



LA REINTERPRETACIÓN CONTEMPORÁNEA
DEL ÁNGULO OBLICUO
EN WILLIAM SHAKESPEARE:
MIGUEL DEL ARCO

*THE CONTEMPORARY REINTERPRETATION
OF THE OBLIQUE ANGLE
IN WILLIAM SHAKESPEARE:
MIGUEL DEL ARCO*

Begoña Gómez Sánchez

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

(begona.gomez@unir.net)

<https://orcid.org/0000-0001-5283-0813>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.06

ISSN 2444-3948

Resumen: El presente artículo estudia al director de escena Miguel del Arco, un interesante ejemplo de la puesta en escena española actual. Sus escenificaciones de textos literarios de William Shakespeare evidencian la reinterpretación contemporánea del «ángulo oblicuo» (Greenblatt, 2019) como mecanismo de la más renovadora tendencia escénica del siglo XXI para propiciar el diálogo teatral y reducir la distancia entre el pasado de los textos originales y el presente del receptor. Con el objeto de exponer los recursos dramáticos y escénicos utilizados en el «ángulo oblicuo», se analizan sus tres montajes realizados hasta el momento: *La violación de Lucrecia* (2010), *Hamlet* (2016) y *Ricardo III* (2019).

Palabras Clave: ángulo oblicuo, diálogo teatral, Miguel del Arco, puesta en escena española siglo XXI, William Shakespeare.

Abstract: This article studies the stage director Miguel del Arco, an interesting example of current Spanish staging. His stagings of literary texts by William Shakespeare evidence the contemporary reinterpretation of the «oblique angle» (Greenblatt, 2019) as a mechanism of the most innovative stage tendency of the 21st century to promote theatrical dialogue and reduce the distance between the past of the original texts and the present of the receiver. In order to expose the dramaturgical and scenic resources used in the «oblique angle», its three productions made to date are analyzed: *La violación de Lucrecia* (2010), *Hamlet* (2016) and *Ricardo III* (2019).

Key Words: oblique angle, theatrical dialogue, Miguel del Arco, 21st century Spanish staging, William Shakespeare.

Sumario: 1. Introducción. El ángulo oblicuo y la reinterpretación contemporánea. 2. *La violación de Lucrecia*. Polifonía discursiva y sencillez escénica. 3. *Hamlet*. Proximidad al texto fuente con una estética contemporánea. 4. *Ricardo III*. La actualidad y la reciente historia de España. 5. Conclusiones. 6. Obras de referencia. 7. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ. Doctora en Humanidades y Titulada Superior en Dirección de escena y Dramaturgia. Docente de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) del Máster en Estudios Avanzados de Teatro, ha sido profesora de Dramaturgia y Crítica Teatral de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Su línea de investigación se centra en el estudio de la puesta en escena española contemporánea. Ha participado como ponente en congresos, seminarios y eventos de difusión científica nacionales e internacionales. Sus estudios han sido editados en revistas científicas como *Anagnórisis*, *Don Galán*, *Estreno*, *Hipógrifo* y *Telón de Fondo*. Miembro de la Asociación Internacional Teatro Siglo 21 (AIT21) y del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM). Como autora, ha publicado en la editorial Fundamentos-RESAD la monografía titulada *La poética de la puesta en escena: Calixto Bieito*.

I. INTRODUCCIÓN. EL ÁNGULO OBLICUO Y LA REINTERPRETACIÓN CONTEMPORÁNEA

El hecho teatral, como cualquier manifestación artística, no deja de ser un continuo diálogo entre los diferentes elementos que intervienen. En la puesta en escena actual más renovadora, el diálogo teatral se establece por medio de los procesos de acercamiento y de distanciación entre el texto fuente, el texto dramático, el texto escénico y el texto espectacular.¹ Estos procesos son necesarios para que el resultado final esté dotado de una escenificación sincrónica con el receptor del espectáculo.

El director de escena Miguel del Arco (Madrid, 1965)² es un interesante ejemplo de diálogo teatral dentro del marco de la puesta en escena española del siglo XXI, debido a que sus escenificaciones de textos literarios del canon universal aportan una reinterpretación de los mismos fruto de su punto de vista contemporáneo. Esta reinterpretación contemporánea de los textos fuente para la escena actual es destacada por los teóricos teatrales Patrice Pavis y Juan Antonio Hormigón. Pavis concreta la subjetividad del director de escena como una interpretación del «sentido del texto» (1998, pág. 134) y Hormigón afirma que «el trabajo del director no puede limitarse a la supuesta traducción de la obra literariodramática, a riesgo de sucumbir a una lamentable pobreza expresiva y significativa» (2002, pág. 33).

