comentarios de espectadores en distintas webs.

Gracias a estos recursos y tras los análisis pertinentes, se han podido extraer conclusiones, así como comparar si la recepción ha sido la misma en los diferentes países o si, por el contrario, existen diferencias en las valoraciones analizadas. Una vez analizado el material disponible, resulta interesante que, como se podrá comprobar, no hubo ningún aspecto de la adaptación en el que la crítica fuese unánimemente positiva. Esto es sorprendente teniendo en cuenta las expectativas creadas por un proyecto de tal entidad: una compañía de estas magnitudes y la repercusión que proporciona contar con la dirección de Sam Mendes y la actuación de Kevin Spacey consigue crear un

horizonte de expectativas muy alto. Podemos hacernos una idea de las expectativas que había en Avilés gracias a Fernández-Santos, por ejemplo, quien aseguraba: “todas las entradas agotadas desde hace semanas y los hoteles de Avilés completos”. También en la web de *Elcomercio* observamos referencias a este respecto, y cómo la simple presencia de Spacey ya garantizaba el lleno:

La presencia de Kevin Spacey en la ciudad en el preestreno de su última película y representando en exclusiva para la Europa continental 'Ricardo III' no sólo ha garantizado el lleno en el centro cultural, sino también en los hoteles. Según aseguró ayer la dirección del Niemeyer, es difícil encontrar alojamiento en la comarca o billete de avión para viajar a Asturias desde Madrid o Barcelona la próxima semana.

Otra referencia la observamos en la reseña de Cónsole: “La suma de nombres, provoca de antemano, la admiración” y también Maat: “El público, la mayoría entregado antes de comenzar la obra, resultó ser la guinda perfecta”, mientras que Fernández aseguraba que “las expectativas creadas hasta ahora auguran un éxito clamoroso, como el que se vivió el año pasado, cuando la compañía británica despidió sobre las tablas avilesinas «The Tempest»”

Por su parte, Palacio citaba al director del centro Niemeyer en aquellos momentos, Natalio Grueso, el cual aseguraba:

«Hemos recibido ya numerosas peticiones para conseguir una entrada por parte de público de Alemania, Italia y Francia». Además, [Grueso] recordó que la función sólo ha cosechado éxitos desde que comenzasen las representaciones en Londres, «no hay entradas para acudir a la obra porque se agotan en todas las funciones».

La prensa extranjera también se refería a las expectativas (las cuales se veían colmadas) y eran similares a las de la prensa española. Brown era muy claro en sus observaciones: “With Kevin Spacey taking the lead, and Sam Mendes directing, you would rightly expect this 'Richard III' to be something rather special, and indeed it is”.

Observamos otra referencia clara en el Blog *Glasgowtheatreblog*, en la que, además de las expectativas, se referían también a la atmósfera en la sala previa al comienzo de la representación: “Expectations were high; the tension in the air before the performance at the Old Vic was palpable. I have never felt an atmosphere like it, the audience was literally buzzing”.

The Dailynewsonline aseguraba que, sin duda, se trataría de uno de los eventos teatrales del verano y lo sería también en USA a su llegada a New York: “It's sure to be one of London's hits of the summer, and will likely be an equally hot ticket when it lands at New York's Brooklyn Academy of Music next year after an international tour”.

También en Australia Phipps escribía sobre las altas expectativas creadas ya que las entradas se vendieron en un tiempo casi record: “This much anticipated production from The Bridge Project sold out in near-record time”.

Por el contrario, el americano Feingold no tenía buenas expectativas antes de la obra por diversos factores en cuanto a gustos personales:

I haven't previously found much to praise in either Kevin Spacey's acting or Sam Mendes's directing. So I arrived at Mendes's Bridge Project production of Shakespeare's *Richard III* (BAM Harvey), starring Spacey, with limited expectations and a grim awareness of its announced 3:15 running time. I always go into the theater hoping for the best, but this time, I felt sure I would see my hopes dashed.

Tampoco el Blog *Oughttobeclowns*, debido a que tenían muy reciente la adaptación de Propeller: “I hadn’t got a huge amount of will to actually go and see it, Propeller’s anarchic and inventive interpretation being so fresh in my mind”. Esto podía condicionar claramente su opinión y las comparaciones son inevitables.

Si nos fijamos en los titulares, la gran mayoría de los mismos reconocían elogios hacia la producción y sobre todo, hacia Spacey. En España, tras su paso por Avilés, donde representaron 5 funciones para alrededor de 4.000 espectadores, Ramos afirmaba: “Kevin Spacey triunfa como Ricardo III” y Piquero titulaba: “Avilés vibra con el 'Ricardo III' de Kevin Spacey y Sam Mendes”.

Bandrés señalaba que la prensa estaba elogiando a Spacey por su actuación: “Una lluvia de elogios está cayendo sobre Kevin Spacey desde este jueves por su interpretación en el papel titular de Ricardo III de Shakespeare”, mientras que Fernández reflejaba lo que estaba ocurriendo en Londres con una adaptación que estaba por llegar a España: “El actor Kevin Spacey triunfa en el Old Vic de Londres como Ricardo III”.

Como se puede comprobar, estos aludían principalmente a Spacey, mientras que Cónsole aseguraba en su Blog que se trataba de “uno de los espectáculos teatrales del año en Europa”.

Fuera de nuestras fronteras encontramos titulares parecidos, como el de Hitchings, que también lo calificaba como “one of the year's hottest tickets”. El resto fueron un sinfín de alabanzas:

- “A five star performance in a five star production” (Viney).
- “It is an astounding production. A powerful and memorable Richard III” (Karas).
- “It has been worth the wait” (Taylor).
- “It quickly became obvious that this was going to be a spectacular, stellar production” (Turan).
- “This production is a real pleasure” (web *Sunstate*).

El único titular negativo que hemos encontrado fue el de Carr, quien aseguró haber abandonado el Old Vic en el intervalo: “Left at Interval. Annoyed by this Richard III, we bolted at interval”.

El resto de titulares de prensa destacaban positivamente a Spacey en sus titulares:

- “Kevin Spacey Is the Perfect 'Richard III'” (Levy).
- “Kevin Spacey as *Richard III*, fresh from the Old Vic and directed by Sam Mendes, is a formidable coup” (Woodhead).
- “Kevin Spacey's *Richard III*: critics unanimous in hailing 'superb' performance” (Spencer).⁵²⁷
- “Kevin Spacey has great fun with *Richard III* in a triumphant production” (Lougherb).
- “Kevin Spacey gives an indelible performance in the title role of Sam Mendes' brilliant production of Shakespeare's play” (Finkle).
- “Spacey is superb as Shakespeare's villainous king” (Lukes).
- “Sam Mendes directs Kevin Spacey in this bravura production of Shakespeare's timeless play” (Liversedge).
- “Combination of Kevin Spacey and Sam Mendes delivered exhilarating and exceptional theatre” (Rees).
- “Kevin Spacey shines as Shakespeare's 'Richard III'” (*Dailynewsonline*).

Cohen confirmaba que Spacey reinó en Beijing: “English King to Reign In Beijing”, en la que fue la primera representación de Shakespeare en la capital china por parte de una compañía occidental.

Por su parte, Letts aseguraba: “Spectacle assails you at every turn in the Old Vic's strikingly theatrical *Richard III*”. Aunque, pese a estos elogios, Letts dejaba claro que Spacey no es Olivier: “Showmanship supreme but, alas, Spacey is hardly Olivier”.

Entrando en profundidad en el análisis de la recepción, conviene citar a Fernández, el cual describía el montaje con elogios: “Un espectáculo prodigioso, una delicia que congela el tiempo, un montaje para la memoria, un tesoro dorado que estos días ha recalado en Avilés con el beneplácito del Centro Niemeyer”. Además, comparaba a esta adaptación con la anterior adaptación de la compañía en el Niemeyer y considerándola la mejor: “«*Richard III*» supera «*The Tempest*»: es el espectáculo más grande de cuantos se han representado en Avilés en estos últimos diecinueve años”.

Fernández nos daba las claves por las cuales consideraba a este montaje como el mejor espectáculo de cuantos han pasado por el centro cultural de Avilés, destacando tanto al director, como a Spacey, así como la escenografía y determinadas escenas del montaje:

Sin el genio de Spacey (eléctrico, entregado a la función desde el primer segundo) y sin el talento de Mendes, la tragedia hubiera sido «otra» tragedia y no el tesoro que se pudo ver antes de anoche sobre la escena del Palacio Valdés. «*Richard III*» es un joyero lleno de hallazgos maestros: el autobús de los ciudadanos, la escenografía minimalista, pero llena de puertas, la batalla final (mesa contra mesa), la visita de los ectoplasmas («mañana en la batalla, piensa en mí»), la desesperación («un caballo, mi reino por un caballo» eriza el vello de los espectadores) y, sobre todo, el clímax mussoliniano.

⁵²⁷ En “Kevin Spacey's *Richard III*: Critics Unanimous in Hailing 'Superb' Performance”.

Según Cónsole, “El resultado no podría ser mejor. Público y crítica fueron unánimes en sus juicios y no quedó adjetivo calificativo sin utilizar, especialmente en el caso de Spacey”, e igual que Fernández, Cónsole también señalaba los aspectos más destacados, poniendo por encima de todos a Kevin Spacey y se hacía eco de los elogios recibidos por la compañía de parte de la crítica:

Los más prestigiosos críticos colmaron de elogios al actor norteamericano y coincidieron en afirmar que estuvo a punto de rozar la perfección y la grandeza. No hay exageración en sus comentarios. El espectáculo, en su integridad, es extraordinario, tanto a nivel visual, de puesta en escena, como de actualización del texto de Shakespeare. Pero es sin dudas el trabajo de Spacey lo que cautiva al espectador y lo mantiene fijo en sus butacas durante las tres horas de obra, para hacerlo estallar al final, en un aplauso rotundo y conmovedor.

Y concluía: “La dupla Mendes-Spacey vuelve a dar lo mejor de sí tras el filme ‘*American Beauty*’ y propone un espectáculo vibrante, bello y desolador”.

Fuera de nuestras fronteras, gran parte de la crítica comenzaba de forma muy similar a lo expuesto, de este modo, Hitchings, por ejemplo, comenzaba destacando la dirección de Mendes y la actuación de Spacey: “The clarity of the direction is admirable, and Spacey delivers a commanding physical performance that's bruised, dark and wickedly subversive”.

También Marshall, elogiaba primero Spacey: “Marauding, evil, stylish and, being the sum of so many contradictions, brilliant, Kevin Spacey's Richard III is one of those theatrical moments of stunning magnitude”. Después Mendes, entre otras razones por el respeto hacia Shakespeare: “From the very first scene to the last encore, Sam Mendes' production exudes not only confidence of interpretation: it also respects Shakespeare by reinterpreting despotic power with minimum effect”.

Lougherb también se refería a ambos en su introducción sobre la propuesta: “Sam Mendes's production of William Shakespeare classic Richard III is a triumph of clarity and coherence, with Kevin Spacey putting in a huge performance at the Old Vic”.

Fisher destacaba que Mendes había sabido rodear a Spacey para conseguir lo mejor del actor: “Sam Mendes has constructed a striking contemporary staging of *Richard III* around the strengths of Kevin Spacey”. Y lo comparaba con otro representante del mal: “Mendes and Spacey create a remarkable study in evil. This thoroughly modern murderer combines the malignity of a Hannibal Lecter with the Shakespearean equivalent”.

También la web *Civiliantheatre* apuntaba en la misma dirección al asegurar que Mendes era conocedor de dónde residía el interés de la obra, poniendo en ese centro de atención a Spacey, justo lo que la audiencia esperaba:

It is evident from the outset that Mendes is fully aware of where interest in this production lies. With no disrespect to the rest of the cast, this is as much the Kevin Spacey spectacular as it is Richard III. It is, in short, what the audience, who are paying considerable amounts to be there, are hoping for: towering,

powerhouse, barnstorming, tour de force. Critics have been reaching for the thesaurus for ever more obscure ways of acclaiming the performance, even if the production itself does not always reach such high standards.

Woodall afirmaba que la representación no decepcionaba y exponía sus razones, destacando nuevamente a Spacey:

Their new production of *Richard III* doesn't disappoint. It's big, bellicose and full of braggadocio, as it should be: the play works best as a series of melodramatic blasts - Gloucester's opening soliloquy, his wooing of Lady Anne, Queen Margaret's curses, Gloucester's mock reluctance at becoming king, his nightmare and defeat as King Richard at Bosworth. In between, it's full of experimental and sometimes rather flabby dramatic writing which no actor playing the hunchback usurper can ever quite defeat. Not even Maestro Spacey. But he looks amazing and all the bangs go off as they should.

Morgan se deshacía en elogios hacia la producción, destacando también inevitablemente a Spacey:

The Old Vic's new stage production of Shakespeare's *Richard III* is an epic in every sense of the word. It aims to exhaust its cast of all their physical and emotional potential and succeeds in truly devastating fashion. The standout performance is, somewhat inevitably, Kevin Spacey.

El Blog *Glasgowtheatreblog* también destacaba a Spacey y señalaba que pese a la extensa duración del montaje, se pasaba en un abrir y cerrar de ojos:

The moment Kevin Spacey appeared on stage and announced "Now is the winter of our discontent" there was a sharp intake of breathe and the audience seemed to hold it there in total silence for the next two hours until the first interval. It's a testament to him and a strong supporting cast that the two hours flew by in the blink of an eye. Totally breathtaking from start to finish.

La misma línea se podía apreciar en la introducción de Raby, destacando la actuación de Spacey como el centro de la producción:

I think that the Old Vic production of *Richard III* is a really good example of a performance that centres around one star performer. This is to be expected because *Richard III* centres around one character, but there is no doubt this production has Kevin Spacey's performance at the very centre and other performances tend to be marginalised.

Hemming la comparaba con la adaptación de Propeller que, como se ha comentado, coincidió en el tiempo y en los escenarios ingleses y españoles con la adaptación de The Bridge Project, y aseguraba que esta era menos sangrienta pero no por ello menos espeluznante. También elogiaba a Spacey:

There are two excellent, and very different, accounts of Shakespeare's *Richard III* on the London stage at present. While Edward Hall's gory production continues at Hampstead, Sam Mendes' spare, sinister, modern-dress staging

opens at the Old Vic. It's much less bloody, but no less chilling for that. And it is driven, from the outset, by Kevin Spacey's superb, sardonic Richard.

En USA, Hurwitt lo calificaba como un gran evento, entre otros adjetivos: "Startling, funny, dynamic and at times uninvolved, director Sam Mendes' cinematic 'Richard' is a major event". Y añadía: "Mendes 'Richard' isn't as overwhelming as Eyre's production, but it's still filled with memorable moments of political manipulation and abuse of power".

En cambio, Miller encontraba algunos puntos negativos a pesar de un resultado satisfactorio: "There were some awkwardly directed scenes and some uneven work among even leading actors—mostly the Americans, I regret to say. Yet the end result, in spite of those annoyances, was surprisingly satisfying".

Por su parte, Feingold mantenía tener reservas respecto a la adaptación, pero aún así también tenía palabras de elogio hacia ella: "While I have many reservations and wouldn't call this one of the great *Richard IIIs* of my experience, I must concede that Mendes has made a strong, sustained, lucid production".

Desde Australia, Phipps hablaba y describía al montaje de forma similar a como lo hacían en España, USA e Inglaterra: "a clear, traditional, sometimes funny reading of the very long play by director Sam Mendes with a ferocious, high energy central performance".

También Blake, el cual aseguraba que merecía la pena hacer el esfuerzo económico de comprar las entradas a los precios que se vendieron gracias a Spacey: "Those who have shelled out up to \$239 each to see Hollywood star Kevin Spacey strut his stuff certainly get their money's worth. His ferocious, grotesque, fundamentally comic performance will leave no one feeling out of pocket". Y añadía sobre la representación que se trataba de "a clear and gripping one though it doesn't break much new ground".

Sin embargo, no solo hubo introducciones positivas al análisis, Brantley por ejemplo, aseguraba que no podía valorar del mismo modo la actuación de Spacey y el resto de la representación:

Say what you will about his performance, it is consistent in its excesses, shaped by a sustained point of view. I can't say the same of this production. ... Some devices generate immediate theatrical impact, but they don't cohere into an interpretive pattern. Just as Mr. Spacey's Richard is eternally restless, afraid he'll lose his grip on the reins of power, so Mr. Mendes seems afraid of losing the audience's attention. Given the lackluster supporting cast, this is not a misplaced fear.⁵²⁸

Algo parecido escribía Rooney, opinaba que la actuación de Spacey se sobreponía a Mendes:

⁵²⁸ En "It's a Dehumanizing Business, Becoming Top Dog".

Sam Mendes' vigorously nasty staging of *Richard III* doesn't stint on theatricality. Subtlety is in shorter supply. But that shouldn't hinder the enjoyment of audiences salivating over the prospect of Kevin Spacey pulling out all the stops as Shakespeare's most villainous bully.

La crítica de Hart era similar, alababa a Spacey pero reconocía que la escenografía y el resto del elenco rebajaban el nivel del montaje: "While Kevin Spacey is masterful as Richard III in Sam Mendes's play, the support cast and dull set let the production down".

Ramon comparaba las adaptaciones de Propeller y The Bridge Project, y aunque reconocía que se trataba de la mejor producción desde que Spacey formaba parte de la compañía, esta adaptación no estaba a la altura de la de Propeller:

This *Richard* doesn't come close to matching Propeller's current staging of the play for inventiveness, exuberance and sheer bloody bravura. But it remains an intelligent and persuasive production, perhaps the strongest I've seen during Spacey's reign at the Old Vic.

La opinión de Hook desde Australia decía que no iba a ser una producción como para triunfar en todo el mundo: "Despite all the fanfare, the Kevin Spacey-led Old Vic production of *Richard III* now showing at the Lyric Theatre is a fun outing, but not one likely to rock worlds".

Las críticas más duras provenían de Inglaterra. Una de ellas era la de Carr, quien recomendaba no ver esta representación y si la de McKellen:

If you like Shakespeare, don't see this. If you liked Kevin Spacey in *American Beauty* (1999) don't see this. If you like the fun of Shakespeare's villain Richard, Duke of Gloucester, don't see it. Instead watch Ian McKellen in Richard Loncraine's *Richard III* (1995) set in an alternate 1930s fascist England. It is the best around.

La otra fue la de Perera, la cual afirmaba: "Director Sam Mendes' staging of this Anglo-American collaboration is as transparent as the plot is dense. So far so good. But two hours later...". A partir de ahí, reconocía haber abandonado la sala en el intervalo, y esgrimía sus razones:

Dear Reader, I must now admit to leaving the Old Vic at the interval. I was with two friends who were so incensed by Kevin Spacey's 'gay' portrayal - like a dilapidated Scar from *The Lion King* his long, bored face was all grimace and no growl, his paws swatted flies each time he made a dramatic point and his gammy leg dragged behind like a tail - that they refused to sit through more. "Where's the sense of tragedy?" blasted one. "What's wrong with Spacey? His acting's like the skit from *The Goodbye Girl*. I can't watch another minute." This at £75 a ticket and it was their treat...

Y añadía cuáles eran sus conclusiones tras las dos primeras horas (y únicas para ella) de representación:

I rather enjoyed Spacey -There is no menace or fear, it's too long, the set is limiting, the set pieces are dull. It's possible that the tension heightens when Richard gets to Bosworth Fields, but you may have dozed by then. The production is visually terrific, but it's not compelling and if it's not compelling, is it worth the loss of a summer's night outside? The current craze is to play the part for laughs, but when the laughs work, the play doesn't. If you're not huge on the play or Spacey, think before spending.

En cuanto a la propuesta de Sam Mendes, nos encontramos ante prácticamente el mismo número de críticas tanto positivas como negativas. No encontramos referencias en la prensa española, pero sí en países extranjeros. En lo que a la crítica positiva se refiere, Billington afirmaba al respecto:

There are basically two ways of presenting Richard III: as the culmination of a cycle or as a standalone drama. And, although I think it only makes total sense when seen in the context of the Wars of the Roses, Sam Mendes has come up with a beautifully clear, coherent modern-dress production in which the protagonist becomes an autocratic archetype.

Lougherb se refería al énfasis de la obra: “The production cleverly emphasises how Richard’s grip on power starts slipping the second he acquires it”.

Por su parte, Liversedge:

The painstaking processes and clever ruses that Richard undertakes to prove himself noble and honest, when in fact he is a crook, should be seen for all their hilarious hypocrisy. It is also a chillingly contemporary theme that cuts close to the bone of contemporary politics and the media’s role in setting up a leader as a genial, honest man. All this is achieved brilliantly by Kevin Spacey’s acting and Sam Mendes’ innovative direction.

Curiosamente, el resto de opiniones positivas respecto a la propuesta venían de USA y Australia, en mayor número que desde UK. Por ejemplo, en USA Saltzman afirmaba que sin ser una propuesta demasiado innovadora, era muy válida:

Mendes’s approach isn’t anything that one might call over-reaching or revisionist, but rather it is a further validation of the perspective that other directors have used to stage this play in recent times. In this production, there is a keen sense of watching a modern dictatorship possibly in the Middle East imploding in real time.

La opinion de Scheck era muy similar:

The production is not exactly subtle in its approach. Mendes seems to be working for maximum shock value most of the time, and the actors have clearly been encouraged to not hold back. The result is a less than nuanced Richard, but certainly one that well conveys the sensationalistic aspects of Shakespeare’s history play.

Vineberg transmitía opiniones encontradas, destacando aspectos positivos y aspectos negativos de la propuesta del director británico:

Partly it's a portrait of Richard as a Stalin-like dictator; partly it chronicles the destruction of Queen Margaret's enemies, the targets of her curses ... as Richard conveniently kills them off and then joins them at the end. ... But the Stalin idea doesn't take hold until halfway through the show, and if Mendes wants us to see the plot as a fulfillment of Margaret's curse, then he needs to set it up that way at the beginning. The production is full of ideas that seem clever (like the video feed in the castle) or at least are striking, but they're only ornamentation, and often they don't make sense in the context of the play Shakespeare wrote.

En Australia, Simmonds mostraba un sentimiento general positivo hacia la obra aunque también enumeraba aspectos negativos: "The production itself is stylish and interestingly thought out, in a traditional way, despite modern dress, microphones and video projections".

Caitlin opinaba lo contrario y de forma positiva sobre los toques contemporáneos de la adaptación en escena:

There were modern twists such as scenes where Richard III gave a televised address and scenes where members of the public were depicted as commuters on the London Underground. I liked it because it gave an interesting commentary on the role of public opinion in politics both then and now.

También James opinaba sobre las ideas interesantes que encontraba, valorando la propuesta como un estudio atemporal de la psicología de las dictaduras:

There are so many interesting ideas here, as the play reveals itself to be a timeless study of the psychology of dictatorship. Richard's journey is brilliantly evoked, from the man-with-a-chip-on-his-shoulder (!) to a fully fledged tyrant. As we progress he adopts the trappings of autocracy, through to the medal-adorned military uniform & dark glasses.

Las críticas negativas sobre la propuesta de Mendes venían todas de Reino Unido y de USA. Por ejemplo Benedict afirmaba que más allá de Spacey había poco de lo que hablar: "What's disconcerting about Sam Mendes's production is that behind Kevin Spacey's sound and fury there is so little else in the way of refreshing insight or drama".

Fisher aseguraba negativamente que el problema de la propuesta de Mendes es que se sacrifica el verso en beneficio de la acción: "This approach also sacrifices poetry to action and abundant energy".

Feingold criticaba negativamente las elecciones que tanto Mendes como Spacey llevaron a escena:

Both artists (Mendes – Spacey) make some odd or erratically inconsistent choices along the way, but relatively few. You leave feeling that you've seen

Shakespeare's play brought to animate life, and that both director and star have conveyed all they can about its meaning for our time.

También en la opinion de Cooter había demasiados elementos que no funcionaban:

Not everything works; the text draws attention to Margaret's curse. It's too heavy-handed to have Gemma Jones' deposed queen hanging around at every death, keeping score as her enemies fall. Nor does the inference that supernatural help is needed for Richmond to defeat Richard really add anything. The backdrop, announcing every character's name is a bit unnecessary and the idea of using a video feed for certain scenes was an innovative one a few years back but is beginning to look hackneyed now.

Brantley criticaba la propuesta de Mendes pero reconocía que ayudaba a Spacey a realizar una brillante actuación:

Mr. Mendes overworks the gimmicky stagecraft here, borrowing from a host of theatrical styles that don't always meld. But he has helped Mr. Spacey ... to give a big, bounteous performance that capitalizes brilliantly on the actor's distinctive talents.

También Russell se extendía en su Blog en su crítica negativa con muchos aspectos que no eran de su agrado. Para empezar, se hacía varias preguntas:

Does the world need another black and white, modern dress production of Shakespeare? No, my friends, it does not. Does it need Kevin Spacey to dress up as Colonel Gadaffi to hammer home the point that *Richard III* was a crazed tyrant and that crazed tyrants are still with us? Does it need an Yank to play the (ultimately) victorious Henry VII to remind us of the American habit of riding in with the cavalry as each conflict draws to a close to "save the world from itself" and restore order? Are the modern references hammered home with that little bit too much force? Yes, my friends, they are. Did I enjoy this? No, my friends, I did not. In fact, I booed very loudly at the end, the first time I've ever done so and god did it feel good.

Su crítica continuaba afirmando que The Bridge Project solamente había servido para demostrar los problemas que los americanos tienen con el pentámetro yámbico y el verso de Shakespeare.

This is the final offering by Spacey's Bridge Project, a series of UK/US collaborations which have ultimately and across the board failed to deliver the goods on any kind of level, proving nothing other than that Americans don't understand Shakespeare's speech patterns.

La crítica de Russell hacia la propuesta de Mendes continuaba con la duración y la falta de claridad de la misma y señalaba que no fue el único en abandonar la sala en el intervalo:

This particular play also highlights the fact that big-screen actors can rarely adapt downwards to appearing on stage – its only at the end of the tediously long first half (two and a quarter hours, take a bucket to put under your seat) when the action puts Spacey in front of an offstage camera that he comes alive as an actor. It also highlights the fact that theatres really, really need to go back to putting a synopsis in their programmes – not once throughout the entire evening did I fully understand who was married to who, what the line of succession was or why the Bishop of Ely was eating strawberries (placing the action firmly in June) on the eve of the Battle of Bosworth Field (which took place in late August). You really have to be a serious history buff to get the best out of this play – unfortunately, most of the audience seemed to be there merely because they were Kevin Spacey buffs; a fact that led to at least two people walking out before the interval and at least 6 more failing to return after the interval.

Finalmente su crítica negativa señalaba la falta de sangre sobre el escenario: “What really got my goat was the lack of blood on stage”.

Barmann también negativamente, opinaba sobre la dificultad de seguir la obra si no conoces la historia inglesa: “The play itself can be, well, a little dry and hard to follow for those not fascinated by England's royal history”. En cambio Dixon opinaba lo contrario: “The focus is placed on the raw and explosive emotion of the characters, so that if you don't follow every nuance of the plot (which I didn't), you don't miss out”.

Además, nuevamente encontramos una comparación con Propeller en la que la adaptación de Hall salía ganadora. En esta ocasión era Spencer quien se refería a la atmósfera de ambas: “Though Mendes's production with his Anglo-American Bridge Project company is fluent and lucid, it lacks the striking invention and disconcerting dreamlike atmosphere of Edward Hall's production”.

Otro aspecto analizado por la crítica en el que también hubo diversidad de opiniones fue la dirección de Sam Mendes. En este aspecto tampoco hemos encontrado referencias en la prensa española, pero sí en el extranjero. Por ejemplo, en UK, las críticas negativas comenzaban con Woodhead, quien afirmaba que se trataba de una dirección brillante: “Sam Mendes' direction is brilliant and austere, setting the play in an etiolated space that suggests the inter-war years of the 20th century”. También Brown opinaba positivamente al respecto: “The whole production is elegantly and cleverly orchestrated by Sam Mendes”.

Lukes incluso afirmaba que la verdadera estrella del espectáculo era Mendes: “Mendes' treatment adds a fascinating dimension to the play – martial drums, used so effectively, double up in a chilling ritual of revenge. So it's really Sam Mendes who is the star of the show”.

Por su parte, Dixon aseguraba que el toque de dirección de Mendes se apreciaba en los personajes: “It is political and complicated in places but Sam Mendes' direction and the fantastic work of the production team make the characters look and seem distinctive”.

Cox elogiaba el ritmo de la producción bajo la dirección de Mendes: “As a production, this interpretation of Shakespeare's famous tragic history is wonderfully

fluid, with great pace. The suspense maintained is a testament to the direction of Sam Mendes”.

En USA la opinión de Barmann también elogiaba el ritmo: “Mendes does an admirable job of bringing a clipped and modern pace to the piece”. Saltzman también elogiaba la dirección de Mendes: “Audaciously directed by Sam Mendes with a modernist’s eyes and ears”. Y McNulty tenía muy en cuenta la energía aportada por el director: “The kinetic energy of Mendes’ production fortifies against boredom”.

En cambio, Russell aseguraba que “Mendes’ sparse direction really failed to catch fire”.

Karas destacaba positivamente un recurso utilizado por el director respecto a Margaret, contrariamente a lo expuesto por Cooter:

Mendes wants to emphasize the internecine bloodshed by having Queen Margaret, the widow of Henry VI, appear on stage frequently like a ghost haunting the present and reminding us of the past. A very effective device and well done by Gemma Jones.

Llama nuestra atención la crítica negativa de Benedict ya que fue lo primero que personalmente observamos al ver imágenes del escenario. Ciertos elementos del mismo eran muy similares a los puestos en escena en su anterior adaptación de *Richard III*, y por ello resultaban ciertamente repetitivos (las puertas al fondo, Margaret aparecía en cada asesinato, aparte de los señalados en la cita). Sorprende que nadie más criticase este hecho:

The oddest thing about the evening is that almost all the directorial flourishes — the stylized portrayal of death by the passing of a hand over the eyes, Richard’s sudden savage poking of Hastings’ severed head, the use of almost the entire company as drummers in ceremonial and battle scenes — are repeats. Mendes used all these, plus several of the design ideas down to black/grey visuals, multiple doors and balloons, in his 1992 Royal Shakespeare Company production.

Además, también hubo críticas negativas sobre los toques “fílmicos” introducidos por Mendes como las proyecciones y recursos fílmicos, tal y como hemos observado anteriormente en los comentarios de Cooter, considerándolo un recurso que “is beginning to look hackneyed now”. De este modo, por ejemplo Christianopoulos opinaba desde Hong Kong:

Mendes’ direction seemed a little too filmic in style and theatrically underdeveloped at times ... One also gets the impression from watching *Richard III* that Sam Mendes is a frustrated film-maker who cannot step completely into the dramatic realm. Perhaps it is further evidence that it is impossible to do both extremely well.

También Young tenía duras palabras al respecto: “Mendes can’t help but litter the production with cinematic flourishes”.

Scheck no criticaba el uso en sí, sino más bien el exceso: “Video projections are used extensively, most effectively in which we see a close-up of an offstage Richard as he pretends to resist the crowd’s clamoring for his ascension to the throne”.

Este no fue el único recurso utilizado por Mendes en escena que no fue bien recibido, “titular” cada una de las escenas con letreros en proyección, así como anunciar las entradas de los personajes proyectando sus nombres fue recibido con división de opiniones por la crítica. En el lado positivo se situaba Saltzman:

I liked the audacity of having the super titles announce each scene, often with the name of the character who was next on Richard’s “to be deleted” list. Other visual cleverness includes the use of a TV screen with news coverage of the royals and what they are up to, and seeing the strap-holding subway riders reading the latest headlines. What fun.

También Hemming:

Mendes’ staging revels in the stark, episodic nature of the play, preceding each scene by flashing up the name of the character who is about to feel the heat, and emphasises Shakespeare’s astute analysis of the path to autocratic power. It’s melodramatic in places – but then so is the play.

Por su parte, Ramon lo consideraba un recurso que ayudaba al espectador:

Titles like the opening “Now” appear throughout the production, mostly serving to introduce characters at the beginning of scenes: my companion deemed this a somewhat patronising device, but I think it’s fairly effective, helping to focus a play that can seem diffuse and cluttered on a first viewing.

También Lukes, quien además opinaba que este recurso proporcionaba claridad y añadía tensión: “Surtitles also serve to introduce scenes with the names of Richard’s numerous victims, giving each episode a focus. It’s a simple, bold device on the part of director Sam Mendes that aids comprehension and adds tension”. Así opinaba también Blake: “Each scene is titled with its principal character, which helps focus audience attention toward key aspects of the complex plot”. También James aludía a la claridad gracias a este recurso de Mendes y escribía: “The scenes are clearly delineated by projections giving a title for each scene, usually a lead character featured in that scene. Set changes are clean, fast and precise”.

Clapp también lo encontraba un recurso muy efectivo:

Mendes, who last worked with Spacey 12 years ago on *American Beauty*, presents his modern-dress version as a series of punchy episodes, each overhung by an illuminated title – “The Citizens”, “Clarence”, “Lady Anne”. It’s not subtle but it is a tremendously effective way of giving a spine to the action, of blasting away the confusion of names, most of them counties, that mill around.

En el lado opuesto, Christianopoulos criticaba el exceso de este recurso, lo cual, en su opinión, hacía que perdiese efectividad y aburriese, además de dividir la estructura demasiado:

Richard III was presented in a somewhat post-modern style. Filmic elements were interspersed among the scenes which were introduced with huge projected titles for the central character there-in. These titles become quite mechanical after the first half dozen times or so and their effectiveness quickly diminished to the point of annoyance. They did nothing to enhance the scene – other than to remind everyone that the story had an episodic structure. Over-use of such devices had the effect of alienating much of the audience.

Algo similar señalaba Miller, quien percibía falta de unidad en la estructura: “Sam Mendes approached the play by concentrating on each scene as it came along, rather than trying to create a conceptual or emotional unity, as Michael Grandage did in his *King Lear*, at the expense of a few small cuts”. Del mismo modo opinaba Young: “What I did find slightly off-putting however were the projected chapter titles, a slightly patronising way of separating the action”.

Clapp, pese a todo ello y pese a perder en la comparación con Propeller, concluía que todo tenía claridad:

Some of the directorial touches – party hats and 1950s film and the young princes played eerily by women in prep school uniform – are mechanical; some are obtrusive: massive, watery music warbles under Clarence's description of drowning and threatens to engulf it. This doesn't have the swirling darkness of Edward Hall's extraordinary all-male Propeller version, which premiered at Sheffield early this year and is now unmissably at Hampstead. Yet it always has wonderful drive and clarity.

Finalmente, Vineberg lo que criticaba es que Mendes no tenía el concepto claro:

Mendes's direction suffers from the same problem – it's skillful in a certain way, it's undeniably entertaining, the narrative is clear (a virtue that shouldn't be undervalued in a production of a play with so many interchangeable characters), but it doesn't have a clear concept.

Otro de los aspectos en los que analizamos la recepción fue en lo que al texto y escenas se refiere. Lo primero que se ha podido constatar es que, de nuevo, existe división de opiniones al respecto. Hemos podido encontrar críticas tanto positivas como negativas, tanto sobre el texto como sobre las diversas escenas más relevantes.

Por un lado nos centraremos en el texto. Tan solo encontramos una crítica al respecto en nuestro país, y fue negativa pero nos encontramos ante un gran número en el extranjero. En primer lugar analizaremos las críticas positivas, un ejemplo era McCallum en Australia, quien aseguraba que Mendes respetó el texto: “Mendes does more or less the whole play here, with a loving interpretative respect for the text and none of the innovations, mash-ups and adaptations that have characterised many recent Australian appropriations of Shakespeare”.

También Miller en USA:

In spite of the displacement in time of the production (to “NOW,” as somewhat sophomorically and inaccurately stated in the first projected title), the overall

concept and the individual performances showed at least a desire to remain true to what the First Quarto and the Folio give us. This was a production in which, for the most part, the audience could concentrate on Shakespeare's writing and appreciate his use of imagery and rhetoric, thanks to the often clear diction and restraint in cutting the text.

En este sentido, también Morgan en UK se refería a los recortes en el texto y escenas: "The cut-scenes remain visceral and active, keeping the action flowing in a way that barely allows the audience a breath before diving back in".

Ramon opinaba en la misma línea que Morgan y además resaltaba otros aspectos que ayudaban:

Although the production is long (it runs for 3 hours 15 minutes), with few cuts, it maintains fluidity, momentum and drive throughout, with dramatic scene changes underscored by excellent sound and music (heavy on the drumming) from Gareth Fry, Mark Bennett and Curtis Moore.

Young también opinaba que pese a la larga duración de la obra, el ritmo era adecuado: "With a run of just over three hours Shakespeare-phobes may feel reluctant to stick it out. That said, it's well paced and coherent enough for a novice. You don't get buried by the language". Del mismo modo que Vineberg: "Mendes's production clocks in at three and a quarter hours, and it's paced well".

Por el contrario, la opinión de Maat en España era radicalmente opuesta:

Me pareció una representación excesivamente larga, 3 horas y media, incluida una breve pausa para estirar las piernas, es demasiado tiempo para una obra de este tipo. No estamos acostumbrados. El ritmo de la obra es, en ocasiones, muy lento.

Desde Australia, Caitlin también criticaba el hecho de que la adaptación fuese tan larga, lo cual le impidió disfrutar en la representación:

The big problem was that the play was staged without any consideration of the fact that there were human beings in the audience. Like all Shakespeare plays, *Richard III* is quite long and it has a three-act structure – and is therefore designed to be run with two intermissions! Previously when I've seen Shakespeare plays with only one intermission, they have been cut down to a couple of hours in length. The Spacey production of *Richard III* started at 8pm and it was 10pm before we were given our first – and only – intermission. It finished at a quarter to midnight with over three and a half hours of stage time and only one 20-minute break. This is too much to ask of audiences! We are human beings and we need our toilet breaks and refreshments. This is true even for the lightest fare, but Shakespeare, while fantastic, does require some concentration. Thus I found myself in the frustrating situation of seeing some of the best Shakespeare of my life performed in front of me ... while I struggled not to fall asleep. I was desperate for the intermission so I could get some caffeine into me and I deeply resented the fact that I had paid all that money but couldn't enjoy myself properly. I should have booked the matinee but I had no

idea they were going to stage it this way. If the intermission had come at the end of the first act like it was supposed to, I could have actually enjoyed the rest of the play. But it didn't. After complaining about this in Twitter, I heard from people in Singapore and London who had experienced the same thing. Clearly, in order to have more breaks and finish at a reasonable time, the play would have needed to start earlier. I fail to see the problem here – plenty of shows start at 7pm or 7.30pm.

Esta crítica fue comentada y corroborada online por una espectadora que se identificaba bajo el username de Joanna y quien aseguraba haber sufrido el mismo problema: “I was trying hard not to fall asleep as well! I absolutely love Kevin Spacey and if it was anyone else but him, I'm sure I would have dozed off. It was definately hard”.

Christianopoulos también criticaba que el ritmo fuese muy lento, especialmente en las transiciones entre escenas y en aquellas en las que no aparecía Spacey, lo cual provocaba que estas perdieran mucha energía:

Mechanical transitions between scenes tended to slow the action to a mechanical walk which seemed to undermine Shakespeare's original well-paced script. If Mendes wanted to present the story in such a filmic way, then perhaps he should have made the movie of *Richard III* instead of the drama because the play suffered from his almost schizophrenic confusion. Many of the scenes fell a bit short of the mark – especially those where Spacey's energetic delivery was not involved and the lesser members of the cast were seriously exposed at times.

Lo mismo opinaba Hurwitt: “With the exception of the murder of Chandler Williams' edgy Clarence, most of the scenes in which Richard doesn't appear lack energy and urgency”.

Otra opinión parecida en cuanto al ritmo era la de Kwong, quien se centraba especialmente en criticar el ritmo de la segunda parte de la función: “The pacing of the opening night performance was slightly uneven after the intermission, when Richard the king is consumed by extreme paranoia”.

Por su parte, Feingold elogiaba las alternativas ofrecidas por Mendes y Spacey y el trato del texto:

Most theater people these days, British or American, apparently believe two things about Shakespeare: (a) that his texts are sacred objects, to be transmitted without having first been scrutinized for sense; (b) that audiences no longer comprehend Shakespeare's words nor desire to do so, leaving artists free to dump whatever crap they please onto the text. Mendes and Spacey, in contrast, show attentiveness even when departing from the specifics the text implies: They present their alternatives as firm, sometimes defiant, choices, with no artsy fuzziness or meaningless decoration. When Richard, newly crowned king, cries out, "Stand all apart!" Mendes's startling invention perfectly encapsulates his eagerness to match the show's physical life to the poet's words.

Dixon recibió positivamente el lenguaje que planteaba la compañía en escena, haciendo comprensible a Shakespeare y que el lenguaje no fuese una barrera:

Understanding Shakespeare largely comes down to the performer knowing how to communicate it, and there's more to it than ignoring the verse form and avoiding that declarative delivery. In this case, there were no disappointments. The language blended into the atmosphere, so it seemed unusual and at times, beautiful, but never like a barrier. The acting was outstandingly moving, considering the length of the play and the range of emotions of the characters. This performance shines as a wonderful way to experience a complex text. Making Shakespeare's play understandable is good; making it come alive is incredible.

En cuanto a las escenas, Perera elogiaba la escena inicial y su claridad: "Slumped in a throne wearing a Christmas cracker hat and blowing a party favour, Kevin Spacey opens *Richard III* with beautiful clarity".

Una de las escenas más elogiadas por la crítica fue la seducción de Lady Anne (I.ii del hipotexto) con K. Spacey junto a Annabel Scholey. Por ejemplo, Ramon afirmaba:

Indeed, the seduction-of-Anne sequence is particularly inspired here: Spacey and the excellent Annabel Scholey play the scene not simply as a war-of-words but as an intensely physical encounter that leaves Richard gasping with relief and disbelief, not quite able to believe his success. (Spacey makes the scene a transitional moment in which Richard really becomes aware of his power and potential to manipulate.)

Otro ejemplo fue el de Turan:

If there was any doubt about the calibre of this production, then they were assuredly allayed during Richard's early scene with Lady Anne, played by Annabel Scholey, ... Spacey is disgustingly brilliant, and grotesque in the extreme. Richard can be anything to anyone, and it would take an actor of Spacey's versatility to fulfill the role to the dizzying standard it deserves.

También Callan se refería a la mencionada escena, aunque no era la única que destacaba:

There are some memorable moments. His seduction of Lady Anne (a fine display of capitulation by Annabel Scholey) is squirm-inducing and Richard's screeching denunciation of Buckingham (a powerful, if occasionally gabbled, performance by Chuk Iwuji) is deeply chilling.

Otra de las escenas mejor valoradas fue en la que Richard, junto a varios monjes realiza la pantomima ante el alcalde y los ciudadanos (III.vii del hipotexto). Una de las críticas fue la de Ramon: "Richard's fake-reluctant acceptance of the crown is the most elaborately staged set-piece, becoming something of a comic crowd-pleaser".

En la misma línea citamos a Marshall:

There is a brilliant moment when Richard adjourns to a side chapel with two monks but where, using video, Spacey remains in character but on film allowing close ups of his face and character to drive the audience to sheer delight. This is a moment which anticipates his coronation.

También a Brown:

There's a clever scene where he is supposedly praying in a chapel and his image is relayed via a huge video screen to the public who are being addressed and egged-on by his henchman, Buckingham. Richard coyly refuses the crown, in a child-like, self-deprecating way which is very funny when contrasted with Richard's true intentions and his means of achieving them.

Y a Billington: "There's a brilliant sequence when, as Richard seeks the votes of the London citizens, Spacey is seen on video at prayer with a pair of bogus monks whom, at a crucial moment, he shunts out of shot".

Además, Sinclair valoraba positivamente el uso de la proyección en esta escena:

Mendes decision to fill the auditorium with actors to cheer on Buckingham's plea for Richard to take the crown adds a thrilling immediacy to the action. Richard's off-stage acceptance of this plea is delivered via a video feed to a big screen, something that has drawn some criticism, but it works well: Spacey's false piety is writ large on his face.