Por otro lado, y en relación con uno de los dramaturgos más emblemáticos del canon teatral universal, Stephen Greenblatt argumenta que William Shakespeare condicionado por la censura de su época, «se dio cuenta de que pensaba con más claridad sobre los asuntos que preocupaban al mundo en el que vivía cuando los abordaba no ya directamente, sino desde un ángulo oblicuo (...) a través del artificio de la ficción o por medio de la distancia histórica» (2019, pág. 15). Pese a las enormes diferencias entre la forma en que el escritor inglés y la escena actual se enfrentan a la creación, este proceso de distanciación posee similitudes con la más renovadora tendencia escénica del siglo XXI, puesto que esta aborda temas de actualidad de forma indirecta a través de la distancia histórica que impone Shakespeare y, también, desde un «ángulo oblicuo».³ Este concepto se convierte así en un mecanismo teatral cuyo principio motor es la citada reinterpretación contemporánea para, finalmente, direccionar hacia el nuevo receptor los textos originales shakesperianos y generar el diálogo teatral. Como resultado, el ángulo oblicuo

crea una tensión y una distanciaci3n entre lo cl3sico y lo contempor3neo, ya inherentes en la propia obra shakesperiana, que propicia escenificaci3nes innovadoras. William Worthen se3ala al respecto: «Shakespearean drama not only occupies the sphere of the «classic», but has also frequently provided the site for innovation in the style, substance, and practice of modern performance» (2003, p3g. 2).

Dentro del marco de la escena espa3ola del siglo XXI, esta investigaci3n aborda los recursos dramaturgicos y esc3nicos de este mecanismo teatral para establecer el di3logo entre el presente de la escenificaci3n y los textos originales shakesperianos. En concreto, se centra en los espect3culos del director de escena Miguel del Arco basados, hasta la fecha, en obras de Shakespeare, *La violaci3n de Lucrecia* (2010), *Hamlet* (2016) y *Ricardo III* (2019), ya que revisten especial inter3s como di3logo entre el autor isabelino y en el contexto de la escena espa3ola del siglo XXI m3s renovadora.⁴ No obstante, resulta esencial para comprender el di3logo teatral de del Arco exponer algunos rese3nables ejemplos del contexto de la escenificaci3n espa3ola contempor3nea que con el 3ngulo oblicuo han reinterpretado los textos fuente de William Shakespeare. A partir de traducciones creadas ex profeso, estos montajes han ofrecido espect3culos innovadores alejados de la literalidad textual de la obra shakesperiana.

Desde comienzos del siglo XXI, las propuestas de los directores de escena Calixto Bieito y 3lex Rigola sobre la dramaturgia shakesperiana han reflejado radicalmente, con la consiguiente pol3mica de p3blico y cr3tica, ejemplos paradigm3ticos en la escena teatral nacional. Bieito, con su «dramaturgia contempor3nea» (G3mez S3nchez 2018, p3gs. 187-202) inherente en *Macbeth* (2001-2002), *Hamlet* (2003) y *El rey Lear* (2004), lograba que «las intervenciones, cambios y modificaciones del texto fuente crearan un texto dramaturgico que potencia la concentraci3n y s3ntesis de la intriga en unas propuestas esc3nicas de ritmo y tensi3n trepidantes y marcadamente contrastados» (G3mez S3nchez, 2018, p3g. 193). Por su parte, Rigola en *Titus Andr3nic* (2000) *Juli C3sar* (2002), *Ricard 3r* (2005), *Coriol3* (2012) y *MCBTH Macbeth* (2012) versionaba los textos isabelinos para crear un «puro juego teatral» que «habla de la ambici3n del hombre de la antigüedad cl3sica, de la 3poca isabelina y del tiempo actual» (Mart3nez Valderas y Gonz3lez Mart3nez, 2017, p3gs. 110-111). La l3gica acotaci3n de toda investigaci3n limita la n3mina de los ejemplos nacionales que, adem3s, se podr3a ampliar en futuros estudios con

el contexto europeo⁵ y la caracterización de los rasgos propios de la tendencia escénica española más innovadora del siglo XXI. Por el mismo motivo, no se profundiza en otra interesante línea de reflexión, el análisis del valor de las traducciones de los originales shakesperianos y cómo estas condicionan la escenificación.⁶

El primer espectáculo de Miguel del Arco a partir de la obra de William Shakespeare, *La violación de Lucrecia* (2010), se creó tras el estreno de gran parte de los montajes citados de Bieito y Rigola. Le siguieron *Hamlet* (2016) y *Ricardo III* (2019), con propuestas dramáticas y escénicas que denotan la evolución de la poética del director de escena hacia soluciones transgresoras. Estas fueron suscitadas por la reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo de los textos shakesperianos con lo que el director se puede enclavar dentro de la renovadora tendencia escénica nacional del siglo XXI. Durante el análisis de este artículo se desarrollarán las formas de diálogo teatral entre el presente de las escenificaciones de Miguel del Arco y el pasado de los textos fuente originales de William Shakespeare. Por último, y debido a la limitación de extensión de este estudio, se insertarán los principales ejemplos de intervención textual de los textos fuente inherentes en los textos dramáticos de cada espectáculo.

2. LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA. POLIFONÍA DISCURSIVA Y SENCILLEZ ESCÉNICA

La primera escenificación shakesperiana de del Arco, *La violación de Lucrecia*⁷, fue una producción interpretada en solitario por Nuria Espert la cual, fiel a su predilección por trabajar con prometedores directores de escena que seguidamente consolidarán una fértil trayectoria, propuso a Miguel del Arco para la dirección escénica. Un montaje de encargo para del Arco que, tal y como sentenciaba, tuvo «un antes y un después» en su carrera profesional (Teatro Español de Madrid, 2010, pág. 3). La positiva recepción de este espectáculo lo colocó en la nómina de los directores de escena españoles del momento.

El espectáculo fue la primera versión para la escena española del poema shakesperiano y desde su estreno, el 16 de octubre de 2010 en el Teatro Principal de Ourense, le acompañó el éxito de público y crítica. Este culminó en el Teatro Español de Madrid, ya que desde el 4 de noviembre de 2010 se prorrogaron las funciones hasta el 8 de enero de 2011

(Castro, 2010). La crítica especializada nacional «confirmaba el talento de Miguel del Arco» (Ordóñez, 2010) y le apuntaba como uno de los directores de escena españoles del momento «cuya trayectoria conviene seguir con atención» (Ayanz, 2010). A la par, este conseguía que cada uno de sus posteriores espectáculos fueran recibidos con gran expectación antes del estreno.

Si bien en el texto dramático tan solo se redujo el número de versos de la alabada traducción al castellano de José Luis Rivas para acomodarla al lenguaje teatral (Vallejo, 2010) (Domínguez, 2010), la dirección escénica de Miguel del Arco fue calificada de «un acontecimiento histórico» (Ordóñez, 2010), una «adaptación escénica modélica» (Villán, 2010), con «especial brillantez en la dirección de actores» (Domínguez, 2010) y una «dirección extremadamente minuciosa» (Castro, 2010). En consecuencia, ¿en qué consistía el acierto de la reinterpretación contemporánea del director?

Para empezar, empleaba el ángulo oblicuo sobre la fábula de Shakespeare, la historia de Lucrecia, personaje de la Antigua Roma para tratar un tema de lamentable actualidad, la violencia sobre la mujer y la existencia en nuestro mundo civilizado de muchas Lucrecias. Este mecanismo se potenciaba con la sencillez de los signos escénicos y con la magistral interpretación de Nuria Espert. Esta se encargaba de direccionar hacia el espectador los dos tipos de discurso de la obra literaria poética: el estilo indirecto narrativo, en tercera persona del singular, y el estilo directo dramático, en primera persona del singular. En este último, la actriz encarnaba tanto al violador Tarquino como a su víctima Lucrecia (27'). En el siguiente fragmento del texto dramático de del Arco se distinguen los dos tipos de discurso del poema shakesperiano y, para cotejar con exactitud la adecuación del lenguaje poético al teatral, se remiten a los versos del texto fuente de los que parte esta secuencia (Shakespeare, 2015, vv. 345-359).

Ya se acerca a la puerta
 que lo separa del celeste cuerpo
 de su deseo. Solo un complaciente
 pestillo se interpone
 entre él y el ser divino que ambiciona.
 Y tanto lo trastorna su impío pensamiento
 que de hinojos implora para alcanzar su presa

como si el cielo pudiese proteger su crimen.
 Mas, presa de un temblor dice: «¡Debo violarla!
 Los poderes que invoco ven con horror mi infamia
 ¿Cómo pueden los cielos asistirme?»

«¡Que sean el Amor y la Fortuna
 solamente mis dioses y mis guías!
 ¡Mi deseo se apoya en la osadía!»

Ella, profundamente, duerme.
 Quien descubre en la yerba a la serpiente
 puede cambiar de senda.
 Pero ella, así dormida y tan expuesta,
 está a merced de su aguijón fatal.