También lo hacía Hook: "Video is used brilliantly, at one stage hilariously depicting a pious Richard at prayer, seemingly reluctant to accept the public's manufactured desire to see him take the crown".

Otro ejemplo fue la valoración de Liversedge, quien agradecía poder ver de cerca la expresión y los ojos de Spacey:

The sequence where Richard is 'disturbed' at prayer, for example, projected onto a massive TV-like monitor, is a stroke of genius. We see Spacey's false surprise and overwhelmed eyes in close detail. Unless you're in the front row, theatre does not normally grant you this privilege of seeing expressions in such intensified and magnified states – it was astounding.

En cambio, Vineberg también la encontraba una escena divertida aunque no era muy partidario de la misma:

In this production, which has a modern setting, news cameras invade Richard's sanctuary so he gets to play to the camera rather than to a live crowd, and Spacey's impression of fake Christian humility is quite funny. But it's also preposterously obvious, like something out of a sketch on Saturday Night Live. This may not be a role that calls for much subtlety, but Spacey's choices are consistently more crowd-pleasing than interesting.

Otra escena destacada positivamente por la crítica fue la escena de los fantasmas en la noche previa a la batalla de Bosworth (V.iii del hipotexto). Por ejemplo, Blake se

refería la misma: “Richard’s nightmare prior to the battle of Bosworth, in which he is visited by the ghosts of all those he has had dispatched, is memorably realised. Elsewhere, the staging is formal and uncluttered”.

También Raby afirmaba: “the ghost scene at the end is done really well”. Y según Morgan, se trataba de uno de los mejores momentos de la representación:

One of the play’s greatest moments comes when Richard finds himself haunted in his nightmares by those he has murdered. The dream is beautifully choreographed by director and cast, as the deceased rise again and drum incessantly, maddeningly, to Richard’s ear and his alone.

Otro ejemplo era Phipps: “Many scenes linger in the mind, none more so than late in the play when the ghosts of several of his murdered victims appear to Richard in his sleep on the eve of battle”.

Billington señalaba hacia esta escena por su parte psicológica:

But I shall remember Spacey's Richard less for its political insight into the world of Gaddafi and Mubarak than for its psychological understanding of solitude. In the excellently staged eve-of-Bosworth scene, where Richard's victims sit behind a long table like a committee of the dead, Spacey cries, "there is no creature loves me". That strikes me as the keystone of a superb performance.

James también destacaba esta escena aunque no era la única: “Richard’s dream the night before is superbly staged and the scene where he informs Haydn Gwynne’s Elizabeth that he is to marry her daughter is riveting”.

En cambio, en la opinion de Ramon, esta era una de las escenas a mejorar: “a couple of scenes still need work: the Eve-of-Bosworth nightmare, in particular, doesn’t yet pack the punch it should”.

Por su parte, Fisher destacaba otra de las escenas, la escena final:

The play ends on a visual high, with a silhouetted anti-hero offering his kingdom for a horse before finally meeting his maker and being hung upside down like a carcass in a butcher's shop window. A fitting end for a man so often described using the imagery of predatory animals.

No era el único, Raby también se refería a ella en su crítica: “There’s a stunning ending as the dead Richard hoisted up on a hook”. Y también Dixon: “The charged atmosphere welcomes the final scene, which I won’t spoil for you, but is a suitably memorable tableau of our anti-hero”.

Por el contrario, en la opinión de Vineberg no se trataba de un buen final por distintas razones:

And at the end of the play, when Richmond (Nathan Darrow) defeats Richard in battle, a hook appears from the flies so the triumphant warrior (and new monarch) can hang the dead king upside down, presumably an allusion to the

execution of Mussolini. While Richard is alive Spacey can't be said to upstage the rest of the cast but in death he does: you can't concentrate on the final lines of the play because you're fixated on the movie star hanging by his feet and wondering if he can make it to the curtain call without throwing up. The night I saw the show, one of the soldiers reached out to steady him when he seemed to be swinging too much. Now that's not Brechtian – it's just bad direction.

Otra escena bien recibida por la crítica fue en la que Richard se auto-coronaba (la que se correspondería con IV.ii del hipotexto). Un ejemplo fue la crítica de McCallum: “A splendidly staged conclusion to the long first half, he is finally crowned King Richard III and the killings begin in earnest”. También la de Levy: “There are already some wonderful effects—of which the best are the post-interval repetition (à la Rupert Goold's "Macbeth") of the play's great moment when Richard crowns himself; and the drumming”.

Sin embargo, Letts criticó negativamente el uso de la proyección en esta misma escena:

Director Mendes compounds the problem by introducing a big screen close-up of Mr Spacey's face when Richard is about to clinch the crown. He is completely off-stage at that point. There's just a big screen full of Spacey. Too much.

Por otra parte, cabría señalar además que James elogió el programa de mano de la función:

Simon Tisdall's excellent programme points out the parallels with modern dictators and examines their different backgrounds and motivations through to those recently and currently challenged by the 'Arab spring', with Gaddafi the most obvious one. Richard III always seems to be relevant whenever you see it and it certainly is today.

El siguiente aspecto a analizar es el recibimiento de la crítica hacia el elenco y, obviamente, se debe comenzar con un apartado especial para Kevin Spacey. No nos sorprende el hecho de que las críticas hacia el actor fueron principalmente positivas en su mayoría, aunque si sorprende que la crítica general no fue tan unánime como cabría esperar y también encontramos críticas negativas repartidas entre la prensa inglesa y americana.

En primer lugar, las críticas positivas que encontramos en la prensa española destacan la fuerza y la energía del actor, es el caso de Fernández-Santos: “Una demostración de fuerza técnica, física e imaginativa que le permite construir un personaje exagerado, de cuyos tentáculos es difícil escapar”; y también la crítica de Maat:

La grandísima actuación del actor norteamericano Kevin Spacey hace que las escenas en las que no sale se le eche de menos y disminuya -por su exuberancia y fuerza arrolladora- la interpretación del resto del elenco, por otra parte actores muy reputados que rozan la brillantez en algunos momentos. Sin Kevin, la función pierde muchos grados Kelvin de temperatura absoluta.

Ramos destacaba que “a los críticos de Londres les ha gustado más la actuación de Spacey que la obra en sí misma”, mientras que Piquero opinaba sobre diferentes aspectos de la actuación de Spacey:

El actor conquista al público en el teatro Palacio Valdés con un personaje cruel, pero a la vez cómico ... Kevin Spacey se hace dueño del escenario desde el primer minuto, y consigue eclipsar al resto del reparto a lo largo de toda la función ... Con voz más allá del bien y del mal en un registro riquísimo de matices cínicos, propia de quien habita los abismos morales, dotó al personaje de unas características imponentes.

Por último, Cónsole señalaba: “la experiencia de verlo trajinar sobre un escenario, cojeando, con esa gran joroba y destilando impiedad, ironía y furia, es una experiencia teatral única”. Y añadía:

Dueño de una personalidad avasallante, Spacey hace gala de una variada gama de gestos, voces, movimientos, dándole a sus parlamentos la intensidad apropiada, y logrando en numerosas ocasiones, la risa y complicidad de un público entregado a su electrizante interpretación.

Por tanto, tal y como se puede comprobar, todas las críticas que se han encontrado en nuestro país sobre la actuación de Spacey fueron positivas y colmadas de elogios.

No ocurría lo mismo en la prensa extranjera. En la misma nos encontramos ante afirmaciones como la de Cooter: “Spacey’s performance is mesmerizing” y Hitchings: “Spacey is immense”. Barmann aseguraba: “Kevin Spacey makes a great villain. Spacey's performance is so much more than mere Machiavellian villain”.

En la misma línea se encontraba Dixon: “Spacey is easily the best thing about this performance and it is worth seeing merely for him”, y Caitlin elogiaba la actuación:

Spacey made an excellent Richard III ... All of the performances were very good but Spacey’s performance was clearly a crucial one because Richard III is both protagonist and narrator and in nearly every scene. He really was as good as I remembered him.

De la misma forma que Dixon:

Kevin Spacey as Richard III isn’t simply excellent, or innovative, or skilled; he’s astonishing. Critics have said plenty about his interpretation of Richard III and I think he deserves due regard for doing something new with an old character. But the best thing about Spacey is that he’s simply a damn good performer. Spacey opens the second half with a long pause and a satisfied sigh. The audience crack up laughing. Anyone else might have a got a titter, but we roared. To say we were eating out of the palm of his hand would be an understatement – we were crawling on our knees, hanging on his words. I felt he relished every moment, and through that, we relished Richard’s coming to power as a delicious guilty pleasure. For me, it was precisely Spacey’s balance of the villain and the entertainer that made his performance such a thrill. He took the text and teased

out the witty side of Richard, so that this bloody, wretch of a man became our droll hero. His soliloquies were involving and compelling. He shared his jokes with us alone, mocking his company and meeting our eyes with a cheeky grin. We craved his attention; he was at his most captivating when confiding his treachery to us alone. The audience became his biggest accomplices and he revelled in it.

El Blog *Oughttobeclowns* opinaba que sin duda el punto fuerte de la producción era Spacey y su gran actuación:

The big selling point of Sam Mendes' production was clearly Kevin Spacey in the title role and Spacey rises to the challenge to provide the grandest of performances. So much so that I was initially rather turned off by the overemphatic nature of his opening scenes, it felt akin to being hit by a sledgehammer of acting and left me wondering where on earth he was going to go from this grandstanding.

Algo similar a Billington: "The real buzz and excitement stems from Kevin Spacey's powerful central performance". Y analizaba más en profundidad la actuación:

Spacey doesn't radically overthrow the Olivier concept of Richard the Satanic joker, as Sher and McKellen did. What he offers us is his own subtle variations on it: a Richard in whom instinctive comic brio is matched by a power-lust born of intense self-hatred.

El propio Billington también comentaba qué era lo que le había impresionado: "What is impressive about Spacey is that he acts with every fibre of his being. His voice has acquired a rougher, darker edge. With his left leg encased in a calliper splint, he still bustles about the stage with ferocious energy".

Además, Billington hablaba de los ojos de Spacey: "But it is the eyes that one remembers. They reveal the depth of Richard's self-loathing when Lady Anne succumbs to his wooing and finds in him, as he does not, 'a marvellous, proper man'". Y señalaba como clave otra escena en la que también se refería a sus ojos: "the moment I shall cherish from this performance is that of Richard newly enthroned at the start of the second act. Spacey's eyes express the momentary exultation of power only to move in a second to a restless insecurity".

Spencer aseguraba que el actor no llegaba a alcanzar la perfección por muy poco, y explicaba sus razones, tal y como se podrá comprobar más adelante: "Kevin Spacey has long excelled at the dark and sinister but in Sam Mendes's production of Richard III at the Old Vic he misses greatness by a whisker". Y añadía:

He exploits this disconcerting quality to superb effect here, in an often electrifying performance which brilliantly identifies the two forces that drive the "poisonous, bunch-backed toad" — heartless ambition and a profound self-loathing.⁵²⁹

⁵²⁹ En "Richard III, Old Vic, Review".

Sin duda el rasgo más destacado de la actuación de Spacey por parte de la crítica, coincidiendo con la crítica española, fue la demostración de fuerza, físico y energía que realizaba el actor en cada representación. Por ejemplo, Woodall declaraba:

From the moment he delivers his first speech, in a chair, after a party, paper crown on his head, he fills the part with physical and psychological plenitude, and has us watching and listening - most traces of his (naturally resonant) American gone - with fascination.

Aunque encontraba algún punto débil en la actuación: “If there's anything missing from his performance, it's decadence, a whiff of sweaty corruption and moral disintegration - of the charnel house; but these are small lacks in a full evening. Spacey's obvious enjoyment of the role wins us from the start”.

Brantley también se refería a la física actuación de Spacey:

Mr. Spacey gives fierce and flashy physical life to every twist of a power-mad man's corkscrew mind. Richard may be slowed down by a hunched back and hobbled gait, but this performance spins a classic, much-interpreted character until we're all dizzy. ... Still, the sheer pleasure and craft that Mr. Spacey brings to Shakespeare's most dangerous basket case is wonderfully energizing.

Otro ejemplo era Feingold: “Spacey fills with an equally strong, solidly organic performance. Every Richard must show some bitterness and anger, but Spacey's is the angriest and meanest-spirited I can remember”.

También Sinclair:

Spacey expertly captures this side of the hunchback king. In a tremendously physical performance, his Richard is a sly, snarling trickster who takes great pleasure in his own hypocrisy, and almost can't quite hide his disbelief that others are buying his humble foot-soldier act.

Otro ejemplo al respecto era la crítica de Trueman:

This is where Spacey excels as a Richard. You couldn't wish for a more exquisite creep. His ability to chill resides in a quicksilver mind and a forked tongue. His danger is his slipperiness and ruthlessness. But it works best when threat or potential energy, when we don't quite know what he's capable of, because he lacks the muscle and the bombast to terrify.

Otro ejemplo era la crítica de Phipps:

Towering over it all is the spider-like presence of Richard. Spacey has played many villains before but none so dominating and grotesque. There is no doubt Spacey is an extraordinary actor, and brings an intelligence and strong physical presence to every scene he is in.

Miller hablaba de la energía que el actor añadía al personaje:

All along his rise to power, Richard displays an explosive, violent temper, and this is essential to Spacey's portrayal. Although it results in quite a lot of shouting at the expense of Shakespeare's verse, it is interesting and vital in a performance that is notable for its energy.

Así lo hacía también Kwong: "Spacey was without a doubt the star of the show, shining through almost every scene and handling this mentally and physically demanding role with aplomb".

En la web del *Dailynewsonline* encontramos otra referencia al respecto:

Spacey tackles it with subtlety and gusto. Mendes gives him the standard physical trappings of Shakespeare's deformed antihero — a leg encased in a brace, a walking stick, a hump. But the overall impression is one of strength, vitality, an energy that can be both terrifying and captivating.

Hemming era otro de los que destacaban este aspecto y elogiaba sus deformidades y movimientos:

It is a tremendous physical performance. Spacey's Richard is twisted like an olive-tree, his leg encased in a calliper, yet still he scuttles with surprising, crab-like speed, and his head and eyes work with the suddenness of a reptile. He is mordantly funny and can switch moods at will – he reminds us that Richard is an actor and one who invites us to applaud his skill.

Algo similar a lo que declaraba Cox:

He brings unswerving commitment; transformed physically and mentally, and consistently and powerfully inhabiting the body of another. The splinted leg, hunchback and troubling arm are fully expressive of a serious deformity, and he commits to their existence while overcoming the trap of becoming de-energised. Indeed, he seems more present and energised than ever, as if demonstrating that he has enough energy to overcome his physical issues, and *still* beat everyone about the stage.

Blake se refería a lo dominante que resultaba su actuación gracias a su fuerza física: "Spacey's performance – only he seems allowed to access 21st century idiom - is utterly dominant, however. The attention to physical detail of Richard's infirmity is both impressive and impressively sustained".

Rees también hacía alusión al dominio del escenario por parte de Spacey: "Kevin Spacey is simply magnificent and dominates the large stage with his diction, movement and small gestures".

En cambio, McNulty criticaba negativamente este aspecto: "The performance seems more of a physical feat than a mental one. The final stretch is too grueling to be impressive".

También Clapp, aunque comentaba algunos aspectos que no eran de su total agrado, como la sobreactuación del actor:

Spacey does exert a centrifugal force on the stage: it's hard to look away from him when he's on it. The more he stoops, the more he looms. The dainty flourishes of the wrist and the slowly spreading smile suggest carefully withheld, pent-up force. His sometimes oddly stressed lines are overlaid with velvet. Nevertheless, this is not a feat of grandstanding: he doesn't overwhelm Sam Mendes's rapid, rousing production.

Uno de los aspectos en los que hubo división de opiniones sobre su actuación fue el quizá excesivo uso de la ironía y el humor por parte de Spacey. De este modo, Callan afirmaba:

There is Olivier's snarling delivery, McKellen's spitting menace, Sher on his sinister black crutches, Pacino's stream of consciousness – each stunning in their own way. Now comes Kevin Spacey with what is surely the most definitive picture of villainy which he makes even more horrific by injections of black humour. It is Spacey's serpentine performance, complete with frequent laughs, that is so riveting.

Hook también estaba a favor de este aspecto de su actuación: “Spacey plays this Richard for laughs which works well, and the pace of the dialogue is generally superb”.

Scheck era otro de los críticos que se referían a ello de forma positiva: “The actor delivers a performance that is as much comic as it is menacing, but is always mesmerizing”, y afirmaba que en la obra: “is all about Spacey”.

También Cox:

Spacey's Richard is sharp and witty: intrinsically comic. He is repulsive, yet disarmingly funny. This is the only production I have seen in which the grieving widow Lady Anne's submission is palatable in the wooing scene. Spacey is grotesque, but he is disarmingly quick, and his arrogant domination gives the actions of Lady Anne credibility. Spacey is a ruthless, egotistical villain; but he is sharp, and even while you loathe him, you long to be close enough to see him.

Otra referencia la encontramos en *The Daily News Online*:

Kevin Spacey attacks the role with relish — and at times with a touch of ham — in a powerfully visceral performance. ... Spacey's Richard is the quickest, liveliest, most mesmerizing person on stage, alternately terrifying and seducing the viewer with the force of his performance. He is by turns a madman, a charmer, a joker — there's even a touch of The Joker, a sardonic evildoer inviting the audience to root for him. ... Spacey captures the ruthlessness, wiles, and guile, required of a successful politician, especially an autocrat, and paints a terribly plausible picture of how dictators win power.

Otro ejemplo sería Miller:

And then there's Kevin Spacey's Richard. As I mentioned above, this tragicomic villain hardly calls for subtlety, with his continuous asides to the audience and conniving soliloquies. Sir Laurence Olivier took understatement about as far as

it can go in his wonderful film, resulting in elegance and polish rather than any kind of subtlety. Spacey goes in the opposite direction, playing his comic routines to the limit and beyond in the midst of Richard's own inner rage, which can explode at the slightest scratch.

Según Christianopoulos, Spacey cambiaba de forma magistral el registro de lo cómico a lo malvado en un suspiro:

Spacey demonstrated his professionalism and mastery and had some fine moments in this piece. None was better than his mocking tone as he lectured his wife and prepared for war in the second half. His ability to switch from comic mockery, to anger, to childlike playfulness was compelling and reminded one of Steven Berkoff. No doubt Spacey is an admirer of Berkoff because the homage was so well-crafted.

Algo similar señalaba Spencer:

There is a curious grace as he minces around on his withered leg and turned-in foot and exactly the right kind of glee in his villainy. His Richard is often laugh out loud funny — just listen to the relish with which he delivers the line “So wise so young, they say, do never live long” of the doomed Crown Prince. He is superb too at moments of fake concern, bashful innocence and sudden explosions of rage.⁵³⁰

Además, Miller hablaba de dos aproximaciones hacia el personaje por parte de Spacey:

Like the production as a whole, Spacey's Richard has two aspects. His approach to Richard's comic moments can be self-conscious and mannered, as if he were drawing attention to himself as Kevin Spacey. His repeated comic shticks and repeated use of his trademark moonface sometimes suggested that he felt insecure about holding his audience's full attention, for which he had little reason, since groups of fans kept clapped wildly every time he finished a speech or wheeled around on his hobbled legs. On the other hand, Spacey has the ability to make himself disappear entirely, so that we become entirely absorbed in what Richard is saying and doing, and he almost seems real. Such is the power of the illusion Kevin Spacey can create. His Richard was clearly based on a close study of the text and showed a fundamental respect for Shakespeare's invention. One could either say that his interpretation was free from theories and preconceptions, but one could also say that it lacked a firm outline. However, Richard's deadliest weapon was his ability to be whatever people wanted him to be. His Richard is not a complete human being, and what there is of him is twisted and defective. Like a clinical sociopath, he has no center, and he feels no sympathy with others. While not always on the mark, Spacey's Richard was a compelling and absorbing performance.

Pero como decíamos, este aspecto del personaje provocó división de opiniones. Hubo un gran número de críticas contrarias. Por ejemplo, Woodhead afirmaba:

⁵³⁰ En “Richard III, Old Vic, Review”.

He has the perfect equipment for Shakespeare's tyrant, and it was a disappointment to see him occasionally milking humour (not in an egregious way, just an undisciplined one in which Richard's smiles and his villainy don't seem part of the same black package). Still, it's a performance that will be talked about for years.

Otro ejemplo era Feingold:

This approach, though fresh, slightly misses the mark. Shakespeare's Richard, for all his dark malice, is also a self-mocking ironist, at times even an outright clown, inviting the audience to laugh along with him through the evening's parade of hired assassins and executions. The laughs that Spacey gets have occasioned much remark, probably because, by intention, he gets so few that they jump out startlingly from the overall rasp, growl, and bark of his performance. He often seems more like a crazy person than a power-hungry political manipulator.

Phipps tampoco era partidario de tanto humor: “at times I felt this Richard was too grotesque, too showy, too over-the-top. Where was the charisma that entraps Lady Anne? Where is the statesmanship that coerces so many in the court to participate in his plans?”

Otro claro ejemplo era la crítica de Sinclair:

For all of Spacey's talent and an undeniably crowd pleasing presence, there is something lacking in his Richard. He gets plenty of laughs, and certainly ramps up the menace, but his performance feels at times oddly superficial. In the earlier acts, especially, we should be getting flashes of Richard's true inner darkness peeking through his gleeful malevolence, hinting at what is to come, but it feels like this is just another act, another part of his performance. This means his eventual meltdown when it comes feels like slightly too little, slightly too late: a sudden collapse rather than a gradual unravelling.

Simmonds tampoco estaba a favor de este enfoque del personaje: “That's a problem for the production in that Spacey's playing for laughs makes this Richard about as dangerous as a suet pudding; and, in this instance, as dangerous as the weirdly giggly jokester David Brent”.

En esta línea, Letts criticaba negativamente que incluso en las escenas más viscerales Spacey conseguía las risas de la audiencia:

His gurning wins him lots of laughs. There were even guffaws when Richard condemns the young princes to death in the Tower of London by saying, ‘I wish the bastards dead’. It should be a line to chill us to the kidneys. But it won laughs!

Y añadía:

Mr Spacey, normally so good, does not quite nail the part. He goes close but is ultimately undone by a surfeit of sarcasm and campness. Being Mr Spacey, this

is all done with aplomb. He is, as ever, a splendid performer. But where does the unique, flinty madness of Richard fit in with these off-the-peg mannerisms?

Hook también se refería al exceso de humor aunque también se refería, como ya hiciera Clapp, a la sobreactuación de Spacey y a los gritos, hecho que, como veremos, también fue destacado negativamente por otros críticos:

It was verging on self-satire, the movements over-exaggerated, the monologue over-delivered, none of the subtle menace the Academy Award-winning star projects so brilliantly on screen ... And the shoutiness of Spacey's performance was such he left himself nowhere to go in the final act when things fall apart for the conniving tyrant.

Carr también se refería a estos aspectos negativamente:

Spacey plays the cheapest and most obvious laughs, as if entertaining a school-age audience. You know the style, Shakespeare as fun for a dumb audience. The crude over-acting by him and his colleagues was reflected in too many shouted lines. Words are lost in the upper registers. Resonance and enunciation are thrown away and Shakespeare's words go missing. Some of this might be due to the relatively large theatre. The Lyric Theatre in Sydney's Star Casino seats 2000 and we were sitting in the rear. But there's something more profoundly wrong when you sit through the performance of a play dreaming of the fine production you've got at home on DVD and wishing you were watching that instead.

Spencer aseguraba que el espectador no podía olvidar que estaba viendo una actuación:

Compellingly watchable though he is, however, you never feel as you do with the truly great Richard IIIs that Spacey is exposing something dark and dangerous that he has discovered within himself. He offers a brilliant display of bravura technique, but you never quite forget that you are watching a cunningly calculated performance.⁵³¹

Russell también se refería a la sobreactuación de Spacey y afirmaba que parte del problema se encontraba en el acento:

And what of Spacey? Well, he's OK. I found him just that bit too mannered to be truly believable. Part of the problem is the accent – for the first ten minutes, I was impressed by his perfect RP, but then it started to slip away on certain words until we were getting Standard American all the way through. By the end I had started to find his performance crashingly arrogant – I felt as if he was playing to the gallery rather than really inhabiting the role.

La opinión de Benedict se encontraba en la misma línea que estas últimas críticas:

⁵³¹ En “Richard III, Old Vic, Review”.

His degree of outward display is, however, problematic. Unable to resist showing off his character's supposedly hidden motives, he overdoses on oozing sincerity. But making his behavior so flagrantly false to his enemies makes everyone around him look stupid for not noticing. Spacey's performance reaches such a pitch that he spends most of the last hour enraged and shouting. Richard himself may listen to no one, but the actor must, and Spacey shows almost no sign of responding to those around him. And if he doesn't listen to them, the audience won't either. The situation reaches its nadir in his set-to with Queen Elizabeth (haughty Haydn Gwynne) as he tries to convince her to let him marry her daughter despite having murdered almost all of the rest of her family. Because he's ranting so much, his character sounds out of control, the reverse of what should be happening. To keep up with him, Gwynne shouts too, so instead of being a brilliantly paced piece of persuasion, it feels like an undetailed slanging match.

Un rasgo del personaje y de la actuación que fue elogiado fue la caracterización del mismo en lo que a las discapacidades se refiere. Por ejemplo, Letts opinaba: "He succeeds. His hunchback and his twisted gait are so integrated into his character that you stop noticing them".

También Liversedge se refería a este aspecto:

Spacey is an incredible actor. Physically, he was as ugly and twisted as all the insults thrown at him in the play: 'lump of foul deformity', a 'Poisonous bunch backed toad', 'deformed, unfinished'. The sight of Spacey hobbling to his throne, a massive hump grotesquely shrouded in his new Royal cloak, will stay with me forever.

Asimismo, Christianopoulos afirmaba:

He also managed the heat associated with wearing all that restrictive and constrictive clothing designed to bring Richard's physical deformities to the fore as best he could, but nevertheless found it necessary to continually wipe his brow and eyes and head.

Por último, James también opinaba: "this is Spacey's eighth role on this stage and unquestionably his greatest. He gives the role a menace through the contortions of his humped and calipered body".

Además, otro aspecto destacado por la crítica sobre la actuación de Spacey fue que monopolizaba toda la atención del espectador, y cuando no estaba en el escenario, la audiencia deseaba que volviera. Este aspecto, pese a ser una alabanza para Spacey, no dejaría en buen lugar al resto del elenco ni a la producción, ya que las críticas señalaban que sin él, todo disminuía en el escenario. Un ejemplo sería la crítica de Trueman:

Kevin Spacey's Richard III so motivates Sam Mendes' production that whenever he's not onstage, you wish he'd return. For more than three hours we watch him almost exclusively. We can't help it. He catches the light and we, dazzled magpies all, cannot avert our gaze. By playing Richard as an attention junkie, a man that cannot fathom being upstaged, Spacey monopolises our attention by

stealth. The moment someone else starts to speak, he turns to his supporters and undermines. He rolls his eyes and cups his ears. Other people are mere scenic effects or obstacles.

En la misma línea, Liversedge aseguraba:

The spotlight is all on Kevin Spacey's acting and Shakespeare's incredible psychological portrait of a villain driven to evil by his own self-disgust. For my money, Spacey outshone the other cast members – when he was off stage it was like the electricity had been turned off.

Otro ejemplo era el de Morgan, quien además lo calificaba como “an excellent performance”:

As an unfortunate consequence of Spacey's performance, there is an undeniable lull when our favourite Machiavellian murderer is not on stage, with the other contributing characters not nearly as engaging. This is not necessarily fault of the actors (can you blame Spacey for being too good?), but *Richard III* is a very singular play on the page too, in that, as you would expect, it centres around Richard in every scene, even if we are denied his presence. He is a fascinating character, and has to be for the play to work.

James afirmaba en la misma línea: “The only problem with such a towering performance is that when he's not on stage you find yourself waiting for his return”. Vineberg también opinaba: “God knows he commands the stage, as any Richard needs to: he's often hilarious and always mesmerizing”.

Pero como decíamos, esto podría no ser valorado de forma positiva con respecto al resto. Por ello, Vineberg añadía: “There's not much to focus on besides Richard's merry villainy ... Spacey retains your attention, but his Richard is such a transparent manipulator that his victims come across as idiots for trusting him”. También el *Dailynewsonline*: “The play is inevitably a bit of a one-man show that lags a little whenever Spacey is offstage”.

Por su parte, Christianopoulos hablaba de una gran superioridad por parte del actor y de que no se trataba de una obra de trabajo conjunto por parte del elenco:

This was not an ensemble performance in the true sense of the word because Spacey's performance and delivery was simply so much superior to those of his colleagues. This production of *Richard III* seems more a vehicle aimed at taking advantage of Kevin Spacey's appeal to popular audiences.

Taylor valoraba que Spacey combinaba esta autoridad sobre las tablas con toques de humor:

There have, it's true, been more creepily charismatic and more unnerving portrayals of Shakespeare's Machiavellian villain. But Spacey's performance combines instinctive, stage-commanding authority with lovely, droll touches of drop-dead understatement.

Su voz también fue destacada por la crítica. Plant afirmaba:

We've seen him playing psychotic villains on the big screen, but to watch Kevin Spacey on stage in Sydney playing Richard III - Shakespeare's super rogue - is to be reminded of his awesome dramatic range. ... Spacey's physical bravery impresses ... but on opening night it was his cold, silvery voice that sent shivers through the audience. He seemed to relish every last word.

James también opinaba al respecto: "The way he uses the volume and tone of his voice to convey Richard's feelings and motivations. The lines direct to the audience draw you in to his inner self".

Otro ejemplo era McCallum: "This is Richard's play. It is wonderful to see an actor of Spacey's calibre prowl and clomp about the stage, with his agile voice and mobile face, playing this great role with such cheerful menace and savage anger".

Rooney destacaba el lenguaje y el ritmo del discurso de Spacey: "Bolstered by supreme confidence with the language and a playful grasp of the rhythms of Shakespeare's speech, this is a big, showboating display, rife with the actor's customary habitual mannerisms".

También Vineberg se refería al lenguaje y la técnica de Spacey:

His Richard is certainly an impressive technical achievement. He handles the language deftly, easily holding his own among the skilled English actors and providing a role model for his American cohorts (none of whom, alas, comes close to emulating him).

Ramon elogiaba la humanidad que Spacey otorgaba al personaje:

There's nothing grotesque or excessive about this Richard; rather he cuts an all-too-human figure. There have been more insidiously charismatic, more sexually suggestive interpretations than this but few that have dug much more deeply into the character's self-loathing, his profound sense of isolation, or his misogyny. Spacey's performance has traced a clear and compelling arc. It's a distinguished interpretation, and a great achievement for the actor.

Algo similar a lo que señalaba Callan: "He brilliantly exposes Richard's deep-seated insecurities and self-loathing which lead, inevitably, to his mountainous wickedness".

Por el contrario, Rooney señalaba lo opuesto, la falta de humanidad del personaje:

That human insight is missing from Spacey's Richard, who oozes nothing but evil calculation and patronizing insincerity from every pore. His transparently self-serving nature is such that you wonder why so many sharp minds in the court are so easily tricked by him, which undermines the drama. Scenes often played with wily sexuality, such as his seduction of the grieving Lady Anne

(Annabel Scholey) after killing her husband and father-in-law, are here played with ice-cold malice.

Y concluía: “Spacey’s Richard is one mean piece of work”.

Otro aspecto de su actuación recibido positivamente fue la relación y la complicidad entre Spacey y la audiencia, y así lo señalaba Hemming:

Richard’s complicity with the audience is one of the pleasures of Mendes’ production. The audience is Richard’s only confidant, and the staging emphasises his loneliness and psychopathic self-loathing. This Richard has made a conscious decision to stoke his bitterness and stifle his conscience. Spacey lacks the feline silkiness and sheer cold evil that can really chill you, but he skilfully bridges the gap between psychological credibility and entertainment.

Brown también elogiaba a Spacey y la calificaba como "formidable performance". Pero encontraba aspectos que no terminaban de convencerle:

There's no doubt that Kevin Spacey's performance is thoroughly impressive and hugely compelling. But he never invests the character with truly visceral, menacing evil. I always think of Richard as a man who could strike terror in someone with a simple look - but I never got that feeling here. That niggle aside, I still enjoyed Mr Spacey's performance and that of the rest of the excellent cast.

Lo mismo le ocurría a Finkle, quien, en primer lugar elogiaba el punto más fuerte de la actuación de Spacey según su opinión:

He's also mesmerizing in what turn out to be this production's three most powerful scene: his wooing of Lady Anne. ... his confrontation with mad Queen Margaret (Gemma Jones) as she predicts the demise of the court's myriad schemers, and his encounters with Queen Elizabeth (Haydn Gwynne) as she eventually fails to thwart the now ascended Richard III from making an alliance with her daughter. All three actresses give Spacey as good as they get.

Pero posteriormente, señalaba un punto débil de la misma:

There is a flaw: His profound enjoyment of Richard's evil is so thorough that when the man develops a conscience just before his fatal Bosworth field battle, the actor can't quite convince us of the unexpected remorse. ... Still, it's a small concern when the entertainment quotient has been this charmingly high.

Finalmente, Vineberg aseguraba negativamente que la actuación de Spacey era exactamente lo que se esperaba, sin sorpresas:

It’s not difficult to imagine Spacey as Richard, Shakespeare’s wittiest and most charismatic villain. The problem is that his performance is exactly as you imagine it; it contains no surprises. It was bold of Spacey to shift focus from a movie career to the English boards, and those of us who had grown weary of his trademark switchblade irony – especially deadly when he offered it in combination with sentimental masochism in films.

En cuanto al resto del elenco, la mayoría de críticas son positivas, aunque también nos encontramos con más críticas negativas de las que en un principio cabría esperar. Por un lado, la crítica en España fue unánimemente positiva y en este sentido encontramos varios ejemplos. Uno de ellos es el de Fernández: “Un reparto encabezado por un superactor que acaricia el cielo todas las noches que sube a escena y compuesto por una veintena de intérpretes tocados por el dedo del lujo”. Otro sería Cónsole: “El soporte de un elenco en estado de gracia y la dinámica de una puesta cinematográfica, hacen de esta versión una de las más exitosas y aplaudidas de los últimos tiempos”.

En el extranjero, la crítica publicó opiniones tanto positivas como negativas, proviniendo estas últimas de USA, Hong Kong, Australia y, sobre todo, de Inglaterra. Un ejemplo era el de Brantley, quien aseguraba que el elenco no se acercaba al nivel de Spacey, con una excepción: “that few of the other performers come close to Mr. Spacey’s level (Haydn Gwynne, is a fiery exception as Queen Elizabeth)”.⁵³² // “The exception is Ms. Gwynne (a Tony nominee for “Billy Elliot”), whose Queen Elizabeth (Richard’s sister-in-law) resembles the severely soignée Wallis Simpson and is a similarly canny operator”.⁵³³

Esta excepción no fue un hecho aislado puesto que la crítica positiva hacia el elenco destacaba especialmente a cuatro actrices y sus personajes femeninos: Annabel Scholey (Lady Anne), Gemma Jones (Margaret; en algunas funciones sustituida por Hanna Stokeley, también destacada), Haydn Gwynne (Queen Elizabeth) y Maureen Anderman (Duchess of York). En este sentido conviene citar a Piquero:

Haydn Gwynne, en el rol de reina Isabel; Annabel Scholey, como lady Anne o Hanna Stokeley -que sustituyó a Gemma Jones- añadieron crédito y sustancia a un espectáculo desbordante, de aquellos que permanecen para siempre en la retina y en la memoria.

En el extranjero, encontramos numerosos ejemplos en los que se destacaba a las actrices, como el de Spencer:

The wooing scene with Lady Anne, as a thrillingly perverse sexuality about it, helped by a superb performance from Annabel Scholey who seems at once appalled en shock and aroused by the crippled monster she knows she ought to loathe. ... Among the supporting cast, there are fine performances from Haydn Gwynne as the grieving and impressively furious Queen Elizabeth; Gemma Jones as the ominous Queen Margaret; and Maureen Anderman as Richard’s appalled mother, whose palpable contempt for her son is perhaps the root cause of Richard’s psychotic malignity.

También Billington destacaba sus trabajos:

⁵³² En “Old Stories, Spun Anew”.

⁵³³ En “It’s a Dehumanizing Business, Becoming Top Dog”.

Intriguingly, in such a male-dominated play, it is the women who emerge most strongly. Haydn Gwynne catches perfectly the moral revulsion of Queen Elizabeth at being enlisted by Richard in seeking the hand of her daughter even though he has murdered most of her relatives. Gemma Jones also makes Queen Margaret not some ranting harpie but a stern-faced necromancer who uses sticks and earth to put a curse on Richard and who turns up at Bosworth as his nemesis. And Annabel Scholey makes Lady Anne's capitulation to Richard's saturnine charms almost credible.

Otro ejemplo era Woodall:

The women are great: Annabel Scholey sexy and defiant as Anne but ultimately an abused ghost; Haydn Gwynne angular and charismatic as the utterly defeated Queen Elizabeth; white-haired Maureen Anderman refined as the Duchess of York; and Gemma Jones is particularly striking in her bag-lady, unresting, almost Beckettian rendering of Margaret (Henry VI's widow, in case it's getting confusing, which it is).

También el Blog *Oughttobeclowns* seguía esta línea en su crítica:

In the face of such a dominant lead performance, a robust company is needed and thankfully, that is what we have here. For me it was the women that stood out: Annabel Scholey impressing hugely as a sensual Lady Anne, Haydn Gwynne's statuesque Queen Elizabeth a tower of repressed grief and barely suppressed horror at the machinations around her and Maureen Anderman's embittered Duchess of York, a vacuum of maternal love. But it was Gemma Jones' Queen Margaret, easily dismissed as a ranting bag lady in her rags but reinterpreted here as an avenging angel whose presence haunts each of the deaths that she prophesised, a highly effective decision that gently but deftly reminds us of the wider historical (and dramatic) context of Richard III within the first tetralogy.

También la crítica de Clapp, aunque esta no incluía a Aderman:

One of the production's triumphs is its foregrounding of some of the strongest roles for women in Shakespeare. Mendes's men are media-driven – there's a strong scene in which ingratiating is presented as a photo opportunity, and a startling moment when Spacey's lying face appears on a screen between two praying monks, every pore oozing piety. The women are angrier and less powerful, more virtuous and less virtual. Annabel Scholey is too pleasing as Lady Anne: when she loses her temper, she doesn't so much curse as mellifluously express herself, but Gemma Jones's Queen Margaret is impressive: a glowering, dogged presence who hovers as a constant reproach in her jumble-sale coat and uncombed hair. And Haydn Gwynne is a marvel of composure and of grief. Graceful and low-voiced, she has been underused as a stage actress.

Exactamente lo mismo que Scheck:

The ensemble, a mixture of American and British actors, offer good support, with particularly striking turns by Gemma Jones, scarily intense as the wronged

Queen Margaret; Haydn Gwynne, haughtily imperious as Queen Elizabeth; and Annabel Scholey, touchingly vulnerable as Lady Anne.

Y también la web *Civiliantheatre*:

This is very much acting with a capital ‘A’. More importantly it is acting that is only rarely seen on the English stage nowadays. ... Mendes does fine work with the female characters; roles which previous productions have a tendency to be overlooked. He is helped by the stellar performance of Lady Anne, Elizabeth and Margaret

Así como Kwong: “This is a fine ensemble piece with strong performances, especially from the female cast: Gemma Jones as Queen Margaret, Haydn Gwynne as Queen Elizabeth and Annabel Scholey as Lady Anne”.

Similar era la crítica de McNulty:

Widowed Queen Margaret (a stupendously scary Gemma Jones) ... Mendes has cast his actresses magnificently well. Jones' Margaret is a woman maddened by grief who stretches her last miserable years on earth only to see the traitors who destroyed her family choke on their own gore. As Queen Elizabeth, Haydn Gwynne reveals a horrified awareness that she is turning into a bereaved figure as bitterly deranged as Margaret. And Annabel Scholey, who plays Lady Anne, delicately makes plausible the infamous seduction in which Richard, alchemizes her hate to confounded desire.

Fisher hacía lo propio, aunque no incluía específicamente a Scholey en su crítica:

He has good company with a trio of regal ladies, British stars Miss Jones and Haydn Gwynne together with leading Broadway actress Maureen Anderman in the role of the protagonist's despairing mother, collectively making one appreciate the pain of loss.

Tampoco lo hacía Christianopoulos, quien realizaba una crítica mucho más extensa y en profundidad:

The real glory of this production was the Royal women—Queen Margaret, played by the renowned character actress Gemma Jones, Queen Elizabeth, played by Haydn Gwynne, and the Duchess of York, played by an American, Maureen Anderman. The Duchess, as the mother of Richard, Edward IV, and Clarence, is closest to the source of the evil, since she gave birth to the monster herself and saw one son murder one of the others. Although she made a strong impression in Act II, Ms. Anderman came into her full scope in Act IV, in her scenes with the two queens. These three outstanding actresses seemed to have an exceptional rapport in working together, and their efforts as individuals and as an ensemble made Act IV the high point of the play. Their magnificent Act IV, sc. 4 stood out somewhat because it was the best acting of the evening, but this did not throw the play off track either, since the scene is a reflection on Richard and his evil deeds, which sets the character and his actions both in the past and

outside of time, in the universal scheme of nature and human morals. In fact it took an important place in Mendes' concept of the play, since he set up the scene abstractly, using the blank, full extent of his stage and its dramatic perspectival recession. In this, the three ladies brought to mind the three Norns in the Prelude to *Götterdämmerung*, and with the projected storm clouds racing by, almost as cosmic in scope. Gemma Jones, as the ragged and insane Queen Margaret, costumed as a bag lady, has haunted the proceedings since the beginning, gracing family gatherings with her raging imprecations, curses, and spells, accompanied by the clicking and scraping of the witch's bones she carries in the pockets of her capacious overcoat. Here she makes her final appearance before returning to her native France in a kind of primeval lament—or rant—over the destruction of her family. ... The most impressive performance of all, however, was Haydn Gwynne's as Queen Elizabeth, Edward IV's not quite *comme-il-faut* wife, who was never fully accepted by and was constantly at odds with the others. In Act I we meet her, bearing a notable resemblance to Wallis Simpson, bottling up her anxiety with a cocktail, as she deals with the family and Richard. Later, after the death of her two young sons in the Tower, her rage assumes mythical dignity, as she vents it together with the other women and in confronting Richard. Gwynne consistently kept her emotive expression in step with the verse and made it the servant of Shakespeare's language, never screaming or distorting her lines, which, with her dark, throaty voice, never offended the ear. Her powerful work was a career-making performance, and I hope to see her again often in roles fully worthy of her outstanding abilities as a classical actress.

La crítica de Rooney también elogiaba a estas tres actrices:

Haydn Gwynne (*Billy Elliot: The Musical*) draws a well-defined arc from Elizabeth's haughty invulnerability through steadily mounting terror to wailing lust for vengeance. Maureen Anderman lends dignity to her mortification as Richard's mother. ... And Gemma Jones conjures witchy majesty as Queen Margaret, the curse-spewing widow of King Henry VI.

Russell también elogiaba a las actrices, especialmente a Gwynne y Jones:

The only cast members to really come alive on stage were exclusively female – Haydn Gwynne took a while to warm up into the role of Elizabeth but fired on all cylinders once she got going, and Gemma Jones walked away with the very few scenes she was in as a dreadlocked voodoo Queen Margaret. This character is only onstage for a tiny proportion of the running time, but Jones managed to show everyone else around her up completely by giving her Margaret true Shakespearean stature. Of course, she is a classical trained actress while the majority of the younger cast seem to have been cast for their skills in drumming rather than for any actual talent in acting) and by golly it showed in her last scene when every word was audible, every consonant properly placed, every line thoughtfully and carefully inflected. I applauded.

Hitchings opinaba en la misma línea:

There are convincing performances around Spacey - the women better than the men. Haydn Gwynne's Queen Elizabeth is a model of appalled severity, and Gemma Jones is haunting as the widow of Henry VI, a mistress of the occult.

Del mismo modo que Young:

Refreshingly, Mendes' production brings female characters to the fore, with Haydn Gwynne playing Queen Elizabeth with strength and agency. The unforgettable Gemma Jones as the "bag lady" widow of Henry IV provides the spine-chilling ominous voice cursing her way to fulfilment, the beating drums foreshadowing the buckets of blood that will be (and are) shed.

También Blake: "The women are notably strong, led by Haydn Gwynne's grief-hollowed Queen Elizabeth and Gemma Jones's spectral Margaret".

También Callan hacía lo propio y aseguraba que, por un lado "Haydn Gwynne is superb as the morally outraged Queen Elizabeth", y por el otro: "Gemma Jones as Queen Margaret, the ranting widow of King Henry IV, is a frightening picture of angry grief".

También Raby, quien incluso se atrevía a poner a Gwynne a la altura de Spacey:

Only *Haydn Gwynne* as Elizabeth is an equal match to Spacey's Richard, and the Elizabeth wooing scene is one of the most engaging in the whole production. The other women did a good job as well. Gemma Jones presents Margaret as a figure from the past who seems to be infiltrating this modern world of politics and spin. She's clearly out of place in the court world.

La crítica de Satzman era similar, y aunque en un principio aseguraba: "Unfortunately few of the supporting actors from either side of the Atlantic are able to hold their ground with Spacey around during the three hours and 15 minutes of unrelieved murder and mayhem". Después añadía:

To be fair, the Houses of York and Lancaster are complimented with reasonably competent performances. These include the despair registered by Haydn Gwynne as Queen Elizabeth and the ravings of Gemma Jones as Henry VI's widow, Queen Margaret.

Posteriormente destacaba también a "Annabel Scholey as the ill-fated (who wasn't?) Lady Anne".

Por su parte, Ramon, destacaba a Aderman y Jones por encima del resto:

Broadway veteran Maureen Anderman brings wonderful feeling and intensity to her scenes as Richard's mother, the Duchess of York, while as a ratty-haired, bag-lady-ish Margaret, Gemma Jones is goosebump-inducingly good, wonderful to listen to as she delivers curses and prophecies. Of the play's female characters, the critic John Jowett has noted: "Shakespeare empowers them as chroniclers, the voices of those who understand and know." Jones's Margaret functions here as just such a figure of power and knowledge, and, by making the

character a ghostly presence in the latter stages of the production, Mendes succeeds in turning her into the heroine of the play.

Cooter se centraba en Scholey y Gwynne:

Annabel Scholey is a fine Lady Anne, appalled and fascinated by Richard in equal measure and Haydn Gwynne's excellent Queen Elizabeth is the perfect foil in the long scene where Richard declares his desire for her daughter – a scene where Spacey displays all the complexities of the king's character.

De igual modo que Letts: "The women are really good, Haydn Gwynne's Queen Elizabeth being red-eyed in her grief and Annabel Scholey catching the eye as a Lady Anne who is catatonic with disgust at having attracted Richard's affections".

También Sinclair:

Spacey is supported by the kind of top-calibre cast a production of this magnitude can secure. Hadyn Gwynne excels as Elizabeth, whose slide from secure Queen to devastated widow and mourning mother is etched on her face: her confrontation with King Richard, when he seeks to woo her daughter, packs real emotional punch, and the fact that he believes even for one second that she would hand over her daughter to such a man is a clear indicator that his once astute judgement is failing. ... As Anne, Annabel Scholey is slightly less successful given the difficulty of the role, but her sexually charged wooing scene with Richard is a high point, and she ably charts Anne's journey from despairing widow to catatonic wife.

Así lo hacía también Lukes: "Annabel Scholey as Lady Anne, who Richard woos in such bizarre circumstances, and his nemesis Elizabeth (Haydn Gwynne) both give striking performances".

Por el contrario, Loveridge opinaba diferente sobre el trabajo realizado por Scholey, y el elenco en general y aseguraba que la escena de la seducción de Lady Anne no funcionó:

Annabel Scholey's Lady Anne strayed into shouting and the sexual nature of the scene with Richard did not work. Like the others of these plays for The Bridge Project in previous years, the casting never seems ideal but on this occasion there is no excuse that they are perfect for another role in another play, as this year's programme includes but one play.

Miller, elogiaba partes del trabajo llevado a cabo por Scholey, concretamente la parte física e intensa, pero criticaba negativamente su ritmo con el verso, llegando incluso a asegurar que estaba mejor cuando no hablaba:

Scholey was remarkable for the physical energy and intensity she brought to the part, but this also moved her to speak her verses in a crude, machine-gun like string of spat consonants which crushed the varied rhythms of Shakespeare's verse underfoot. Her diction also suffered. Some of the others were able to give both expression and diction, so it's not too much to ask. Shakespeare's words

can do more of the job than some actors seem to believe. This problem didn't arise again in the play, and Scholey's performance was more balanced and quite affecting in her exchange with Queen Margaret and Queen Elizabeth at the beginning of Act III. The director chose to bring her on again as an unwritten silent part in the following scene with Buckingham, Catesby, et. al., when Richard lays the groundwork for her murder in her actual presence. By now Anne is catatonic, unable to respond in any way to what goes on around her. Ms. Scholey was at her strongest in this scene, in which she neither moved nor made a sound.

Hurwitt opinaba algo similar y confirmaba lo expuesto por Miller: "Scholey is more effective visually than when speaking".

Karas centraba sus elogios en Gwynne y Aderman: "Haydn Gwynne as Queen Elizabeth and Maureen Anderman as the Duchess of York give superb performances as women with titles but scant power caught in a man's world where a madman rules", mientras que Taylor destacaba el trabajo de Jones: "As each of her prophecies comes true and another victim bites the dust, Gemma Jones's brilliantly baleful bag-lady of a Queen Margaret steals in and chalks an "X" on one of the doors".

De igual modo que Hemming, quien afirmaba que se trataba de "a majestic, embittered Margaret". También Brown: "Gemma Jones is a fine Queen Margaret, more impoverished soothsayer than majestic ex-queen". Otro ejemplo era Morgan: "Gemma Jones (the mother in the *Bridget Jones* flicks) is suitably eerie and ethereal as Queen Margaret, disturbed witch-like widow of King Henry VI". Sin olvidarnos de Cox: "Gemma Jones gives a chilling performance as a Queen Margaret somewhere between cat lady and witch, giving her prophecies the supernatural element they often lack". Y Vineberg opinaba que "Gemma Jones is effective in the role of Margaret".

En cambio, Sinclair no opinaba lo mismo sobre el personaje de Jones:

There are flaws. Gemma Jones' performance as Queen Margaret is a miscalculation; she comes across as comedy madwoman rather than someone haunted by the spectre of sins past, and the decision to have her reappear on stage when her prophecies are fulfilled is unnecessarily heavy handed.

Christianopoulos también criticaba negativamente a Jones y su personaje, y consideraba que los trabajos más débiles eran los femeninos:

Ironically, it was Spacey's stand-out performance that exposed the lack of support in the rest of this ensemble. Perhaps weakest among them were the female characters, which seemed uninvolved emotionally. The idea of the older Margaret wandering around the stage like a cross between a homeless woman and a tired hippy didn't work at all. She lacked any real edge in her delivery and no sense of threat in her presence. Her drab earthy garb didn't convey anything other than a wasted opportunity to showcase one of Shakespeare's strongest women characters. She could have had a greater, more striking presence had she worn a sharp black mourning dress, together with hat/veil and of course, matching stilettos. Nobody felt threatened – especially Richard III – by the old bag-lady who wandered aimlessly about the stage.

Hurwitt opinaba algo similar respecto a Jones y el personaje de Margaret:

Gemma Jones' well-spoken but monochromatic ex-queen Margaret is tiresomely overused. That's because Mendes doesn't seem to have decided what he wants to do with the play's supernatural elements, most of which come off as ham-handed. Similar inconsistencies seem to infect Spacey's performance at times, with snarky mugging or an over-reliance on roaring that undercuts Richard's timeless ability to make us feel complicit in the evil he represents.

Aunque si elogiaba el trabajo de Gwynne: “Haydn Gwynne is a formidable, compromised Queen Elizabeth, the wife of the brother (Andrew Long) Richard will supplant”. También lo hacía Hook: “There are many wonderful moments in this production - Haydn Gwynne's heart-wrenching turn as Elizabeth among them”.

Además de destacar a estas cuatro actrices, la mayor parte de estas críticas también incluían a Chuk Iwuji, quien representaba a Buckingham. De este modo, por ejemplo Plant destacaba a Iwuji y a Jones: “Director Sam Mendes (American Beauty) coaxes strong performances from his supporting cast. Chuk Iwuji's opportunistic Duke of Buckingham was a standout. So was Gemma Jones, as a spectral Queen Margaret”.

Marshall destacaba al elenco: “the whole cast deserves immense credit”. Pero destacaba los trabajos de Iwuji y Gwynne en particular: “There are excellent performances across the company with Chuck Iwuji as Buckingham and Haydn Gwynne as Queen Elizabeth particularly impressive”. También Dixon: “Haydn Gwynne as Queen Elizabeth and Chuk Iwuji as Buckingham deserve high praise”.

Del mismo modo, Phipps también destacaba estos tres roles: “In a very strong cast, Haydn Gwynne (as Queen Elizabeth), Gemma Jones (Queen Margaret, widow of King Henry IV) and Chuk Iwuji (the Duke of Buckingham) stand out”. Así como la web *Sunstate*:

There's an able supporting cast, most notably Haydn Gwynne as Queen Elizabeth and Chuk Iwuji in an exceptionally tight suit as Buckingham. ... Most notable of these is the characterisation of Queen Margaret, who here is not a mourning mother but a Macbethian weird sister.

Del mismo modo que Barmann, quien además también citaba positivamente a Chandler Williams (Clarence).

Some excellent performances by Haydn Gwynne, who gives pure British/Shakespearean-heroine realness as Queen Elizabeth, wife of Edward IV; Gemma Jones, who plays the spooky, prophetic Queen Margaret, widow of Henry VI (the resident "witch" role who old Bill always liked to throw in); Chuck Iwuji as the Duke of Buckingham; and Chandler Williams as George, the Duke of Clarence, who meets his fate early in the play.

También el *Dailynews*online:

There's memorable work from a supporting cast that includes Chuk Iwuji as Richard's clever — but not quite clever enough — ally Buckingham and Haydn

Gwynne as Richard's sister-in-law. As mother of the two princes who stand between Richard and the throne, she goes through defiance, impotence, grief, rage and cold fury with powerful restraint. Gemma Jones brings a touch of stoic dignity as the wild-eyed, elderly Queen Margaret, a widow who curses all the play's warring men. And Chandler Williams is memorable as Richard's betrayed brother, the Duke of Clarence, giving dignity and feeling to a character usually remembered for the punch-line nature of his death

Simmonds incluía a Scholey también en su crítica:

The best scenes and passages in the production, directed by Sam Mendes, are those when Richard's centrestage antics are tempered by the presence of other actors. In particular, Haydn Gwynne as Queen Elizabeth, Annabel Scholey as Lady Anne and Gemma Jones as the spectral old Queen, and Chuk Iwuji as Buckingham, are outstanding – subtle, intelligent and stylish in their choices. In their scenes with Richard they force the lowering of temperature and noise levels and inadvertently highlight what might have been.

Liversedge, elogiaba a Iwuji, Jones y Scholey:

There are good supporting performances, particularly from Gemma Jones as Queen Margaret – a sinister presence on stage – and Chuk Iwuji as Buckingham was great as the two-faced, handsome politician. Annabel Scholey as Lady Anne was good enough but no different to other well poised, immaculate Shakespearean heroines I have seen elsewhere.

Otras críticas sobre Iwuji eran las siguientes, algunas de las cuales también incluían a Williams y Jack Ellis (Hastings):

- There is outstanding work too from Chuk Iwuji who plays the “deep revolving Buckingham” like a slick and smarmy spin doctor (Spencer).⁵³⁴
- Chandler Williams is a touching dupe as the Duke of Clarence, Richard’s trusting brother and an early stepping-stone to the throne. ... Chuk Iwuji has choice moments as media-savvy shyster the Duke of Buckingham (Rooney).
- There's a tremendous performance from Chuk Iwuji as Buckingham. Richard describes him as “my other self” and Iwuji proves to be as charismatic as Richard in rousing support and just as deceitful in his double-dealing. Jack Ellis as a blunt, northern Hastings is also noteworthy (Cooter).
- Chuk Iwuji's Duke of Buckingham is an impressive mix of clipped courtliness and brassy evangelism, and there is cogent work from Chandler Williams as Richard's lyrical brother the Duke of Clarence (Hitchings).
- Surrounding Spacey’s star turn is a strong ensemble of British and American performers, from Chandler Williams as a deeply sympathetic Clarence to Chuk Iwuji’s well-drawn Buckingham; Iwuji succeeds in making sense of the character’s journey from co-conspirator to doomed rebel (Ramon).

⁵³⁴ En “Richard III, Old Vic, Review”.

- Chuk Iwuji's suave, media savvy Duke of Buckingham, and Chandler Williams' justifiably high-strung Duke of Clarence, offer contemporary spins that have moments of novelty. But the most daring, fearlessly anachronistic characterization is produced by Spacey (McNulty).
- Only Chuk Iwuji makes much impression, as the ingratiating, then desperate, dumped co-conspirator, the Duke of Buckingham (Levy).
- A beautifully orchestrated ensemble conveys the darkening mood, as they mutely watch Richard's progress, while a succession of men grasp his treachery just a moment too late: Chandler Williams' urbane Clarence, Jack Ellis's bluff Hastings and Chuk Iwuji's shrewd, nimble Buckingham. Meanwhile the women unite in powerless grief, Haydn Gwynne making a desolate Elizabeth (Hemming).
- Jack Ellis brings a moving despair as Hastings (Callan).
- Chuk Iwuji's sharp-suited, fast-thinking but ultimately doomed Buckingham stands out among the men, with strong work also from Jack Ellis (whose Hastings seems like a Yorkshire alderman suddenly out of his depth) and Chandler Williams as the hapless George, Duke of Clarence (Blake).
- Chandler Williams ably convinces as Richard's maligned bother, Clarence. Chuk Iwuji is Richard's eager accomplice, Buckingham, at least until Richard renege's on his promise to reward him for his loyalty (Brown).
- Only Chuk Iwuji really shines with a Buckingham of subtle and unexpected nastiness, sleek as a diplomat, with scorn in a faintly cocked eyebrow (Basset).
- Jack Ellis as Lord Hastings, Chuk Iwuji as the Duke of Buckingham, and Chandler Williams as Clarence each make positive impressions (Satzman).
- Standout performances come from Chuk Iwuji as the charming and vindictive Buckingham, and Chandler William gives a heartbreaking performance as Clarence (Young).
- Notable among the men are Chandler Williams as Clarence and Chuck Iwuji as the Duke of Buckingham (Karas).
- Having said that, the supporting cast do make a fair fight of emulating the unsurpassable Spacey – Chuk Iwuji (of recent *Doctor Who* fame) particularly shines as gullible, hilariously press-conscious Buckingham (Morgan).
- There is an excellent large cast of English and American actors. The individuation of the men guides us through the complex political machinations of the play, mostly clearly. Chuk Iwuji's Buckingham, Chandler Williams's Clarence and Jack Ellis's Hastings lead a strong group (McCallum).
- Chuck Iwuji played a colorful and energetic Buckingham (Christianopoulos).
- Chuk Iwuji is fine as a media-savvy Duke of Buckingham in the play's first half (though he fades into anonymity in the second), and Maureen Anderman is child-warpingly glacial as Richard's mother, the Duchess of York. But basically the ensemble is only scenery for Mr. Spacey to gnaw upon (Brantley).⁵³⁵

⁵³⁵ En "It's a Dehumanizing Business, Becoming Top Dog".

- Chuck Iwuji's portrayal of the smooth Duke of Buckingham, Richard's essential ally, is a revelation (Hurwitt).
- An excellent Buckingham, provide the ballast against Spacey's Richard (*Civiliantheatre*).

Finkle también añadió en su crítica a Simon Lee Phillips (Tyrrel): "The same can be said of just about everyone in the company, especially Chuck Iwuji's smiling but doomed Buckingham, Simon Lee Phillips' slickly sinister hit-man Tyrrel, and Chandler Williams' debauched Clarence".

Hurwitt también incluyó a Jeremy Bobb (Catesby):

The supporting cast is uneven. The vibrant work of Iwuji, Gwynne and some others - Jeremy Bobb as the opportunistic Catesby, Simon Lee Anderson's stolid executioner - rubs against mere competency in other roles.

Igual que hiciera Sinclair:

The other standout is Chuck Iwuji's Buckingham, all smiling, slimy career politician, realising too late just how far Richard is willing to go. ... Hastings is played as a suitably bluff northerner by Jack Ellis, oblivious of danger till the very moment of his downfall, and Jeremy Bobb gives us a suitably sinister Catesby, as a dead-eyed secret service agent to Richard's president-King. (Sinclair).

Miller se centró únicamente en Williams:

Among the Americans, Chandler Williams, one of our more distinguished younger actors with an impressive record in New York and regionally, gave what I thought was an especially interesting and imaginative Clarence, which was similarly marred by moments of muddled prosody and diction. Clarence has some of the richest and most beautiful language in the play, and it can reach us without barking or moaning. Williams occasionally got so caught up in his character's futile worrying and lamentation that he distorted the expressive rhythm of his lines, again suggesting that less can be more for an actor. This didn't seem to be entirely of a part with his intriguing personal approach to his verse. His pronunciation hovered somewhere in mid-Atlantic, veering now more towards England and at other times towards America, giving him an interesting quasi-foreign sound. He established his Clarence from the beginning as a dissolute type, totally incapable of understanding. much less overcoming his situation.

Sin embargo, también hubo críticas negativas hacia Iwuji. Por ejemplo el Blog *Oughttobeclowns*:

Not everything worked for me though. Chuck Iwuji's slippery spin-doctor of a Buckingham was perhaps too modern, too self-possessed to convince as a King's man and so mine the despair of his betrayal, one just got the feeling he would move onto the next client in a heartbeat, so perfectly did he capture the media-savviness of his kingmaker.

Otro ejemplo fue el Blog de Russell:

Add to that some really dreadful acting by Chuk Iwuji as the Duke of Buckingham (perhaps he should be called Chuk Himoffstage) in a role which should be that of *eminence grise* but was more like one of the Wicked Queen's henchmen in *Snow White* and a visually dreary production made me go off this big-time.

Woodall recibió positivamente el recurso de Mendes en el modo en que representaron a los príncipes mediante dos actrices (Katherine Manners and Hannah Stokely) disfrazadas de colegiales: "It's gutsily innovative, too, to have the two soon-to-be murdered princes played by women (Katherine Manners and Hannah Stokely)". Pero fue el único ya que este recurso fue muy criticado negativamente por la gran mayoría tal y como se puede comprobar a continuación:

- I could have done without actresses playing the doomed princes. They look like Jedward (Letts).
- But there are big missteps as well. Having women play the two murdered young princes, for example, detracted immensely from the horror of their fate, with the pair coming off like an old French and Saunders skit (Hook).
- The little princes are rather ridiculous, played by adult women in clumsy wigs. What can director Sam Mendes have been thinking? We know this production has to tour to strange places, off the beaten theatre track like Belgrade and Tokyo and so presumably the recruiting of local children to play the wee boys was not an option. But thinking about it more deeply, what these unsympathetic figures do is to remove the distress and pity on hearing of the deaths of two sweet children and so it is easier not to take Richard too seriously (Loveridge).
- For some reason the young princes – the rightful heirs to Edward's throne, whose deaths in the Tower Richard also arranges – are played not by boys but by young women (Katherine Manners and Hannah Stokely), the single case of cross-gender casting in the production. Is this meant to be a Brechtian touch? Played by actresses, their scenes don't make sense (Vineberg).
- Having two women play the Princes as public schoolboys felt slightly at odds with the rest of the production too, a strangely traditional choice (*Oughttobeclowns*).
- And as for casting Katherine Manners and Hannah Stokely as the Princes Richard and Edward (the "Princes in the Tower") – well that was just daft. Two full grown women with breasts and hips, dolled up in school uniforms and affecting piping trebles – who ever came up with that daft idea? (Russell).

Cabría señalar, que no se han encontrado más críticas positivas hacia el elenco, pero si negativas, centradas en miembros americanos del mismo y su forma de recitar a Shakespeare, y particularmente, en Nathan Darrow (Lord Grey / Richmond). De este modo, Levy aseguraba: "the American members, who seem unaware that much of the play is written in verse".

Miller señalaba hacia los actores americanos con una profunda reflexión y afirmaba que no hay excusas para ellos a la hora de recitar a Shakespeare:

There is no dearth of American actors who can speak Shakespeare's lines in correct rhythm and with style, using vowels and diphthongs from either side of the Atlantic. There are programs in Shakespearean acting all over the country, for example The Interlochen Shakespeare Festival in Michigan and Shakespeare & Company in Lenox, Massachusetts. There are many others. Shakespeare & Company, built around a British founding core, have trained a host of actors in the style, from local high school students to young professionals from all around the U.S. Americans adore Shakespeare as much today as they did in the nineteenth century, and there is a national tradition, which isn't discussed much outside specialist circles. So, there is no excuse for the problems of some of the American actors in *The Bridge Project*. The direction seemed to push the American actors to speak their lines with almost exaggerated American accents and to adopt a plodding, lurchy delivery of the blank verse. I've heard American actors fare better in Shakespeare. In *Richard III*, rather than arrive at a dialectic harmony, Sam Mendes' method seemed to create more of a conflict than ever between the two styles, British and American, artificially heightened, or even created, for the occasion. Perhaps because of the starkness of the stage design, perhaps because of the exposure of the younger Shakespeare's dramaturgy—one-on-one interchanges between pairs of actors and limited three-way conversations even when more are on stage—the self-created Anglo-American dichotomy seemed even more unresolved—not that it wasn't an absorbing show, and, in the end, a significant achievement.

Ramon señalaba a ambos al actor y al personaje: “Nathan Darrow's Richmond is sadly bland, although that's probably due to Shakespeare's characterisation as much as the actor's performance”.

Sinclair también opinaba sobre Darrow:

As Richmond, Nathan Darrow provides a suitably strapping contrast to Richard's deformity, but while he looks like a male model, his delivery is at times awkward and the one time in the production when hearing Shakespeare's lines delivered with an American accent really jars.

Christianopoulos también criticaba al actor, aunque reconocía que su actuación mejoró hacia el final:

Typical of the Bridge Project's approach to American diction was the work of the obviously very gifted midwestern actor Nathan Darrow as Richmond. His dark good looks reminds one of Gregory Peck, and his somewhat wooden acting did as well. The anger and determination of his portrayal seemed to take a back seat in favor of Richmond's dignity as the founder of the House of Tudor, which reached its peak in Elizabeth's reign and came to an end less than a decade after *Richard III's* premiere, mostly likely in 1594. While I found Nathan Darrow's treatment of his words annoying in the moment, my appreciation of his acting grew, and by his final speech I found I was beginning to look back on his performance as particularly effective. His interpretation of the future King Henry

VII had a weight and muscularity entirely suitable for bringing the violent story, with its many nooks and crannies, to an end.

Otro objeto de alguna crítica negativa fueron las voces de los actores, por ejemplo Benedict aseguraba:

Almost all the actors in the production sacrifice detailed journeys for emoting. Quavering or furious, they push their voices too hard to show the end result of what their character is feeling, but there's little sense of being led through who they are or how and why they got there.

Hook también afirmaba: "Some of the performers' voices were weak, while others simply seemed miscast".

Finalmente, Hurwitt añadía otra crítica negativa a la representación de los jóvenes príncipes asegurando que a veces no se les entendía: "The ill-fated young princes of Katherine Manners and Hannah Stokely are at times unintelligible".

El siguiente punto a analizar fue la escenografía y puesta en escena. En nuestro país tan solo se han encontrado dos referencias a la puesta en escena, ambas positivas, destacaban la sencillez de la misma, así como el vestuario y la música, principalmente. Una de las críticas fue de Piqueras:

La escenografía de la producción destacó y sorprendió por su sencillez. ... El vestuario también dejó boquiabiertos a los asistentes, porque entre las propuestas modernas y los trajes de corbata que vestían los personajes masculinos se mezclaban los trajes femeninos de época y las propuestas más modernas. ... A la sencilla puesta en escena se sumó un aprovechamiento sonoro que sólo se consigue en teatros como el de Avilés. ... Y los elementos sobre la escena también demostraban un esfuerzo por la sencillez: sólo una silla, una mesa y una cama, para una de las muertes, quizá la más violenta de todas que además chocaba con lo pacífico del resto, en la que jugaban un papel importante las luces.

La otra crítica fue la de Maat:

La música, exclusivamente ejecutada con instrumentos de percusión es todo un acierto, así como los escenarios, austeros y con una iluminación exquisita. ... El vestuario moderno, el uso de objetos contemporáneos o las soluciones ingeniosas, como la mesa durante la noche de antes de la batalla, son recursos que gracias a Sam Mendes, su director, ayudan a pasar mejor una velada que si llega a ser propuesta de una manera más convencional a más de uno le hubiera costado seguir atentamente.

Fuera de nuestro país, la gran mayoría de críticas analizadas respecto a la escenografía también son positivas, aunque no de forma unánime, tal y como se podrá comprobar a continuación. Además, se da el hecho de que las críticas positivas coincidían con las críticas españolas al destacar también la sencillez y efectividad del escenario, y elementos como el vestuario, la iluminación y, sobre todo, la música. En este sentido, un ejemplo fue la crítica de Phipps:

The cast are greatly assisted by an uncluttered stage – a large open room enclosed by numerous doors – as well as a moody and stark lighting plot, and a sensational soundtrack, played live on keyboards and percussion. Several times the cast play taiko-like drums onstage which adds to the urgency and eeriness of the soundscape.

Otro ejemplo sería Kwong: “The minimalist set, percussion and lighting all added mood, drama and intensity to this tale of horror”, y también Barmann se refería a varios de los citados aspectos: “We have to acknowledge the beautifully bare design by Tom Piper, and some extraordinary lighting design by Paul Pyant”, mientras Finkle describía los diferentes elementos de la escenografía de la siguiente forma:

Catherine Zuber's costumes hint at Fascist Italy, a reference that pays off in a wickedly startling ending not to be revealed here; Tom Piper's stark-gray, door-filled set (with doors eventually getting X's scrawled on them to denote the mounting dead), Paul Pyant's spectral lighting, Gareth Fry's gloomy sound, and Terry King's clanging swordplay all contribute to the production's success.

Marshall hacía lo propio: “Mendes uses electronic titling, percussion and lighting to maximum effect and the set is extraordinary – based on the concept of doors opening and then being slammed shut”.

La web *Sunstate* se refería especialmente a la luz y el sonido y el efecto que creaban: “Lighting, sound and music are used to dramatic and powerful effect – there can be few things quite as involving as the drumming scene towards the end”.

En lo que al escenario únicamente se refiere, encontramos las siguientes referencias positivas:

- “Simple, effective decor” (Saltzman).
- “Designer Tom Piper deserves praise for his thrilling use of the Old Vic’s cavernous stage” (Letts).
- Tom Piper’s set is an austere gray hall, its walls lined with door upon door, doubling in depth to provide an arresting shift in perspective after Richard’s coronation. What little furniture there is gets carried on an off strictly as needed, possibly to prevent Spacey from eating it (Rooney).
- “The staging really is second to none, and particularly resonates when Richard’s victims return in his dreams the night before the Battle of Bosworth” (Turan).
- “Tom Piper's starkly grey set, with rows of doors and crumbling brick walls above them, seems slightly small in the huge Lyric Theatre, but then it opens up spectacularly in the coronation scene” (McCallum).
- “Tom Piper’s simple but highly effective design” (James).
- “The set design is wonderful; stark floorboards and brick walls lined with numerous doors, which narrow to a claustrophobic tunnel of symbolic graves” (Cox).
- The set design and production value is all first-rate under Mendes’ experienced hand; the most striking feature of the set being the shadows that play on the setting’s barren walls throughout. They seem to reflect and reinforce Richard’s dark sense of control (Morgan).

- Tom Piper's confident, unfussy design of whitewashed wood and brick helps to make clear the arc of the play. His enclosed space has enough doors for a French farce: in the course of the evening each is marked with a cross by the Cassandra-like Queen Margaret. By the end, the walls have both split apart and narrowed, becoming a corridor that leads to a black void (Clapp).
- Tom Piper's design is sparse and effective. Stripped back distressed pale grey timber walls contain multiple doors opening onto a vast empty space in which chairs, tables and the various sites of action are temporarily set (Simmonds).
- “The set is effective: a long room with lines of doors on either side, each gradually marked with an X to denote another death as Gemma Jones's haunting Margaret watches her curse come to fruition” (Hook).
- The contemporary setting works well with Mendes' transatlantic cast and the staging is sublime, filled with the kind of great stylistic touches one would expect from a director with such a grasp of what works visually. Tom Piper's design is beautifully sparse: a room where all the walls are doors reflects the unsettling uncertainty of the times – you are never sure what is coming next and from where. In the second half of the play, this transforms into a tunnel leading to blackness, an echo of the kingdom's descent into darkness (Sinclair).
- The set design, made mostly of doors, is clever and symbolic without drawing attention to itself (Dixon).

En la opinión de Christianopoulos se pueden observar diferentes opiniones, tanto positivas como negativas hacia el escenario y el uso del mismo:

The set design of *Richard III* was simple and effective at times, but at others made one question why elements that were not utilized were necessary in the first place. For example, the array of doors surrounding the action suggested the deceptive nature of the halls of power, but only the obvious doorways were functional to the action. Why not surprise us with more play of entrances and exits from different doors to enhance the original intention? Margaret's marking of crosses upon the doors was too faint to add dramatic interest. Perhaps a stronger, thicker line made by a wide brush would have had more impact. The set idea lacked originality as it also echoed ideas used in similar plot circumstance in films like Kenneth Branagh's *Hamlet*, where the royal court was surrounded by mirrors and doors and this environment was key to the climactic scenes, heightening the sense of rumour and intrigue that surrounded the royal court. The slightly raked stage was very effective in creating the depth of field that is not uncommon in Shakespearean play performances. There were some excellent theatrical elements in this play, but not enough to raise the overall quality of presentation to the sublime. The strongest moments were those embedded in the ritual elements mentioned earlier.

También se han podido encontrar valoraciones negativas sobre el escenario, como por ejemplo la crítica de Spencer: “Like Tom Piper's architectural design of receding walls and doors, Mendes's staging feels a touch obvious and over-deliberate, leaving

little room for the audience to let their own imaginations soar”.⁵³⁶ Otro ejemplo es el de Benedict, según el cual, lejos de ayudar, el escenario no aportaba claridad:

Part of the problem is the anchorless setting. Although the word “NOW” is splashed across the grey curtain at the top of the show, the first thing audiences see is a 1940s-style newsreel of Richard’s brother, the king. And on Tom Piper’s grey-floorboarded set edged with 22 doors, everyone wears tuxedos or contempo men-in-black suits except the women, who largely wear medieval-style robes. Echoing ancient amid the modern is a valid choice for a play utterly bound up in history, but it still prompts the question, “Where exactly are we?” This lack of specificity undermines the crucial portrayal of the court, its families and factions. Aside from those wearing crowns, the lack of obvious relative status between the characters makes the plotting — in every sense of the word — extremely hard to follow.

Además, como ya se ha comentado anteriormente, lo consideraba repetitivo por su similitud respecto al escenario en su adaptación de 1992 y también el Blog *Oughttobeclowns* señalaba: “I longed for a touch more innovation in Tom Piper’s spare staging”.

Sobre la música y sonidos, nos encontramos ante las siguientes críticas positivas, siendo la percusión lo más elogiado:

- “The rhythmic playing by the on stage percussionists (also perched in boxes) added aural excitement” (Saltzman).
- “As for the drumming, both in the coronation and battle scenes, it nearly upstages everything else” (Letts).
- “A rattling live score of taiko-inspired percussion (composed by Mark Bennett) cleverly builds and discharges tension, and the many doors of Tom Piper’s design allow for swift changes of stage personnel” (Blake).
- “I like the way that ‘Ikley Moor Bar T’at’ is used as fanfare music for the Yorkists – a nice touch that” (Cooter).
- “There is judicious use of music especially drum which serve effectively especially for the battle scenes” (Karas).
- Mendes’ modern-dress production is powerfully effective, although its devices are by now all too familiar. And though every modern Shakespearean production seems to employ a percussionist or two, their use here well signals the growing tension (Scheck).
- Most of the actors play a great variety of drums, from tympani and bass, to African drums thumped with hands and fists. This ratchets up the exciting moments, including the battle scenes, until your heart thumps too. Though they may not speak the verse well, they've definitely got rhythm (Levy).
- “There were other really good aspects of this production including the drumming, which is very effective” (Raby).
- “Likewise, the musical effects heighten the atmosphere without becoming imposing and the drums in the build-up to battle are furiously tense” (Tense).

⁵³⁶ En “Richard III, Old Vic, Review”.

- “There is some powerful rhythmic drumming supporting the action, performed by the cast, composed by Mark Bennett” (McCallum).

También hubo opiniones contrarias, por ejemplo la de Fisher, quien se quejaba de que, debido a la percusión, en ocasiones no se escuchaba o entendía a los actores: “Sam Mendes has asked his cast to really whip through the text, often speaking over evocative drums. The disadvantage is that the actors sometimes gabble their lines, making intelligibility an occasional problem”. Algo similar afirmaba Benedict:

Matters are weakened further by Mendes’ addition of an eerie underscore of untuned percussion. In cinematic style, it ramps up a sense of threat, but theatrically it weakens what’s being said by creating so generalized a “doom-laden” tone.

Hurwitt encontraba aspectos positivos y negativos en la percusión:

Other elements hold up less consistently. Mark Bennett's score for propulsive drums (Hugh Wilkinson) and eerie keyboards (Curtis Moore) infuses Richard's power grabs with irresistible energy, but pushes annoyingly for emotional effect.

A continuación se podrán observar las valoraciones positivas sobre el vestuario de la producción, elemento sobre el cual no se han encontrado opiniones contrarias:

- “Catherine Zuber’s contemporary costumes are mostly dark and muted, but Richard’s military dress uniform is a spectacle” (Saltzman).
- The modern costumes, as in many contemporary adaptations of Shakespeare’s plays, contribute something refreshing and put the actors at ease. ... The clothes don’t wear the characters, but they definitely contribute to our understanding of them. Richard’s mechanical leg brace is rigid- a bold step and a sign that this is a production that is intent on getting the tone just right (Turan).
- “The costumes by Catherine Zuber consist of modern suits and black military uniforms for the men and long gowns for the women. They are quite sufficient for the effect that Mendes wants to produce” (Karas).

Tampoco se han observado valoraciones contrarias a la iluminación, por lo que las citadas a continuación fueron todas positivas:

- “Paul Pyant’s precise lighting is especially fine” (Rooney).
- “There are plaudits too for Paul Pyant’s atmospheric lighting, giving an almost expressionist sheen to the action” (Cooter).
- It is a play of stark contrasts and this is none more evident when inspecting the juxtaposing colours exclusively on show: white and black with the occasional dab of red. A particular scene that highlights the masterful use of shadows is when the murder of Clarence in the tower takes place; numerous assassins seem to multiply massively on the wall above the comparatively small, newly woken Clarence (Morgan).

Por otra parte, se han encontrado escasas referencias a la recepción por parte de la audiencia, eso si, siempre en clave positiva. En España, Fernández afirmaba al respecto:

The Bridge Project» conmociona en el teatro Palacio Valdés, que vitoreó a la compañía al finalizar ‘Ricardo III’. ... El teatro Palacio Valdés se rindió al completo en la noche del miércoles ante la maldad cortesana representada por la compañía de «The Bridge Project», la de Kevin Spacey (maestro de la interpretación), tras el estreno del «Richard III» de Sam Mendes en España.

Fernández-Santos también describía lo ocurrido al final de la representación: “Un público que saltó como un resorte de sus butacas para ponerse en pie y ovacionar las tres horas largas de traición y sangre de una obra sin tregua”.

También Piquero, quien incluso comentaba el tiempo que estuvo el público ovacionando a los actores:

Tras bajar el telón, la compañía recibió una ovación de cinco minutos sobre las tablas. ... El actor, y también sus compañeros, le arrancaron al público cinco minutos de aplausos cuando se bajó el telón, y de hecho tuvieron que salir a saludar hasta en tres ocasiones porque el público se había quedado con ganas de mucho más.

Otro medio que se refirió a este aspecto fue la web de *Elcomercio*, quienes titulaban: “Kevin Spacey llena Avilés”, y comentaban:

De nuevo la programación del Niemeyer se ve respaldada por el público de forma masiva. ... El Niemeyer destacaba ayer el respaldo del público nuevamente a su programación: «El público asturiano, así como los aficionados de fuera de la región y extranjeros no ven dificultad en los horarios nocturnos, precios o la novedad de alguno de los espectáculos para acudir a los actos programados. La excelencia y la exclusividad de la programación del Centro Niemeyer es un éxito corroborado, una vez más, por las cifras de venta».

Por su parte, Maat le daba una nota alta a la producción, pese a sus diferentes opiniones sobre la misma: “Le pongo un 8 sobre 10. Pero los actores, la obra, el sitio, el director y el precio de la butaca eran de 11 sobre 10”.

Fuera de nuestro país también encontramos referencias a las grandes ovaciones recibidas. Por ejemplo, Spencer afirmaba que en el Old Vic de Londres hubo “a standing ovation and loud cheers from the audience”, y lo mismo relataba Raby, quien además consideraba que la ovación en pie fue bien merecida: “The afternoon that I went there was a standing ovation, and it was well deserved”. Muy similar fue el comentario de Rees: “long standing ovation was the much deserved reward”, y según Dixon, esto ocurría cada noche en el teatro londinense: “Receives a standing ovation every night”.

Lo mismo ocurrió en Hong Kong, a juzgar por las afirmaciones de Christianiopoulos: “The performance was well-received by the full house audience which gave Spacey a standing ovation for his strong performance of a challenging role”, y también en Grecia:

A Standing Ovation at Epidaurus - The Theatre of Theatres - for Kevin Spacey in Shakespeare's Richard III. ... Spellbound and mesmerised by his Richard III, at the end of an impressive and riveting performance the audience rewarded him with a standing ovation (<http://globalgreekworld.blogspot.com>).

En Australia, Simmonds aseguraba: “The opening night performance secured an almost-standing ovation”. Y tal y como informaba James, la demanda era tan alta que la compañía tuvo que añadir una función extra en Sydney:

A twelfth and final performance of The Bridge Project’s *Richard III* starring Kevin Spacey has been announced due to overwhelming demand. This additional performance of the Australian season, which is exclusive to Sydney, has been added on Sunday, Dec 11 at 2pm. The acclaimed production will be playing at Sydney’s Lyric Theatre

En cambio, la única referencia al público que encontramos en USA no fue positiva. Fue la de Barmann, quien afirmaba lo siguiente tras asistir a una representación en el Curran Theater de San Francisco: “We noted a handful of theatergoers who, despite Spacey's star power, didn't make it back to their seats after the lengthy first half”.

También resultan interesantes las puntuaciones que los críticos otorgaron a la adaptación. Callan en UK, Plant en Australia y la web *Theatrebeijing* le otorgaron una puntuación de 5 sobre 5. Morgan en UK le dio una puntuación de 9 sobre 10, puntuación similar a la de Spencer, Billington, Taylor, Sinclair, Cooter y la web *Westendtheatre* que dieron una puntuación de 4 sobre 5, igual que Woodhead en Australia y la web *Wanderlust* con motivo de una de las funciones de la compañía en el Epidaurus de Atenas.

También resultaría muy interesante reflejar los resultados de una encuesta que Buchanan y Ellis propusieron a los espectadores que acudieron a ver la función en Sydney a través de la web del diario *The Sunday Morning Herald*. La propuesta de la web era la siguiente: “Poll: If you have seen Kevin Spacey in Richard III, how do you rate the production?”

Y estos fueron los resultados publicados:

- **Excellent: 49%**
- **Good: 11%**
- **Interesting: 19%**
- **Not good: 6%**
- **Awful: 15%**

Total votes: 1079.

Resulta llamativo el alto porcentaje de votaciones considerando la obra como “awful”, mientras que tan solo un 19% la consideraba “interesting”.

Otro recurso relevante y que, en este caso, tendría que ver con la recepción por parte de la audiencia fue la web del portal de venta de entradas online *Ticketmaster* en

Australia, ya que en el mismo encontramos hasta un total de 58 comentarios y valoraciones de la adaptación por parte de la audiencia australiana. En ellos se votaba de 1 a 5 y se podía añadir un comentario, muchos de ellos incluso elegían el que para ellos fue su momento favorito. Los resultados fueron los siguientes:

Fans reviews ticketmaster Australia⁵³⁷

Average rating: 4.6 / 5 (58 Reviews).

53 of 58 (91%) reviewers would recommend this to a friend.

La gran mayoría de las valoraciones (41 de 58) sumaban 5 estrellas de 5 posibles, y estos usuarios destacan diferentes aspectos de la representación:

- Review 3 for Richard III.



Fantastic!!

Lyric Theatre The Star.

Posted 26/12/2011 by SnazzaB.

Truly a fantastic show!! The whole cast performed wonderfully together and Kevin Spacey was surely a great choice to play Richard III. Sydney was extremely lucky to be included in such a tour!!!

- Review 5 for Richard III.



Richard III.

Lyric Theatre The Star – Pyrmont Sat 10 Dec 2011.

Posted 16/12/2011 by Shananabanana.

A memorable evening which will stay with us, Kevin Spacey's portrayal of Richard III brought Shakespeare alive and made it real. Spacey makes ghouliness wickedly funny.

⁵³⁷ En http://reviews.ticketmaster.com.au/7171-en_au/806210/richard-iii-reviews/reviews.htm?page=3&sort=helpfulness.

- Review 6 for Richard III.



Utterly, Devastatingly Brilliant- Spacey: A Legend.

Lyric Theatre, The Star.

Posted 15/12/2011 by MelbourneTheatreRules.

Spacey was bloody brilliant. The entire cast, spellbindingly on message, (and script), delivered an exceptional and rivetting portrayal of 'the will to power ': as modern a concept as it is timeless.

- Review 7 for Richard III.



Posted 14/12/2011 by Dish13.

An amazing performance by Kevin Spacey. It brought Shakespeare to life and made complete sense of a complicated play on paper. We loved it - the best ever!!

Favourite moment: Spacey's aside comments and facial expressions - VERY witty and funny.

- Review 8 for Richard III.



Americana.

Lyric Theatre The Star.

Posted 12/12/2011 by BobbyBrown

The modern adaptation and production was terrific. Awesome performance by Kevin and the female supporting actors. The diversions in the script to modern American civil war history was a shame, as was some of the supporting casts drawl American accents. All considered however, a great show, excellent use of drums and stage.

Favourite moment: Richard III after coronation marching down stage to the sounds of drummers, effigy lit up behind him.

- Review 9 for Richard III.



Lyric Theatre The Star.

Posted 12/12/2011 by RGRE.

Kevin Spacey as Richard III was a treat to watch. And the overall production was great!

- Review 10 for Richard III.



Spacey nailed it !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Posted 12/12/2011 by roostar.

I wouldn't classify myself as a lover of Shakespeare but Spacey as Richard the 111 nailed his role to the throne!!

It was worth every cent.

Favourite moment: Each opportunity Spacey was allowed to reflect on the ripple effect of his actions on every one else's lives that he managed to corrupt and dismantle.

- Review 11 for Richard III.



Kevin Spacey Is A Golden God.

Posted 12/12/2011 by SHAWTHING.

Worth every penny. The entire cast is incredible This is by far the best production of Richard 3rd I've ever seen or Shakespeare production.