Fuerza luego el pestillo su mano depravada
 y abre con la rodilla de par en par la puerta. (Arco, 2010b, págs. 13-14)

Esta polifonía discursiva se completaba en el texto dramático con la inserción del recurso metateatral con el que se deseaba interpelar al receptor y vincular la obra dramática con la actualidad. En el artículo *La violencia del siglo XXI a través de estrategias metateatrales* se desarrolla esta característica del metateatro: «El principal objetivo del metateatro es provocar esa dislocación perceptiva en la audiencia espectadora, es lógico encontrarnos con recursos que buscan incitar la participación de esta, rompiendo la cuarta pared, en primer lugar, e incluso interpellándola y provocándola, en último término» (Jódar, 2016). Acorde a este planteamiento, la escenificación de del Arco insertaba el recurso metateatral con el objeto de que el receptor percibiera que se encontraba fuera de la ilusión teatral de la fábula shakesperiana y que fruto de esta «dislocación perceptiva» reflexionara sobre la misma.

Las escenas que presentaban el recurso metateatral se situaban al comienzo de la puesta en escena y tras la recreación de la brutal violación de Lucrecia. En ambas, Espert no interpretaba a ningún personaje del poema shakesperiano, sino que reflejaba su faceta de actriz en actitud reflexiva y crítica ante la acción dramática de la fábula que ella misma encarnaba en el resto de las escenas. Concretamente, en el primer episodio e inicio de la puesta en escena, evidenciaba, con un libro entre sus

manos, la preparación emocional previa de la actriz ante la intensidad de su interpretación en las sucesivas escenas. Posteriormente, y tras la encarnación del ultraje de Lucrecia, se mostraba afectada y abatida. Sin añadir texto alguno a la fuente en estas dos escenas, el reflejo de dichos estados emocionales entrañaba una reprobación a la deplorable actualidad por parte de la propia actriz. Por la difícil y correcta adecuación entre los dos tipos de discurso citados de la obra literaria y las nuevas escenas metateatrales de la propuesta, Nuria Espert obtuvo numerosas críticas muy positivas entre las que destacaban los siguientes titulares: «Nuria Espert hace historia» (Ordóñez, 2010) y «Nuria Espert, en la cumbre de sí misma» (Villán, 2010).

Seguidamente, el ángulo oblicuo se integraba en la puesta en escena de *La violación de Lucrecia* de Miguel del Arco con la sencillez de los signos escénicos, esencial, además, para conseguir que la atención del espectador se centrara en la interpretación de los versos shakesperianos. Especialmente, la crítica alabó al espacio sonoro (Castro, 2010) (Ordóñez, 2010) (Vallejo, 2010) y al binomio creado por la iluminación y el diseño espacial (Castro, 2010) (García Garzón, 2010).



La violación de Lucrecia

© Fotógrafo: Daniel Alonso | Fuente:
Centro de Documentación de las Artes
Escénicas y de la Música (INAEM)

El espacio sonoro y la iluminación indicaban el avance de la acción dramática y enlazaban armónicamente el ritmo y la tensión de cada discurso narrativo, de cada cambio de personaje con sus estados anímicos, de las diferentes atmósferas y del texto fuente con el recurso metateatral. Un ejemplo muy ilustrativo trascurría desde el desarrollo del episodio de la violación, pasando por la descrita segunda secuencia metateatral, hasta las lamentaciones de la desconsolada Lucrecia (40' a 45').

El espacio escénico unido al diseño sonoro y lumínico recreaban dos zonas de actuación dentro de una cámara negra con escasos elementos de mobiliario. En un lateral, había una mesa y una silla usadas en las secuencias metateatrales y, al fondo del centro de la escena, una cama con dosel destinada para el momento de la violación, escondida inicialmente detrás de una cortina blanca. La gama cromática se debatía entre el color blanco y el negro, a excepción de los tonos rojizos que, tras el abuso sexual, coloreaban parte del vestuario y de la iluminación. A modo de un cuadro pictórico, la iluminación destacaba las manos y el rostro de Nuria Espert para potenciar la interpretación de las pulsiones humanas.

El vestuario no necesitaba de grandes cambios escénicos ni de la completa caracterización e indumentaria de los personajes para ser un elemento esencial del ángulo oblicuo en la localización temporal del tiempo presente de la escenificación. La protagonista portaba un sencillo pantalón con una blusa de color negro y líneas actuales, versátil para la caracterización de cada personaje. Este conjunto se acompañaba de un único elemento cuando interpretaba a Tarquino previo al ultraje, una pesada capa oscura, y a Lucrecia después del mismo, una ligera bata blanca de larga cola.