- Review 12 for Richard III.



I was blown away.

Posted 11/12/2011 by Anonymous.

Simply incredible however the venue leaves much to be desired. I would, if I could, go again and again and again.

Favourite moment: The start, the middle and the end....

- Review 13 for Richard III.



Exceptional production!

Posted 11/12/2011 by Delphi.

Very creative and engaging production, thoroughly enjoyable. It was great seeing Kevin Spacey's wonderful performance.

Favourite moment: The last scene with Spacey hanging upside down was very unexpected, and also the way executions were portrayed.

- Review 14 for Richard III.



Richard III was long but brilliant.

Posted 11/12/2011 by Anonymous.

Kevin Spacey led a very good cast, and his skill was amazing.

- Review 15 for Richard III.



Kevin was the ultimate Richard III.

Posted 11/12/2011by lovetowatch.

Unforgettable performance by Kevin Spacey, such a dynamic presence on stage that captivated my emotion. The complete cast worked as one and transported the audience into the twisted mind of Richard.

- Review 17 for Richard III.



Richard by Kevin.

Posted 11/12/2011by Anonymous.

The theatre, theatre staff, performance and entire experience were very excellent. I am honoured to have been able to see.

- Review 19 for Richard III.



Breathless.

Posted 11/12/2011by wdbentley.

This performance was the best I have ever seen. Kevin Spacey was outstanding. We were left breathless at the end of the performance by the sheer brilliance of the cast and production as a whole.

Favourite moment: All of it!

- Review 20 for Richard III.



Richard 111.

Posted 11/12/2011by Hppy.

The whole production was excellent. I would love to see more London productions come to Australia.

- Review 21 for Richard III.



Kevin Spacey was incredible.

Posted 11/12/2011 by Maplepond.

I read the reviews before I booked tickets. I only went because Kevin Spacey was playing the Richard III. He did not disappoint. If anything his performance was electric. He brought the character of Richard III to life and the drama of the the situation. The minimal set was a terrific counterpoint to his astonishing performance as was the use of drums and the modern day setting. I would highly recommend this play to anyone who likes a great performance and wants to be wowed!

Favourite moment: Drums on the battlefield.

- Review 22 for Richard III.



Spacey the “bottled spider”.

Posted 10/12/2011 by Fulch.

Spacey and Mendes combined brilliantly in this production. Spacey's clarity of language, no doubt benefitting from Mendes clear direction, was a highlight of this Richard. I was fortunate enough to see Sher's Richard, and this Richard was funnier, less grandiloquent but equally as powerful. Spacey's movement across the stage was eerily reminiscent of several characters' reference to him as a bottled spider. Here Shakespear's subtle language was given human shape. The physicality of the role was impressive, as Spacey spent the entire performance with his left leg turned 90 degrees inward, and bound with metal clasps. This was even more impressive when you consider that we saw the matinee, and he had to spend over six hours that way on the Saturday.

But in my view it was Mendes's direction which framed the entire production. The scene where Buckingham extols Richard's pious virtues to an unsuspecting crowd was brilliantly realised, using modern technology to frame Spacey's expressive face on screen upstage centre. Modern technology such as this enhanced the staging and was extremely enjoyable.

A great production which we will long remember.

Favourite moment: A limp dead Gloucester hanging upside down after his defeat on Bosworth field. A fine visualisation of the change of dynasty.

- Review 23 for Richard III.



Richard III.

Posted 10/12/2011 by Silverfoxx.

Great production.

Favourite moment: Richard's final cries to the heavens for help . So climatical!!
This moment is flash-burnt into my theatrical high-lights of all time.

- Review 24 for Richard III.



Kevin Spacey Awesome as Richard 111.

Posted 10/12/2011 by Maie.

Awesome performance by whole cast and what a star Kevin Spacey is - a deservedly extended standing ovation. Loved the use of drumming and minimalist set allowed for seamless scene changes.

A more intimate theatre would be better for plays like R 111.

Favourite moment: Clever use of "social media" for allegedly remote pious prayer scene with Richard and the two monks.

- Review 25 for Richard III.



Posted 10/12/2011 by Lulugirl.

A fabulous performance.

It was also interesting to see how many mid-teens were there and obviously enjoying the production.

- Review 26 for Richard III.



Posted 10/12/2011 by NyssaSutherland.

Absolutely loved the show.

- Review 27 for Richard III



Posted 10/12/2011 by zoggs.

- Review 32 for Richard III.



Richard III - Just Brilliant.

Posted 08/12/2011 by MarkK.

So good on so many levels! The cast - Kevin Spacey was a complete surprise - the set, the music and sound effects - the taiko drums especially - the interpretation, the little asides, the participation by the theatre staff. A must see.

Favourite moment: Kevin Spacey's little asides and facial expressions.

- Review 34 for Richard III.



Marvelous.

Posted 07/12/2011 by Candice1.

Brilliant cast, awesome performance, marvellous experience.

Favourite moment: Kevin Spacey delivering the opening speech.

- Review 37 for Richard III.



Richard 111 outstanding performance and production.

Posted 06/12/2011 by tootsie4.

Kevin Spacey's performance and that of the supporting cast was beyond my expectations. The set and costumes were so appropriate and the drum sequences were amazing as the drama and mood of the play unfolded and Richard became more psychopathic.

Favourite moment: all

- Review 38 for Richard III.



Richard 111 amazing.

Posted 06/12/2011 by gingermegs.

The performance of Richard 111 starring Kevin Spacey was unbelievable. The cast was simply amazing but his performance was unforgettable. Memories will stay with me forever.

Total performance superb. Staging costumes were brilliant.

Favourite moment: Too many to single out.

- Review 40 for Richard III.



Performance beyond amazing!!

Lyric Theatre The Star – Pyrmont - Sat 3 Dec 2011.

Posted 05/12/2011 by TonyP.

Who knows when you'll see an actor of Kevin Spacey's stature performing a live play in Sydney again so I bought the \$200+ tickets; obtaining the best seats I could of what remained. If I could get front row seats for every remaining performance I would not hesitate - Mendes' Richard III with Kevin Spacey was an incredible theatrical experience!

Spacey's acting - in his 2nd performance that night - was mesmerizing; but Gemma Jones as Queen Margaret + Chuk Iwui were also standouts! Richard III please come back soon!!

Favourite moment: Pre-intermission half was superb; post-intermission left me speechless...

- Review 42 for Richard III.



BRILLIANT AND INTENSE!

Posted 04/12/2011 by MER008.

If you only ever see one Shakespeare performance in your life.....this is it. I have seen many but I know that when I look back this will shine brighter than any other. This role is both physically, emotionally and mentally demanding and Kevin gives 200%. He also brings humour and spice to this role like no other can! Brilliant, breathtaking and want to do it all again.

Favourite moment: Kevin begins "Now is the winter of our discontent".

- Review 43 for Richard III.



Richard III is electrifying with Spacey.

Posted 04/12/2011 by Estella.

The Old Vic production directed by Sam Mendes and starring Kevin Spacey as Richard III is showing at the Lyric Theatre for a very short season. Sell your assets if you have to but get tickets. It is an electrifying performance and a superb production. Mendes' production is pacy and cast with fine actors - his casting of Spacey is genius. Spacey wrings every ounce of character from the role, bringing the humour to the villainy in new ways and delivering a towering performance. His soliloquy on death reduced most patrons to tears. A splendid experience.

Favourite moment: The seduction of Lady Anne by Richard.

- Review 44 for Richard III.



Richard III was incredible.

Posted 04/12/2011 by Nevada.

Kevin Spacey was amazing, the entire cast were fantastic, the staging was wonderful and it was an unforgettable experience. We feel privileged to have seen it.

Favourite moment: Kevin in his aviators limping down the stage with comic menace.

- Review 45 for Richard III.



Posted 04/12/2011 by Tabinspace.

An absolute honour to watch. All players were exceptional, especially Kevin Spacey who played a very convincing Richard, so much so that I almost forgot that I was in a theatre.

- Review 46 for Richard III.



Richard III / Kevin Spacey - perfect match.

Posted 04/12/2011 by Lesnrod.

First class event. Brilliant. Great stage, great cast. Loved the humour thrown in. And how good is Kevin Spacey? Can he get any better?

- Review 47 for Richard III.



RICHARD111.

Posted 04/12/2011 by rjjs.

A wonderful performance. World class. Kevin Spacey and cast were wonderful. It was as good as any Broadway show, right here in Sydney. Unforgettable.

- Review 48 for Richard III.



Front Row Centre.

Posted 04/12/2011 by SOTHEART.

Kevin Spacey was breathtaking. We expected a powerful performance but what we got was so much more. The power and the passion invokled by Kevin Spacey really helped us to understand the driving forces behind the cruel and powerful Richard III. The woman in the play also performed very moving parts and I was moved to tears in the final scenes. Kevin Spacey - thankyou so much for coming to Australia to allow us to see - first hand –

Favourite moment: The scene of the night before his final battle when the people he murdered all came back to haunt his dreams and curse him with failure.

- Review 50 for Richard III.



Posted 04/12/2011 by ginia.

Fantastic. Kevin Spacey was sensational - including his comment when the 'phone rang.

Difficult to hear the female Actors from row L!

Favourite moment: too many to mention.

- Review 52 for Richard III.



Posted 03/12/2011 by Emmg.

Amazing! Great performance by Kevin Spacey and co.

- Review 53 for Richard III.



Richard III - As you like it!

Posted 03/12/2011 by NickiM.

This is the best theatre production of anything I have ever seen in Sydney. Absolutely brilliant. We were spellbound by Kevin Spacey as Richard

The supporting cast were excellent as well. It was so good that on our way out of the theatre my husband turned to me and said "Can we come and see this again?" - for a man who has never studied, or watched, a Shakespeare play I think that is about as good as it gets. Shakespeare would have said 'job done!' in today's parlance! In fact it was so good, that when Richard was eventually killed at the battle of Bosworth Field I actually felt the urge to stand in my theatre seat and cheer for his death - such is the power of the acting.

The monochromatic staging, the crosses appearing on the doors, the lighting and use of simple but effective props were absolutely right for this particular staging. But it is Kevin who steals the crown, and the show - please bring this back to Sydney!

- Review 54 for Richard III.



Once in a lifetime event.

Posted 03/12/2011 by Shaun11.

The staging and the stage presence of Kevin Spacey (as well as the price) make this an unbelievable night of theatre.

- Review 55 for Richard III



Spacey at his best!

Posted 02/12/2011 by Gaiety.

Stunning! Amazing! Glad I went .

- Review 56 for Richard III.



Richard the diabolical!

Posted 02/12/2011 by Toze.

An amazing performance from Kevin Spacey. Favourite moment: The ending! Richard III being strung up and denied dignity in death!

- Review 58 for Richard III.



richard III, chilling.

Posted 02/12/2011 by susan636.

Seeing Kevin Spacey as Richard III was truly an amazing experience, he was deliciously evil, funny and commanding of attention at all times although he was certainly complimented by the rest of the cast, when he was on stage everyone else faded into the background. I think he was one of the sexiest Richard III I've ever seen. He was truly brilliant.

Favourite moment: it was all good but the handling of the "mobile phone" incident was magical.

Como se puede comprobar, estas valoraciones son similares a las emitidas por la prensa, en todas ellas se destaca a Spacey y algún aspecto de su actuación o incluso fuera de su actuación, como el incidente que hubo al sonar un teléfono móvil en una de las representaciones y se elogia su reacción ante dicho incidente.

12 de las reseñas valoraban con 4 estrellas sobre 5 a la representación:

- Review 4 for Richard III.



Amazing performance, but maybe wrong venue.

Lyric Theatre The Star.

Posted 16/12/2011 by Theatrebean.

Kevin spacey-totally amazing and I really enjoyed the whole play, love Shakespeare's use of language and it was delivered very well, could hear and understand everything. However, the theatre is so big and the set so minimal that we didn't have a great view, it would have been better in a smaller venue, I wanted to be closer to the action!

- Review 16 for Richard III.



Richard III lit up the stage.

Posted 11/12/2011 by Beleiri.

I loved the simplicity of the stage and the evocative use of lighting to portray the heightened emotions in some moments, such as the death of Clarence, when the shadows of the murderers were large against the wall, contrasting with the small shadow of Clarence pleading for his life.

Kevin Spacey was a spectacular presence on the stage as Richard III, engaging the audience perfectly. I did feel though as if the star on stage was Chuk Iwuji as Buckingham. He drew my eye whenever he was on stage and was very charming and sympathetic.

- Review 18 for Richard III.



Richard III.

Posted 11/12/2011 by Toretti.

Kevin Spacey and the entire British cast performing Richard III lived up to the excellent reviews they have been receiving. Spacey is masterful in the role and had the audience enthralled. The entire cast was of the highest calibre, and I felt uplifted by being able to see British acting and British drama at its best without having to travel all the way to London for it. The set was deceptively simple and perfectly conceived to deliver maximum visual impact for a dramatic play. I was a little surprised by some of the lighter, humorous, twists but the audience loved it.

- Review 28 for Richard III.



Excellent.

Posted 09/12/2011 by Seven.

Kevin Spacey is terrific as Richard III. He engages the audience with his roaring, mocking, wooing and scheming. It is such a physically demanding performance. He is on stage for most of the three hour performance - so fans of the actor will feel well-rewarded. He is well supported by the entire cast - with special praise to the actors playing Buckingham (Chuk Iwuji) and Queen Elizabeth (Haydn Gwynne).

The minimalist set works effectively with seamless changes. The set was tunnel shaped and those seated towards the aisles had impaired views of the whole stage.

The use of drums was also very effective.

- Review 30 for Richard III.



Richard 111.

Posted 08/12/2011 by Anonymous.

Great show - Favourite moment: Any part that Kevin Spacey played - amazing actor.

- Review 33 for Richard III.



Great show shame about the audience....

Posted 08/12/2011 by Ricochet.

The show was a fabulous, especially after intermission. The vocals were difficult to hear on the upper levels. Not sure if the stage was miked up as the STC is. It's not an intimate venue, so the actors were struggling to project their voices effectively.

The whole production and all the actors are outstanding, not just Kev!

- Review 35 for Richard III.



A pleasure & privilege.

Posted 07/12/2011 by HistoryFailure.

Completely mesmerised not only by Spacey but all the actors. Richards wooing of Lady Anne early in the piece was magnificent. The Duke of Clarence before his death was superb. The drumming in the climatic scenes was well used.

Favourite moment: Richard crazily presenting himself in full military dress through the beating drummers.

- Review 36 for Richard III.



Great performance.

Posted 06/12/2011 by Prodigy.

Overall a great theatre experience.

- Review 39 for Richard III.



Great show, shame about the theatre.

Posted 05/12/2011 by ginnymacp.

Great production, slick and easy to watch. shame about the huge ticket prices

- Review 41 for Richard III.



Richard 111 and bungy jumping.

Posted 05/12/2011 by madmaximum.

Gratifying to see the precise seamless change of scenes. The drumming and sounds were terrific, outstanding and perfectly targeted and precise as well as artistic. Spacey was out on his own and outstanding. Everyone else was overshadowed. Although Elizabeth 'did very good'

- Review 49 for Richard III.



Kevin Spacey really was majestic!

Posted 04/12/2011 by Smmmooth.

Enjoyed this classic Shakespeare play with a very strong cast an experience to remember.

Favourite moment: Final Scene.

- Review 57 for Richard III.



The Kevin spacey show.

Posted 02/12/2011 by Kerryscouse1.

Although 3 hours is quite a long time to concentrate on Shakespearean dialogue the performance if Kevin spacey was worth the task. He brought humour to the role of Richard III and despite a strong cast he stood out head and shoulders above the rest.

His mannerisms, gestures and movement which brought so much more to the speech were mesmerising. Fabulous to watch.

Favourite moment: When a mobile went off in the second half and spacey remarked in character 'tell them we're busy'

Estas reseñas difieren poco de las primeras y de las de la prensa, siguen destacando a K. Spacey pero también al resto del elenco, especialmente a Iwuji. También al escenario, aunque algunos espectadores se quejaban de la sala de teatro por ser demasiado grande, lo cual afectaba a la acústica y a escuchar correctamente a los actores y actrices. También hemos podido advertir alguna queja sobre los elevados precios de las entradas.

Tan solo 3 de las reseñas le daban una puntuación de 3 estrellas sobre 5:

- Review 29 for Richard III.



Richard 111 disappointing.

Posted 09/12/2011 by Higs.

We looked forward with great anticipation to seeing Richard 111 at The Lyric Theatre.

We were not totally disappointed as Kevin Spacey's performance was outstanding. Any performance of Shakespeare requires close attention to the dialogue. Unfortunately we could only hear about 50% of the dialogue. We could hear Spacey but not the other performers. The female characters were particularly bad.

- Review 31 for Richard III.



Disappointing Richard 111.

Posted 08/12/2011 by Eddijan.

Although the play was the most complete overall I found it disappointing. It was largely Kevin Spacey's play, and so much of the blame must rest with him. I found his performance too much of a rant and too much shouting. A quiet Richard has more menace. Richard is a man in control until the end and the performance should reflect his behind the scenes manipulation of the other members of his family. Other performers were average to good. The setting of the play - where the men wore modern dress, the women gowns and the duel used swords, seemed mixed up. It should be set in a period or place where dynasties matter.

Favourite moment: I quite liked the commuters providing the commentary.

- Review 51 for Richard III.



Only for the true shakespeare fans.

Posted 03/12/2011 by JoeSoap.

Acting and production quality was great but was way too long and only true fans of Shakespeare could enthusiastically endure the long-winded dialogue. You have to be a big fan of Shakespeare to truly appreciate this show (especially when considering the high cost of tickets).

Estos fans catalogaban esta adaptación como decepcionante. El primero destacaba a Spacey pero nada más, y como hacían los comentarios anteriores, se quejaba de no poder escuchar a los actores. Además, a diferencia de la prensa, afirmaba que las mujeres habían sido las peores, cuando la prensa y blogs destacaban todo lo contrario, tal y como se ha comentado, mientras que el segundo comentario puntualizaba negativamente los gritos de Spacey, algo que como ha sido comentado en el apartado correspondiente, parte de la prensa y blogs también lo incluyeron en sus reseñas como crítica negativa.

Únicamente una de las reseñas daba una valoración de 2 estrellas sobre 5, aunque esta nota no parecía estar basada en hechos meramente teatrales, ya que aseguraba que el espectáculo era excelente, el problema parecía ser que empezó media hora tarde:

- Review 2.



Richard III.

Lyric Theatre The Star- Sat 3 Dec 2011.

Posted 04/12/2011 by NorthShore.

The show was excellent, but I found it unprofessional that it started 1/2 hour late!

Por último, hubo una reseña que valoraba la representación con tan solo 1 estrella sobre 5, lo que sería la puntuación más baja, y esta sí estaba basada en la experiencia teatral y el espectador aseguraba haber abandonado en el intervalo:

- Review 1



Overblown

Lyric Theatre The Star

Posted 13/12/2011 by AnaR

Was looking forward to the Old Vic production. Came away at interval, unable to bear any more of Spacey's intemperate ranting and the lack of ability to deliver iambic pentameter that was displayed by most of the rest of the cast. Spacey's endless grimacing and sneering were the models of a cartoon character.

Woefully inappropriate. Whatever kind of actor he might be in other parts, Spacey is no Shakespearean. The first rule of any decent classical actor in the 21st century is to allow the text speak for itself and to speak it clearly, not bellow or mumble. The second rule is not to clutter up the performance by relying on extraneous nonsense with prosthetics. Spacey chose not to do the first and had great fun in a Lookit Meee!! Sort of way, limping around the stage and bellowing in a highly theatrical manner, more suited to the mid Victorian theatre and that of the early 20th C than the 21st C. Yes, we get it. The play has Richard hampered by both a hump and a limp, but he should not be played as a gurning irritant. The only persons on that stage who knew what they were about were the actors playing Queen Elizabeth and Queen Margaret. As for the rest, the production was for me a waste of time and money. Richard is the arch villain in the play, but he loses all credibility as a villain and a king if he is played as a mono-dimensional, farcical baddie as he was in this production. So many of the actors had nothing to do but stand around looking disengaged during the rants and roarings. Apart from anything else, that is poor stage direction. Frankly the RSC does Shakespeare and 17th C drama in general a lot better, and takes great pains to train its actors in the art of Shakespearean verse speaking. The Old Vic appears not to do that and the lack was very obvious in this production.

Favourite moment: The ushers playing the rabble enjoyed their moments of roaring commentary of what was going on. I also liked the use of audio visual technology.

Esta reseña coincidía con comentarios anteriores y con parte de las críticas de prensa y blogs en varias de sus valoraciones: por un lado los gritos de Spacey en su actuación, y por otro el problema de parte del elenco al declamar el pentámetro yámbico del texto shakesperiano. También la sobreactuación exagerada de Spacey, cuyas muecas y gestos se llegan a comparar en este comentario con personajes de los dibujos animados y que el resto de actores y actrices del elenco no aportaban y se limitaban a mirar a Spacey. Otra de las valoraciones que coincidirían con prensa y blogs es al elogiar la actuación de Gwynne y Jones.

Por último, para acabar se deberían señalar las conclusiones de la prensa y las conclusiones que hemos podido extraer. En primer lugar, en lo que a la prensa respecta, Piquero concluía brevemente, asegurando que se trataba de “un Ricardo III memorable”.

En el extranjero, Billington declaraba: “I still like to see Richard III as the climax of a cycle. But this production brings the Bridge Project, with its mixed Anglo-American cast, to an exciting conclusion”.

Fisher afirmaba: “it keeps the audience on the edge of their seats throughout and, along with the star turn from Kevin Spacey, will make *Richard III* a hot ticket in London”.

Hemming trasmitía: “This is a gripping spectacle, staged on Tom Piper’s nightmarish set with its multiple doors – an apt setting for a drama with so many untimely exits”.

Según Taylor: “Mendes's production is a model of clarity, fluidity and pace”, y según Rees: “This was stunning theatre at its very best”.

En la opinión de Callan, “this is an accessible play, made all the more so by the unrivalled direction of Mendes and the sheer durability of Spacey's character”.

Marshall concluía que se trataba de una obra brillante, entre otros calificativos:

Classy, wonderful, staggeringly well crafted: what more can any theatre lover want? And how totally brilliant that one of the most memorable of theatrical moments certainly in recent times is being portrayed nightly in SE1 as Richard, aka Kevin, does his terrible "work".

Por su parte, Liversedge recomendaba: “in essence, go to see *Richard III* for laughs and first rate, breathtakingly unforgettable acting”.

Spencer repetía para concluir que la producción se quedaba cerca de la excelencia: “This is an exciting and richly entertaining production, but one that finally misses greatness by a whisker”.

Morgan recomendaba comprar entradas con celeridad:

In closing then, *Richard III* contains an exhausting main performance for audience and player alike. Spacey looked unsurprisingly spent as the play drew to a climax and conclusion. Its aims were to fuse British and American talent on stage, and never has it succeeded so fully as with *Richard III*, where mixed accents can be heard from one scene to the next, providing a universal feeling of multiculturalism. I urge you to try to get tickets.

Dixon se atrevía a asegurar que se trataba del mejor Shakespeare que había visto nunca: “This is a spectacular event that cannot fail to impress. It is a once in a lifetime show that is both accomplished and magnetic. Without a doubt, the best Shakespeare I've seen”.

Cox concluía que la grandeza de la representación se debía a Spacey:

This production is tight and dramatic, with strong acting, direction and production. Yet it is very much the Kevin Spacey show. However, when Spacey is this good, you wouldn't want to be watching anything else. And that's how *Richard III* should be – dominated by the hunched figure as he attempts to eclipse all others.

Por su parte, James se sentía afortunado de poder asistir a la representación, a la cual consideraba un triunfo: “It's a triumph for the Bridge Project, which will enable 500,000 people in 10 countries on 4 continents to see it. Lucky them. Lucky me”.

Phipps la consideraba una adaptación extraordinaria: “This is a remarkable production of a play that still resonates in a world where dictators manipulate, rule and fall constantly”.

Otra conclusión positiva era la de la web *Sunstate*: “Sam Mendes’ production is high on concept and, notwithstanding the length, moves along at a fair clip. This show, given its casting, was always going to be a hit. It was always going to be a sell out. Luckily, it deserves to be”.

Y el Blog *Glasgowtheatreblog* concluía: “This was remarkable – unforgettable theatrical magic!”

Llama nuestra atención que el resto de conclusiones no eran positivas totalmente. En España, Maat, pese a la buena puntuación final que otorgó a la función, afirmaba:

Desde la libertad que da escribir en un blog y dando el punto de vista de un espectador medio, sin ser un experto puedo decir que la experiencia estuvo más que bien, pero sin llegar al “orgasmo intelectual” o algo para recordar durante toda la vida. La Tempestad, representada hace unos meses en el mismo sitio, por la misma compañía y sin tanta publicidad, me pareció mejor, en líneas generales.

En el extranjero, Letts, por ejemplo, afirmaba: “Few productions can have been so eye-catching but Mr Spacey is not quite an Olivier”.

Hook concluía: “This Richard III is a mixed bag and like all assortments, it's easy enough to take the good bits, enjoy them and forget the rest”.

Rooney señalaba: “This is not the most nuanced interpretation of *Richard III*, but as a conclusion to the ambitious Bridge Project ... it's a suitably ballsy bid to make Shakespeare accessible to a wide audience”.

Barmann afirmaba:

So, in short, all fans of Kevin Spacey need to see this show if they can, during its brief 10-day run here in S.F. before it moves on to Sydney and elsewhere — the man is astounding and gives perhaps the most powerful performance we've seen on a local stage in many years. But those with short attention spans for Shakespeare, for whom three hours of an albeit excellent history play sounds like too much.

Caitlin también mostraba sentimientos encontrados: “I did enjoy it and objectively I rate it highly but mostly I just felt cheated. How disappointing that such a good production was let down by such mundane things. Now is the winter of our discontent, indeed”.

Lo mismo le ocurría a la web *Civiliantheatre*:

This is not a brilliant new interpretation or a production that can be described as seminal. However it achieves pretty much everything it set out to do. It puts together a solid production build around a star performance. It understands its audience and subsequently it is a hugely enjoyable show that can be followed by both Shakespeare-buffs and those seeing it for the first time. It also gives audiences the opportunity to witness one of the few A-list screen actors who

have genuine claim to being a first-rate stage actor putting in a storming performance on the London stage.

También es interesante que tanto Ramon como el Blog *Oughttobeclowns* recomendaba asistir a la adaptación de Propeller antes que a la de The Bridge Project:

- Even so, the production is in terrific shape already and is sure to only get stronger as time goes on. If you only have space in your life for one *Richard III* this month, then I'd say make it Propeller's. But Mendes's production is a thoroughly involving and gripping account of the play, and (in more ways than one) it ends the Bridge Project initiative on a definite high (Ramon).
- Altogether I can't say I was disappointed by this *Richard III*, or even bored although one can't help but feel some of its over-extended running time could have been trimmed with a few judicious cuts. But something was missing to make it truly great theatre and I think it was partly due to the sense that I never really forgot that I was watching Spacey give a performance. An impressive one, the scuttling around the stage is magnificently done, but nonetheless never one which entirely subsumes him into the character. This is a strong production, and was rapturously received by the audience, but I couldn't help but draw comparisons with Propeller's utterly revelatory interpretation and in the end, those boys won it for me (*Oughttobeclowns*).

El resto de conclusiones fueron definitivamente negativas. Por ejemplo, Miller concluía con los que, a su juicio, fueron los puntos negativos de la obra, aunque la conclusión final no era tan negativa como el resto del comentario:

The most deficient part of the production consisted of the modern business and military dress—now routine in theater and opera—and the often weak “pointing” of some scenes. By that I mean not only matters of emphasis but the final gestures of each scene and of important speeches. Some segments even seemed unfinished, as if they were under-rehearsed, but a more plausible reason might be that some of the cast members were tired after much traveling—although certainly not Kevin Spacey! This production seemed to rely more on projected titles (a not inappropriate bit of Brechtian intertextuality in reverse after *Arturo Ui*, which refers back to Richard) than on the work of the actors to articulate and establish the basic stresses of the action. In his own time, Shakespeare had only himself and his fellow actors gestures and speech to accomplish this, and it is one of the easier aspects of Elizabethan theater to carry over to the modern stage. Dramaturgically the production was an odd mixture of realistic and stylized elements—for instance in the methods of murder—which I thought, didn't sit well together. I found *Richard III* to be the most erratic of the Bridge Project productions, although it was still immensely rewarding. That is the curious paradox of the Bridge Project. Many of my reservations may fade in my overall memory of the performance. I found the show thoroughly absorbing and learned from it, and I wouldn't hesitate to recommend it. I'll miss the Bridge Project and the particular qualities of its productions. Even though its premise doesn't convince me entirely and its execution seems flawed, the productions have been stimulating and enjoyable.

Sin embargo, el resto no fueron tan indulgentes. Por ejemplo, Benedict era claro y conciso considerando la obra como decepcionante pese a que Spacey garantizaría el éxito: “Spacey’s grandstanding will guarantee success for the ten-month world tour, but as the finale of the impressively transatlantic Bridge Project, it’s a disappointment”.

Christianopoulos consideraba que lo único positivo de la adaptación era Spacey, el resto de su crítica fueron duras palabras:

In conclusion, *Richard III* was a performance centred on the abundant talent of its leading actor, Kevin Spacey. The polished and professional support Spacey received from the director, Sam Mendes and fellow actors were sufficient to impress popular audiences in Hong Kong and elsewhere. However there were opportunities lost along the way in terms of maximising the brilliant writing of Shakespeare’s play. Most notable among these were the set design and timing of transitions between scenes, but also the lack of ensemble support among the less-experienced actors contributed to feelings of disappointment that this was still a work-in-progress, or worse still, a play that was hurriedly put together for financial reasons rather than artistic ones.

También Carr afirmaba una dura conclusión hacia la obra y aconsejaba a Hollywood alejarse de Shakespeare:

I feel sorry for people who, drawn by Spacey, will see this production and come away thinking that all of Shakespeare is stale, crude, overblown. Thirty years ago we left a New York theatre when Al Pacino murdered the same role. Hands off, Hollywood, is my advice.

Aunque quizás la conclusión más dura fue la de Russell desde su Blog, el cual únicamente salvaba del desastre a Jones y Gwynne:

At the end, I actually booed – the first time I recall having done so at the theatre. It was all a bit too much of the Emperor’s New Clothes for me to be convinced I was watching a great production. The one thing I dislike about what Him Indoors calls “Communist Bowing” (i.e. when all the cast take their bows together rather than individually) is that one doesn’t get the chance to applaud (or indeed boo) particular performers. I’d have stood for Gemma Jones, cheered for Hadyn Gwynne and roundly raspberried Chuk Iwuji. Bring back individual bows, synopses in the programme, some decent scenery to look at and buckets of blood on the stage and I’ll be a happy man. Oh, and some actors who don’t drawl like John Wayne when they are playing English noblemen.

Por tanto, se pueden extraer diferentes conclusiones tras haber analizado las diferentes reseñas críticas, tanto de prensa como Blogs, de distintos países. En primer lugar, se podría afirmar que ninguno de los aspectos analizados de esta adaptación lograba la crítica positiva de forma unánime. Además, también se podría confirmar que el éxito de esta producción residía en Kevin Spacey, quien también era el mayor reclamo para asegurar el lleno en cada representación. Las expectativas eran muy altas, junto al actor, la dirección de Sam Mendes, no podemos olvidar que juntos lograron el Oscar con el film *American Beauty* (1999). Además, un proyecto transatlántico *The Bridge Project*, una colaboración de 3 años de duración (2009-2012) sin precedentes

que unían Brooklyn Academy of Music (BAM) de Nueva York y el Old Vic de Londres, desarrollada por Neal Street Productions (Londres) que contaba con actores y actrices de primer nivel, americanos y británicos. Entre sus sponsors, el Bank of America Merrill Lynch. Por lo tanto, una compañía con un gran presupuesto y grandes posibilidades, que además tuvieron la oportunidad de girar alrededor del mundo. Las expectativas en todos los países eran altas y también lo eran en España, como se ha podido comprobar, entradas vendidas y hoteles ocupados tiempo antes.

Sin embargo, pese a que todos los aspectos analizados recibieron críticas principalmente positivas, también recibieron muchas negativas, incluido el propio Spacey, el más alabado y quien mejores críticas recibió, pero ni siquiera él consiguió una crítica unánime. Se le criticó que gritaba demasiado e incluso que sobreactuaba, por ejemplo.

El apartado que mayor número de críticas negativas recibió fue el resto del elenco actoral. Pese a los elogios principalmente hacia los papeles femeninos y las actrices Gwynne, Jones, Scholey y Adermann, y también los actores Iwuji y Williams, el trabajo coral del grupo no funcionó.

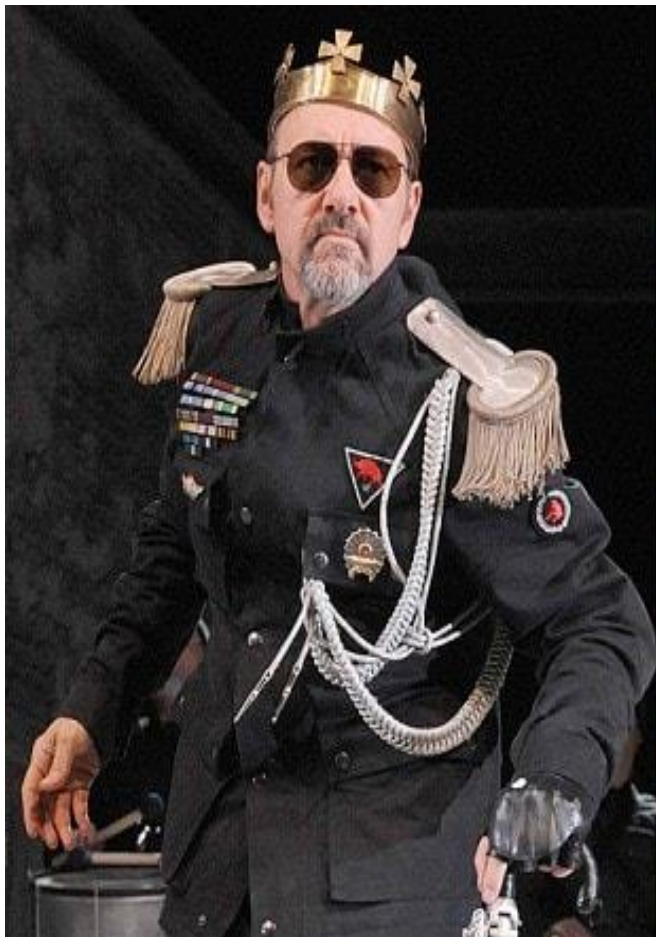
Otro aspecto muy criticado fue la propuesta bajo la dirección de Mendes, con el curioso dato de que fue mejor recibida en USA o Australia que en UK, donde recibió más críticas negativas que positivas. También fue muy criticada la puesta en escena, por ser demasiado sencilla y poco arriesgada. La inclusión de proyecciones recibió diversidad de opiniones, siendo criticado el toque fílmico que aportaba a la obra.

Así pues, pese a las grandes posibilidades de la compañía, más que ninguna de las analizadas, y pese a contar con la mejor materia prima, la adaptación de The Bridge Project, Sam Mendes y Kevin Spacey quizá debería haber recogido elogios de forma unánime, algo que no ocurrió. Si lo consiguieron en España, pero no en el resto de países donde se han podido encontrar reseñas, siendo numerosas las críticas negativas en Reino Unido y en USA, aunque también las hubo en Australia y Hong Kong.

Además, al coincidir en el tiempo con la adaptación inglesa de la compañía Propeller, las comparaciones fueron inevitables, y resulta sorprendente que dichas comparaciones siempre eran favorables a Propeller.

Anexos.

Anexo I. Kevin Spacey vs. Gaddafi.



Anexo II. Richard III interpretado por Jay Whittaker (2012) influenciado por Spacey.



Anexo III. Martin Freeman, *Richard III*, Trafalgar Studios. (2014)



Anexo IV. Dyfan Dwyfor Richard III en 2018 en el Rose Theatre de York.



Anexo V. Richard apaga la TV y comienza el monólogo inicial.



Anexo VI. Deformaciones de Richard.



Anexo VII. Deformaciones de Richard.



Anexo VIII. Deformaciones físicas de Richard.



Bibliografía Consultada.

I.

Mendes, Sam. Introducción. “Exploring the Dark Side”. En Programa de *Richard III*, de William Shakespeare, dirigida por Sam Mendes. The Bridge Project. USA-UK, 2011.

Whelehan, Jeremy, director. *NOW: In the Wings on a World Stage*. Kaleidoscope Home Entertainment Ltd, London, 2014, DVD.

II. Prensa y Blogs españoles.

Bandrés, Jon. “La Crítica Británica Elogia a Kevin Spacey por su Ricardo III Dirigido por Sam Mendes”. 30 Junio 2011. www.rtve.es/noticias/20110630/critica-britanica-elogia-kevin-spacey-su-ricardo-iii-dirigido-sam-mendes/444770.shtml.

Cónsole, Jorge. “Ricardo III, de Sam Mendes y Kevin Spacey”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Jorge Mario Console*. Web Blog Post. 30 Oct. 2010. <http://jorgemarioconsole.blogspot.com.es/2011/10/mi-notita-en-la-maga.html>.

Fernández, Saúl. “Ricardo III y Toda su Maldad, en Avilés”. 30 Ago. 2011. <http://ocio.lne.es/agenda/noticias/nws-28741-ricardo-iii-toda-su-maldad-aviles.html>.

Fernández-Santos, Elsa. “Kevin Spacey Convierte a Ricardo III en un Dictador del Siglo XX”. 29 Sep. 2011. http://elpais.com/cultura/2011/09/29/actualidad/1317247202_850215.html.

---. “Un Dictador Llamado Kevin Spacey”. 30 Sep. 2011. http://elpais.com/diario/2011/09/30/cultura/1317333601_850215.html.

Franco, Camilo. “El Monstruo Reaparece en Avilés”. Reseña de *Richard III*, de Sam Mendes. 30 Sep. 2011. www.lavozdegalicia.es/ocioycultura/2011/09/30/0003_201109G30P41994.htm?utm_source=buscavoz&utm_medium=buscavoz.

“Kevin Spacey Llena Avilés”. 25 Sep. 2011. www.elcomercio.es/v/20110925/aviles/kevin-spacey-llena-aviles-20110925.html.

Mora, José Manuel. « El Más Oscuro Kevin Spacey ». Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *El Cultural*. 23 Sep. 2011. www.elcultural.es/revista/escenarios/El-mas-oscurο-Kevin-Spacey/29780.

Palacio, A. “El Niemeyer Presenta el Día 28 a ‘Ricardo III’, «la Mejor Obra del Teatro Clásico»”. 31 Ago. 2011. www.elcomercio.es/v/20110831/aviles/niemeyer-presenta-ricardo-mejor-20110831.html.

Piquero, Alberto y De Luis, Y. “Avilés Vibra con el ‘Ricardo III’ de Kevin Spacey y Sam Mendes”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *El Comercio*. 29 Sep. 2011. www.elcomercio.es/v/.../aviles-vibra-ricardo-kevin-20110929.html.

Ramos, Rafael. “Kevin Spacey Triunfa como Ricardo III”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *La Vanguardia*. 26 Jul. 2011. www.lavanguardia.com/gente/20110726/54191536226/kevin-spacey-triunfa-como-ricardo-iii.html.

“Ricardo III en el Palacio Valdés”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Dibujar con Luz*. Web Blog Post. 1 Oct. 2011. <https://dibujarconluz.wordpress.com/2011/10/01/ricardo-iii-en-el-palacio-valdes/>.

III. Prensa y Blogs extranjeros.

“A Standing Ovation at Epidaurus - The Theatre of Theatres - for Kevin Spacey in Shakespeare's Richard III”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Global Greek World*. Web Blog Post. 30 Jul. 2011. <http://globalgreekworld.blogspot.com.es/2011/07/standing-ovation-at-epidaurus-theatre.html>.

“An Evening with Kevin Spacey in Epidaurus, Greece”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Wanderlust*. 4 Sep. 2011. www.wanderlust.co.uk/mywanderlust/members/beccs/experiences/an-evening-with-kevin-spacey-in-epidaurus-greece_4884.

Barmann, John. “SFist Reviews: Kevin Spacey in 'Richard III' at the Curran Theater”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *SFist*. 20 Nov. 2011. http://sfist.com/2011/10/20/sfist_reviews_kevin_spacey_in_richa.php.

Bassett, Kate. “Richard III, Old Vic, London Lullaby, Barbican Pit, London. The Beggar's Opera, Regent's Park Open Air Theatre, London”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Independent*. 3 Jul. 2011. www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/richard-iii-old-vic-londonbrlullaby-barbican-pit-londonbrthe-beggars-opera-regents-park-open-air-theatre-london-2305779.html.

---. “Spacey Swivels between Hand-Twirls and Hollering in Mendes's 'Stagey' Production”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Independent*. 3 Jul. 2011. www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/richard-iii-old-vic-londonbrlullaby-barbican-pit-londonbrthe-beggars-opera-regents-park-open-air-theatre-london-2305779.html.

Benedict, David. “Review: ‘Richard III’”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Variety*. 30 Jun. 2011. <http://variety.com/2011/legit/reviews/richard-iii-1117945582/>.

- Billington, Michael. "Richard III, Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Guardian*. 29 Jun. 2011.
www.guardian.co.uk/stage/2011/jun/29/richard-iii-review-kevin-spacey.
- Blake, Jason. "Review - Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Eight Nights a Week*. Web Blog Post. 2 Dic. 2012.
<http://eightnightsaweek.blogspot.com.es/2011/12/review-richard-iii.html>.
- Brantley, Ben. "It's a Dehumanizing Business, Becoming Top Dog". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The New York Times*. 18 Ene. 2012.
http://theater.nytimes.com/2012/01/19/theater/reviews/kevin-spaceys-richard-iii-staged-by-sam-mendes-review.html?_r=0&adxnnl=1&adxnnlx=1348740418-SJJ+h67rL+kM/IFH1CaoHg.
- . "Old Stories, Spun Anew". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The New York Times*. 11 Jul. 2011.
http://theater.nytimes.com/2011/07/12/theater/richard-iii-at-old-vic-and-other-london-shows-offer-catharsis.html?pagewanted=all&_r=0.
- Brown, Peter. "Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *London Theatre Archive*. 5 Jul. 2011.
www.londontheatrearchive.co.uk/archive/secure/archivereviews/richardiii2011.htm.
- Buchanan, Matt y Ellis, Scott. "Twixt Kevin and Hell". 6 Dic. 2011.
www.smh.com.au/entertainment/theatre/twixt-kevin-and-hell-20111205-1ofh8.html.
- Caitlin. "Kevin Spacey in Richard III: Now Is the Winter of our Discontent". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Roaming Tales*. Web Blog Post. 22 Dic. 2011. www.roamingtales.com/2011/12/22/kevin-spacey-richard-iii/.
- Callan, Paul. "Theatre Review: Richard III, Old Vic, London". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Daily Express*. 1 Jul. 2011.
www.express.co.uk/entertainment/theatre/256022/Theatre-review-Richard-III-Old-Vic-London.
- Carr, Bob. "Spacey's Richard III: Left at Interval". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Bob Carr*. Web Blog Post.
<https://bobcarrblog.wordpress.com/theatre-reviews/>. N. d.
- Clapp, Susannah. "Richard III; Lullaby; Hundreds & Thousands – Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Guardian*. 3 Jul. 2011.
www.theguardian.com/culture/2011/jul/03/kevin-spacey-richard-iii-review.
- Cohen, Patricia. "English King to Reign In Beijing, Briefly". 16 Ene. 2011.
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9405E1D61631F935A25752C1A9679D8B63>.

- Cooter, Maxwell. "Richard III, Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *What's on Stage?*. 30 Junio 2011. www.whatsonstage.com/west-end-theatre/reviews/06-2011/richard-iii-old-vic_8422.html.
- Cox, Jocelyn. "Summer Review: Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Tribe Online*. Septiembre 2011. www.tribeonline.com/2011/09/summer-review-richard-iii/.
- Crompton, Sarah. "Kevin Spacey: Fired up After Summer of Discontent". 9 Sep. 2011. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/8754058/Kevin-Spacey-interview.html.
- Dixon, Katherine. "'Richard III' @ The Old Vic Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Impact Nottingham*. 5 Sep. 2011. www.impactnottingham.com/2011/09/richard-iii-the-old-vic-theatre/.
- Dziemianowicz, Joe. "Kevin Spacey Rules Stage in BAM's 'Richard III'; Brings Regal Shine to Shakespeare's Power-Mad Monster". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *New York Daily News*. 18 Ene. 2012. www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/bam-richard-iii-kevin-spacey-rules-stage-shakespeare-power-mad-monster-article-1.1007988.
- Feingold, Michael. "Kevin Spacey Growls Through *Richard III*". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Village Voice*. 5 Sep. 2011. 25 Ene. 2012. www.villagevoice.com/2012-01-25/theater/kevin-spacey-growls-through-richard-iii/full/.
- Fisher, Phillip. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *British Theatre Guide*. Septiembre 2011. www.britishtheatreinfo.com/reviews/OVrichardiii-rev.
- Frinkle, David. "Richard III". Reseña de *Richard III*, de Sam Mendes. 18 Julio 2011. www.theatermania.com/london-theater/reviews/07-2011/richard-iii_38968.html.
- Gwynne, Haydn. Entrevista por Pat Cerasaro. "Spotlight On RICHARD III: Haydn Gwynne". 3 Mar. 2012. www.broadwayworld.com/article/Spotlight-On-RICHARD-III-Haydn-Gwynne-20120303#.U2HRlfiySp.
- Hart, Christopher. "Richard III, Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Sunday Times*. 3 Jul. 2011. www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/arts/theatre/article659508.ece.
- Hemming, Sarah. "Richard III, Old Vic, London". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Financial Times*. 1 Jul. 2011. www.ft.com/cms/s/2/262da862-a31c-11e0-a9a4-00144feabdc0.html.
- Hitchings, Henry. "Richard III, Old Vic – Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Evening Standard*. 30 Jun. 2011. www.standard.co.uk/goingout/theatre/richard-iii-old-vic--review-7425564.html.

- Hook, Chris. "Kevin Spacey's Old Vic Production of Richard III at Lyric Theatre is a Mixed Bag". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Daily Telegraph*. 5 Dic. 2011. www.dailyletter.com.au/entertainment/kevin-spaceys-old-vic-production-of-richard-iii-at-lyric-theatre-is-a-mixed-bag/story-e6frefxmi-1226213668541.
- Hurwitt, Robert. "'Richard III' Review: Kevin Spacey Reigns Supreme". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *San Francisco Gate*. 21 Oct. 2011. www.sfgate.com/performance/article/Richard-III-review-Kevin-Spacey-reigns-supreme-2326226.php.
- James, Gareth. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Gareth James*. Web Blog Post. Agosto 2011. <https://garethjames.wordpress.com/2011/08/08/richard-iii/>.
- Jones, Gemma. Entrevista por Pat Cerasaro. "Spotlight On RICHARD III: Gemma Jones". 18 Feb. 2012. www.broadwayworld.com/article/Spotlight-On-RICHARD-III-Gemma-Jones-20120218#.U2HR_VfiySp.
- Karas, James. "Powerful Richard III with Kevin Spacey in New York". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *James Karas Reviews*. Web Blog Post. 30 Ene. 2012. <http://jameskarasreviews.blogspot.com.es/2012/01/powerful-richard-iii-with-kevin-spacey.html>.
- "Kevin Spacey Shines as Shakespeare's 'Richard III'". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Daily News*. 10 Jul. 2011. http://thedailynewsonline.com/entertainment/article_fe78c95c-aa8f-11e0-b116-001cc4c03286.html.
- Kwong, Kevin. "Spacey Delights, Horrifies in Role". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *South China Morning Post*. 15 Sep. 2011. www.scmp.com/article/979336/spacey-delights-horrifies-role.
- Letts, Quentin. "RICHARD III: Showmanship supreme but, alas, Spacey is hardly Olivier". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Daily Mail*. 30 Jun. 2011. www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2009719/RICHARD-III-Showmanship-supreme-alas-Spacey-hardly-Olivier.html?ito=feeds-newsxml.
- Levy, Paul. "Kevin Spacey is the Perfect Richard III". 1 Julio 2011. <http://online.wsj.com/article/SB10001424052702304569504576405740407780246.html>
- Liversedge, Belinda. "THE OLD VIC: Sam Mendes Directs Kevin Spacey in this Bravura Production of Shakespeare's Timeless Play". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Arts Hub*. 29 Jul. 2011. www.artshub.co.uk/news-article/reviews/performing-arts/richard-iii-184978.
- Lougherb, Sharon. "Kevin Spacey Has Great Fun with Richard III in a Triumphant Production". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en

- Metro*. 1 Nov. 2011. <http://metro.co.uk/2011/07/01/richard-iii-kevin-spacey-theatre-review-64111/>.
- Loveridge, Lizzy. "A *CurtainUp* London Review *Richard III*". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Curtain Up*. www.curtainup.com/richard3spacey.html. N. d.
- Lukes, Edward. "Richard III at The Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The London Magazine*. 5 Jul. 2011. www.thelondonmagazine.co.uk/Going-Out/Reviews/Richard-III-at-The-Old-Vic.html.
- Marshall, Rob. "Richard III at The Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *London SE1 Community Website*. 6 Jul. 2011. www.london-se1.co.uk/news/view/5389.
- McCallum, John. "Spacey Schmoozes his Way to the Top, and Slays them". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Australian*. 5 Dic. 2011. www.theaustralian.com.au/arts/stage/spacey-schmoozes-his-way-to-the-top-and-slays-them/story-fn9d344c-1226213614670.
- McNulty, Charles. "All the Arts, All the Time". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Los Angeles Times*. Web Blog Post. 1 Jul. 2011. <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/07/theater-review-kevin-spacey-in-richard-iii-in-london.html>.
- Miller, Michael. "The Bridge Project's Richard III, by William Shakespeare, with Kevin Spacey, at BAM...with a Backward Look at the Donmar Warehouse King Lear". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *New York Arts*. 3 Feb. 2012. <http://newyorkarts.net/2012/02/richard-iii-shakespeare-kevin-spacey-bridge-project-bam/#.UjnRFD-nZGo>.
- Morgan, Liam. "Kevin Spacey's Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Student Review*. 2 Sep. 2011. <http://thestudentreview.co.uk/2011/09/kevin-spaceys-richard-iii/>.
- Morrison, John. "Kevin Spacey's Back". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Black Pig J. Morrison*. Web Blog Post. 1 Jul. 2011. http://blackpig.typepad.com/john_morrison/2011/07/kevin-spaceys-back.html.
- Ouzounian, Richard. "Ouzounian in London: Kevin Spacey a Stunning Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Star*. 2 Sep. 2011. www.thestar.com/entertainment/2011/09/02/ouzounian_in_london_kevin_spacey_a_stunning_richard_iii.html.
- Oxford, Jesse. "Play the Devil: Kevin Spacey Renders Richard III as a Sinister and Seductive". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Observer*. 24 Ene. 2012. <http://observer.com/2012/01/play-the-devil-kevin-spacey-renders-richard-iii-as-sinister-and-seductive/>.

- Peikert, Mark. "Kevin Spacey On the Cover of Backstage This Week!" 7 Mayo 2014. www.backstage.com/interview/kevin-spacey-cover-backstage-week/.
- Perera, Shyama. "Richard III Review, Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Monkey Matters Theatre*. 27 Jun. 2011. www.monkeymatterstheatre.com/2011/06/richard-iii-review-old-vic.html.
- Perry, Keith. "Kevin Spacey: Richard III Look Was Inspired by Gaddafi". 10 Jun. 2014. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/10888285/Kevin-Spacey-Richard-III-look-was-inspired-by-Gaddafi.html.
- Phips, Ian. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Stage Whispers*. Dic. 2011. www.stagewhispers.com.au/reviews/richard-iii-0.
- Pincus-Roth, Zachary. "The Winter of his Content". 1 Dic. 2011. www.wsj.com/articles/SB10001424052970204449804577068861041103228.
- Plant, Simon. "Review: Richard III, London's Old Vic Theatre, in Sydney". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Herald Sun*. 7 Dic. 2011. www.heraldsun.com.au/entertainment/arts/review-richard-iii-londons-old-vic-theatre-in-sydney/story-fn7eul6a-1226216124186.
- Raby, Julie. "Richard III (Old Vic, 9th July 2011)". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Julie Raby*. Web Blog Post. Julio 2011. <http://julieraby.com/2011/08/03/richard-iii-old-vic-9th-july-2011/>.
- Ramon, Alex. "Theatre Review: Richard III (Old Vic)". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Boycotting Trends*. Web Blog Post. 22 Jun. 2011. <http://boycottingtrends.blogspot.com.es/2011/06/theatre-review-richard-iii-old-vic.html>.
- Rees, Mathew. "Richard III at the Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Hamlife*. Web Blog Post. 10 Sep. 2011. <http://hamlife.blogspot.com.es/2011/09/richard-iii-at-old-vic.html>.
- "Review: Richard III, Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Sanstate*. 20 Jun. 2011. www.sanstaste.com/2011/06/20/review-richard-iii-old-vic/.
- "Review: Richard III, Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Ought To Be Clowns*. Web Blog Post. 12 Sep. 2011. <http://oughttobeclowns.blogspot.com.es/2011/09/review-richard-iii-old-vic.html>.
- "Review: Richard III Starring Kevin Spacey, Old Vic Theatre London". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Glasgow Theatre Blog*. Web Blog Post. 13 Nov. 2011. <http://glasgowtheatreblog.com/2012/05/11/richard-iii-starring-kevin-spacey-old-vic-theatre-london-13th-july-2011/>.
- "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Civilian Theatre*. Feb. 2011. <http://civiliantheatre.com/reviews/2011-2/richard-iii/>.

- “Richard III at the Old Vic Theatre Starring Kevin Spacey – Round-up of Reviews”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *West End Theatre*. www.westendtheatre.com/14670/reviews/reviews-round-up/richard-iii-at-the-old-vic-theatre-starring-kevin-spacey-round-up-of-reviews/. n. d.
- Rooney, David. “Richard III: Theater Review”. Reseña de *Richard III*, de Sam Mendes. 18 Enero 2012. www.hollywoodreporter.com/review/kevin-spacey-richard-iii-theater-review-282739.
- Russell. “Richard III - The Old Vic, Friday 24th June 2011”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Russell's Theatre Reviews*. Web Blog Post. 1 Jul. 2011. <http://russells-theatre-reviews.blogspot.com.es/2011/07/richard-iii-old-vic-friday-24th-june.html>.
- Saltzman, Simon. “Theater Review: 'Richard III'”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Princeton Info*. 15 Feb. 2012. www.princetoninfo.com/index.php?option=com_us1more&Itemid=6&key=02-15-2012Richard.
- Scheck, Franck. “Review: *Richard III*”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Scheck on the Hearts*. Web Blog Post. 19 Ene. 2012. <http://scheckonthearts.com/blog2.php/2012/01/19/review-ligrichard-iiil-ig>.
- “Shakespeare's Richard III”. 24 Sep. 2011. http://theatrebeijing.com/whats_on/NCPA/2011/shakespeares_richard_III.html.
- Simmonds, Diana. “Richard III”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Stage Noise*. 2 Feb. 2011. www.stagenoise.com/review/1563.
- Sinclair, Tracey. “Richard III at Old Vic”. Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Exeunt Magazine*. Jun. – Sep. 2011. <http://exeuntmagazine.com/reviews/richard-iii-3/>.
- Spacey, Kevin. Entrevista por Andrew Todd. “Kevin Spacey Interview: Political Animal”. 4 Nov. 2011. www.guardian.co.uk/stage/2011/nov/04/kevin-spacey-interview-old-vic.
- . Entrevista por Bryan Tallerico. “Interview. Kevin Spacey Talks another Left Turn”. 5 Mayo 2014. www.rogerebert.com/balder-and-dash/kevin-spacey-now-shakespeare-house-of-cards-call-of-duty.
- . Entrevista por Lucinda Everett. “Kevin Spacey Interview: 'Why Did I Dress as Gaddafi? It Was Funny'”. 9 Jun. 2014. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/10880474/Kevin-Spacey-interview-Why-did-I-dress-as-Gaddafi-It-was-funny.html.
- . Entrevista por Pat Cerasaro. “Kevin Spacey Talks New RICHARD III Documentary NOW, Plus HOUSE OF CARDS, Future Musical? & More”. 1 Mayo 2014. www.broadwayworld.com/article/InDepth-InterView-Exclusive-Kevin-Spacey-

Talks-New-RICHARD-III-Documentary-NOW-Plus-HOUSE-OF-CARDS-Future-Musical-More-20140501#.U2OWbMe3bwo.

- . Entrevista por Sarah Crompton. "Kevin Spacey Interview: 'Let the Hump do the Acting'". 25 Jun. 2011. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/8594793/Kevin-Spacey-interview-Let-the-hump-do-the-acting.html.
- Spencer, Charles. "Kevin Spacey's Richard III: Critics Unanimous in Hailing 'Superb' Performance". 30 Jun. 2011. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/8608079/Kevin-Spaceys-Richard-III-critics-unanimous-in-hailing-superb-performance.html.
- . "Richard III, Old Vic, Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Telegraph*. 30 Nov. 2011. www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8606884/Richard-III-Old-Vic-review.html.
- Taylor, Paul. "Mendes, Spacey and a Flick of Söze – This is not the Usual 'Richard III'". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *The Independent*. 30 Ene. 2011. www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/first-night-richard-iii-old-vic-london-2304609.html.
- "Time Out Says: 4 out of 5 Stars". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Time Out London*. 4 Jul. 2011. www.timeout.com/london/theatre/richard-iii-3.
- Trueman, Matt. "Portrait: Kevin Spacey as Richard III, Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, en *Matt Trueman*. Web Blog Post 22 Jul. 2011. <http://matttrueman.co.uk/2011/07/portrait-kevin-spacey-as-richard-iii-old-vic.html>.
- Turan, Cyan. "Review: Richard III at the Old Vic". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes en *Cyan Turan*. Web Blog Post. 21 Sept. 2011. <http://cyanuran.blogspot.com.es/2011/09/review-richard-iii-at-old-vic.html>.
- Vineberg, Steve. "Two Richards". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes, y *Richard III*, dirigida por E. Hall en *Critics at Large*. 25 Jul. 2011. www.criticsatlarge.ca/2011/07/two-richards.html.
- Viney, Peter. "Richard III – Spacey, 2011". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes en *Peter Viney*. Web Blog Post. 6 Ago. 2011. <http://peterviney.wordpress.com/stage/richard-iii/>.
- Woodhead, Cameron. "A Charismatic Portrait of Tyranny". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes en *The Age*. 3 Dic. 2011. www.theage.com.au/entertainment/theatre/a-charismatic-portrait-of-tyranny-20111202-1ob6t.html.
- Young, Jingan. "Review: Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por S. Mendes en *A Younger Theatre*. Web Blog Post. 1 Jul. 2011. www.ayoungertheatre.com/review-richard-iii/.

IV. Estudios.

Miller, Gemma. "A Tale of Two Richards: A Comparative Analysis of the Artistic, Aesthetic and Ideological Practices Presented in Tim Carroll's 2012 'Original Practices' Production and Sam Mendes's 2011 'Bridge Project' production of Richard III". U. of London. 4 Abr. 2014.

V. House of Cards.

"9 Things 'House Of Cards' Took From Shakespeare" 21 Feb. 2014. www.huffingtonpost.com/2014/02/21/house-of-cards-shakespeare-_n_4823200.html.

Blank, Paula C. "Is Frank Underwood on 'House of Cards' gay? Ask Shakespeare". 6 Feb. 2014. www.washingtonpost.com/opinions/is-frank-underwood-on-house-of-cards-gay-ask-shakespeare/2014/02/06/c4469b76-7a1a-11e3-8963-b4b654bcc9b2_story.html.

Cappio, James. "If Richard III Had Married Lady Macbeth: The Shakespearean Pedigree of *House of Cards*". 11 Feb. 2013. Web Blog Post. <http://bloggingshakespeare.com/if-richard-iii-had-married-lady-macbeth-the-shakespearean-pedigree-of-house-of-cards>.

Crouch, Ian. "Richard's House of Cards". 4 Feb. 2013. www.newyorker.com/culture/culture-desk/richard-iiis-house-of-cards.

"Frank Underwood is Richard III Reincarnate, Says Kevin Spacey" 12 Mayo 2014. www.cbc.ca/radio/q/schedule-for-monday-may-12-1.2976386/frank-underwood-is-richard-iii-reincarnate-says-kevin-spacey-1.2976418.

Kevin Spacey Brings Shakespeare To The World. 2 Mayo 2014. <http://hereandnow.wbur.org/2014/05/02/kevin-spacey-now>.

Power, John. "Comparing and Contrasting Frank Underwood and Richard III". 27 Mayo 2015. <https://medium.com/@johnpower/comparing-and-contrasting-frank-underwood-and-richard-iii-825c17877ba7>.

Spacey, K. "Kevin Spacey Q & A: 'House of Cards' Wouldn't Exist Without Richard III, Focus of Self-Released Doc (VIDEO)". Entrevista por Anne Thompson. 2 Mayo 2014. Web Blog Post. <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/kevin-spacey-house-of-cards-wouldnt-exist-without-richard-iii-star-of-self-released-tribeca-doc>.

VI. Otros

Bloxham, Andy; Hough, Andrew, y Henderson, Barney. "Lybia Live: September 9 as it Happened". 9 Sep. 2011.

www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/libya/8838410/Libya-live-September-9-as-it-happened.html.

Boyle, Darren. "Ralph Fiennes Is Latest Actor to Suffer Curse of Richard III as Hours Playing Hunchback King Leaves him Needing Medical Treatment". 24 Jun. 2016.

www.dailymail.co.uk/news/article-3657983/Ralph-Fiennes-latest-actor-suffer-curse-Richard-III-hours-playing-hunchback-king-leaves-needing-medical-treatment.html.

Spencer, Richard. "Lybia: Wave of Violence Ends Stands-Off". 9 Sep. 2011.

www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/libya/8754024/Libya-wave-of-violence-ends-stand-off.html.

VII. Comentarios de espectadores en webs.

"Fans Reviews Ticketmaster Australia". Diciembre 2011.

http://reviews.ticketmaster.com.au/7171-en_au/806210/richard-iii-reviews/reviews.htm?page=3&sort=helpfulness.

5.4 BloodyDog. Corporación Arca de N.O.E. (Colombia) 2006.

bloody dog
(perro sangriento)
versión para narración oral de la obra ricard III de william shakespeare

Fractal Teatro
Julio 3, 4 y 5
Viernes a sábado, 8:00 p.m.

Cra. 47 # 54-50 (Córdoba con Perú)
Info + Reservas: 2398125- 300 27131840
correo@corporacionarcadenoe.com
www.teatrofractal.com

F RACTAL TEATRO
CORPORACIÓN ARCA DE N.O.E.

5.4.1 Introducción y Texto

Bloody Dog fue una versión libre de *Richard III* que se representó en Almagro el día 22 de Julio de 2014. Se trataba de una adaptación colombiana organizada, dirigida y producida por la Corporación Arca de N.O.E, de Medellín, compuesta por los hermanos Alzate: Juan Diego Alzate, encargado de la iluminación, y José Ricardo Alzate, quien se encargó de la adaptación, la dirección, la escenografía y de protagonizar la obra.

Esta obra fue creada en el año 2006, año en que fue ganadora de la Convocatoria de Becas a la Creación en el área de narración oral y escénica de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín, aunque no tenemos constancia de que se representase hasta Junio de 2014 en el Teatro Casa Clown de Medellín (Colombia). Tan solo unas semanas después, se representó en el Certamen Internacional para jóvenes creadores Almagro OFF.

Esta libre adaptación del clásico pretendía ser una versión para narración oral que acercaba la dramaturgia a una forma más próxima a la del “cuentacuentos”, y su duración era de 65 minutos. José Ricardo Alzate la definía como “una propuesta de mucha fuerza escénica donde se vinculan la música, el teatro, las artes plásticas y la manipulación de objetos a través de la Narración Oral, ofreciendo una mirada particular de esta disciplina escénica”.⁵³⁸ Y añadía que se trataba de una “práctica y limpia puesta en escena”, en la que el público interactuaba permanentemente con lo que iba sucediendo durante la narración y “sin que pierda su esencia, va recreando la obra en varios apartes y acercándose a esta tragedia desde una forma diferente y coloquial: el cuento”,⁵³⁹ mientras que por parte de la prensa, Ruiz afirmaba que “la obra está concebida para un público joven que no tenga mucho contacto con el universo shakesperiano”.

J. R. Alzate también hacía referencia a los inicios, y a cómo surgió la idea de llevar su versión a los escenarios:

Cuando conocí la historia de *Ricardo III*, encontré una obra increíble que reflejaba la insospechable trasgresión de los límites en la naturaleza humana, así que quise compartir con otros mi experiencia. Resulté con amigos que no son muy dados a leer textos teatrales, así que cuando deseé hablarles de esta tragedia, no tuve más remedio que contársela y estuvieron tan atentos al relato, que descubrí que tenía una buena idea entre manos.⁵⁴⁰

⁵³⁸ J. R. Alzate en un evento de Facebook creado por la compañía con motivo de la representación de la adaptación en el Teatro Galeón (Julio de 2014).

⁵³⁹ *Ibíd.*

⁵⁴⁰ J. R. Alzate en “Programa 37 Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro”.

En lo que a su propósito se refiere, el director de la adaptación aludía a la universalidad de la obra y su intención de conectarla con la actualidad contemporánea colombiana:

Bloody dog nació como un proyecto que asumió riesgos y planteó varias inquietudes: la validez en nuestro tiempo de una historia escrita hace más de 400 años, su universalidad traducida en el contexto local colombiano y sobre todo la apuesta de llevarla a escena a manera de unipersonal, cuando fue escrita en diálogos y con tantos personajes en su trama. En el proceso de creación experimentamos hasta llegar a una obra única, en que el público vive e imagina el hoy a partir del pasado.⁵⁴¹

En lo que respecta a los personajes, la adaptación contaba con un único actor, el propio José Ricardo Alzate (como ya hacía Carrascoso en la adaptación de Dholdán), quien también hacía las veces de narrador y trataba de contar y explicar la obra shakesperiana “a su manera”, mientras que el resto de personajes estaban representados de distintas formas innovadoras. La web de *Eldiario* aseguraba que “los personajes originales aparecen sintetizados entre elementos técnicos y de atrezzo”. Por ejemplo, 7 bombillas colgaban al fondo del escenario representando a diversos personajes (Anexo I), según Otero, dos de ellas representaban a los príncipes, hijos del rey Edward IV, aunque desconocemos a quiénes representaban el resto. Cuando Alzate hablaba de un personaje se acercaba a la bombilla que lo representaba y con un toque la encendía o apagaba. En otra escena Alzate colocaba 2 papayas al borde del escenario, y tal y como afirmaba Otero, estas frutas representaban a Buckingham y a Rivers. Junto a ellas, Alzate también colocaba un osito de peluche, pero no hemos podido esclarecer si representaba algún personaje o en caso contrario, cuál era su función. Por último, Alzate también ponía en escena una pequeña muñeca que sacaba de un baúl colocado en la parte derecha del proscenio, aunque lamentablemente, desconocemos a qué personaje representaba. (Anexo II). De aquel baúl extraía también las frutas y el osito.

Recordemos otras adaptaciones objeto de estudio que también utilizaron muñeco y marionetas para representar a personajes, como por ejemplo Teatre Lliure, Avanti, Paini o Propeller.

Además de estos “personajes”, tal y como afirmaba Ruiz, Alzate exigía “una participación activa por parte del público, con el que el protagonista mantiene un diálogo abierto durante toda la representación”.

Alzate, además de narrar la historia, también actuaba y utilizaba un sable para cortar las frutas y reventar las bombillas, lo cual representaba el asesinato de alguno de los personajes. Las bombillas contenían sangre en su interior, y al reventarlas esa sangre salpicaba las telas y plásticos blancos que formaban el fondo del escenario y que también cubrían el suelo del mismo. (Anexo III). La última de la derecha representaba a Ricardo, ya que era la última en ser reventada, y Alzate se encargaba de ella tras las conocidas palabras: “*un caballo, mi reino por un caballo*”. Estas eran las últimas

⁵⁴¹ J. R. Alzate en “Programa 37 Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro”.

palabras, con las que se ponía fin al montaje, y al reventar la bombilla se apagaban las luces. Alzate comentaba sobre esa escenografía:

El fondo blanco, la sangre por montones y los objetos cotidianos que construyen el hilo de la narración, han creado un montaje desde una visión individual, íntima si se quiere, que presenta un personaje cruel y despiadado, en medio de una ciudad como Medellín que históricamente ha justificado a sus malhechores hasta endiosarlos.⁵⁴²

Pastora Loaiza fue la encargada del vestuario: Alzate vestía camiseta y pantalones negros, así como una especie de delantal hasta las rodillas también del mismo color, mientras que Juan Manuel Loaiza se encargó de la música.

Finalmente, por lo que hemos podido conocer, la obra tan solo se representó en cuatro espacios teatrales: el Teatro Casa Clown de Medellín, los días 21 y 22 de Junio y 6 de Julio de 2014; el Teatro Fractal en Medellín, los días 3, 4 y 5 de Julio de 2014; los días 11 y 12 de Julio de 2014 fue representada en el Teatro Galeón, ubicado en el municipio de Bello, en el departamento de Antioquía, también en Colombia. Por lo que sabemos, el montaje tan solo salió de su país para ser representado en España, tal y como se ha comentado, el 22 de Julio de 2014, en el Certamen Internacional Almagro OFF, concretamente en el Teatro la Veleta, con capacidad para 140 espectadores, dentro del XXXVII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

5.4.2 Recepción de la Adaptación Escénica.

Sobre *Bloody Dog* tan solo se ha encontrado una única reseña crítica, escrita por Francisco J. Otero para la versión digital del Diario Lanza tras presenciar la representación en el IV Certamen Internacional Almagro Off el 22 de julio de 2014 a las 20:00h. Esta fue principalmente negativa, y ya desde el titular hablaba de un “*Ricardo III* desnaturalizado”, aunque destacó algunos aspectos en positivo.

El periodista comenzaba su reseña afirmando que “Hay en Colombia un talento innato para el cuento”. Esto fue lo único positivo que encontró, en principio: “Eso, y no otra cosa, sustenta el *Bloody Dog* que se pudo ver en el Off, porque el resto de la representación no tiene el empaque suficiente. Desde la idea hasta la escenografía, pasando por la música, resultan algo extravagantes.”

Otero consideraba que la propuesta atraía a los espectadores pero el desarrollo de esta libre adaptación no se correspondía con la grandeza de la obra y su creador: “Alzate consigue despertar el interés del público en los oscuros manejos de Ricardo para convertirse en rey, asesinando hermanos, sobrinos y amigos, pero no es eso lo que hizo inmortal al Bardo de Avon”.

La escenografía tampoco recibía palabras positivas por parte de Otero:

⁵⁴² J. R. Alzate en “Programa 37 Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro”.

No ayuda, tampoco, la escenografía. Tres sábanas blancas deben servir para recibir la sangre contenida en unas bombillas que hacen de personajes. Pero en una bombilla no cabe mucha sangre y cae siempre en la parte baja, así que si la intención era ir tiñendo de rojo las sábanas, como la conciencia de Ricardo, no lo consigue.

Tampoco la música era del agrado del periodista: “la música no acompaña. Más bien distorsiona. El comienzo, una especie de rap con algunos versos de la obra como letra, es mejor olvidarlo.”

Pese a todo ello, Otero afirmaba que la obra “no irrita y llega a seducir en algunos momentos”, especialmente debido al argumento (algo que debemos a Shakespeare y no a Alzate):

No es que Alzate borde la interpretación, que no lo hace, ni que la participación del público sea hilarante, pero el argumento de Ricardo III va cogiendo ritmo, el espectador va interesándose por la suerte de los personajes, lamentando incluso el cruel asesinato de las dos bombillas que representan a los hijos del rey Eduardo, dejándose mecer por el tono suave, cadencioso, amable de Alzate.

Quizá el comentario más positivo de Otero se lo dedicaba a los momentos de humor en la representación: “es de agradecer las puntuales notas de humor que van poniendo el contrapunto al sangriento (más bien sanguinario) Ricardo.”

Por tanto, como se puede comprobar, la única reseña que poseemos de esta libre adaptación a cargo de Alzate no entraba a comentar en profundidad ningún aspecto sobre la misma, y las opiniones expresadas son principalmente negativas.

Anexos

Anexo I. Bombillas que representaban a personajes.



Anexo II. Uso de muñeca por parte de Alzate.



Anexo III. Sangre sobre el escenario.



Bibliografía Consultada.

- “Bloody Dog (Perro Sangriento) de José Ricardo Alzate”.
www.facebook.com/events/738510469544075/. N. d.
- Otero, Francisco J. “Un Ricardo III Desnaturalizado”. Reseña de *Bloody Dog*, dirigido por J. R. Alzate en *Lanza Digital*. 23 Jul. 2014.
www.lanzadigital.com/news/show/cultura/un-ricardo-iii-desnaturalizado/66872.
- “Programa 37 Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro”. 2014.
https://festivaldealmagro.com/uploads/files/programa_2014.pdf.
- Ruiz, Ramón. “Ricardo III se Convierte en un “Perro Sangriento”. 21 Jul. 2014.
<http://elcrisoldecidadreal.es/2014/07/21/58103/ricardo-iii-se-convierte-en-un-perro-rabioso/>.

5.5 Richard III. Arcola Theatre (Inglaterra). 2017



5.5.1 Introducción y Texto.

Esta adaptación fue estrenada por la compañía del Arcola Theatre de Londres en este mismo teatro el 11 de mayo de 2017, y estuvo en cartel hasta el 10 de junio de aquel mismo año.

El director de aquella adaptación fue Mehmet Ergen y Quentin Beroud el ayudante de dirección, aunque la versión y dramaturgia fueron de Jack Gamble y Jonathan Powell, mientras que en el papel principal, Greg Hicks interpretó a Richard.

Esta adaptación fue representada en España, concretamente en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares en su Clásicos en Alcalá, como parte del XVII Festival de Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid, que aquel año 2017 desarrolló el festival bajo el lema “Alma de Mal”. De este modo, la adaptación inglesa se estrenaba en España los días 15 y 16 de junio de 2017, y lo hacía en lengua inglesa con sobretítulos en castellano, con la colaboración del British Council.

La adaptación se extendía hasta las 2 horas y 45 minutos (con intermedio) y se desarrollaba con una estética contemporánea y vestuario moderno. Tal y como aseguraba Meloni el programa de la obra hacía referencias políticas:

The Arcola’s openly political printed programme, compares Richard to the current president of the United States, Donald Trump. One of its contributors, makes a direct comparison between Richard’s display of intentions towards Lady Anne – when he says ‘I’ll have her, but I will not keep her long’ – and Trump’s comments about pussy-grabbing, as they both imply a shallow and materialistic approach to women.

Pese a ello, esta adaptación no desarrollaba un enfoque crítico o político, y tal y como afirmaba Perks, “Ergen’s focus is clearly on the madness inherent within the eponymous character”. También la web *Britishtheatreguide* señalaba este hecho y se encaminaba hacia el interés del ser humano en el poder: “This isn’t a production that draws precise parallels with modern politics but it is a warning to make sure that self-interest doesn’t make you lower your guard in a world of fake news and bold lies”.

En cuanto a la estructura y el texto, lo único que hemos podido conocer gracias a la prensa es que la obra comenzaba con Richard sobre el escenario antes incluso que los espectadores ocuparan sus butacas, y lo hacía jugando. Así lo contaba Sakowska, por ejemplo: “Richard is already on the stage as the spectators arrive. He is sat at the small table in a bar drinking beer and playing with a tiny spinning top. Hicks, clad all in black, attacks the first soliloquy with gusto”.

Richard, interpretado por Greg Hicks, carecía de encanto para el público, al que no atraía. Naylor aseguraba que “sometimes directors can vest a certain sympathy in Richard, trapped in his broken body and the contempt it provokes, but Mehmet Ergen gives us little with which to empathise”.

Según la prensa, se trataba de un personaje infantil al que le gustaban los juegos. Billington afirmaba este hecho a pesar de ser un personaje terrorífico:

Working scrupulously through the text, Hicks presents us with a Richard who is terrifying, insecure and filled with infantile dreams of omnipotence. In one of the most revealing touches, he plays dive-bombing games with a toy plane that belonged to one of the murdered princes.

Cox también señalaba este rasgo del personaje y aseguraba sobre su comportamiento que este era “infantile, petulant and demanding”.

En cuanto a las deformidades, Richard no tenía joroba pero si otros rasgos:

Physically impaired, he uses his reduced form as a device of strength and cunning, accenting the deformities to further add to the overall picture of Richard as conniving and wholly unsavoury. ... From the flick of a tongue to the wandering eye, to a screwed up and utterly repulsive set of expressions, Hicks understands Richard's malformities and executes them with ease (Perks).

Además, como parte de estas malformaciones, el personaje llevaba unas cadenas que le hacían encorvar su cuerpo. Según Billington: “Richard's damaged body is held together by a metallic chain that extends from his hands to his permanently arched left foot”.

Perks lo describía del siguiente modo: “Richard is physically chained down, a useless arm and a gammy leg tied together by metal links. It diminishes Hicks stature and by contrast elevates his character”.

Otra definición, *Britishtheatreguide* afirmaba: “Greg Hicks's Richard is literally bitter and twisted: no crookback but a rasping voice, a lifeless arm and a leg that's oddly angled and needs a pull upon a chain to lift it”

La reflexión sobre estas deformidades que realizaba Sondhi resultaba muy interesante:

One key element of the character is his limp, represented here through a chain attached from the actor's arching foot to his limp hand. This representation of his disability creates the idea that he is trapped in his own body, further emphasised when others take advantage of this weakness.

Además, diferentes artículos y reseñas críticas de prensa apreciaban en el personaje de Hicks un cierto aspecto reptiliano, como se podrá comprobar en las citas a continuación: “When Richard narrows his eyes and passes his tongue over his lips you know that he is about to deliver another devastatingly cruel blow. The misogynist king looks almost reptilian” (Cox).

Hicks plays Richard as a bit of geez, amusingly sardonic, but with a very nasty edge. He's a sleaze too, his advances on women repellently lizardy. Crooked and crabbed, clearly his hunger for power stems in part from a desire to take by force what he believes he can't have by fortune (Williams).

There is something reptilian about the way his head moves above his black leather jerkin, his face most often a scowling grimace, a statement frequently followed by a private pause and a sardonic aside that contradicts it. This monster seeks our complicit laughter to celebrate his vicious scheming (*Britishtheatre guide*).

La prensa también señalaba otros aspectos de aquel Richard, como sus gestos faciales: “It's cracks like a whip. Physically, too, the performance is a constantly changing thing. All those facial twitches – the lip-licking, the eyebrow-raising – could be too much, but it works” (Williams). Aunque le definían como un personaje poco atractivo y con poco contacto con la audiencia: “Hicks makes little attempt to charm or seduce the audience – he is clearly propelled by his own private demons” (Billington).

This Richard is no charming rogue; his silver tongue isn't even that convincing. It doesn't need to be. The people around him – the women especially, who it can be troubling to see ‘seduced’ in *Richard III*– act out of expedience or fear, rather than believing his lies. (Williams).

Además de Hicks y Richard hubo 12 actores y actrices más que interpretaron a otros 18 personajes:

Richard	Greg Hicks
Queen Elizabeth	Sarah Powell
Duke of Buckingham	Peter Guinness
Earl of Richmond / Keeper	Jamie de Courcey
King Edward IV / Lord Mayor	Jim Bywater
Lady Anne	Georgina Rich
Clarence / Stanley	Paul Kemp
Lord Hastings / Sir Richard Ratcliffe / Executioner	Mark Jax
Queen Margaret	Jane Bertish
Lord Rivers	Femi Elufowoju jr
Duchess of York	Annie Firbank
Sir William Catesby	Matthew Sim
Duke of York	Samuel Billington-Farmer

De entre todo el resto de personajes, la prensa destacó al despiadado Catesby, al que Ergen y Gamble dieron el rol de brazo ejecutor de Richard. Cox aseguraba sobre él: “You know that he’s hatching yet another devious plan when he calls for his sinister henchman, Catesby. ‘Catesby!’ He whines, stretching his name by several syllables, and Matthew Sim appears, ready to do his master’s dirty work”. También Griffiths lo destacaba como tal: “Catesby, eerily embodied by Matthew Sim, Richard’s apparatchik, fixer and executioner, is second only to Richard himself in his seeming lack of morality”.

Aunque Cox también hablaba del personaje en otros términos, como su reputación, mancillada en esta adaptación: “if anyone’s reputation is being besmirched in this production it is he, turned from, in reality, a respected royal confidante and former Chancellor of the Exchequer, into a drug-snorting and quite chilling mass murderer”.

Por último, deberíamos destacar el lenguaje, sobre todo de Richard, que según Perks hablaba una prosa dirigida al pueblo, hablando a su nivel y no al de la realeza:

Hicks is also able to draw out dark comedy from the script – he lilts his prose with rhythm, pause and inflection so as to immediately strike up a conversation with the audience. This is not a king that stands on the parapet and delivers high and mighty verse; this is a miser that scrounges around with his people on the ground, looking for scraps. Hicks is relatable to the masses, speaking the same language and looking as little like royalty as them.

También Williams comentaba al respecto: “There’s a musical craft to the way he beats out the rhythm of a line, or stretches syllables, finds sinister sibilance – but he’s always making meaning with it, never just a luvvie doing lovely verse”.

5.5.2 Puesta en Escena.

En lo que refiere a la escenografía, desarrollada por Anthony Lamble, la prensa criticó negativamente que el Arcola Theatre fuese un espacio demasiado reducido y ello impidiese una escenografía meritoria (Cox, Williams, Sakowska). El escenario estaba dividido en dos espacios y fue un espacio vacío con muy pocos elementos en escena. Morgan lo describía de este modo:

Anthony Lamble’s multi-level set – a bare stage, two mirrored pillars, and a fire escape on wheels – has a Spartan brutality, and there’s a hint of leather-jacketed, flat-capped, Guy Richie swagger in his costuming. But there’s also a conventional plethora of flags and long-coats, and Dinah Mullen’s sound is full of bland, trumpeted battle calls.

Bawtree aseguraba:

The action takes place on a bare stage apparently covered with beautiful medieval encaustic tiling. Props are few, a little side table set with wine and glasses, a coffin, a severed head in a plastic sack, all backed up by sounds

varying from the bucolic to the battlefield. Palatial lanterns hang from the ceiling but the prison cell is lit with a single cold spotlight.

Se trataba de una adaptación atemporal, ya que no estaba situada ni un espacio ni en un momento histórico concretos. Sakowska aseguraba al respecto: “Ergen decided to set his version in a somewhat conventional underworld of the British society”. Meloni por su parte consideraba que el vestuario pertenecía a los años 30 pero el resto de elementos no eran modernos ni correspondientes a ese periodo: “The 1930s inspired costumes aren’t matched by the replacement of daggers with Twentieth century weapons, and the violence often associated with the gangsters’ era is entirely missing from the Arcola’s production”. *Britishtheatreguide* también señalaba esta mezcla temporal: “Anthony Lamble mixes fifteenth century and modern: medieval headdress and pointed shoes co-exist with modern suiting. There are no flashing swords or armour, but no guns either, just knife play, a couple of daggers and for Richard an ingenious final choking”.

5.5.3 Recepción de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de la adaptación de Arcola Theatre nos basamos en la prensa inglesa y Blogs.

En principio, los titulares anticipaban una recepción positiva. Por ejemplo, Griffiths titulaba su reseña: “The Arcola Theatre’s production of Shakespeare’s play is an unsettling experience”, mientras que Billington y Gilbert centraban sus titulares en el actor protagonista de la obra: “Greg Hicks is a magnetic, darkly memorable King” (Billington). “Greg Hicks gruesomely impressive as power-crazed ruler” (Gilbert).

En cambio, no todas las valoraciones siguieron este camino, de hecho, la propuesta sólo recibió valoraciones negativas. Por ejemplo, Morgan la definía como “unimaginative production”.

También Cox escribía sobre la falta de creatividad que no beneficiaba a Hicks: “Sadly he is let down by Mehmet Ergen’s ponderous direction and an unusual lack of creativity at London’s Arcola Theatre where the 170-minute production opened last night”.

Del mismo modo, Williams criticaba negativamente la falta de espectáculo e incluso apuntaba hacia algunas escenas tediosas:

Rarely have I felt so aware of how much of this play is just men talking about other men that have been killed; actually, the women have some pretty tedious scenes about family grudges too. There's no spectacle and little ritual in Ergen's production; even Queen Margaret's curses are workaday.

Hales criticaba la falta de coherencia y las diferentes mezclas que observaba en el escenario:

The production feels strangely incoherent. The set mixes the Arcola's semi-industrial environs with subtle Middle Age touches; bare light bulbs with period lighting. King Edward appears to be an Edwardian, while the young prince is a full-on tween. Richard, I guess, sits somewhere in the '80s. The sound moves from the bottled giggling of girls, suggesting the gaiety of court from which Richard is excluded, to blasted rock music as the interval arrives. Mixed period productions have their place, of course, but here, every time these choices threaten to throw some light on the piece, things peter out instead.

En esta línea de falta de coherencia opinaba Meloni, quien además, mostraba decepción tras leer el programa puesto que faltaba en la obra ese enfoque político que sí se anunciaba en el programa:

After reading this interesting analogy, I was hoping for a completely modern production, with an equally open political vision. Instead, director – and Arcola's artistic director – Mehmet Ergen chose a more understated rendition, which doesn't exploit the full potential of Shakespeare's historical play. The 1930s inspired costumes aren't matched by the replacement of daggers with Twentieth century weapons, and the violence often associated with the gangsters' era is entirely missing from the Arcola's production.

La falta de claridad fue también objeto de crítica negativa. Un claro ejemplo fue Billington, quien señalaba: “like all standalone productions of *Richard III*, Ergen's suffers from the number of baffling references to past events – a family tree might help”. Y añadía: “I also wished that some scenes were given a more precise social context”.

Naylor también apuntaba hacia esta confusión:

As ever with this play, there's a lot of backstory and plotting that is assumed and a vast tapestry of characters, some of whom we meet and some of whom we don't. Without reading *Henry VI* (Parts 1, 2 and 3) beforehand, it can be as tricky as *Game of Thrones* Seasons 5 and above in terms of keeping track of who is who and how the shifting alliances are progressing. Over a three hour presentation with few visual clues and so many names, that's a tough ask.

Bawtree también coincidía en este punto de vista, especialmente por los personajes y el vestuario contribuía a confundir al espectador:

A cast of 24 characters encircle him and this necessarily large number makes the plot difficult to follow. It would be a little easier if Mark Jax as Hastings didn't have to double as the executioner, or Paul Kemp as Clarence/Stanley, Georgina Rich as a supporter of her husband's enemy, Richmond, but needs must. The noble ladies of the court are also rather similarly dressed, causing a little confusion.

Sondhi reconocía este problema aunque admitía que no le había impedido disfrutar de la obra: “the issue that will always arise in any production of *Richard III* is how to keep track of the relationship between the vast number of characters, however, some confusion about this at points did not hinder the enjoyment of the performance”.

En cuanto al texto y el lenguaje, encontramos una valoración positiva por parte de John: “lines are delivered clearly in this pared down text that keeps a lot of the classic phrases, especially of the animal kind that are so frequent (e.g. ‘bottled spider’). Modern vernacular also creeps in to engage the audience”.

Sondhi destacaba la escena de la coronación entre todas: “one memorable scene is the short portrayal of the coronation, perfectly encapsulating the macho bravado seen throughout the whole performance”.