En suma, la reinterpretación contemporánea del poema de William Shakespeare generaba el diálogo teatral entre este y la actualidad por medio del uso del ángulo oblicuo que destacaba un tema muy sensible en la sociedad del siglo XXI, la violencia ejercida sobre la mujer. La tensión entre lo histórico del texto original y el presente de la escenificación propia del ángulo oblicuo aparecía en el texto dramático y en la puesta en escena. A partir de la adecuación teatral, que solo reducía el número de versos del original, el texto dramático situaba la acción en el contexto temporal próximo al receptor a través de la inserción de escenas metateatrales que apelaban directamente al espectador y, a la vez, integraba la polifonía discursiva contenida en el texto fuente, el estilo indirecto narrativo y el estilo directo dramático. Por último, este binomio del



La violación de Lucrecia. Zona de actuación destinada para el momento de la violación

© Fotógrafo: Daniel Alonso | Fuente: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

ángulo oblicuo se establecía en la propuesta escénica con la sencillez de sus elementos. Por un lado, centraba la atención en las palabras shakesperianas, en el tiempo histórico del original y, por otro, contextualizaba la acción en el presente del montaje con el diseño de vestuario.

3. *HAMLET*. PROXIMIDAD AL TEXTO FUENTE CON UNA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

En 2016 Miguel del Arco volvió a dirigir su reinterpretación contemporánea hacia una de las obras emblemáticas de William Shakespeare, *Hamlet*. El espectáculo, coproducido por Kamikaze Producciones y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), se estrenó el 18 de febrero de 2016 en el Teatro de la Comedia de Madrid con motivo del IV centenario de la muerte del dramaturgo.⁸ De nuevo, una puesta en escena del director disfrutó de gran éxito de público con todas las entradas agotadas a pesar de que la crítica se mostró divergente en sus apreciaciones. Por un lado, hubo afirmaciones como «pocas veces se habrá podido ver a un Hamlet tan completo sobre las tablas» (Losáñez, 2016, pág. 80) y, por otro lado, «una lectura sin el valor añadido o la novedad

que cabe pedir cuando se monta de nuevo un clásico archirrepresentado» (Vallejo, 2016) y «un *Hamlet* apagado, (...) pastiche» (Armiño, 2016, pág. 48).

La tensión entre lo clásico y lo contemporáneo del ángulo oblicuo de esta propuesta se manifestaba desde la participación en la producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) hasta el estreno en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de 2016. Isabel Guerrero en su estudio «Shakespeare at the Almagro festivals: Reinventing the plays in Spain» (Guerrero, 2022) desarrolla esta tesis al afirmar que en cuanto a la CNTC «was a rare exception for the CNTC, devoted to the performance and dissemination of Golden Age drama, and remains the only Shakespeare play with which the company has been involved to date» (págs. 43-44). Sobre las representaciones en Almagro, Guerrero argumenta que si bien en la sección oficial del festival, en la que se estrenó este *Hamlet*, se favorecía la conexión entre las obras del Siglo de Oro español con el pasado histórico y a la vez cierto margen de experimentación en las escenificaciones del autor isabelino, la gran mayoría de las propuestas dramáticas y escénicas shakesperianas que participan no contemplaban una intervención profunda textual de la obra original (págs. 39-43-47). Tal es el caso del espectáculo de del Arco puesto que el uso de los recursos dramáticos del ángulo oblicuo estaba muy próximo a la fuente textual shakesperiana.

El director de escena realizó el texto dramático de *Hamlet* a partir de varias traducciones al castellano, así como del texto en lengua original con un resultado escénico que mantuvo la estructura externa original de cinco actos en una extensa duración de dos horas y media sin descanso. La propuesta ideológica presentaba las antítesis inherentes en la obra shakesperiana; un Hamlet que se debatía entre la vida y la muerte, la locura real o fingida, la ironía y la angustia existencial. La tensión entre lo clásico y la actualidad del ángulo oblicuo focalizaba la angustia existencial en la humanidad contemporánea. Igualmente, el director de escena reconocía la influencia de otro clásico de la Edad Moderna en Francia, el existencialismo de Montaigne: «su tristeza y su melancolía son las de cualquiera. Es más que probable que Shakespeare leyera a Montaigne. Es la superconciencia de lo individual. Los demás no existen sino como peldaños para conseguir nuestras metas o paredes contra las que estrellar nuestras miserias» (Rejas y Ojeda, 2016, pág.

37). De hecho, en el texto dramático del espectáculo aparecían varias citas del pensador francés (Shakespeare, 2016, págs. 31-68).

Las anteriores antonimias del texto fuente, se desarrollaban en una acción dramática que no concretaba el espacio ni el tiempo de la misma y que del Arco explicaba, «nunca sabemos si estamos en la cabeza de Hamlet o está sucediendo» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 55). En consecuencia, el texto dramático adoptó una estructura circular que se iniciaba y finalizaba con los versos de Hamlet procedentes de la última réplica del texto fuente: «Me muero, me muero... (...) Silencio» (Shakespeare, 2007, pág. 163; 2016, págs. 31-32-77) y que abría una posible interpretación de la fábula, que todo lo acontecido fueran recuerdos de Hamlet momentos antes de morir. Este nuevo contexto tempo-espacial era un recurso dramático del ángulo oblicuo para distanciarse del pasado del original.

Además de la estructura circular, la distanciaci3n del ángulo oblicuo se evidenciada en el texto dramático, principalmente, en la llamativa modificaci3n estructural del primer acto. Formado por una única escena, se suprimieron secuencias y se cambi3 el orden de escenas completas para plantear desde el comienzo que la angustia de Hamlet le generaba un torbellino de atormentados recuerdos (Shakespeare, 2007, págs. 108-119; 2016, págs. 31-38). La acotaci3n inicial del texto dramático lo evidenciaba: «Habitaci3n de Hamlet. Hamlet perdido en la oscuridad. (...) Hamlet despierta aterrorizado en su habitaci3n. Abre una ventana en busca de aire» (Shakespeare, 2016, págs. 31-32). La potenciaci3n de la relaci3n sentimental entre Hamlet y Ofelia fue el recurso del ángulo oblicuo que se situaba m3s al extremo de la fuente hist3rica del texto original. Por ello, Ofelia era el primer fantasma del protagonista en emerger en una secuencia que, a diferencia de la fuente, transcurría previa a la celebraci3n de la boda real para mostrar así a una joven que mantiene relaciones sexuales con su pareja (Shakespeare, 2007, págs. 113-115; 2016, pág. 32) (4').

HAMLET

Duda que brille el sol,
Duda que salga por oriente
Duda si la verdad miente
Nunca dudes de mi amor...

La luz de la habitación cambia repentinamente. Ofelia está frente al príncipe. Ríe a carcajadas. Hamlet se entrega a su recuerdo. Ella baila, lo abraza, ríe para él. Canta, plerórica de amor, la misma canción que Hamlet estaba tarareando. Se lanza a sus brazos y lo besa amorosa y risueña.

OFELIA

Mi hermano me ha prevenido contra ti
justo antes de embarcarse de vuelta a Francia
para seguir sus estudios.
Hamlet sonrío con tristeza. Ella le mira con ironía.

OFELIA

Me ha dicho muy serio y preocupado:
En cuanto a Hamlet y sus maniobras de seducción,
tenlas por capricho, arrebatado de la sangre.
Una violeta que despunta en primavera,
fugaz, no permanente; dulce, no perdurable.
Perfume y pasatiempo de un minuto.
Nada más.
Hamlet intenta abrazarla pero ella se escapa entre risas.

HAMLET

¿Nada más?

OFELIA

Solo eso.

De igual forma, la aparición del espectro del padre de Hamlet en el acto primero del texto dramático se vislumbraba como el punto álgido de su inestabilidad emocional (Shakespeare, 2007, págs. 116-118; 2016, págs. 37-38). En palabras del director era un «brote psicótico» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 58) que podría justificar «la visión de todo el resto del montaje» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 55) y del nuevo contexto espacio-temporal de la acción dramática producido por el ángulo oblicuo (20').

El texto dramático de la propuesta de del Arco mantuvo en los demás actos la misma división por escenas del original. Las principales modificaciones textuales eliminaban secuencias de enlace e introductorias

(Shakespeare, 2007, pág. 133; 2016, pág. 50), insertaban nuevos fragmentos intertextuales, algunos procedentes de otras obras de William Shakespeare —el *Soneto XIII* y una canción de *Noche de reyes*— (Shakespeare, 2016, pág. 45) y asignaban réplicas a otros personajes. Esta última modificación se encontraba, por ejemplo, en la escena primera de los cómicos del acto segundo, interpretada por un solo actor, y en la escena de la representación teatral del acto tercero. Respectivamente, el texto dramático registraba lo anterior en las acotaciones: «Entra el actor



Hamlet. Torbellino de atormentados recuerdos

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: El Pavón Teatro Kamikaze

(el mismo que interpreta a Claudio y al fantasma del padre)» (Shakespeare, 2007, pág. 127; 2016, pág. 44) y «Entran dos actores (Los mismos que interpretan a Claudio y Gertrudis)» (Shakespeare, 2007, págs. 134-135; 2016, pág. 52).

Las modificaciones más llamativas realizadas desde el acto segundo al quinto se emplearon, sobre todo, para incidir en el personaje de Ofelia. Si se compara el texto dramático de Miguel del Arco con el texto fuente, Ofelia interpretaba uno de sus más célebres monólogos en otro orden secuencial (Shakespeare, 2007, pág. 132; 2016, pág. 49). Además, se sumaba su presencia sin texto a muchas escenas de *Hamlet*, un recurso que reiteraba la concepción de Ofelia como un recuerdo atormentado de *Hamlet* que, en otras ocasiones, también se utilizaba con el resto de

los personajes. Este procedimiento lo destacaba la prensa especializada: «una versión muy física que obliga a los actores (...) a estar prácticamente todo el tiempo sobre el escenario» (Rejas y Ojeda, 2016, pág. 37).