En cambio, Meloni destacaba la escena de los espectros como su favorita por lo que le había hecho sentir:

Ergen’s direction shines bright in one of the final scenes, where the night before the battle, Richard is tormented by a nightmare where all the people he killed appear in turn to wish him to ‘despair and die’. Immersed in eerie blue lighting and a haze-filled bare set, Richard’s ghostly vision sent shivers down my spine and is one of my favourite theatrical dream sequences of all time

Aunque el texto también recibió críticas negativas. Por ejemplo, Cox echaba en falta diversos aspectos clave: “the production lacks poetry, rhythm and much action. It doesn’t try to include any modern references to power struggles. It doesn’t speak to the audience at all. It is just a well-spoken, plainly presented Shakespearean piece”.

Además, tampoco se mostraba favorable ante la excesiva duración de la obra: “I know that Shakespeare’s Richard III is second in length only to his Hamlet but it seems a lot longer”. En cambio, Wooldridge opinaba que no se hacía larga: “The play works. There is some very fine speaking and the play whistles through. The first act is 90 minutes long and does not seem so. The audience was held enthralled. The dramaturges have done a good job”.

Las mejores valoraciones fueron para el elenco, y en particular, para el protagonista, Greg Hicks. De este modo, Griffith aseguraba que se trataba de “an incredible performance”.

Meloni opinaba: “a vibrant depiction of one of England's most cruel sovereigns”, y añadía: “Hicks impersonates Richard’s ruthless and opportunistic deeds with astonishing charisma and a cruelty of manners that feels entirely genuine”.

Según Morgan, Hicks salvaba la producción pese a la obra:

Hicks’ Richard is the production’s saving grace. Looking like a hunched Vinny Jones channelling Christopher Walken, he successfully mines the text’s rich vein of dark humour, simultaneously feral and flamboyant. A shame that such a rollickingly good Richard is wasted at such a bland Bosworth.

Del mismo modo que Williams aseguraba que se trataba de lo mejor de la obra con diferencia: “He's by far the best thing in an otherwise rather pedestrian production by Mehmet Ergen”. Y elogiaba su forma de representar a Shakespeare y las características que infería al personaje:

God, Hicks is good at Shakespeare (he's done most of the biggies by now, but can someone cast him as Iago soon please?). There's a musical craft to the way he beats out the rhythm of a line, or stretches syllables, finds sinister sibilance – but he's always making meaning with it, never just a luvvie doing lovely verse. It's cracks like a whip. Physically, too, the performance is a constantly changing thing. All those facial twitches – the lip-licking, the eyebrow-raising – could be too much, but it works.

Sondhi también elogiaba el papel del actor:

One highlight of this production has to be Greg Hicks's embodiment of Richard III. His dark, commanding presence creates a magnetic pull that draws the audience in. ... It is fascinating to witness Hicks's different personas of Richard come to life, seen when interacting with the other characters.

Así como Bawtree: "Greg Hicks' masterly portrayal of Richard as a thoroughly unpleasant go-getter leaves little room for our sympathy".

Gilbert coincidía en la valoración positiva:

Greg Hicks is a very big talent to find treading the boards of an off-West End theatre, even one with such credentials as the Arcola, and the deep intelligence of his take on Richard comes as no surprise. Resisting any temptation to emulate the bullying charm, or even the smarm, of a familiar 21st century figure, Hicks's Richard is a shrivelled prune of a man – or perhaps more a dried-up sloe, so bitterly cynical that (unlike Mark Rylance's Richard at The Globe five years ago) he cannot be bothered to feign a pleasant manner, even when he sets his cap at Lady Anne.

John destacaba sus movimientos, entre otros aspectos de la representación:

The performance is on fire with every word delivered with a grimace or other extreme facial contortion, his body continuously turning to and fro as he swiftly moves crab-like across the stage. It is quite amazing to watch how he performs, at turns humorous, sarcastic and nasty, conveying this immense belief in himself to struggle against the world.

Opinión similar a la que hallamos en el Blog *Athomehefeelslikeatourist*:

I have to say though that Greg Hicks, in this Arcola production directed by its inestimable head honcho Mehmet Ergen, tops the lot. This is because he captured all of the facets of what it is to be a Richard III in my view. His crystal clear delivery of the lines, together with changes of tone and phrasing, and the masterful use of pauses, revealed intent in ways that had not been clear to me before, notably in the "group" scenes with Rivers, Hastings and Stanley. His constant movement of face and body (with leg permanently chained to arm) and habit of getting right in the face of the other characters emphasised the desire to twist events to his advantage.

Tan solo encontramos una valoración negativa del trabajo de Hicks, la publicada por Hales: “he’s not interested in conspiring with us; he barely tries to charm. What this interpretation lacks in subtlety and psychological insight”.

La crítica también valoró positivamente de forma prácticamente unánime el trabajo del resto del elenco:

- All the male characters deliver very strong performances (Meloni).
- Georgina Rich, as a haunted Lady Anne who highlights Richard’s “timorous” dreams, and Sara Powell as a grieving Queen Elizabeth appalled by his opportunist overtures, both excel. Among the men, Peter Guinness as a shrewdly watchful Buckingham, Paul Kemp as Richard’s guilt-haunted brother and Mark Jax as a conscience-stricken killer stand out (Billington).
- At times, this production does burst briefly into life courtesy of some lovely character performances. Annie Firbank could illuminate a long wait for a bus on a wet Wednesday afternoon. Her exhausted, elderly queen beautifully conveys the affectionate but world-weary attitude of those who have seen too much of life, often with just a look. Jim Bywater does fine work as King Edward, and his bumbling Mayor of London brings some much need levity and contemporaneity. And the usually only functional Catesby comes close to stealing the show for me – Matthew Sim creates a coke-snorting, Karl Lagerfeld channelling, pint-sized bundle of evil that’s a joy to watch. ... There’s no getting away from the play’s women problem, though, and indeed, one of the most pleasing things about this production is that it doesn’t try to. The director affords Margaret (Jane Bertist), the Duchess of York (Firbank), Queen Elizabeth (Sara Powell) and Lady Anne (Georgina Rich) their dignity, and all three are played with gravitas and intelligence, with wailing kept to a minimum and weird-witchy incantations completely avoided (Hales).
- He gets strong support, particularly from Matthew Sim as his henchman, Catesby, an Andy Warhol lookalike with a coke habit. Georgina Rich as Lady Anne and Sarah Powell as Queen Elizabeth also impress, hating Richard, yet caught in his web of intrigue and murder (Naylor).
- Other performances shine through too – Annie Firbank is formidable and stringent as Richard’s mother, while Matthew Sim proves an unusually memorable Catesby. Refined, with a cool, self-contained arrogance, he snorts coke and kills at will, weirdly stylish in a long coat, slicked down pure-white hair and fashionable see-through specs. It becomes suddenly a compelling role, but it feels like Catesby was the only one, bar Richard, who got much character development work in an uneven production (Williams).
- Catesby, played with an impressive coolness and calculation by Matthew Sim, who is quite terrifying as the body count mounts. ... The co-conspirator Buckingham is played suavely and slightly humorously by Peter Guinness ... The women are really good. It is easy to forget that Shakespeare gives them a crucial role: they are strong, understand the evil nature of Richard much more than the men, and stand up to him as much as they can, such as Lady Ann (Georgina Rich) who Richard tries to woo. She starts off cool and reserved; then she gives a magnificent choleric performance as her rage mounts (John).

- The supporting cast is a touch variable, though some contributions are strong. Among these Sara Powell makes a fine job of Elizabeth, a role that can too easily be made unwatchable by grief, and Matthew Sim is a memorably chilling Catesby. Immaculately dressed and inscrutable behind Andy Warhol specs, he has an epicurean's distaste for dirt and mess, handling the murderous folding penknife he keeps in his pocket as if it were a carefully pressed napkin. On top of all that, it was a nice idea to give him a coke habit (Gilbert).
- Individual performances are good. Sim is excellent. When Catesby takes his glasses off then you know someone is set to feel the cold steel of his flick knife. Sara Powell as Queen Elizabeth is outstanding. Her complete abhorrence and incredulity at Richard's demand to marry her daughter – after he'd had killed her two sons and husband – is powerfully played. And, generally, it is the women, who are used and abused by Richard, who make the most impact. Jane Bertish is impressive as Margaret as is Georgina Rich with her nuanced performance as Lady Anne (Cox).
- The support from this medium sized cast (there was a bit of doubling) was admirable, particularly Paul Kemp as Clarence/Stanley, Sara Powell (so good in the recent *The Plague* on this very stage) as Elizabeth and Matthew Sim as a full-on psycho henchman Catesby, but matching Mr Hicks proved a big ask (*At home he feels like a tourist*).

La única crítica negativa la publicaba Morgan, quien aseguraba: This awkwardness extends to the casting. Sara Powell catches the disillusioned despair of Elizabeth, and Matthew Sim is an enjoyably clinical Catesby, but elsewhere there is just too many white, middle-aged men talking Shakespearean politics at each other.

Respecto a la puesta en escena observamos varias críticas positivas. Billington escribía sobre lo efectivo que resultaba el diseño: “Anthony Lambie has created a highly effective split-level set that spans two sides of the auditorium”.

Del mismo modo que Sondhi, quien también elogiaba el uso de la iluminación, aunque no comprendía los diferentes vestuarios de los personajes:

The simple set is used effectively, with the addition of levels that create interesting spatial relationships between the characters. Lighting is utilised particularly well when moving in and out of Richard's monologues, through the changes from warm to cold light, creating a level of intimacy between the protagonist and the audience. But there is a certain disconnection between the costumes of some characters, causing questions to arise about why they are dressed the way they are.

Wooldridge criticó negativamente el sonido de la adaptación:

The sound designer chooses to emphasize every single moment with a soundscape of abstract noise. This is incredibly irritating. If there is a dark passage, there is dark music. If we are in a church, there is choral music. If it is morning, a cock crows. (And not in some distant farm-yard but dead centre stage. Each time and in each different location the same animal is reproduced.

Loud.) When there are a couple of moments of silence, the respite is welcome. And the text soars.

Algunos criticaron el espacio escénico del Arcola Theatre y sus reducidas dimensiones para que una adaptación de una obra como *Richard III* pudiese brillar. Fue el caso de Morgan, por ejemplo, quien aseguraba: “It’s ambitious, to stage Richard III in the Arcola Theatre’s intimate main space, but it’s also injudicious”. Y añadía: “Mehmet Ergan’s unimaginative production is caught between two stools, lacking both the space to revel in the play’s majestic scope, and the daring to shed fresh light on it. It’s a conventional staging”.

También Williams encontraba este aspecto como base de los problemas de esta adaptación, además de criticar el diseño de Lambly y el sonido:

Partly this is due to the Arcola’s small space. With bare scaffolding and bare bulbs of the kind that now more evoke hipster coffee shops than, er, whatever they’re meant to evoke here, Anthony Lambly’s set is hardly traditionally ‘Shakespearean’. That’s fine – but it’s also not really anything else. The design feels muddled: mostly modern, but with occasional ye olde outfits (and a deeply unconvincing coffin). The sound design, pre-recorded court scenes or battle alarms, is a distinctly naff attempt to scale things up.

Otro ejemplo era Cox, quien afirmaba: “This no-frills production has no flourishes or extravagant scenes because, quite frankly, the Arcola doesn’t have the space for them”. Y también criticaba el diseño del escenario: “The set is almost non-existent save for a mezzanine walkway which must make viewing difficult for some of those in the circle”.

En cambio, para John, el reducido espacio era una ventaja: “One of the great advantages of small venues like the Arcola is that you experience Shakespeare close up, which enhances the visceral quality of a play like *Richard III*”. Y opinaba todo lo contrario, afirmando que la producción funcionaba correctamente en este espacio tan limitado. Además, también valoraba positivamente el uso del resto de elementos, como la iluminación, la música y sonido:

The production works well in a limited space. The contrasts in lighting effectively set the pacing and give shafts of light for the quieter moments. The music is well judged. There is not much of it, but the sounds are carefully chosen, with occasional chords, some electric dissonant noises, and funnily enough quite a lot of jazz (like ‘Take Five’). I would not have imagined that jazz would go well in such a play and period, but strangely it works rather well.

Gilbert también aceptaba que Lambly había conseguido realizar un buen trabajo pese al espacio disponible:

The smallness of the Arcola’s playing space – with the audience on three sides – restricts set design to the barest minimum. Nevertheless, designer Anthony Lambly manages to squeeze in a two-storey structure which serves well enough as the dreaded Tower and for the flying of battle standards.

Aunque criticaba negativamente la ambientación para la batalla final: “Yet beyond a hint of khaki and tent canvas, there is no attempt to suggest the scene on Bosworth Field”.

Por otra parte, un aspecto a tener en cuenta sería las puntuaciones que la crítica otorgó a la adaptación:

- Sondhi: 5/5
- Bawtree: 4’5/5
- Billington, Meloni y *Athomehefeelslikeatourist*: 4/5
- Williams, Morgan, Gilbert y Wooldridge: 3/5

Meloni incluso publicaba cuáles serían los *pros* y *cons* de la adaptación de Arcola Theatre:

“Pros: Greg Hicks’ impersonation of the tyrant Richard III is so intense that he can’t even let a smile out during the final bows”.

“Cons: Translating a drama in modern times becomes a defective task when the use of daggers is not replaced by contemporary weapons”.

Finalmente, la mayor parte de las conclusiones publicada fueron positivas pero no todas. Billington concluía que se trataba de “a production that, while not breaking radical new ground, offers a swift, clear, actor-driven rendition of a Shakespeare play with a darkly memorable Hicks at its heart”.

Gilbert publicaba una conclusión similar:

This *Richard III* is perhaps too plain and sparse to be an ideal introduction either to the history plays or to Shakespeare’s work as a whole. Yet for the playing of its central character and the clarity of verse-speaking across the cast, it is commendable.

También John se refería a los actores para concluir: “Overall, there’s lots to like in this enjoyable production, where the actors give their all”. De la misma forma que Sondhi: “the entire cast worked well off each other to create an interesting and solid representation of Shakespeare’s political play”.

Naylor afirmaba que la obra sería más del gusto de aficionados a Shakespeare que para aquellos que no estuviesen familiarizados con su obra:

His production is more likely to please Shakespeare aficionados rather than first-timers, but no matter how familiar or unfamiliar you might be with text, characters and context, you can’t help but be astonished at how Shakey’s insights into ppsychology resonate down the centuries.

Por el contrario, Hales concluía con afirmaciones como: “a production that sometimes feels like it doesn’t know what it wants to be” o “a production that ultimately fails to catch fire”.

También Cox concluía de forma negativa salvo por el actor principal: “a disappointing and unremarkable Richard III but a charismatic central performance from Greg Hicks”.

Por tanto, se ha podido constatar que la recepción de la obra en Inglaterra no fue del todo positiva. La propuesta recibió valoraciones negativas, así como la extensa duración de la obra. La puesta en escena obtuvo división de opiniones. Sin duda, el aspecto mejor valorado de esta adaptación fue el papel de Greg Hicks como Richard y el trabajo del resto del elenco. Aunque la crítica no fue completamente unánime, la amplia mayoría fueron críticas positivas hacia ellos.

Bibliografía Consultada.

I. Web de la compañía.

“Richard III”. www.arcolatheatre.com/

II. Prensa española.

“Clásicos en el Teatro Salón Cervantes”. Junio 2017.
www.clasicosenalcala.net/2017/obras/930-richard-iii.php#

III. Prensa extranjera.

Bawtree, Ann. “Richard III – Arcola Theatre, London”. Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *The Reviews Hub*. 17 Mayo 2017.
www.thereviewshub.com/richard-iii-arcola-theatre-london/

Billington, Michael. “Richard III Review – Greg Hicks is a Magnetic, Darkly Memorable King”. Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *The Guardian*. 15 Mayo 2017. www.theguardian.com/stage/2017/may/15/richard-iii-review-greg-hicks-arcola.

Cox, Anne. “Richard III – Review”. Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *The Stage Review*. 16 Mayo 2017. www.stagereview.co.uk/theatre-review/richard-iii-review-2/.

Gilbert, Jenny. “Richard III Review - Greg Hicks Gruesomely Impressive as Power-Crazed Ruler”. Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *The Arts Desk*. 20 Mayo 2017. <https://theartsdesk.com/theatre/richard-iii-review-greg-hicks-gruesomely-impressive-power-crazed-ruler>.

Griffiths, Tom. “Theatre Review: Richard III”. Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *Counter Fire*. 24 Mayo 2017. www.counterfire.org/arts-review/18983-theatre-review-richard-iii

Hales, Sally. “Review: Richard III at the Arcola Theatre”. Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *Exeunt Magazine*. 17 Mayo 2017.
<http://exeuntmagazine.com/reviews/review-richard-iii-arcola-theatre/>.

John, Peter. “Richard III, Arcola, Theatre Review: the Bover Boy Royal in a Bare Bones Production”. Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *Hackney Citizen*. 26 Mayo 2017. www.hackneycitizen.co.uk/2017/05/26/richard-iii-arcola-theatre-review-the-bovver-boy-royal/.

- Meloni, Marianna. "Richard III. Arcola Theatre – Review". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *Everything Theatre*. 19 Mayo 2017. <http://everything-theatre.co.uk/2017/05/richard-iii-arcola-theatre-review.html>.
- Morgan, Fergus. "Richard III Review at the Arcola Theatre, London – ‘a Fine, Febrile Performance’". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *The Stage*. 16 Mayo 2017. www.thestage.co.uk/reviews/2017/richard-iii-review-arcola-theatre-london/.
- Naylor, Gary. "BWW Review: Richard III. Arcola Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *Broadway World*. 16 Mayo 2017. www.broadwayworld.com/westend/article/BWW-Review-RICHARD-III-Arcola-Theatre-20170516.
- Perks, Daniel. "Review Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *Daniel Perks 13*. Web Blog Post. 16 Mayo 2017. <https://danielperks13.wordpress.com/2017/05/16/review-richard-iii/>.
- "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *British Theatre Guide*. www.britishtheatreguide.info/reviews/richard-iii-arcola-theatre-14387. n.d
- "Richard III at the Arcola Theatre review *****". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *At Home He Feels Like a Tourist*. Web Blog Post. <https://athomehefeelslikeatourist.blog/2017/06/15/richard-iii-at-the-arcola-theatre-review/>.
- Sakowska, Aleksandra. "Richard III". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *Plays to See*. 24 Mayo 2017. <https://playstosee.com/richard-iii-6/>.
- Sondhi, Manisha. "Richard III at Arcola Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *The Upcoming*. 16 Mayo 2017. www.theupcoming.co.uk/2017/05/16/richard-iii-at-arcola-theatre-theatre-review/.
- Williams, Holly. «Review: Richard III (Arcola Theatre). Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *What's on Stage?* 18 Mayo 2017. www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/richard-iii-arcola-theatre-greg-hicks_43635.html.
- Wooldridge, Hugh. "Review: Richard III at the Arcola Theatre". Reseña de *Richard III*, dirigida por M. Ergen, en *London Box Office*. 17 Mayo 2017. www.londonboxoffice.co.uk/news/post/review-richard-iii-arcola.

5.6.1 Introducción.

Esta obra fue estrenada el 18 de marzo de 2016 en la Sala Subterráneo de Teatro Bárbaro Foro Cultural Independiente, en Chihuahua, México. La adaptación fue representada por la propia compañía del Teatro Bárbaro y dirigida por Fausto Ramírez, director de la compañía A La Deriva Teatro de Guadalajara, invitado como director huésped durante unos meses en dicho teatro chihuahuense.

Además, la compañía contó con la colaboración en la producción de FONCA, el fondo nacional para el apoyo a la Cultura y las Artes, e ICHICULT, Secretaría de Cultura de Chihuahua.

Un año después de su estreno, la compañía visitó nuestro país, representando la obra los días 24 y 25 de octubre de 2017 en la Sala Central Lechera dentro de la programación del 32 FIT, Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz. Unos días después actuaron en el Centro Atalaya TNT de Sevilla, los días 27 y 28 de octubre. Finalmente, el turno fue para el Teatro Circo de Murcia, donde se pudo asistir a la representación los días 1 y 2 de noviembre de 2017.

Se trataba de una libre versión que entrelazaba el teatro documental y la narrativa, sobre la cual, Torices afirmaba:

Si enmarcamos esta obra en un género dramático, debemos recurrir a la teoría del drama documental latinoamericano: el conflicto está en el tema social que desarrolla, se fundamenta en la participación y la conciencia; tiene un carácter experimental y suele ser creación colectiva, no da soluciones y sí plantea preguntas.

Esta obra tenía como telón de fondo y punto de partida una inquietante premisa: todos podemos ser Ricardo III. Al respecto, Robles señalaba:

Puede que al público le cueste asumir tal presupuesto, aunque lo entiende perfectamente cuando conoce el contexto en el que se ha creado y desarrollado el montaje. Estamos frente a un grupo mexicano del estado de Chihuahua, un extenso territorio que soporta una de las situaciones de violencia más extremas del planeta.

En relación a esta premisa, la web mexicana *Weremag* añadía: “Se propone, en conclusión, una pregunta cuya respuesta sigue vigente no únicamente en el norte del país, sino en toda la república mexicana. Si “todos podemos ser un Ricardo” ¿cuál es el cambio necesario para no serlo?”

Nos encontramos ante una obra de marcado carácter reivindicativo, estilo de esta compañía que busca remover conciencias y transformar la sociedad mediante la solidaridad y la reflexión:

Frente a la información, a veces lejana y descafeinada, que nos ofrecen los noticieros y los periódicos sobre México, Teatro Bárbaro nos presenta la realidad desnuda y en primera persona. Todos los componentes del grupo han

vivido de cerca situaciones violentas y juntos han decidido ponerse en marcha para denunciarlas con el arma que mejor manejan: el teatro (Robles).

Aunque en un principio Ramírez planeó llevar a cabo una adaptación contemporánea del clásico shakesperiano, de repente dio un giro y el resultado fue bien distinto y con un objetivo muy claro, la reflexión:

El objetivo de la compañía Teatro Bárbaro fue proyectarse a través de un proyecto escénico como un medio posibilitador de pensamientos y reflexiones, generando nuevos imaginarios y paradigmas sociales, creando espacios de libertad para que el espectador pueda dar rienda suelta a sus recuerdos, frustraciones y emociones, reinventando el pasado y el presente, para construir su futuro (Díaz).

Torices aseguraba al respecto:

Este teatro nos lleva a tomar una postura y podría ser incómodo. Esa incomodidad es precisamente la que nos lleva a la reflexión, a valorar que lo que ahí se dice es apenas una mirada, una posibilidad y que yo, espectador, salgo del recinto sin más que mi vida cotidiana ante una realidad de la que soy participe y corresponsable.

Se trata de 8 actores y actrices que, a través de monólogos nos adentraban en una sucesión de escenas “en las que los actores van desgranando terribles historias cotidianas de secuestros, asesinatos y extorsiones” (Robles). De este modo, se establecía el paralelismo entre el *Ricardo III* de Shakespeare y estas historias cotidianas y reales en el México actual. La propia compañía aseguraba que *Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató* “es el resultado de una exploración que se hizo a partir del tema de la violencia en Chihuahua y Shakespeare”.⁵⁴³

En época de ruina moral la lucha por el “poder” suele volverse carnífera, salvaje y sangrienta. México se yergue desdibujado, fracturado, deforme y profundamente dolido. Con una imagen que no puede ser otra que la de un Ricardo III, rey de Inglaterra. “Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató” dialoga con la geografía de Chihuahua, con acontecimientos de violencia que cimbraron al estado y al país, y experiencias propias de los integrantes del proyecto.⁵⁴⁴

En la misma línea, Robles afirmaba que “entre los apabullantes monólogos del famoso drama asoman, se enredan y ganan la partida los soliloquios que delatan la violencia presente en las calles, en las casas, en los comercios y en las empresas de Chihuahua capital o Ciudad Juárez”.

El mexicano Araujo conectaba la obra shakesperiana con la realidad del país:

⁵⁴³ En www.fitdecadiz.org/edicion32/obra/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato.

⁵⁴⁴ *Ibíd.*

Este es el invierno de nuestro descontento. Todos los días desaparece gente, es asesinada, es reclutada por los narcos para que trabajen para ellos, es obligada a pagar cuotas de extorsión, es orillada a vivir bajo el yugo de uno de los personajes más macabros de la dramaturgia de Shakespeare. Sin embargo, esto no es una tragedia histórica del teatro isabelino escrita por el bardo inglés. No. Esto es Chihuahua desde hace años hasta nuestros días, esto es la realidad de México en 2018, una que todos tenemos que parar.

5.6.2 Texto.

La obra comenzaba con una intervención inicial llamada “Chihuahua y Teatro Bárbaro”, en la que Yaundé Santana, según el guion de texto de la compañía, narraba:

En toda guerra, podemos identificar 3 bandos: por un lado el bando de los vencedores, en el otro el bando de los vencidos, y en medio de estos dos, los otros; sí, “los otros”, es decir, los que no tomamos las armas ni decidimos estar en el campo de batalla, pero que en cualquier momento podemos pasar a engrosar las filas de lo que se conoce como los efectos colaterales de la guerra.

En México desde hace más de una década, vivimos tiempos de guerra. Una Guerra contra el Narcotráfico, una guerra declarada o no, concluida o no, pero que nos ha costado más de 200,000 mexicanos muertos y 63,000 desaparecidos. De los desaparecidos, es difícil distinguir cuántas desapariciones son consecuencia de la guerra contra el narcotráfico y cuántas tienen su origen como crímenes de estado. No obstante, todas las desapariciones comparten el mismo brazo ejecutor: las organizaciones criminales, los cuerpos de seguridad y los militares.

En un recuento de daños de la guerra mexicana, las luchas más sangrientas se han librado en el territorio del Estado de Chihuahua, principalmente los municipios de Chihuahua y Ciudad Juárez. Los datos duros registran que, en lo que va del sexenio se reportan 78,109 ejecuciones en el país. De estas ejecuciones 1 de cada 5 fue realizada en el Estado de Chihuahua.

Detrás de estos números fríos están los rostros de miles de “los otros”: niños, mujeres y hombres; huérfanos de padres, de hermanos o de hijos, familias enteras huérfanas de autoridades que nos protejan, pueblos en la miseria exiliados por miedo, jóvenes engrosando las filas de las organizaciones criminales ante la falta de oportunidades, campesinos pobres y por hambre, convertidos en productores de droga.

En estos párrafos se nos introduce a la situación del país y, concretamente, a la situación que se está viviendo en los últimos años en Chihuahua y Ciudad Juárez. Los datos aportados son desoladores, y aun así, el propio Rogelio Quintana me comentaba en un mail que “el número de muertos y desaparecidos no están actualizados y desafortunadamente el incremento ha sido muy desmedido”.⁵⁴⁵ De hecho, en el guion de

⁵⁴⁵ Email personal, 22-10-2019.

texto que me facilitaron, al final se puede leer: “Cifras y estadísticas de la pobreza y violencia fueron actualizadas hasta el 8 de enero de 2017” (22).

Aquella intervención inicial continuaba con los orígenes de la compañía como resultado de esta situación y también los objetivos, los cuales se pueden observar claramente en la obra que analizamos:

La Ciudad de Chihuahua, vivió hace algunos años, el clímax de la violencia. Fueron tiempos de una frágil vida familiar, social y cultural. Con este panorama desolador, en el 2009 un pequeño grupo de teatreros, nosotros los bárbaros, unidos por una gran amistad pero además porque compartíamos la gran pasión por el teatro, decidimos formar una compañía de teatro. No solo buscábamos un lenguaje estético y poético que nos identificara, sino que nuestra propuesta iba más allá, buscábamos un ingrediente adicional, algo que estrujara, que moviera las conciencias de los espectadores y que irremediamente los llevara a la reflexión para deshabituarnos a la violencia que vivíamos (2-3).

En dicha intervención, Nantha también hacía referencia al primer espacio en el que ensayaban y se juntaban:

El espacio era pequeño pero suficiente entonces, los chihuahuenses no salían a la calle, teníamos miedo. La zona era peligrosa, justo ahí bares, cantinas y centros nocturnos, fueron incendiados o sufrieron atentados, por negarse al pago de extorsiones o a la venta y distribución de drogas (3).

También se explica que incluso la forma en que consiguieron su actual espacio fue producto de la violencia y la extorsión:

Fuimos creciendo artísticamente y esto nos acercó a un mayor público. Entonces curiosamente la violencia nos dio un regalo, el “Foro Cultural Independiente Teatro Bárbaro” ubicado en el corazón del centro histórico, en un polígono conformado por el Congreso del Estado, la Catedral de Chihuahua y la presidencia municipal. Un inmueble amplio, cómodo y con un sinfín de posibilidades creativas. Digo que la violencia nos regaló este espacio, pues tras la muerte de su dueño original víctima de la extorsión, sus hoy herederos no quisieron darle el uso tradicional de bar o centro de espectáculos y consideraron “un teatro”, mejor destino para el inmueble (3).

Finalmente justificaban el proyecto y el porqué su primer Shakespeare no podía ser otro que *Richard III*: “Chihuahua se yergue desdibujado, fracturado, deforme y profundamente dolido, con una imagen que no es otra, que la del deforme Ricardo...” (4).

Al respecto, Lax afirmaba:

Los condicionantes que impone la violencia que emana de los cárteles de la droga, determinando la situación económico-social y cómo la cultura y el teatro en particular, son una herramienta de liberación y de combate contra esta violencia. El espectador piensa que es un prólogo explicativo y, en realidad, nos introduce de lleno en la obra.

Según comentaba Urquidi, ella misma fue el hilo conductor de la representación: “las historias tienen un hilo conductor, una mujer, una actriz: Yaundé Santana. Que a manera de lectora de noticias, de político, de candidato, va dando las ‘frías estadísticas reales’. No hay emoción en su rostro, así lo requiere su papel”.

Posteriormente, otra de las actrices, Rosa Peña, comenzaba su intervención en la que contaba cómo se gestó la obra.

A partir de ahí, con una estructura de monólogos testimoniales, cada actor y actriz contaba su relato, el que cada uno de ellos escribió, siempre de la mano de Fausto Ramírez, y que le conectaba con algún personaje de *Richard III*, “buscando provocar una sinergia entre el clásico y el testimonio vital del actor en su presente”⁵⁴⁶. Sosa declaraba que “en cada relato, los textos se hilvanan con el clásico personaje. La analogía es reflexiva y dolorosa”. Además, según Torices, “entre cada monólogo hay un puente musical que nos seduce y nos deja en el nuevo sendero narrativo”.

Cabría señalar que el texto shakesperiano, aunque de forma breve y puntual estaba presente, tal y como afirmaba Sosa:

Se narran frases de *Ricardo III*, enlazadas con los relatos y con la situación que se vive en esta zona del país. Cada uno expone y termina con: Yo tenía un... hasta que un Ricardo lo mató. Para los integrantes de la compañía, hacer un Shakespeare es su mayor prioridad, interpretarlo a través de sus propias experiencias, es extraordinario.

También Torices se refería al texto original y su efecto en aquel montaje:

Mientras los personajes cuentan sus historias sobre vivencias, llegan en algún momento a recitar una parte del diálogo de la obra del autor inglés que termina desgarrando la poca estabilidad que le queda al público. Conmover hasta el llanto deja de ser un cliché en esta representación, no solo por la historia, sino también porque para que el público realmente transite en ella, se hace parte de la escena a través de diversos productos originarios de aquella región que se regalan mientras la historia se cuenta. Una paleta de coco que llega a ti a media escena, un vasito con sotol...te hacen probar el sabor de la consciencia.

Araujo nos daba algunos detalles sobre el tipo de relatos con los que la audiencia se encontraba:

Una familia de ferrocarrileros que se ve diezmada por la policía federal, una joven que vive su peor pesadilla en la parte trasera del coche recién comprado de su mamá, un grupo de niños jugando a los sicarios llevan a la realidad lo impensable. ... Datos duros sobre cuántas personas son asesinadas o desaparecen cada día, un relato sobre un aspirante a cineasta que de momento se encuentra en su propia cinta de Quentin Tarantino en medio de un sembradío de marihuana, una madre que confiesa sin pudor su nula afición por el chocolate

⁵⁴⁶ En www.fitdecadiz.org/edicion32/obra/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato.

para hacer una hiriente analogía sobre los crímenes de odio que suceden en Chihuahua, principalmente a causa de la homofobia. ... Con lágrimas en los ojos y la voz entrecortada una mujer abraza un muñeco de trapo que representa a su marido caído por las balas del crimen organizado, un hombre nos cuenta con urgencia como un grupo de personas reunió dinero para pagar una deuda de extorsión y así no perder su fuente de empleo, un niño confiesa que sus amigos y él cometieron un acto innombrable mientras jugaban “inocentemente”.

Incluso Luis Bizarro, director del teatro Bárbaro afirmaba que eran conscientes de que podrían recibir amenazas por la obra:

El miedo está pero tampoco podemos vivir con miedo toda la vida. De alguna manera, lo que queremos es estrujar las conciencias. Es un aobra para todos, puedes estar en el bando de los buenos, de los malos, de los vencidos, pero si tú sabes algo y te quedas callado, entonces te vuelves culpable por omisión. Hemos tenido gente de política que salen conmovidos y esperamos que intervengan en esa situación.⁵⁴⁷

El primer monólogo correspondía a Miguel Serna, titulado “Ricardo: Gobierno y la Guerra contra el Narcotráfico”. El mismo comenzaba con el soliloquio inicial de Richard:

Ya el invierno de nuestra desventura se ha convertido en un glorioso estío por este sol de york, y todas la nubes que pesaban sobre nuestra casa yacen sepultas en las ondas entrañas del océano, ahora se ciñen nuestras frentes con las guirnaldas de la vitoria, nuestras abolladas armas penden de los monumentos, nuestros rudos alertas se trocan en alegr es reuniones, nuestras temibles marchas en regocijados bailes, el duro rostro del guerrero lleva pulidas las arrugas de su frente y ahora en vez de montar los caparazonados corceles para espantar el ánimo de los feroces enemigos hace agiles cabriolas en la s habitaciones de las damas entregándos e al deleite de un lascivo laúd. Pero yo que no he sido formado para tan traviesos deportes, ni para cortejar un amoroso espejo, yo groseramente construido y sin la majestuosa gentileza para pavonearme ante una ninfa de libertina desenvoltura, yo, privado de esa bella proporción, desprovisto de todo encanto por la pérfida naturaleza, deforme, sin acabar, enviado antes de tiempo a este latente mundo, terminado a medias y eso tan imperfectamente y fuera de la moda que los perros me ladran cuando ante ellos me paro.

Serna relataba la historia de un joven chihuahuense que junto a un amigo compraba una cámara de vídeo y, tras realizar pequeños trabajos, eran contratados para “grabar el informe anual de gobierno del presidente municipal de Moris, un pueblo enclavado en la Sierra Tarahumara” (6). Entonces, relataba Serna su encuentro con la droga y los narcotraficantes:

⁵⁴⁷ L. Bizarro en <https://rancholasvoces.blogspot.com/2017/01/teatro-mexico-montan-yo-tenia-un.html>.

Conforme nos acercábamos, ya cuando alcanzábamos a percibir unas casitas al fondo de una cañada, percibimos un olor muy particular, yo en ese momento volteé a ver a mi compañero que venía en la parte de atrás y nuestro acompañante nos dijo, “no se preocupen es mariguana” y sí, era mariguana... un poco más adelante empezamos a ver sembradíos de mariguana a uno y otro lado del camino, y gente trabajando en ellas, familias trabajando ahí. En costales echaban la mariguana en greña, la trasportaban a otro lugar donde la seleccionaban y en tendedores que amarraban de un árbol a otro la colgaban a secar, había gente también cuidándola; de pronto nos alcanzaron un par de camionetas de donde se bajaron tipos armados, con cuernos de chivo a la espalda y se nos acercaron. La neta en ese momento sentí mucho miedo y pensé, “puta, en qué nos hemos metido” se acercaron al conductor, él abrió la ventana y en eso le dicen, “¿qué onda cabrón, por qué no habías venido? Ya te extrañábamos”.

Y continuaba:

Comenzamos a trabajar, yo quiero ser un buen director de cine y tenía que aprovechar ese hermoso paisaje, comencé con una toma panorámica y fui bajando lentamente haciendo un paneo vertical despacito, despacito, cuando se me acerca uno de los tipos con su pistolita y me dice “¿Qué estás haciendo?”, “Pues trabajando”, le contesté y me dijo “no, no puedes grabar eso ¿cómo se te ocurre?, ahí se ve toda la mariguana, no mames”, bueno cerré un poco la toma, “no, ahí tampoco, se ve mi gente trabajando con las armas, no queremos que vea eso el presidente verdad”, la cerré más y más y más hasta que terminé grabando un charquito y unas piedritas.

Y concluía:

Bueno no cabía duda, tenía mis tomas a la Tarantino... Terminamos y nos fuimos, y en el camino después de analizar todo lo que había pasado me acordé de mi familia, mi esposa y mis dos hijos y me dio coraje, me dio mucho coraje y me pregunté: ¿Dónde? ¿Dónde demonios está esa guerra contra el narco? No era una guerra contra el narco, era una guerra de narcos contra narcos y gobierno apoyaba a uno de esos bandos y a nosotros sólo nos muestran el charquito y las piedritas.

Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató.

Posteriormente Ivan Mena abordaba el problema de las desapariciones forzadas en el país con el siguiente monólogo: “Los Levantados – Los Desaparecidos”. En este monólogo, Mena comenzaba contando aspectos de la infancia de su abuelo y su padre, pero afirmaba que son “partes de la infancia que ya no existen, infancias de un Chihuahua viejo”.

Proseguía hablando de la profesión de su abuelo:

Mi abuelo era garrotero, los garroteros iban y venían con los trenes, se llevaban los vagones llenos de grano, de metal, de madera, de grandes trozos de madera de pino y encino; ellos se iban con los trenes, se metían a los muchos túneles que hay por la sierra, entraban a la montaña hasta que ni las luces de la locomotora

se veían. Y ahí va el tren, se va acercando a la boca de la montaña y ¡shum!, desaparece, luego sale por el otro lado, y ¡shum! aparece, luego entra a otro túnel y ¡shum!, desaparece y luego ¡shum!, vuelve a aparecer... y así sigue y sigue unas 86 veces para por fin regresar una y otra vez.

De este modo introducía el tema de las desapariciones, realizando una analogía con los trenes y los túneles. Seguidamente, introducía texto shakesperiano, texto de Clarence, aunque adaptado:

Su majestad me ha provisto de esta guardi a para llevarme a la torre, ¿Por qué? Por Llamarme George, sí, George. El rey ha prestado demasiada atención a libelos y sueños, puesto que ha mandado quitar la G del abecedario, ya que un mago le ha predicho que por G sería desheredado, y como mi nombre comienza por G, él piensa que yo soy él, estas y otras puerilidades han movido a su alteza a desaparecerme... Porque creo que no hay nadie aquí seguro más que los parientes del rey o los mensajeros que se postran ante sus pies.

A continuación, Mena relataba lo acontecido a la familia, intercalando texto shakesperiano de la escena del asesinato de Clarence (I.iv):⁵⁴⁸

Les digo que toda la familia por parte de mi abuelo, trabajó en los ferrocarriles, hasta compusieron canciones, tengo un tío que le compuso una historia al tren, una canción de aventuras y locomotoras, aunque claro, mi tío dejó de cantar desde un día del padre en el 2011.

Un día del padre. El tercer domingo de junio. Mi tío y su familia celebraban con un día de campo a las orillas de un pueblito cercano a la capital, llamado Anáhuac a orillas de las vías del tren, ya que era una familia de ferrocarrileros. Por la tarde llegaron dos carros, bajaron dos hombres acompañados de la policía federal y comenzaron a golpear a uno de sus hermanos, él salió a defenderlo, mi tío, en su desesperación gritó que entonces para que servían los policías si no era para protegerlos, que le ayudaran, que se pusieran a hacer su trabajo... Nunca hubiera dicho eso, los policías se retiran gritando amenazas hacia mi familia, gritaron que se iban a arrepentir.

Más tarde, llegaron unas doce trocas llenas de hombres con el logotipo de la Policía Federal estampado en el pecho, bajan y como en película de sicarios mexicana empiezan a golpear a todos los hombres que se hallaban en la fiesta, golpean a mi tío, tiran y esposan a yernos y hermanos, con cuernos de chivo despiertan al patriarca de la familia, mi tío abuelo de 61 años y lo suben a una de las trocas junto a sus hijos y nietos...

“¿A qué vienes, a asesinarme?, pero si apenas tienes corazón para decírmelo, ¿En qué os he ofendido?, ¿Cuál es mi crimen?, ¿Dónde está el testigo que me acusa?”

⁵⁴⁸ El texto shakesperiano está diferenciado por la propia compañía entre comillas.

Mi tío lucha, intenta zafarse, los golpea, los maldice... “Juro entre sollozos que lucharé por mi libertad”.

“No golpeen a mi papá... no golpeen a mi papá”, dice mi tío “Llévenme a mí, pero no le hagan daño a mi padre o a mis hijos”. “¿De qué príncipe privado de su libertad veo venir a dos asesinos como ustedes? yo no suplicaría por tu vida sucio vástago ... Porque yo, George duque de Clarence a Eduardo, siempre he sido fiel”.

“Llévenme a mí, dejen a mi familia...” Los federales le dan dos balazos en la cabeza a mi tío y lo dejan ahí tirado, desaparecen a ocho hombres arriba de trocas de la policía federal, ocho hombres que desde el 2011 no aparecen. Yo a veces sueño, a mi tío, a mi familia, como si fueran trenes que pasan por los túneles de la montaña para desaparecer y aparecer por el otro lado, a veces sueño con los 86 túneles que hay por la sierra de Chihuahua, he buscado en todos, pero sé que en ninguno los voy a encontrar.

Yo tenía una familia, hasta que un Ricardo me los quitó.

El tercer monólogo lo narraba Tania del Castillo, y lo titularon “Ejecuciones y las Viudas de la Violencia”. Tania representaba a las viudas de la guerra al narcotráfico. Su intervención comenzaba con una referencia a los helados Camel, con la que introducía la historia de su familia:

Los Helados Camel son el negocio familiar. Empezaron con mi abuelo, hace 40 años, con mi papá, mis tíos, mis primos, mis hermanos y yo, y ahora Ian y Rennata mis hijos. A mí me gustan un chingo los helados Camel porque me recuerdan momentos importantes de mi vida. Los que más me gustan son los helados de chocolate porque me recuerdan a mi infancia, me recuerdan a cuando conocí a mi papá, ¡sí a mi papá! porque yo no vivo con mi papá, pero el papá con el que vivo es mi papá desde los 4 años entonces... pues es mi papá, ¿no?

Tras aportar diversos datos, proseguía narrando lo acontecido:

Un día estaba haciendo un chingo de calor, ¡pero un chingo! Dora estaba en la casa de mis abuelos, se fue a la paletería y agarró su paleta de coco; ese día en la sala la discusión era entre Dora y mi Abuelito, pues él quería ver las noticias y ella la telenovela. Finalmente, ganó mi abuelito y se quedaron las noticias, Dora seguía comiendo su paleta de coco. En la televisión pasan un barrio al norte de la ciudad, Dora lo reconoce; pasan una camioneta que ella reconoce, Dora seguía comiendo su paleta de coco; en la televisión pasan el cuerpo de una persona boca abajo, que vestía pantalón negro, camisa blanca, la camisa tenía orificios del lado izquierdo producidos por arma de fuego, en la bolsa de la camisa había una credencial de elector, estaba perforada y tenía manchas de sangre. Dora tira la paleta al piso y grita: ¡Mataron a Aarón, me mataron a mi viejo! mi abuelito le dice que no, que no están seguros, que se tranquilice; de uno de los cuartos del segundo piso de la casa sale Aaroncito, mi primo y le dice “Mamá, ¿cómo estaba vestido mi papá?” Pantalón negro y camisa blanca... Dora ve a Aaroncito salir al patio de la casa de mis abuelos;

pateaba los columpios, se tiraba al suelo una y otra y otra vez. Aaroncito tenía las rodillas raspadas y el pantalón rasgado.

A mí me gustan un chingo las paletas de chocolate porque siempre me van a recordar a mi papá, Dora nunca pensó que una paleta de coco pudiera recordarle tanto a Aarón, de cómo lo conoció, cómo se enamoró, cuándo se casaron o el día que el murió. Ahora Dora vive con mis abuelos y sigue comiendo sus paletas de coco, pero se niega a aceptar que ella es parte de las estadísticas, de las más de 8,000 viudas que dejó la violencia en Chihuahua.

Mi familia tenía un Aarón, hasta que un Ricardo lo mató (10).

Tania concluía su intervención con texto shakesperiano y claro, al tratar el tema de las viudas, las palabras son de Anne, como no podría ser de otra forma:

Esto es Chihuahua, esto es Shakespeare.

Pobre imagen de un triste rey, frío como la llave, pálidas cenizas de la casa de Lancaster, séame lícito invocar tu espíritu para que veas a Ana, esposa de tu Eduardo, tu hijo asesinado por las mismas manos que hoy hacen estas heridas. ¡Maldito el corazón que tuvo corazón para hacer las, maldita la sangre que deja derramar esta sangre, malditas las manos que hacen estas heridas, más triste suerte tenga ese miserable que nos hace miserables con tu muerte, de lo que yo puedo desearle a un sapo, una araña, o cualquier otro ser envenenado que exista! Que si alguna vez tiene un hijo sea un aborto, dado a luz a destiempo con un aspecto horroroso que espante a la esperanzada madre al verlo, que si alguna vez tiene esposa, ésta sufra más con su muerte que yo con la de mi joven señor y la tuya, mientras yo me lamento sobre el cuerpo de Enrique muerto...

Sucio demonio, ¡no nos molestes! Pues tú has hecho de esta tierra feliz tu infierno, llenándola con hondos clamores y gritos de maldición. Si te complace ver el modelo de tus carnicerías, mira las heridas de Enrique muerto, abren sus bocas cuajadas y vuelven a sangrar...

Enrojece, enrojece, sucio demonio; pues es tu presencia la que hace salir esta sangre de venas frías y vacías, donde ya no queda sangre.

¡Oh, Dios, que hiciste esta sangre, venga su muerte! ¡Oh tierra, que bebes esta sangre, venga su muerte! ¡Oh cielo deja muerto con un rayo al asesino, tierra abre tu boca y trágalo vivo, como te tragas la sangre de este buen rey, que su brazo gobernado por el infierno ha asesinado!

Villano, tú no conoces ley de Dios ni de hombre: no hay animal feroz que no conozca algún toque de piedad. Te provocó tu ánimo sanguinario, que no conoce otra cosa sino matanzas: ¿no mataste tú a este digno Rey?

Él era amable, bondadoso y virtuoso... Es más, de lo que mereces; pero, puesto que me enseñas a adularte, imagina que ya te he dicho adiós.

Es una querella justa dar muerte al que mató a mi marido. Aunque deseo tu muerte, no quiero ser tu verdugo (11).

Después llegaba el turno de Fátima Íseck y su monólogo: “Niños Asesinos – Niños Sicarios”, en el cual, la actriz recreaba un caso reciente en el tiempo que estremeció a la sociedad chihuahuense, el asesinato de un niño, Christopher, por otros niños. Este monólogo estaba conectado con el asesinato de los príncipes en la obra shakesperiana y comenzaba:

Los juegos sirven para asimilar la realidad, también para ahuyentar el miedo a la muerte. Duque de York: edad 9 años, pasaba sus días jugando y divirtiéndose en el palacio real, su futuro ser el rey, su presente un miedo inmenso hacia la torre; pues de ella provenían las más terribles historias que se pudiesen contar, este niño sabía que sólo los condenados eran llevados hacia la torre (12).

En ese momento, Íseck citaba el texto shakesperiano y las palabras del príncipe en III.i, aunque adaptadas y en esta ocasión refiriéndose a su abuela y no a su tío Richard:

“Abuela ¿Es verdad todo lo que se dice acerca de la torre? ¿Fue Julio Cesar quien la construyó? ¿Es verdad que me van a llevar a la torre? ¡Abuela, abuela!” (12).

Entonces, relataba los acontecimientos:

Ese día en el arroyo jugábamos a ser sicarios, eran como las dos de la tarde cuando les dije “Vamos a secuestrar al negrito” y todos dijeron que sí. Fuimos por él a su casa y le dijimos “Vamos a tirar este perro al arroyo” y nos acompañó.

Yo le amarre las manos, la cadena era mía, luego él empezó a llorar y decía “Les juro que no le voy a decir nada a mi mama, pero por favor ya déjenme, ya no quiero estar aquí... ya por favor” ¡Cállate o te mato! Pero como no dejaba de llorar le tapamos la boca con un hule y lo tiramos al piso, yo le empecé a aventar piedras que revotaban en su cabeza, el agarró un palo y se lo puso en el cuello, “súbete tú gorda para que lo asfixies”, luego yo agarré un cuchillo y se lo empecé a enterrar una, dos, tres..., quince, veinticinco, veintiséis, veintisiete veces...

¿Ya estará muerto? -ay no sé ¿y si le ponemos una piedra grande encima? Entre todos hicimos un hoyo para enterrarlo, yo le eché hierbas y el perro muerto encima... Luego nos fuimos cada quien a nuestra casa, nos fuimos a bañar...

Ese día a las 11 de la noche la mamá del negrito, Cristopher, llegó a la casa de estos niños, niños de 11, 13 y 15 años; les preguntó que si habían visto a su hijo y ellos respondieron que no y hasta la acompañaron a buscarlo; al día siguiente uno de ellos le confiesa a su mamá que sus cuatro amigos habían matado al niño, ella lo lleva con las autoridades para que confiese, de ahí se van a la escena del crimen.

No todos los juegos sirven para ahuyentar la muerte: Chihuahua tenía un Christopher hasta que unos Ricarditos lo mataron (12).

Regresamos al juego y dicen "los juegos sirven para ahuyentar la realidad y también el miedo que sentimos ante la muerte", pero al acabar la escena, confirmamos que los juegos no ahuyentan la realidad y menos el miedo. Soy un espectador, soy un adulto que convive con menores, soy educador, ama de casa, oficinista, soy vecina, amiga, tía, prima, soy un adulto que ha visto cómo juegan hoy los niños; ahora sé que no soy la misma y que los juegos no son sólo juegos. Los juegos son un entrenamiento, un ensayo-error, son el ejercicio que forja la actitud de vida, la personalidad, la voluntad y los testimonios que aporta Teatro Bárbaro nos dice que urge volver la mirada a los juegos que jugamos, porque los juegos educan.

La siguiente intervención era la última de Santana, titulada: "¿Acaso es Posible, Ricardo?" En esta intervención, la actriz se planteaba una serie de cuestiones para acabar confirmando que todos podemos ser Ricardo.

Tenemos una factura que se nos está cobrando muy cara. Niños, niñas y adolescentes, asesinos y crueles, aún más crueles que los adultos. Niños cuyas historias de vida han sido trastocadas por la violencia y esto sólo es el principio.

¡Aquí está México! ¡Aquí está Chihuahua! ¡Aquí estamos los otros! Almas en pena deambulando por los pasillos de un infierno con carta de identidad.

¿Acaso es posible encontrar fascinación estética al contemplar la devastación?

¿Dónde está la línea fronteriza que separa la razón y la locura, donde el laberinto en que se entreteje el poder a toda costa? ¿En lo más profundo de la tragedia, es posible que las lágrimas sean curativas y que la inmolación sea para renacer y remontar el vuelo? ¿Acaso es posible encontrar respuestas donde algo se rompió? ¿Donde la bala, el cuchillo y la piedra dio paso a la deformidad?

Aquí donde flotan los torturados espíritus, donde nos asomamos a un abismo, profundo, roto, desesperado de amor, de madre, de patria. ¿Acaso es posible?

Ricardo, ¿es posible que justo antes de la batalla encuentres algo que por fin te libere? ¿Es posible?

Lo cierto es que nos descubrimos de pronto, cada uno de nosotros como un potencial Ricardo, Yo puedo ser un Ricardo, tú puedes ser un Ricardo, todos podemos ser un Ricardo, y este cruel Ricardo, puede emerger de cualquiera de los tres bandos: los vencedores, los vencidos y "los otros". Por ello lo que nos queda, es pulir nuestras intenciones y tratar de asemejarnos cada día un poco menos, a ese cruel Ricardo, rey de Inglaterra (13).

El siguiente relato lo narraba Rogelio Quintana: “Empresarios y Extorsión”. Quintana comenzaba aportando datos sobre el sotol:

El sotol es la bebida más fuerte del norte de México. Estuvo a punto de desaparecer por su bajo consumo; pero en los últimos años ha vuelto a ser una bebida nuevamente muy valorada.

Chihuahua tiene la denominación de origen.

Es considerada una bebida orgánica, porque el agave con el que se produce (endémico del desierto de Chihuahua) es silvestre 100%, y el proceso de elaboración es puramente artesanal.

Los catadores expertos definen al sotol como un destilado independiente, fuerte y con un sabor ahumado y terroso, lo que recuerda a la leña y a la tierra. Aromas y sabores propios del desierto de Chihuahua, de ese reino de gente valiente.

La mística para tomar el sotol, según nuestros antepasados, es un trago de golpe. Según ellos esto sirve no sólo para abrir los sentidos, sino también la conciencia. ¡Salud! (13-14).

¿Cómo dice esa parte del corrido, güera? “Lindas las noches de luna alegradas con sotol, que por allá por la junta me paseaba con mi amor. ¡Qué bonito es Chihuahua!” El sotol está presente hasta en el corrido de Chihuahua y hay otras canciones, por ejemplo, hay una que dice “Viva Chihuahua... Tierra que sabe a cariño, tierra huele a sotol” del gran José Alfredo Jiménez (14).

Torices aportaba sobre este monólogo datos que nos permitían conocer que existió interacción con el público, ya que durante sus palabras se servía sotol a los espectadores:

De la mano de la persona de lado tomo un vasito con no sé qué y lo paso, esa es la instrucción hasta que noto que son paletas de hielo, me quedo con una de coco, ¡deliciosa!, aunque ahora ya no veo igual a las paletas de hielo porque han cobrado el sentido que Teatro Bárbaro ha querido dejarme, como el sabor de la grosella, así el recuerdo de la imagen, fresca. ... Decía entonces que ya habíamos degustado las paletas de hielo, ahora se trata de “Sotol”, la bebida más fuerte de Chihuahua. Si la puesta en escena no lo había sensibilizado, quizá el participar en el rito comunicativo que la escena ofrece en este momento le sea suficiente para ver y para verse en comunidad. El sotol ha sido un pretexto para acercarnos, para mirarnos, para sentarnos en el piso, todos a la misma altura y mirarnos; la puesta sigue en escena y somos parte de ella.

Sobre esta interacción y compartir la bebida Vacah comentaba las razones por las cuales la servían:

No hay interacción más contundente que durante el transcurso de la obra, uno de los actores te invite a beber un trago de sotol (bebida alcohólica emblemática de Chihuahua) sobre el escenario. Compartir esa bebida, es lo más cercano a la

búsqueda de una pequeña comunidad, la de quienes comparten un mismo espacio: el teatro mismo. Al compartir el sotol también se nos compartirá una parábola en la que conoceremos cómo los productores de esa bebida son amenazados por el narcotráfico. Puesto que todas nuestras acciones, como un rayo que nos atraviesa la médula, están relacionadas de una u otra manera con el narcotráfico y la violencia que el crimen organizado genera.

En la segunda parte de su monólogo hablaba sobre la desigualdad y el narcotráfico en México y sus consecuencias:

Un discurso colombiano dice que el narcotráfico puede representarse con dos árboles: El árbol de la desigualdad social (de la pobreza) y el árbol de la violencia. Dos árboles enormes que nacieron juntos, crecieron juntos y viven juntos. Dos árboles gigantescos de raíces muy profundas, raíces enmarañadas, enredadas, fundidas entre sí, ya no se sabe cuál es la de cuál, de tantos y tantos años de conocerse.

El árbol de la desigualdad social (la pobreza). En nuestro país ocurre, cuando el 40% de los mexicanos viven en condiciones de pobreza extrema; recientemente se definió una nueva categoría para clasificar las estadísticas de la pobreza que dice que el 12.6% de la población vive en condiciones de indigencia; en contraposición el 1% de los mexicanos es dueño de más de la mitad de la riqueza del país, es dueño de lo que el 99% necesitamos para sobrevivir.

Si hablamos del árbol de la violencia. En el sexenio anterior marcado por el inicio de la guerra contra el narcotráfico, hubo 40 muertos diarios. Los chihuahuenses recordamos días oscuros en los que teníamos más de 40 muertos diarios tan sólo en la capital o tan sólo en Ciudad Juárez, ciudades cuyos índices de violencia eran comparados con los de países en guerra como Irak o Afganistán. Algunos reportes indican que el presente sexenio probablemente esté terminando su periodo con 59 muertes diarios. De confirmarse estos números estaríamos teniendo más de 218 mil muertos al cierre del 2018, víctimas de la guerra contra el narco y de la ola de violencia (14).

A partir de ese momento volvía al sotol y aportaba datos sobre la producción de esta bebida típica:

Las empresas encargadas de producirlo son también las encargadas de exportarlo. Estas empresas son pequeñas y medianas empresas, PyMES como les llaman. Las PyMES son muy importantes para nuestro país, de la totalidad de las empresas mexicanas el 97% son PyMES; son grandes contribuidoras al producto interno bruto, son grandes generadoras de fuentes de empleo, muchísimas familias se sostienen gracias a las PyMES, brindan cierta paz y estabilidad en la sociedad, hacen que regiones completas tengan desarrollo económico.

A continuación, Quintana narraba la situación en Chihuahua respecto a la producción de sotol:

Yo además de hacer teatro, soy ingeniero industrial, he trabajado por más de 10 años como asesor de negocios en más de 100 empresas incluyendo empresas sotoleras. He tenido la oportunidad de conocer de cerca lo que las empresas tienen que hacer para mantenerse con vida, mejor dicho, lo que los empresarios tienen que hacer para mantener con vida a sus negocios. Por ejemplo, contratan asesorías de negocios, tienen que capacitar a su personal o contratan personal ya capacitado. Deben preocuparse por administrarse mejor, ser productivos, innovadores, eficientes. Tienen que preocuparse por contratar y liquidar personal. Tienen que pagar seguro social, infonavit, impuestos, prestaciones, aguinaldo, vacaciones, prima vacacional, utilidades, días hábiles y días inhábiles, incapacidades y extorsiones.

En los años recientes, 2008, 2009 y posteriores, los empresarios dueños de PyMES de Chihuahua tuvieron que considerar el secuestro, el asalto y la extorsión como nuevas variables para poder sobrevivir; tuvieron que considerar a la extorsión, el secuestro, el asalto como una variable más para sobrevivir.

En esos años se perdieron muchas fuentes de empleo, hubo fuga de capital porque los empresarios cerraban las puertas de sus negocios y se iban lejos de Chihuahua con sus familias a otras ciudades para proteger a sus hijos. Tuvieron que malbaratar sus terrenos y propiedades, los que tuvieron la fortuna de hacerlo si no es que el narco se los arrebatara, y luego iniciar desde cero en otra parte, lejos donde podían salvaguardar a sus familias. Algunas de esas familias se iban ya sin algún miembro, víctimas de la violencia. Hubo una baja productividad en la economía de todo estado, se incrementó la ilegalidad y la corrupción.

Lo más triste es que los empresarios perdieron la confianza en su territorio y en su gente, porque había chihuahuenses extorsionando, secuestrando y matando a chihuahuenses, principalmente jóvenes, los más vulnerables a quienes el narco ya los había convertido en delincuentes (15).

Entonces, Quintana contaba a sus espectadores que el sotol se había acabado e incluso se llevaba a cabo una recolecta simbólica para poder comprar más:

Se nos terminó el sotol. Servimos el último trago para la función. Pero me dio mucho gusto ver que en una licorería de aquí cerca, tienen sotol a la venta. Cuesta 300 pesos. ¿Creen ustedes que si nos cooperamos podríamos comprarnos una botella? ¿Nos cooperamos? (16).

Tras esta colecta, proseguía el monólogo y Quintana relataba una anécdota que les había ocurrido a él y un compañero un día que fueron a comprar un burrito en Ciudad Juárez:

Mientras estábamos en el puesto, platicábamos con el dueño y pronto su teléfono sonó. Fue evidente que cuando vio el número su rostro se transformó. Por la cercanía que yo tenía con él, pude escuchar una voz que decía algo de “vamos por la lana...” Todavía no nos comíamos nuestros burritos cuando entraron al local dos tipos que se dirigieron directamente con el dueño del negocio, él metió su mano en el bolsillo y sacó un tajo de billetes que les entregó; ellos lo contaron y se fueron. Era una cuota de extorsión.

A mí me sorprendió la manera tan normal con la que los extorsionadores, tipos vestidos de manera normal, habían entrado a aquel negocio y la aceptación (para no morir) del pequeño empresario de entregar aquel dinero.

Mientras conversábamos con él acerca de lo sucedido, mi acompañante que es dueño de un negocio, comentó también con mucha naturalidad que también pagaba cuota y que pagaba doble, porque le paga al crimen organizado para que no lo maten ni a él ni a su familia, para que no le quemén el negocio y les paga a los policías para que “lo protejan”. “No vemos claramente quienes son los enemigos, al gobierno y a los malos ya los vemos igual porque hablan el mismo idioma, el mismo lenguaje, esa es la tristeza a la que nos estamos enfrentando”.

Platicó lo que le acababa de ocurrir hacía apenas unos días: Llegaron por la cuota semanal fijada de 3 mil pesos. Cuando iba a entregar el dinero intentó explicarlos que por esa ocasión solo podría darles 2,700 pesos. Que no le había salido, las cosas en Ciudad Juárez estaban difíciles, tenía una familia, que lo entendieran. Ellos estaban francamente molestos, tan molestos que sacaron una pistola y se la pusieron en la cabeza. Sintió que era el fin. Mientras todo esto ocurría, las personas que estaban observando, que eran sus empleados, reaccionaron, reaccionaron y se cooperaron para reunir los 300 pesos que estaban faltando de la cuota semanal. Estaban comprando la vida de su jefe, una fuente de trabajo, y un sostén para su familia.

¿Logramos reunir los 300 pesos? Podríamos comprar otra botella de sotol y seguir platicando. Si hubiéramos estado presentes en aquella ocasión hubiéramos logrado salvar una vida.

Los empresarios pagan extorsión, aceptan jugar ese juego porque en realidad lo que están comprando es un día más de vida para sus negocios, para sus familias y para sí mismos, por 300 pesos porque allá una vida puede costar 300 pesos. En una ciudad sin ley.

El narcotráfico deja destrucción y fomenta la corrupción (16-17).

De esta forma encontramos el sentido a esa colecta simbólica que Quintana y sus espectadores habían llevado a cabo en los instantes previos a esta anécdota. Finalmente, Quintana concluía con palabras del Rey Edward en el texto shakesperiano en II.i del original, aunque nuevamente adaptado:

¿Clarence Muerto? La orden fue revocada. Su culpa fue en pensamiento y a cambio como castigo recibe amarga muerte. ¿Quién me rogó por él? ¿Quién en mi furia, se arrodilló ante mis pies y me aconsejó prudencia? ¿Quién habló de cariño? ¿Quién de fraternidad? ¿Quién me dijo cómo mi pobre hermano, bravo como un león herido, al grito de guerra luchó por mí?

¿Quién me dijo cómo en el campo de batalla cuando me habían derribado, al rugir del cañón me salvó y me dijo “¿Hermano vive, vive y se rey”?

¿Quién me dijo cuando ambos y acíamos en el campo, casi muertos de frío, cómo me arropó con sus propios vestidos, y se entregó inerme y desnudo a la noche fría y aterradora?

Todo esto, la brutal cólera lo arrancó pecadoramente de mi recuerdo, y no hubo uno sólo entre vosotros que tuviera la gracia, una poca de gracia de recordármelo.

No hubo un hombre que quisiera hablar, ni yo, inclemente, me hablé a mí mismo de él, el pobre...

Qué ninguno de vosotros o de vuestros hijos por el mundo proclama orgulloso su honor y lealtad. Los más orgullosos de entre vosotros le estuvieron agradecidos mientras vivió; pero ninguno de vosotros quiso alegar una vez por su vida.

¿Acaso estáis lejos del suelo donde habéis nacido?

¿Qué no amáis este territorio, este reino? Este reino que también nuestros padres amaron; Heredamos de ellos la sangre guerrera y también sus ideales sagrados. Nos han convocado a lidiar con valor.

Ah pobre Clarence, ahí va la vida mía y ahí va mi corazón... Oh, Dios, temo que tu justicia se apoderará de mí, y de vosotros, de los míos, y de los vuestros. ¿Acaso no sabéis que hay perdón para quien roba o mata, pero para quien traiciona nunca? Por esto habremos de enfrentarnos al destino cara a cara y que el mismo cielo se estremezca al oír su llanto.

Ah hermano mío... Me han quitado de quererte, pero de olvidarte nunca... Hermano Clarence, valiente, noble y leal.

Teníamos un Chihuahua empresario, hasta que un Ricardo lo mató (17-18).

El siguiente en la sucesión de monólogos era el de Jéssica Verdugo: "Secuestros", sobre los secuestros y robos exprés. El relato comenzaba con una infancia feliz en Carichic y Ciudad Juárez. Entonces narraba una historia acontecida cuando ella tenía 5 años, la historia de un señor que habían llevado a su padre, el doctor del pueblo, para que le curase. Lamentablemente, a ese señor le había caído un rayo y estaba muerto:

"no, no lo toques porque está muerto". Tal vez suene a frase de abuelita, pero antes las personas morían por cosas más normales como rayos, ahogados, atropellados, desde que yo me vine a Chihuahua capital, las muertes son muy diferentes, rayos por violación, por asalto a mano armada, narcomenudeo, deudas de narcos, por asesinatos homofóbicos, deudas de cuotas, acribillados, por secuestros (18-19).

Entonces citaba texto perteneciente al original shakesperiano, texto de Margaret en I.iii:

Mi hijo, ahora sumido en las sombras de la muerte y cuyos rayos resplandecientes se han plegado en las tinieblas eternas por tus nebulosas malignidades, vuestro nido aéreo fue construido en el mismo sitio que ocupaba el nuestro. Dios que ves esto no lo consentas, como se adquirió con sangre se pierda con sangre (19).

A continuación, contaba una historia en la que se había visto envuelta junto a un compañero de trabajo:

Todo pasaba como en cámara lenta, pero en esos momentos uno pierde la noción del tiempo, no sé cómo llegaron esos dos tipos a mi auto, el cello quedo abajo mi amigo quedo en medio y yo sobre él, todo el trayecto sentía apuntarme una pistola en mi hombro, de reojo podía ver el alumbrado de la ciudad y el carro como a 160 km por hora o a menos a eso sentía que iba o mi corazón. Lo único que pasaba por mi mente era: ¿Qué me iba a pasar? ¿Qué me iban hacer? ¿Me iba a morir? ¿Me iban a matar? ¿iban a pedir rescate? Y cómo les iba a causar ese dolor a mis papás, pensaba en ellos y pedía perdón por todo el daño que les había causado, por todo lo mal que me había portado, por lo mal hija que fui, por llegar tarde a casa, por contestarle a mi mamá y quería correr a los brazos de ella y decirle cuanto la amaba, que no importaba cuántas peleas hubiéramos tenido siempre la iba a amar, recuerdo que le pregunté a mi amigo que qué nos iba a pasar y me dijo “no sé, pero por si las dudas hay que estar bien con Dios”. De mis ojos empezaron a salir lágrimas porque tenía miedo y coraje a la vez, entonces recuerdo que en el radio se llegaba a escuchar una canción de Luis miguel que me gustaba mucho y mi amigo empezó a tararear para que me calmara... ¡Cállense!

De pronto el carro paró en un camino de terracería, salimos del auto y pude ver un basurero, pensé; “no hay salvación, quién podrá encontrar nuestros cuerpos en un basurero”, pero nunca jalaron ese gatillo, solo un gas pimienta me tumbo después de muchas amenazas nos arrastramos por la basura y pude escuchar cómo se arrancaron en mi auto, ¡hijos de su pinche madre! les grité... no era yo lo que buscaban, y lo mejor de todo es que estaba viva. Como pudimos nos arrastramos por el basurero y luego por la maleza hasta llegar a la carretera, comenzamos a pedir ayuda a los autos que pasaban por ahí, pero nadie nos ayudó, a nadie le importó que necesitáramos ayuda, todos fueron indiferentes. Era tanta mi desesperación que pude ver unas luces a lo lejos, era un tráiler, y me paré a media carretera con los brazos abiertos, sólo decía por dentro de mí “que se parara... que se parara”. Ese hombre nos ayudó y nos trajo hasta la ciudad, cuando llegué a casa les dije a mis papas que me habían robado el carro, se quedaron en Shock por cinco segundos y luego en 15 min ya estaban 9 patrullas afuera de mi casa pidiéndonos todos los datos. Pasaron los días y recibí la llamada de un judicial, dos horas me tuvieron ahí burlándose de mí, decían que como era actriz quería llamar la atención de mis papás, “¿y usted cocina?” Porque encontramos un machete en su carro, y la pregunta del millón es... pinches culeros (19-20).

Esta historia era conectada por la actriz con otra intervención de Margaret hacia Gloucester también en I.iii del texto shakesperiano:

Que el gusano de la conciencia roa sin descanso tu alma, que mientras vivas tus amigos sean sospechosos de traidores y que tengas a los más pérfidos traidores por tus mejores amigos. Que jamás cierren el sueño tus aviesos ojos a no ser que una horrorosa pesadilla te espante con un infierno de horrendos demonios, desfigurado por el espíritu del mal, aborto, cerdo devastador, sellado al nacer para esclavo de la naturaleza, oprobio del vientre pesado de tu madre, engendro aborrecido de los riñones de tu padre, andrajado del honor, te detesto” (20).

Verdugo relataba el desenlace de la historia y cómo a partir de ese momento vive con un miedo atroz a vivir de nuevo una situación similar, intercalado nuevamente con palabras de Margaret en la citada escena del original:

Y pasaron las semanas y yo no quería salir de mi cama, me sentía protegida debajo de mis cobijas, tenía miedo de estar en un semáforo y que llegaran y me llevaran otra vez, tenía miedo de que llegaran a mi casa y le hicieran algo a mis papás o a mi hermano, tuve mucho miedo y nunca se aclaró nada, todo quedó en el aire.

No me habléis de caridad, justicia y vergüenza. Porque sin caridad justicia y vergüenza habréis obrado conmigo, y sin vergüenza asesinasteis mis esperanzas, mi caridad es ultraje y la vida mi vergüenza y en esta vergüenza reside todavía la rabia de mi dolor⁵⁴⁹ (20).

El final de la historia lo dedicaba a relatar lo afortunada que se sentía por poder volver a ver a su familia, pero también nos recordaba que muchos no han tenido esa fortuna:

Esa noche yo pude regresar con mi mamá y decirle todo lo que la quería, pero no todas corren con esa misma suerte; no imagino el dolor que puede llegar a sentir una madre cuando pasan las horas esperando que su hija llegue, y no va volver porque la están violando, torturando, quemando, mutilando, luego la han asesinado y la han aventado. Yo puedo ver en los ojos de mi mamá que tiene miedo cada vez que me voy a cantar y regreso a las dos o tres de la mañana. A veces hasta pienso que ella preferiría que me callera un rayo encima, en lugar de que yo cayera en manos de un loco asesino de esos que están allá afuera impunes respirando el aire puro de la ciudad, sólo esperando a ver a quien le hacen daño.

Y la actriz se preguntaba:

¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo vamos a ser indiferentes? ¿Hasta cuándo vamos a dejar que sigan matando a nuestras hijas? ¿Hasta cuándo? Yo no quiero que mi madre diga un Día “Yo tenía una Jessica hasta que un Ricardo la mató. Yo tenía una hija hasta un Ricardo la asesinó” (20).

Finalmente, de nuevo Rosa Peña la misma actriz que daba comienzo a la obra, ponía fin a la misma cerrando el ciclo de interpretaciones y en esta ocasión daba vida a

⁵⁴⁹ Texto de Margaret en el guion de la compañía.

una madre mientras preparaba chocolate en un monólogo titulado: “Crímenes de Odio por Homofobia”.

El monólogo comenzaba hablando sobre la Duquesa de York:

Duquesa de York. Mujer en sus 50 años, madre de Ricardo de Gloster, después Ricardo III; madre de Eduardo, asesinado por su hijo Ricardo III; madre de Clarence, asesinado también por Ricardo III; Abuela del pequeño duque de York, enviado a la torre y también asesinado por Ricardo III. suegra de Margarita, muerta. Antes tuvo que ver el asesinato de su esposo y su hijo. También suegra de Ana, esposa de uno de sus hijos, luego viuda y después vuelta a casar con su hijo Ricardo III. La madre del cruel asesino, como tantas madres hay en nuestro Estado (21).

Posteriormente, citaba texto de la Duquesa en el original shakesperiano aunque, como siempre, adaptado (IV.iv):

Yo, la que debió haberte cerrado el paso, estrujándote en mi vientre maldito, por todos los crímenes que has cometido, maldito, donde está tu hermano Clarence, donde su hijo Eduardo, maldito sapo. ¿Acaso eres tu mi hijo?

Pues dejadme hablar. Por la santa cruz sabes bien que tú has venido a esta tierra para hacer de ella un infierno. Tu nacimiento ha sido para mí una carga abrumadora. Irritable y colérica fue tu infancia, tus días escolares, terribles, desesperados, salvajes y furiosos. Tu adolescencia temeraria, irrespetuosa e irreverente, tu edad madura orgullosa, falsa y sanguinaria, más dulce cuanto más dañina, cariñosa cuando odiaba. ¿Qué comfortable hora puedes nombrarme que haya yo gozado jamás en tu compañía? Escúchame por favor, ¡ójyeme una palabra porque no volveré a hablarte! Perecerás por la justa voluntad de Dios antes de regresar victorioso de esta guerra, o moriré de vejez y de dolor y nunca más volveré a verte; por lo tanto, vaya contigo mi más abrumadora maldición, mis oraciones combatirán de parte de tus enemigos. Como sanguinario que eres, sanguinario será tu fin. La venganza que ha acompañado toda tu vida, te seguirá hasta tu muerte. Yo tenía un Ricardo, hasta que un Ricardo lo mató (21).

En ese momento comenzaba a hablar de su hijo y su condición sexual:

Oh sí, el Chocolate. Ya les había dicho que no me gusta el chocolate ¿no?, pero está bien, puedo hacer chocolate, es más, a veces regalo chocolates, no tengo problemas con eso. Con lo que sí tuve problemas fue cuando me asignaron este papel, el de la Duquesa de York, la madre del cruel asesino, y es que, si hay algo que no me gusta, además del chocolate, son los asesinatos, en concreto los asesinatos de odio por homofobia; les cuento, yo tengo dos hijos, el menor se ellos Roberto, es gay, y es una gran angustia saber que alguien pueda hacerle daño tan sólo por su preferencia sexual.

Roberto mi hijo, es un muchacho muy trabajador, responsable, simpático, es guapo, dicen que se parece mucho a mí, tenemos una muy buena relación y muchos gustos en común, a los dos nos gusta mucho cocinar, Roberto lo hace muy bien. Nos gusta mucho ir de compras, salir a comer, pero cuando Roberto

sale a divertirse con su pareja, con sus amigos, a bailar o tomar una copa, paso noches muy largas y angustiantes, hasta que sé que él está ya en casa.

Y es que México ocupa el segundo lugar a nivel mundial en crímenes de odio por homofobia, Chihuahua está en tercer lugar, nacional. Yo no creo que ninguno de ustedes, me vaya a perseguir, maltratar o a asesinar porque no me gusta el chocolate ¿verdad? Por tener un gusto distinto. Pues los homosexuales son perseguidos, juzgados, discriminados, y asesinados sólo por tener un gusto distinto (22).

A continuación relataba dos casos acaecidos como ejemplo de asesinatos homófobos:

Casos hay muchos, yo les mencionaré solo un par. El caso de dos chicas lesbianas, pareja entre ellas, estudiantes de la facultad de enfermería, asesinadas por sus propios compañeros de escuela en un cuarto de hotel, solo por ser lesbianas ellas fueron brutalmente golpeadas, su rostro desfigurado, luego apuñaladas.

Y el caso apenas en junio del 2015, mientras en el Congreso del Estado a dos cuerdas de nuestro Foro Cultural Independiente se discutía la posibilidad de aceptar los matrimonios igualitarios, una madrugada muy cerca de ahí, a unos metros, detrás de catedral se encontraba el cuerpo de una chica trans, transexual, fue brutalmente golpeada, su rostro desfigurado, apuñalada 67 veces; el apuñalamiento es la característica más común de estos asesinatos, es algo personal y con mucha saña. Como ella no murió por las puñaladas, fue asfixiada con una bolsa de plástico de súper mercado, luego le quitaron sus zapatos de tacón, zapatos de mujer, y en su lugar le pusieron zapatos de obrero, de hombre, en la escena del crimen dejaron una leyenda que decía, “para que te vayas al cielo como viniste... como hombre”, finalmente envolvieron su cabeza con una bandera nacional, como seña de que sólo siendo hombre pudiera ser mexicano (22).

Y concluía:

De la totalidad de las personas intolerantes con los homosexuales un 43% son personas que trabajan en fuerzas de seguridad pública, un 12% son funcionarios de alto nivel, como ustedes comprenderán si un homosexual es detenido por cualquier circunstancia sus más elementales derechos probablemente no van a ser respetados, un 36% son personas de congregaciones religiosas que se empeñan en tratar y nombrar a los homosexuales como abominaciones... mi hijo Roberto no es ninguna abominación. Yo no quiero tener que decir un día, “Yo tenía un Roberto, hasta que un Ricardo lo mató” (22).

Urquidi relataba cómo se desarrollaba la escena:

La actriz va tranquilamente subiendo de tono, mide cada palabra, deja el molinillo, se tira al piso, se convierte en la madre de Ricardo III. Recre el texto de Shakespeare. Su hijo aparece en escena –semidesnudo, con su cabeza envuelta en una bandera mexicana.

La propia actriz afirmaba sobre la escena:

Mi personaje es la madre del asesino de esta historia (Ricardo), pero lo importante de esto es que cada actor escribió su propio personaje, añadiéndole historias verídicas. Escogí un tema que me dolía, como la homofobia, así que tuve que hacer una investigación de todos estos crímenes de odio, para luego combinarlos con la historia de la madre de un asesino.⁵⁵⁰

Además, para Sosa se trataba de una escena de gran carácter simbólico:

Una escena que para mí simboliza el contexto de este trabajo, es de una mujer madura que tiene entre sus brazos, el cuerpo desnudo de un joven con la bandera de México cubriendo su rostro y cabeza. Representa –mi opinión- a la madre (patria) con su hijo (México) muerto en su regazo, en su expresión se refleja el daño, el dolor... la impotencia. (Anexo I).

Torices la describía del siguiente modo:

Entonces escuchamos a otra madre chihuahuense, nos dice que la homofobia es el tercer motivo de asesinatos en Chihuahua y México ocupa el segundo lugar en estadísticas internacionales. Las madres de homosexuales no viven al saber que sus hijos son vistos como abominaciones, no están seguros ni en las universidades porque ahí, entre pares, la violencia llega a la muerte. En esta escena vemos la imagen del cartel promocional: la piedad. Una piedad que se forma con el público sobre el escenario y que no tiene más que asumir una postura, porque siendo esto un hecho escénico, con un valor artístico y estético, ha sido también el espacio que deja otras posibilidades en los sentidos del espectador. Así, con las emociones, los recuerdos y las experiencias a flor de piel, así acaba la función e inicia el diálogo.

Unque salvando las distancias entre ambas imágenes, también la escena final de la adaptación del clásico por parte de Jane Howell para la BBC en 1963 recordaba a una especie de representación de *La Pietà* de Michelangelo, escena en la que Margaret era protagonista.

Por su parte, Lax, profundizaba en las historias que más le habían impactado:

Hay tres escenas que nos atrapan desde lo cotidiano y nos sitúan en el mismo corazón de la violencia: En la primera, el personaje, después de habernos invitado a una copita de Sotol, nos cuenta que han gastado la última botella pero que un compañero tiene una en su maleta y que podríamos comprársela para que él pueda llevar un regalo de regreso. Todos los espectadores pusimos un dinero. A continuación nos cuenta cómo los narcos extorsionan a los empresarios y cómo unos sicarios fueron a una empresa a recoger el pago semanal. El empresario no había podido reunir todo el dinero y le faltaban 300 pesos. Ante la amenaza de los narcos, sus empleados hicieron una colecta y cubrieron la

⁵⁵⁰ R. Peña en Hernández, Liliana.

cantidad que había que pagar. Con nuestra colecta habíamos comprado una botella de Sotol, con la de ellos habían salvado una vida. Este juego dramático se repite cuando nos ofrecen chocolate. Lo hace una actriz que no se cansa de repetir que a ella no le gusta el chocolate pero que no le importa hacer chocolate a pesar de que a ella no le gusta. Y le encanta que a los demás les guste. Así nos prepara para hablarnos de la homofobia y de la violencia que sufren aquellos que el propio devenir, y de forma injustificada, se califican como diferentes. Es una estrategia que no traiciona la desnudez de la dramaturgia propuesta y no juega para nada con la ficción, sino que coloca al espectador en el centro mismo del acontecimiento, trasladando el conflicto al patio de butacas y provocando la reacción.

Tal y como se han nombrado anteriormente, los intérpretes fueron los siguientes: Yaundé Santana, Rosa Peña, Miguel Serna, Tania Del Castillo, Iván Mena, Rogelio Quintana, Fátima Íseck y Jéssica Verdugo.

Rogelio Quintana contaba cómo había sido el proceso de preparación del elenco para el proyecto, siempre guiados por Ramírez:

Fausto Ramírez, director de *Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató*, trabaja desde la esencia del actor, busca alejarse de la representación y aproximarse a la naturalidad, a lo real. Utiliza la ficción como pretexto para llegar a las vivencias personales de los actores. En mi opinión, creo que en eso radica la magia de la teatralidad por la que Fausto tanto pugna.

Además de la investigación y la conceptualización creativa en mesas de trabajo, el proceso creativo de *Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató*, fue desarrollado a través de dos talleres de perfeccionamiento actoral. Fausto trabajó directamente con el equipo para transmitir los diversos lenguajes: corporal, verbal, técnica actoral y la definición clara sobre los niveles emotivos que busca de sus actores. Adicionalmente llevamos a cabo un taller con Alejandro Rodríguez, un joven actor con vasta experiencia en el lenguaje y técnica de Fausto. Este taller fue un aprendizaje basado en la práctica y la experiencia, fueron empleados diversos ejercicios para el fortalecimiento corporal y la conexión con la naturalidad, la espontaneidad y lo orgánico.⁵⁵¹

El propio Quintana también se refería al proceso de gestación y creación de su relato, y lo hacía en profundidad:

Respecto a mi proceso personal de construcción, contaré que inicialmente desconocíamos la manera en la que el director abordaría el texto, es decir, no sabíamos si en la escena habría acción dramática shakespereana o si redactaríamos un texto completamente aparte de Ricardo III. Esto se fue revelando conforme se desarrollaba el trabajo de análisis en mesa, e incluso tuvimos algunos ensayos donde atacábamos directamente el texto de Shakespeare; lo sabíamos, estábamos en la fase exploratoria, pero nos habitaba la interrogante sobre un esquema definitivo, el cual, finalmente fue clarificado

⁵⁵¹ R. Quintana en *Proceso creativo desde la visión del actor en 3 voces*, p.26.

cuando Fausto determinó que sería a través de monólogos relacionados con los personajes centrales de Ricardo III que historias personales de los actores iban a ser relatadas.

Cada miembro fue el responsable de construir su intervención, de la mano del director. Fausto fue llevando a cada uno a través de la investigación, el ejercicio de memoria y desde luego de la revisión sobre la creación dramática. Cabe destacar que Fausto, Teatro Bárbaro y particularmente el elenco de Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató, encontramos además de un coach y amigo, a un excelente director. Fausto es respetuoso del actor, inteligente para comprender sus capacidades y limitaciones y hábil para retornos. Estos fueron elementos básicos para el éxito de este gran proyecto. En mi caso, el personaje asignado fue Eduardo IV. El Rey. El hermano de Ricardo III. El que ostenta la corona, por lo tanto, el poder. ¿Cómo encuentra un simple actor de teatro, similitudes personales con el Rey de Inglaterra de hace más de 400 años? Esa era la pregunta inicial que debía dar respuesta y luego, comenzar a construir mi intervención.

Luego de meditarlo por un par de días, comprendí que, si algo es posible encontrar en los textos de Shakespeare, son los grandes contrastes de la personalidad humana. Volví a leer la obra y encontré un punto de partida: la fragilidad humana del rey Eduardo IV y el sentimiento de culpa por la muerte de su hermano. Ahí estaba el desesperado rey de Inglaterra reclamando a sus súbditos la apatía ante la negación del perdón a su hermano George, el duque de Clarence.

Durante el proceso de construcción de personaje de Eduardo IV, vinieron a mi mente varias ideas que terminaron siendo desechadas y otras que fueron tomadas en cuenta como ideas secundarias: la pérdida de la corona inglesa, el temor de Eduardo IV a ser desheredado, su propia muerte en medio de la tristeza y la frustración de descubrirse rodeado de personas apáticas y malagradecidas; ciudadanos que eran como estatuas mudas, como piedras sin aliento o como leños sin lengua, etcétera. Ahí estaba el bosquejo inicial, así se dibujaba el entorno de Eduardo IV, aquel personaje que ahora podía tener un rostro más humano, pero que seguía en la distancia; aún persistía la incógnita acerca de la relación de Eduardo IV con mi historia personal como actor. Siempre es más sencillo descubrir fuera que dentro; es quizás que por ello logré definir primero al personaje de Eduardo IV, pero en algún momento debía enfrentarme a mí mismo. Vinieron algunas ideas: aparecían en mi memoria, por un lado, el riesgo de muerte en que estuve en un intento de secuestro junto a algunos de mis compañeros de Teatro Bárbaro en un domingo de agosto del 2012 en un bar de Chihuahua; la herencia que en los años 90 mi padre había dejado de recibir y que después de haber gastado su vida trabajando en un rancho, a la muerte de mi abuela (sin testamento) aquello se repartió entre once hermanos y mi padre fue tratado como igual sin garantía laboral alguna, pese al deseo de la fallecida de que recibiera parte de acuerdo con otra distribución. Otra idea que rondaba mi cabeza, estaba relacionada al entorno económico, a la vida de aquellos que generan un patrimonio y luego les es arrebatado de manera ilegal, incluso de manera violenta, a las víctimas de la extorsión. Mi actual trabajo me hacía convivir con personas que eran blanco constante de este delito; como ingeniero

industrial y dedicado por más de diez años a la consultoría de negocios, a parte de mi dedicación al teatro, llegó a mi mente la clara idea (o la necesidad) de hablar sobre las múltiples historias que conocía acerca de empresarios que habían sido atacados recientemente por el narcotráfico y la violencia en Chihuahua, y a quienes les estaban exigiendo el pago de cuotas por el uso del suelo. Efectivamente, no era una historia que aparentemente me afectara de manera directa, pero coincidía con el director, en que poco se habla en el teatro de estas personas, que poco se valora (no solo en el teatro) lo que los empresarios hacen por el desarrollo de una región o de un país. El vínculo que existe con este problema social de Chihuahua y de México, por supuesto que estaba relacionado conmigo y con mi trabajo como consultor. Fue así que decidimos el director y yo, cuál era la historia personal que contaría.