En cuanto a la potenciación del personaje de Ofelia, del Arco le otorgó un número musical relevante dentro de la escena en la que estaba fuera de sí tras conocer el asesinato de su padre a manos de Hamlet (1h. 57'). Shakespeare lo concibió con una Ofelia que cantaba y del Arco mantuvo este planteamiento, aunque creó otros versos que contemplaban los temas del clásico con un lenguaje actualizado: «vergüenza debería darte / el empujón que me diste / y eso que dijiste que no empujarías / que te casarías y me harías tu mujer» (Shakespeare, 2007, pág. 147; 2016, pág. 63). En la escenificación, la locura de Ofelia justificaba los cambios rítmicos de cada estilo musical. El director declaraba: «quería presentar a una Ofelia que es capaz de mezclar canciones infantiles con canciones que suenan a Björk, con canciones profundamente ordinarias» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 60). Esta yuxtaposición culminaba con los citados versos cantados a modo de reguetón, controvertida propuesta que la crítica valoró negativamente (Ordóñez, 2016) (Vallejo, 2016) (Villán, 2016, pág. 41). Sobre las funciones citadas de *Hamlet* en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Guerrero añade la naturaleza clásica del espacio de representación como un elemento más de la tensión entre lo contemporáneo de esta propuesta y lo clásico del texto original: «Ophelia went mad and sang reggaeton on a stage built inside one of the seventeenth-century venues, the Universidad Renacentista» (Guerrero, 2022, pág. 43).

Otras interesantes modificaciones del texto literario vinculadas con el contexto contemporáneo de la puesta en escena fueron las puntuales expresiones y vocablos actuales existentes en todos los actos del texto dramático, algunos propios del registro coloquial como los calificativos a Ofelia de «niñata» y «guapérrima» (Shakespeare, 2016, págs. 33-41). Empero con todas las modificaciones desarrolladas de la obra de William Shakespeare, el plano real y ficticio del espacio mental de Hamlet de la propuesta de del Arco se diluía por la excesiva cercanía textual del texto dramático con la obra teatral original tratándose, en ocasiones, solo de una recreación estética. Esto se denotaba especialmente desde el comienzo del acto cuarto hasta su escena cuarta (Shakespeare, 2007, págs. 143-146; 2016, págs. 60-62) (1h. 39' a 1 h. 49'). Igualmente, si los cambios de atmósfera se realizaban en su mayoría con un ritmo ágil



Hamlet. Momento musical de Ofelia

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: El Pavón Teatro Kamikaze

adecuado en la puesta en escena, durante la interpretación de los versos de Shakespeare estos no se emitían con un ritmo acorde; algunas escenas resultaban largas y con un número excesivos de versos que podrían haber sido abreviados. Un claro ejemplo de esta afirmación, se contemplaba desde la escena de la locura de Ofelia del acto cuarto hasta el final del mismo (Shakespeare, 2007, págs. 147-153; 2016, págs. 62-68) (1 h. 57' a 2 h. 7').

Los recursos escénicos utilizados en la propuesta de Miguel del Arco recreaban el nuevo contexto tempo-espacial del ángulo oblicuo. El eje central fue una escenografía que no concretaba el tiempo de la acción pero que sí dialogaba con la fuente puesto que se mantenía Dinamarca como referencia. De hecho, *Hamlet* en un momento del espectáculo portaba una bandera de este país, un vehículo de la propuesta significativa de la ambivalencia del espacio mental de Hamlet (1h. 10'). Desde el acto primero al cuarto se jugaba con el contraste de elementos arquitectónicos realizados con materiales pesados, un techo de madera y un suelo de piedra, frente a la ligereza y el dinamismo de unas cortinas que se corrían y descorrían para recrear planos de realidad y ficción. El último acto se concibió como un espacio abierto sobre un suelo de arena. En todos los actos aparecía un único elemento de mobiliario, una cama

empleada como elemento centralizador que adoptaba diversas funciones según la escena, un estrado o una tumba. En su particular estilo, el crítico Marcos Ordoñez valoraba positivamente esta versatilidad: «si me lo llegan a contar antes hubiera dicho que no saldría bien. Pero sale: ya lo verán. Premio a la Mutación Pasmosa: el lecho que se convierte en amenaza y cementerio» (Ordoñez, 2016).

En relación con el vestuario, su morfología contemporánea dialogaba con el tiempo presente de la escenificación. Reseñable fue el uso de máscaras en varios momentos del espectáculo (26' y 1h. 11'). Según la figurinista, aportaban una «duplicidad y multiplicidad de Hamlet» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 67) con las que el director de escena dejaba presente el componente metateatral de la obra shakesperiana. Desde el propio cartel del montaje aparecía este planteamiento con una máscara junto al rostro de Hamlet (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016b).