El siguiente paso fue la determinación de la poética, llevar al papel los elementos que poco a poco se iban definiendo. Vinieron las ideas de utilizar varias metáforas, por ejemplo, el pasaje bíblico del trigo y la cizaña, de cómo el labrador siembra semilla buena en su campo y luego el enemigo lo contamina con mala semilla; aunque era una buena idea había varios riesgos, por un lado, convertir el tema en un panfleto religioso y por otro, no era clara la integración de esta parábola con lo que queríamos contar o por lo menos, requería un mayor trabajo de definición y creación. Rondaba en mi mente una imagen muy significativa en torno al tema del narcotráfico; este problema social que México estaba enfrentando desde hace varios años. Yo había asistido en octubre del 2010 a una conferencia de Sergio Fajardo, exalcalde de Medellín, en que habló sobre el combate al narcotráfico. En su charla utilizó una metáfora sobre la necesidad de delimitar el problema y cerrar el paso para evitar dañar a nuevas generaciones. Personalmente la metáfora que había utilizado me había marcado y hoy tenía la posibilidad de llevarla al teatro: ...el narcotráfico es representado por dos árboles. Dos árboles gigantescos, sembrados el uno al lado del otro; nacieron juntos, crecen y viven juntos: el árbol de la desigualdad social (la pobreza) y el árbol de la violencia. Dos árboles gigantes de raíces profundas, tan profundas que están enmarañadas, enredadas, fundidas entre sí después de tantos y tantos años de conocerse. Así estábamos encontrando el rostro de mi Ricardo, las diversas deformidades de un cuerpo podrido que habitaba en medio de todos. Dos árboles: dos arbolitos. Entonces resonó en mi cabeza y recuerdo que también sonó en la voz del director, la melodía (de fondo ranchero y campirano) del compositor mexicano Chucho Martínez, que versa “han nacido en mi rancho dos arbolitos, dos arbolitos que parecen gemelos... y desde mi casita los veo solitos, bajo el amparo santo y la luz del cielo”.

A partir de una exploración sobre elementos contenidos en frases y canciones populares mexicanas se re-construyó el fragmento shakespereano de Eduardo IV con frases y fragmentos significativos de personajes célebres como Emiliano Zapata y diversas canciones como “La bamba”, “El corrido de Chihuahua”, “El himno de Chihuahua”, “La llorona”, “Viva Chihuahua”, “Cucurucucú paloma” y de fondo “Dos arbolitos”.

Mientras el equipo trabajaba en la unificación de capacidades actorales y cada quien construía su propio monólogo, la visión del director definía el resto

de los elementos que guiaban el proceso. Fueron surgiendo así, todas y cada una de las ideas en torno a la integración del montaje.

La estética y la poética del proyecto transitan bajo una óptica cargada también del profundo amor al suelo donde habitamos, un territorio donde nuestros antepasados plantaron el agave del sotol, forjaron las vías del ferrocarril que cruza la sierra Tarahumara de Chihuahua; se disfruta el sabor a coco y chocolate de las paletas de hielo, de los burritos de Ciudad Juárez, de los cantos de mexicanidad y de todo el bagaje que los miembros del proyecto hacen entrega al espectador. Esta es una herencia que no puede, que no debe, más que gritar “¡No nos moverán!” y es Teatro Bárbaro, comprometido con su entorno y con el teatro, que hoy alzamos la voz. Por las víctimas. Por el teatro. Por México. Por un mundo mejor.⁵⁵²

También lo hacía Santana y nos contaba cómo llevó a cabo el proceso:

Fausto llegó a Chihuahua, nos informó que la dramaturgia sobre la cual trabajaríamos sería Ricardo III. Iniciamos los trabajos de mesa en los que fuimos desmembrando poco a poco a cada uno de los personajes shakespereanos como en una praxis de la “arqueología del ser” para entender la psicología de los personajes y los referentes históricos, sociales y culturales que les dan sustento; o en el caso de Ricardo, tratar de entender las razones por las que se confabula con el espectador, con ese humor denso, con el cual disfraza el horror de sus palabras que anticipan sus acciones, para cargar al espectador de una silenciosa complicidad ante las acciones más viles y sanguinarias.

En el proceso de entender la dramaturgia y revestirla de contemporaneidad, el maestro Fausto nos fue guiando en la búsqueda de identidad, estableciendo formas comunicacionales que nos permitieran conectar con el espectador actual sin desvincularnos del drama y la tragedia shakespereana de Ricardo III. Inicialmente la puesta en escena se ubicaría en el contexto de 1986 en tiempos de la justa mundial de fútbol. Cabe decir que esto obedeció en un principio al especial gusto por este deporte de Fausto Ramírez y de Luis Bizarro (director de Teatro Bárbaro). Es así que emulando el triunfo en una de las batallas de la Guerra de las Dos Rosas con el evento inaugural en el Estadio Azteca, y la participación de más de cien mil personas que con banderas de todo el mundo y brazos entrelazados cantaron: “México lindo y querido, si muero lejos de ti...”, al tiempo que hermosas piñatas colgadas del cielo abrieron sus bocas dejando caer una tupida lluvia de papel de colores. En nuestro análisis, este singular momento y lo acontecido en las primeras semanas del mundial de fútbol de 1986, con el triunfo en algunos partidos, es lo más cercano a “experimentar la gloria” en la historia contemporánea mexicana (pese a que no clasificamos a finales), luego del “sentimiento de derrota” experimentado un año antes con el terremoto que tomó en sacrificio las vidas de miles de mexicanos.

⁵⁵² R. Quintana en Proceso creativo desde la visión del actor en 3 voces, pp.26-29.

Un día me citaron el maestro Fausto Ramírez y nuestro director Luis Bizarro, me informaron los avances del montaje y cómo de su concepción original, había dado un giro completo para dar origen a una propuesta totalmente nueva, que se enmarcaría a partir de la creciente violencia en el Estado de Chihuahua, a un contexto nacional con la declaración de guerra por parte del Estado mexicano al crimen organizado y al narcotráfico.

El maestro Fausto me indicó que en la nueva propuesta mi participación no tendría asignado un personaje específico, de hecho, no estaría contemplada como parte de la ficción, sino que pasaría de la posibilidad de ser un “personaje” a ser una “persona”. Que mi intervención tendría por objeto llevar el hilo conductor de la historia, tejiéndola a partir de monólogos vivenciales de mis compañeros actores, con información estadística de la violencia en el contexto nacional y local. Asimismo, debía integrar a esta mezcla, información relacionada con el origen de nuestra compañía Teatro Bárbaro, “como un respiro creativo en la asfixiante violencia que vivíamos en Chihuahua”. Yo, emulando al periodista, al editorialista, tendría la responsabilidad de aportar con la mayor exactitud debo decir, los datos fríos resultantes de la guerra, porcentajes, estadísticas, ubicación en tiempo y espacio etc.; y de dar relevancia a “los otros” que somos la mayoría de la población, los que no formamos parte de los vencedores ni de los vencidos, pero que nos podemos integrar a la estadística como parte de los efectos colaterales de la guerra. Mi participación se delineó a partir de intervenciones de narratología de tipo documental, donde asemejándome a un “Virgilio”, voy guiando al espectador a través del Infierno (el ser humano, sus pecados, tentaciones y debilidades); pasando al Purgatorio (donde se procesan y solventan las culpas para lograr la liberación), para llegar finalmente llevándolo a las puertas del Paraíso (para que Beatriz lo lleve a las nueve esferas del saber).

Es así que me puse a trabajar de inmediato en la encomienda, retomé y amplíe los resultados de mi trabajo de investigación, tratando de contextualizar los hechos personales narrados por mis compañeros en un diagrama de la violencia y narcotráfico, para aportar información estadística clara y veraz.

Otra de las pretensiones de mi participación era guiar al espectador para situarlo en un punto, en que puede de manera honesta, reflexionar y darse cuenta de que la violencia le es mucho más cercana de lo que parece y que en su entramado todos estamos involucrados (grupos rivales, víctimas y victimarios y población en general) y podemos ser generadores de violencia, cuando acumulamos sentimientos de odio, desesperanza e impunidad; ingrediente perfecto para que el cruel Ricardo emerja de cualquiera de los tres bandos, los “vencedores” los “vencidos” y los “otros”. Con la primera función mis dudas se desvanecieron y entendí lo que el maestro Fausto quería con mi intervención. Los datos que aporto son escalofriantes por sí mismos, por lo que puntualizarlos con serenidad y naturalidad, a pesar del nudo en la garganta, no es tarea sencilla y estos datos fríos son tan impactantes que martillean en el subconsciente del espectador. Hoy, tras muchas funciones en distintos foros en Chihuahua y el resto del país, concluyo que Shakespeare conoce tan bien al ser humano, que a

través de su obra nos hace volver la mirada aguda y profunda para entender, para buscar respuestas, para hacernos preguntas... en fin, para reflexionar.⁵⁵³

Por último, también nos encontramos ante el proceso llevado a cabo por Iván Mena:

Mi experiencia dentro del proyecto surge a partir de la desaparición de ocho personas de mi familia, ocho hombres –solo hombres– que desde junio del año 2011 están en calidad de desaparecidos, desapariciones a causa de un sistema policial corrupto. Yo tenía un Ricardo, hasta que un Ricardo lo mató te permite eso, defender a las personas que en su momento lo necesitaban, es un reclamo justo, es una plegaria viva, es sonrisa y llanto, es una paleta derretida, es una lámpara que no se apaga, es la manera en la cual los actores de este proyecto podemos decir a viva voz eso que nos duele, eso que a la sociedad le duele pero que teme decir. Nos han llegado a preguntar si tenemos miedo... Claro que tenemos miedo. Pero nos da más miedo la ficción a la que el mexicano lamentablemente y tan pronto se ha acostumbrado. A manera de monólogos, ocho actores contamos vivencias, anécdotas a la par de datos concisos y un lenguaje shakespereano, demostrando así que tú puedes ser un Ricardo, que todos podemos ser un Ricardo, pero que, aun así, no lo queremos cerca, queremos erradicarlo. Hay ocasiones en las cuales puedes alzar la voz por aquellos que no pueden... Que ya no pueden. –Yo tenía una familia, hasta que un Ricardo los mató.⁵⁵⁴

Por tanto, tal y como afirmaba Lax, “Teatro Bárbaro, Chihuahua y Shakespeare son los tres ejes de creación dramaturgica de este espectáculo. La obra del Bardo será intervenida hasta llegar a una síntesis interesada pero que el propio texto ofrece”., mientras que la compañía concluía:

Un teatro sin intermediarios, relacionado con la realidad, sin personajes, sin vestuarios, sin grandes aparatos de ilusión, un teatro que dialoga directamente con la realidad y el espectador, un teatro documental o experiencial, esto nos permite traer la realidad a la escena y comunicarla directamente al espectador.⁵⁵⁵

Ese es el estilo de Ramírez:

Fausto Ramírez, director, rompe con la costumbre, con el rito de tener al público viendo lo que sucede cómodamente desde sus lunetas; en una parte de la obra, lo sube al escenario, lo sienta y lo acerca a la dramaturgia, a las actuaciones, a la desnudez del actor y lo hace partícipe de la puesta en escena. De esta forma las narraciones impactan directo con el espectador (Sosa).

⁵⁵³ Y. Santana en Proceso creativo desde la visión del actor en 3 voces, pp.29-31.

⁵⁵⁴ I. Mena en Proceso creativo desde la visión del actor en 3 voces, p.31.

⁵⁵⁵ En www.fitdecadiz.org/edicion32/obra/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato.

En definitiva:

Este entorno violento, sanguinario, tan nítidamente representado lleva al espectador a buscar en su conciencia esa parte de Ricardo que habita en el fondo, a querer combatirlo, a cambiar de perspectiva respecto a los problemas sociales de este país, a unirse de verdad (Torices).

5.6.3 Puesta en Escena.

Sobre la puesta en escena encontramos información en la afirmación de Lax, por ejemplo:

La puesta en escena carece de todo artificio y la relación argumental, interpretativa y dramaturgica con el público es directa, sin el filtro de la ficción, montando el acontecimiento en claves narrativas pero con una estrategia en la construcción que implica al espectador y lo atrae al centro de la escena.

También Díaz se refería a la misma y declaraba que la compañía proponía “recursos escénicos mínimos y la apuesta a un teatro que dialoga directamente con el espectador”.

En cuanto al elenco, encontramos las afirmaciones de Lax, por ejemplo:

Si la puesta en escena es desnuda, desnuda es la interpretación. Desnuda y directa, sin rincones. Aprovechando la construcción narrativa del discurso, el actor construye su monólogo para lanzarlo a un público que ya tiene atrapado desde el principio. Es curioso que, utilizando el recurso narrativo y expositivo, se crea la sensación de conflicto dramático a partir de la inmediatez que caracteriza al hecho escénico. Quizá la actualidad del tema, la presencia inmediata de las vivencias de los actores que convertidos en personajes no dejan de ser actores y no se esconden detrás de ningún artificio. Y me surge una pregunta: ¿Cómo recibe el espectador de Chihuahua esta obra? Aquí, el espectador adopta una posición crítica ante una violencia que no sufrimos. ¿Cómo sería allí ese patio de butacas lleno de víctimas?

5.6.4 Recepcion de la Adaptación Escénica.

Para analizar la recepción de esta adaptación de la compañía del Teatro Bárbaro, dirigida por Fausto Ramírez, nos hemos basado principalmente en webs especializadas sobre espectáculos y teatro, así como Blogs. Pese a ser escasos, gracias a estos recursos se ha podido constatar que la recepción fue positiva no tanto en España como si en México, donde recibió las mejores críticas, aunque, como se verá, el público español también la recibió de forma positiva a juzgar por la referencia que se ha encontrado.

De este modo, vemos la diferencia, por ejemplo, en la crítica de Robles, en nuestro país, quien afirmaba:

En propuestas como ésta, de marcado carácter reivindicativo, resulta difícil alcanzar el equilibrio entre los elementos de denuncia y los puramente dramáticos. En este caso, el componente social gana claramente la partida. ... En gran medida consiguen su objetivo, aunque tal vez la experiencia se alargue demasiado.

Frente a esta opinión, encontramos críticas desde México, todas positivas. Un ejemplo es Araujo, quien definía al montaje del siguiente modo:

Una pieza profundamente dolorosa de teatro parte confesional, parte documental que entrelaza con maestría la tragedia del rey deforme con situaciones límites casi imposibles de creer que suceden no sólo en Chihuahua sino a lo largo de un país corrompido hasta la raíz por el crimen organizado, la corrupción y la ambición.

Y añadía:

Poco a poco en crescendo en su intensidad, en su impacto sobre el espectador, en su crudeza, pero también en su belleza estilística de ser contadas, estas narraciones se vuelven golpes certeros al alma, al centro de ese lugar en el corazón donde radica nuestro amor a México y que no para de sangrar ante tan terrible impunidad. Se dice siempre que la mejor dramaturgia proviene desde un lugar de verdad y de fractura, mejor ejemplo me cuesta en este momento encontrar.

Según Torices, “estamos ante un teatro documental, pero es de siglo XXI, con una participación franca para seguir inmersos en la escena y sus valores estéticos”.

Por su parte, Mandujano declaraba:

Esta obra de teatro originalmente es de Shakespeare, se podría pensar en una simple representación más, sin embargo, no tiene nada de convencional la forma en la que fue concebida, representada y, sobre todo, el discurso que la envuelve, la magistral adaptación que han hecho de ella, junto con la vigencia de la temática en nuestro país, siete actores no solo llevan a cabo una obra, hacen de su trabajo una vivencia tangible.

También Urquidí elogiaba la propuesta: “Las variaciones de Ricardo III, Chihuahua y Teatro Bárbaro se enlazan, crean una tríada que atrapa y sorprende, siendo ese recurso uno de los muchos detalles que hacen del montaje un producto de gran calidad”.

La web *Weremag* la valoraba como “una pieza valiosa dentro de las que integran la segunda parte de la cartelera del proyecto Shakespeare Teatro en el Parque”. Y añadía que la compañía “realiza un ejercicio dramático colectivo, con recursos escénicos simples, pero privilegiando la participación del público para interactuar”.

Vacah se refería al efecto que la obra produjo sobre él:

Asistir a la función para prensa de la obra *Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató* fue una verdadera sacudida a mi comodidad como espectador— esa especie de trance en la cual uno vive ajeno a la brutal realidad: asesinatos, narcotráfico, miseria moral, corrupción, ira y desesperanza — en diferentes sentidos.

En cuanto a la dirección, Uriquidi valoraba muy positivamente el trabajo llevado a cabo por Ramírez en todos los aspectos:

El director jalisciense Fausto Ramírez logra un engranaje exacto al conjugar el texto original, el texto shakesperiano y las actuaciones, alejándose por completo del drama sico-social que podría darse al abordar una temática tan fuerte y real, mucho menos caer en el panfleto aleccionador tan socorrido por muchos que han intentado desarrollar el tópico con resultados desafortunados.

También Araujo, el cual afirmaba que Fausto Ramírez dirige la obra “con una magistral capacidad para la manipulación emocional de todos los presentes”.

Araujo también expresó elogios hacia el elenco:

El candor con que cada uno de los miembros del elenco que conforma “Yo Teavía un Ricardo, Hasta que un Ricardo lo Mató” revela sus más profundas entrañas es un hecho teatral que pocas veces se consigue con tal contundencia. Yaundé Santana, Rogelio Quintana, Tania del Castillo, Fátima Íseck, Rosa Peña, Miguel Serna, Iván Mena y Jéssica Verdugo desnudan sus almas, ponen sus corazones al descubierto, para sencillamente vernos a los ojos y contarnos cuentos de terror.

Urquidi coincidía en la valoración positiva hacia los actores y afirmaba: “aplausos merecidos para todos y cada uno de los ocho actores, solos o en conjunto, dan cátedra”. Y hacía un recorrido por los miembros del elenco: en primer lugar, elogiaba a Tania del Castillo: “Las viudas de la guerra al narcotráfico son representadas por Tania del Castillo quien saca a la actriz que lleva dentro como en ningún otro montaje. Fuerza de mujer”. También a Fátima Íseck: “Un caso reciente que estremeció a Chihuahua, el asesinato del niño Christopher, a manos de otros niños, es recreado de forma certera por Fátima Íseck, quien en pocos minutos y con una frase define todo”. En cuanto a Rogelio Quintana, afirmaba: “Quintana mantiene su yo y su personaje con calma, con fuerza retenida, es un dique a punto de romperse. Se agradece esa medida”. Posteriormente, hablaba de que la “fuerza actoral y presencia escénica del maravilloso Miguel Serna, toca y trastoca con su actuación individual”, mientras que sobre Iván Mena aseguraba que “tiene en las manos un monólogo extraordinario al cual le saca el máximo provecho. Mena se engrandece como actor”. Al referirse a Jessica Verdugo valoraba:

Trae de forma certera los secuestros y robos exprés y todas las secuelas que dejan. En la actriz recae todo el peso, no hay nadie más, ahí, encerrada en una cajuela, alumbrada con una lámpara, crea y recrea de manera contundente su pasaje. Nunca antes Jessica Verdugo había dado tanto en una actuación. Más aplausos.

Por último, Urquidi también destacaba a Rosa Peña: “da una vuelta de tuerca a su personaje con una calidad histriónica insuperable. ‘La Piedad’ de Miguel Ángel se recrea en vivo”.

Urquidi concluía pidiendo aplausos para el conjunto: “Aplausos al cuadro completo por no caer en el morbo, el amarillismo y aplausos a Íseck por darle ese matiz exacto a su actuación”. Y añadía:

Es pues, ‘Yo tenía un Ricardo, hasta que un Ricardo lo mató’ en su totalidad, un montaje digno de verse, lleno de recursos y juegos escénicos. ... Interesante el manejo de estadísticas reales; el símil creado con cada actor y los personajes del drama shakesperiano; los recursos escenotécnicos como el proyector, el dibujo del mamaleche, la arena, los escritos en el suelo, la lámpara de ferrocarrilero. Todo.

Todas las referencias llevan al universo de Chihuahua, al de Teatro Bárbaro y sus actores. Respeto a todos los inmiscuidos en el proyecto. No se la pierda. Punto, hasta aquí.

Por su parte, Mandujano concluía asegurando que se trataba de una obra catártica para el público:

Contar la trama de una obra de Shakespeare no es tan novedoso, podríamos citar teóricos y estudios, pero dado que el teatro es acción, y que su representación es la mimesis (en este caso de nuestros días), no hay duda de que es un trabajo bien hecho, que cumple con los elementos clásicos del teatro, con los pasos que siguen las tragedias tal cual como lo refiere Aristóteles en su poética, cumple con la catarsis que no sólo recae en la historia de los personajes, sí, esta es una obra catártica para el público también.

En esta línea, un hecho interesante fue que la web *Weremag* aseguraba:

Conviene anticipar que el éxito radica aquí en el desgaste emocional de los representantes, quienes apostillan y narran con naturalidad y soltura situaciones en las que se destaca la poca atención, la ignorancia, incluso la participación involuntaria de los individuos frente a cualquier acto que afecte al prójimo.

Ese desgaste emocional junto a la situación que los espectadores mexicanos viven a diario en su país como ciudadanos provocaba en ellos una reacción que, seguramente, les llevaba a valorar muy positivamente la adaptación.

De este modo, Araujo, muy conmovido, concluía su crítica con lágrimas y gran pesar:

Nunca pensé que en medio del Bosque de Chapultepec, justo a lado del museo Rufino Tamayo, me podrían arrancar lágrimas de dolor, mismas que estoy derramando mientras escribo estas palabras, por un Chihuahua que es tan mío como de todos los mexicanos, pues lo que pasa allá, pasa aquí también. Yo tenía un país maravilloso al que siempre he amado con todas mis fuerzas, hasta que un Ricardo lo mató.

En cuanto al recibimiento por parte de la audiencia, Lax afirmaba que “en el Teatro Circo de Murcia, el público no quedó indiferente. Lo demostró el largo aplauso que se les brindó y las emocionantes intervenciones que hubo en el pequeño coloquio con los actores”.

Por su parte, el Blog *Rancholasvoces* aseguraba que “el montaje tuvo un buen recibimiento en Chihuahua, situación que Luis Bizarro atribuye a que el público conocía las historias: ‘después de cada función la gente siempre quería expresar algo y esto se volvió como una especie de escaparate’.

Por tanto, se podría asegurar que el contexto social de esta adaptación podría haber sido determinante en lo que a la recepción en su país se refiere, mientras que en España, visto desde la lejanía, se vería de forma diferente, aunque la obra también consiguió que el público español fuese consicente de lo que está ocurriendo en aquel país.

Anexos.

Anexo I. Escena dramática y simbólica comparada con *La Piedad* por la prensa.



Bibliografía Consultada.

I. Fuentes primarias.

Bizarro, Luis. “Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató”. 2016. Chihuahua. México. Gijón. Guion de Texto Teatral. Teatro Bárbaro.

“Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató. Proceso Creativo desde la Visión del Actor en 3 voces”. En *Revista Conjunto*, Octubre – Diciembre 2017, n° 185, pp. 26-31.
www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/revista.html

II. Prensa española.

Robles, M^a Ángeles. “Todos Somos Ricardo”. Reseña de “*Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató*”, dirigida por F. Ramírez en *Diario de Cádiz*. 26 Oct. 2017. www.diariodecadiz.es/ocio/Ricardo_0_1185181557.html.

Lax, Fulgencio. “Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató. Teatro Bárbaro de Chihuahua”. Reseña de “*Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató*”, dirigida por F. Ramírez en *Revista Artezblai*. 3 Nov. 2017. www.artezblai.com/artezblai/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-me-lo-mato-teatro-barbaro-de-chihuahua.html.

“Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató”.
www.fitdecadiz.org/edicion32/obra/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato. N.d

III. Prensa y Blogs extranjeros.

Araujo, Juan Carlos. “Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató”. Reseña de “*Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató*”, dirigida por F. Ramírez en *Entretenia*. 25 Mayo 2018. <http://entretenia.com/yo-tenia-un-ricardo/>.

Canales, Jessica. “Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató”. 26 Ene. 2017. <http://entretenia.com/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato-teatro/>.

Díaz, Verónica. “Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató: Teatro Forjado en la Violencia”. 17 Ene. 2017. www.milenio.com/cultura/ricardo-ricardo-mato-teatro-forjado-violencia.

Hernández, Liliana. “De Shakespeare a la Violencia en Chihuahua, en una Adaptación de Ricardo III”. 27 Mayo 2018.
www.cronica.com.mx/notas/2018/1080143.html.

- Sosa, Roberto. “Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató. Chihuahua, su Gente, su Vida, su Dolor”. 2017. <https://carteleradeteatro.mx/2017/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato-chihuahua-su-gente-su-vida-su-dolor/>.
- Torices, Alma. “Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató”. Reseña de “*Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató*”, dirigida por F. Ramírez en *Visión Mx*. www.visionmx.com/index.php/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato. N. d.
- Urquidi, Carlos. “Estrujante, Conmovedora, Fascinante... ¡Real!”. Reseña de “*Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató*”, dirigida por F. Ramírez en *ESucesos*. 15 Abr. 2016. www.esucesos.com/tag/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato/.
- Vacah, José Manuel. “Deshabituarnos de la Violencia con Teatro Bárbaro, una Compañía que Traspasa los Límites de tu Indiferencia”. Reseña de “*Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató*”, dirigida por F. Ramírez en *Tercera Vía*. 19 Ene. 2017. <http://terceravia.mx/2017/01/deshabituarnos-la-violencia-teatro-barbaro-una-compania-traspasa-los-limites-indiferencia/>.
- “Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató”. Reseña de “*Yo Tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo Mató*”, dirigida por F. Ramírez en *Weremag*. 23 Mayo 2018. <https://weremag.com/2018/05/23/yo-tenia-un-ricardo-hasta-que-un-ricardo-lo-mato-el-teatro-del-mundo/>.

6. Conclusiones.

En este apartado recogemos las conclusiones alcanzadas tras el análisis pormenorizado de las veintidós adaptaciones españolas de *Richard III* representadas entre 2005 y 2019 que, como se ha mostrado a lo largo del trabajo, se han contrastado, donde ha resultado idóneo, con las de las seis compañías extranjeras representadas en nuestro país durante ese período de tiempo.

Hemos podido constatar que la metodología adoptada ha resultado sumamente útil, ya que ha permitido sistematizar el objeto del estudio, prestando atención a los siguientes aspectos:

1. Las características del original shakesperiano en términos de estructura dramática, configuración de personajes, lenguaje y tono. Esto ha permitido detectar los puntos fuertes y débiles de esta obra al ser trasladada a los escenarios. Entre los puntos fuertes se encontrarían la fuerza dramática y el atractivo del personaje principal, debido sobre todo a su uso del lenguaje irónico y capacidad persuasiva. En cuanto a los puntos débiles, sin duda el más importante sería la confusión estructural, para lo cual se han planteado diferentes soluciones a lo largo del tiempo, como por ejemplo, la clarificación del texto añadiendo escenas, reordenando, o suprimiendo escenas. Entre las soluciones más utilizadas se encontraría la introducción de pasajes de la tercera parte de *Henry VI*, especialmente al principio, para situar el contexto histórico.

2. La importancia de los contextos de producción y recepción del texto, atendiendo a la intencionalidad del director, que puede subrayar un aspecto sobre otro, así como a su necesidad de tener en cuenta las características, gustos y expectativas del público al que se dirige la adaptación.

3. El grado en que esto se ha producido a lo largo de la historia de las representaciones de la obra en contexto anglosajón, desde Colley Cibber en el siglo XVII hasta nuestros días, destacando las medidas más significativas que han sido adoptadas y que mantienen su validez en la actualidad, incluyendo otros contextos como el alemán, el italiano, la Europa del Este o el Oriente Medio.

4. La potencialidad crítica del texto, y a sus sucesivas actualizaciones en contextos geográficos e históricos diversos.

5. Finalmente, hemos prestado atención a las características de las veintidós versiones y adaptaciones españolas de la obra representadas entre 2005 y 2019, y de las seis adaptaciones extranjeras representadas en nuestro país durante esos años. Para el análisis de estas producciones se ha tenido en cuenta los siguientes aspectos:

- a) Su enfoque en relación al mensaje del texto que desean potenciar y su relación con el contexto sociopolítico y económico del momento.

- b) Las soluciones adoptadas para adaptar el texto a las necesidades de duración y claridad propias de la práctica teatral actual.

c) Las características de la interpretación actoral, condicionada por las opciones de carácter textual, que incluyen el número de personajes en escena.

d) Las características de la puesta en escena, con especial atención a la escenografía, decorados, música, indumentaria, luz y sonido, así como al espacio escénico.

e) La recepción de estas versiones por parte de la crítica

Las conclusiones extraídas en relación al análisis de estos son las siguientes:

a) ENFOQUE DE LAS ADAPTACIONES. Observamos que numerosos dramaturgos y directores españoles han establecido conexiones entre la obra y la actualidad política, que van desde las alusiones a la participación en la guerra de Irak hasta los numerosos casos de corrupción política (Púnica, Taula, Lezo, Gürtel...), o la situación de Catalunya. Las versiones de Teatre Lliure (2005), Atra Bilis (2005), Avanti Teatro (2005), The Mamzelles (2019) o El Pavón Teatro Kamikaze (a partir de ahora solo Kamikaze) (2019) son claros ejemplos de este tipo de enfoque. En el caso de las producciones del Centro Dramático Galego y Arden (2005), Atalaya Teatro (2010) o Noviembre Teatro (2016), la crítica de la corrupción política se hace de forma más velada.

b) TRATAMIENTO TEXTUAL. Se ha constatado que todas las compañías recortan el texto hasta reducir su duración a las convenciones aceptadas actualmente. La extensión de las adaptaciones oscila entre una hora y algo más de dos horas. Las excepciones son la adaptación de Dholdán (2013) de tan solo 15 minutos (35 la versión posterior) puesto que se trata de un microrrelato y, en el otro extremo, las 2 horas y 50 minutos de Teatre Nacional de Catalunya (a partir de ahora TNC) (2017).

Respecto a las modificaciones introducidas en la estructura del texto y su interpretación sobre el escenario, obtenemos las siguientes conclusiones:

- No todas las adaptaciones españolas han respetado la estructura del original shakesperiano. Especialmente alejados de este modelo se encuentran los montajes de Jorge Eines y Tejido Abierto (2011) y de Carlos Martín y el Teatro Español (2014). La transformación llevada a cabo por Eines comienza con la escena ii del acto I: la seducción de Richard a Lady Anne, mientras que Martín se apoya en la reescritura de José Sanchis Sinisterra como texto base en lugar del texto shakesperiano. Por esta razón, la obra comienza con el monólogo inicial de Richard pero la siguiente escena es la V.iii del original, de la cual parte la historia a modo de flashbacks oníricos desde el sueño del protagonista. Esta alteración, sin duda, es acorde con el enfoque de la obra que pretende ahondar en la conciencia del personaje principal.
- Se observan casos en los que las compañías introducen escenas y texto propio, especialmente, al inicio. En este sentido, las adaptaciones del CDG (2005), Higiénico Papel Teatro (a partir de ahora HPT) (2006), Atalaya (2010), Noviembre Teatro (2016) y Chema Cardeña (2018) introducen una fiesta o celebración antes del monólogo inicial de Richard refiriéndose a la

celebración de coronación del nuevo Rey Edward IV, de forma que la audiencia pueda situar mejor la obra y su contexto. Esto es particularmente claro en el caso de *Radovan III* (2018), donde, antes incluso de esa celebración, Ekaterina (Margaret) introduce la situación y la historia a través de un monólogo de texto propio de Cardeña, algo similar a lo que encontramos en la versión de Kamikaze (2019) con texto de del Arco y Rojano. La intención en ambos casos es la de clarificar al espectador la situación de la que parte la obra.

- Muy pocas adaptaciones presentan un comienzo canónico o tradicional. Tan solo Arden (2005), Teatre Lliure (2005), Teatro Español (2014), R. Paini (2016) y TNC (2017) comienzan con el célebre monólogo de Richard, sobre el cual advertimos un hecho relevante: tras analizar obras de la tradición inglesa, sobre todo de la Royal Shakespeare Company, observamos que las compañías representan dos partes diferenciadas de este el monólogo inicial: una primera, que va desde el inicio hasta la línea 13, y una segunda que empieza en la línea 14 y termina en el final del monólogo. La gran mayoría de las compañías españolas analizadas en este trabajo también dividen el monólogo en dos partes claramente diferenciadas. En la adaptación de Arden (2005), Richard lee la primera parte del monólogo en un libro. Al llegar a la línea trece, realiza una pausa, lo tira y continúa pronunciando, serio, el resto del monólogo. En la adaptación de Atalaya (2010), hay fiesta y baile acompañando las palabras de Richard, pero llegados a este punto, la fiesta acaba. Algo muy parecido ocurre con Noviembre Teatro (2016), las adaptaciones del CDG (2005) e HPT (2006), donde el resto de personajes vitorean e interactúan con Richard mientras habla, pero en este punto del monólogo acaba la celebración y todos salen del escenario dejando a Richard solo.
- Todas las adaptaciones, incluyen la escena de la seducción de Lady Anne (I.ii), importante por el duelo verbal que mantienen sus protagonistas. Eines llega a situarla al principio de su adaptación. Algunas optan por soluciones escénicas sorprendentes y revulsivas, como es el caso de HPT, donde Lady Anne es violada, o la de Kamikaze, donde la escena de seducción está presidida por el cadáver de Franco.
- Particularmente interesante ha resultado el análisis de la escena de los espectros (V.iii), que se ha representado de formas muy diversas. Generalmente se ha recortado el número de espectros, que, en ocasiones, carecen de texto, o son sustituidos por proyecciones de imágenes de los personajes asesinados. Esta sería la opción del Teatre Lliure (2005). Los espectros, siguiendo la variación introducida por Cibber, a menudo sólo se le aparecen a Richard, contribuyendo a la agilidad de la escena.
- Las escenas eliminadas con mayor frecuencia son II.ii, II.iii y III.vi. Es la opción por la que optan CDG (2005), Arden (2005), Teatre Lliure, (2005), Tejido Abierto (2011), Teatro Español (2014), Paini (2016) y Cardeña (2018).
- Cabe destacar que numerosas compañías optan por representar en escena el asesinato de personajes que, en el original, sólo se describen. Es el caso de Teatre Lliure (2005), que incluye el asesinato por asfixia de Rivers; de Atalaya (2010), que incluye los de Rivers, Anne y Tyrrell; Noviembre

Teatro (2016), que representa la ejecución de Rivers y Grey; y HPT (2006), que lleva a escena el asesinato de Rivers, de los príncipes y de Anne.

Algunas compañías también escenifican la ejecución de Hastings: CDG (2005), Arden (2005), Teatre Lliure (2005), HPT (2006), Atalaya (2010), Noviembre Teatro (2017), Cardeña (2018) y Teatro Kamikaze (2019). Algo similar ocurre con la ejecución de Buckingham (V.i), llevada a escena por Arden (2005), Teatre Lliure (2005), HPT (2006), Atalaya (2010) y Tejido Abierto (2011).

- Determinadas compañías incluyen recursos escenográficos cuyo objetivo es impactar al público. Así, por ejemplo, en las adaptaciones del CDG (2005), HPT (2006), Teatro Español (2014) y Noviembre Teatro (2016), los personajes juegan con la cabeza de Hastings tras su ejecución. A este mismo fin obedecen las escenas de violencia sexual (Teatre Lliure, HPT) o consumo de drogas (Teatre Lliure, HPT, Kamikaze), que pretenden subrayar la perversidad y corrupción presentes en la obra. El abuso de estos recursos, sin embargo, acaba por perder su eficacia.
 - Respecto al lenguaje empleado en las adaptaciones, hemos constatado que, con frecuencia, las versiones que intentan actualizar la obra caen en el empleo de términos vulgares y soeces. Es el caso de CDG (2005), Teatre Lliure (2005), HPT (2006), Kamikaze (2019), Atra Bilis (2005) y Avanti Teatro (2005).
- c) En el análisis de la **CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES** hemos obtenido las siguientes conclusiones:
- El personaje principal, tradicionalmente asociado a deformidades físicas y morales, con un dominio de una retórica mordaz, ha sido representado de formas muy diversas, que oscilan desde aquéllos que conservan todos estos rasgos hasta quienes suprimen parte de ellos, con fortuna muy diversa.

En este sentido, las Compañías Arden (2005), Teatro Español (2014) y Kamikaze (2019) son las que más se aproximan al modelo clásico.

Las Compañías Atalaya (2010), Noviembre Teatro (2016) y HPT (2006), por su parte, suprimen las malformaciones físicas del personaje, pero mantienen esa ironía y humor que lo hace particularmente atractivo para el público. Cabe matizar, sin embargo, que la vulgaridad por la que opta HPT le resta interés en más de una ocasión.

Más acusada es esta situación en la adaptación del Teatre Lliure (2005), donde el alcoholismo, drogadicción y obscenidad del personaje provoca el rechazo de un público al que ni siquiera da muestras de inteligencia.

Particularmente grises son los protagonistas del CDG (2005), Paini (2016) y Eines (2011), este último, carente tanto de deformidades físicas como de carisma. Esta falta de carisma, acompañada, sin embargo, de malformaciones muy llamativas, caracteriza al protagonista de la versión de TNC (2017), interpretado por Lluís Homar.

- Al analizar al resto de los personajes, observamos que la gran mayoría de las adaptaciones (excepto CDG y Noviembre Teatro) reducen a los personajes más allegados a Richard a uno solo, al que podríamos denominar su “brazo ejecutor”. Cardeña reduce este personaje a Ratcliff (llamado Radko en *Radovan III*). En la adaptación del Teatro Español (2014) este personaje es Norfolk; en Atalaya (2010) es Tyrrell; en el Teatre Lliure (2005), HPT (2006), TNC (2017), Kamikaze (2019) y Tejido Abierto (2011) es Catesby.

Algo similar ocurre con los personajes más allegados a la reina Elizabeth: Rivers, Grey y Dorset, que, en las versiones de Teatre Lliure (2005), HPT (2006), Atalaya (2010), Tejido Abierto (2011) o el TNC (2017) se fusionan en la figura de Rivers, recurso que coincide con el empleado en las adaptaciones inglesas de Michael Hayes en 1965, Richard Loncraine en 1995, Propeller (2010), Jamie Lloyd en 2014 o Rupert Goold (2016). Sin lugar a dudas, estas reducciones permiten que la obra gane en claridad.

También suele reducirse el número de personajes religiosos, que, a menudo, tienen una función crítica.

- Particularmente interesantes son las soluciones adoptadas en relación al personaje de Richmond, que, en la obra shakesperiana derrota a Richard y le arrebató el trono, contribuyendo al restablecimiento del orden. Richmond es noble, optimista, humilde y piadoso, libera al país del tirano, y restablece la paz. Algunas compañías lo suprimen. Es el caso de Teatre Lliure (2005), interesada en mostrar únicamente el lado negativo de la sociedad. Tejido Abierto (2011), por su parte, adopta la misma solución, para poner de relieve la pervivencia del sufrimiento. A este fin, sitúa la obra en un campo de concentración Nazi, del que los prisioneros no tienen la posibilidad de salir.

Otras compañías optan por soluciones originales al tratar de subrayar la idea de que los gobernantes, una vez llegan al poder, se convierten en tiranos. Así, Noviembre Teatro (2016), propone un final en el cual Richmond, se va convirtiendo en Richard con sus mismas deformaciones a medida que pronuncia su discurso final. En la versión de Kamikaze (2019), Richmond acaba la obra sentado en el sillón de Richard, leyendo un libro, como este hiciera al principio de la obra. De este modo se envía el mensaje de que la historia se repite.

- d) Sobre la PUESTA EN ESCENA observamos que un buen número de ellas están ambientadas en la actualidad, a fin de acercar la crítica al espectador, aunque algunas optan por una ubicación intemporal, para recalcar que el mal no es algo exclusivo de una época determinada.

En general, utilizan espacios vacíos, con muy pocos elementos sobre el escenario. Algunas compañías, como Arden (2005), el Teatro Español (2014), TNC (2017) y Kamikaze (2019) utilizaron eficazmente recursos como las proyecciones, creando espacios, mostrando enfoques diferentes de los personajes, o aportando profundidad a la escena.

La iluminación en estas adaptaciones ha contribuido, en la mayoría de los casos, a la creación de una atmósfera oscura y lúgubre. En algunos casos ha servido para crear diferentes espacios (Arden, Atalaya).

En las adaptaciones analizadas, la música contribuye de forma notable a la ambientación de las representaciones. Así, en las adaptaciones de Arden (2005) y el Teatro Español (2014), la música de Ligeti confiere un tono trágico. En la de Tejido Abierto (2011), la trompeta del protagonista subraya la tristeza del Lager. En adaptaciones como las de Teatre Lliure (2005), HPT (2006), À Trois Teatre (2015) y The Mamzelles (2019), por su parte, la música rock actual se mueve en la línea de la canallesca, el exceso y desenfreno representados en el escenario. La música llega a alcanzar tal protagonismo que, en ocasiones, convierte en redundantes a las palabras. Es el caso de la versión de HPT (2006), donde la música suplanta de forma eficaz al texto en la escena del asesinato de los príncipes.

e) Respecto al ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN de que han sido objeto estas adaptaciones, hemos alcanzado las siguientes conclusiones:

Las producciones mejor valoradas tanto por parte de la prensa, como de webs y Blogs especializados, han sido las de Atalaya (2010) y Noviembre Teatro (2016) entre las producciones de compañías españolas, y Propeller (2011) entre las extranjeras.

Atalaya, calificada como “obra de arte” por parte de Bernardo Romero; la adaptación textual, que permitió que fuera comprensible, sin perder la intensidad ni fuerza expresivas, fueron asimismo objeto de admiración. Esta fuerza expresiva pudo apreciarse, sin lugar a dudas, gracias a la magnífica interpretación actoral, que fue premiada por la crítica. Finalmente, el vestuario, la iluminación y el hábil empleo de elementos triangulares sobre el escenario, recibieron, por parte de Strucchi, la valoración de “puesta en escena muy bella y eficaz”. Se trata de la adaptación española más lograda y mejor valorada por la crítica.

En la producción de Noviembre Teatro, la adaptación textual de Pallín fue positivamente valorada por apostar por la palabra y el verbo de Shakespeare, y por aportar ritmo y agilidad a la obra. También fue apreciado el tono, moralizante y crítico de los estribillos musicales introducidos por la adaptadora. La crítica fue prácticamente unánime al valorar el trabajo de Arturo Querejeta como Richard, principalmente por su ironía. En cuanto a la puesta en escena, de nuevo la gran mayoría de las valoraciones fueron positivas, especialmente por su sobriedad, funcionalidad, efectividad y movilidad.

Entre el resto de producciones españolas, las de Arden y Kamikaze también gozaron de una buena acogida. Esta última realizó una interesante crítica de la actualidad española. La adaptación que peor valoración obtuvo fue la de TNC, debido a su excesiva duración y lentitud, mientras que las producciones del CDG, Teatre Lliure, Atra Bilis, HPT, Tejido Abierto y Teatro Español fueron recibidas, como hemos comentado a lo largo del trabajo, con gran división de opiniones, aunque prevalecieron las positivas sobre las negativas.

El apasionante análisis que hemos realizado de la recepción de *Richard III* en ámbito español durante los últimos quince años nos ha permitido constatar que se trata de una obra viva, de plena actualidad, que sigue despertando el interés de directores, actores y público, y que, ahora, como en el pasado, es susceptible de una gran diversidad de plasmaciones textuales y escénicas. Hemos tenido la oportunidad de estudiar con detenimiento este fenómeno, inusitado en nuestro país, por el elevado número de adaptaciones representadas en los escenarios, así como por la diversidad de sus propuestas, muchas de ellas estrechamente relacionadas con la realidad político-social del momento. Esto ha hecho posible que el presente trabajo, al analizar un elevado número de documentos, tanto gráficos como audiovisuales, pueda contribuir al avance del conocimiento en el ámbito de los estudios de recepción de la obra shakespeariana en nuestro país.