De igual modo, las máscaras potenciaban la delgada línea divisoria de la propuesta escénica entre la realidad y la ficción dentro de un conjunto escénico completado por la constante proyección de grabaciones videográficas a modo de los tradicionales telones de fondo, el cuidado diseño de iluminación, la singular composición musical y los sugerentes efectos sonoros. En este sentido, la crítica especializada afirmaba que era «una fascinante propuesta de paisajes interiores que tiene su correspondiente y soberbia materialización plástica en la iluminación expresionista de Juanjo Llorens y, sobre todo, en la escenografía de Eduardo Moreno» (García Garzón, 2016, pág. 52) y que «todo el equipo técnico y artístico ha hecho auténtica poesía» (Losáñez, 2016, pág. 80).

Sin embargo, no siempre la resolución escénica lograba transmitir la perspectiva contemporánea adoptada por el ángulo oblicuo con suficiente intensidad y ritmo teatral. En concreto, los soliloquios del protagonista que precedían a cada recuerdo se resolvían de manera muy similar durante todo el espectáculo. Israel Elejalde, el actor que interpretó a Hamlet y que obtuvo un número mayoritario de críticas positivas (Losáñez, 2016, pág. 80) (Ordoñez, 2016) (Vélez, 2016) (Villán, 2016, pág. 41), se colocaba en el proscenio destacado por un foco que lo iluminaba y con el resto del escenario prácticamente a oscuras, enmarcado tras un telón de fondo en el que se proyectaban imágenes. Del Arco declaraba sobre el empleo del telón de fondo: «intentamos utilizar el video de una manera casi clásica como los viejos telones que hacían las

perspectivas imposibles. Es simplemente la aplicación de fórmulas modernas para conseguir lo de siempre, es decir, profundidad y cambios rápidos» (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2016a, pág. 59). A pesar de las declaraciones del director, esta solución escénica, si bien aportaba una cohesión narrativa a la nueva propuesta de la trama shakesperiana, en ocasiones resultaba repetitiva (2', 18', 24', 39', 51', 59', 1h. 23', 1h. 27').

En conclusión, los recursos dramáticos del ángulo oblicuo que del Arco empleó en su *Hamlet* para propiciar el diálogo teatral entre lo histórico y el presente estaban muy próximos a la fuente textual shakesperiana por lo que su reinterpretación contemporánea se reflejaba, principalmente, en la recreación estética del espacio escénico y del vestuario. El diálogo con el tiempo presente de la escenificación se establecía en el texto dramático con la inserción de algunas expresiones y vocablos actuales y del registro coloquial, con la modificación estructural del acto primero, con la adopción de la estructura circular y con la potenciación del personaje de Ofelia. No obstante, este intento de diálogo resultaba insuficiente. La propuesta mantenía excesivos elementos alejados de la actualidad desde el acto segundo al quinto del texto dramático; estos demandaban una mayor intervención textual de la obra de William Shakespeare, más allá de la reasignación de réplicas a los personajes, de la supresión de secuencias de enlace e introductorias y de la inserción de breves secuencias y de fragmentos intertextuales. La conjugación entre los signos escénicos del siglo XXI y la emisión de un texto dramático excesivamente ligado al clásico del teatro isabelino del siglo XVII dificultaba el diálogo teatral entre el receptor del espectáculo y el *Hamlet* shakesperiano y dejaba en evidencia la distancia temporal que los separaba.

4. RICARDO III. LA ACTUALIDAD Y LA RECIENTE HISTORIA DE ESPAÑA

Ricardo III es la última escenificación que, hasta la fecha, del Arco ha dirigido sobre un texto de Shakespeare. Producida por El Pavón Teatro Kamikaze, se estrenó el 5 de octubre del 2019 en el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes (Madrid).⁹ Fruto de la reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo, se redujo el drama shakesperiano de más de cinco horas de representación a dos horas. En palabras del propio director, se trataba de «una versión libre –o tal vez

sería más exacto llamarlo reescritura—» (El Pavón Teatro Kamikaze, 2019, pág. 3) firmada con el dramaturgo Antonio Rojano a partir de la obra shakesperiana y de la consulta de varias traducciones en castellano.

Según Stephen Greenblatt, «los trastornos políticos, la traición y el asesinato formaban parte del repertorio teatral de Shakespeare» (2016, pág. 379) por lo que *Ricardo III* es un texto perfecto para abordar los maltrechos rasgos de la sociedad del siglo XXI y para «diseccionar la corrupción del presente» (Elidrissi, 2019) con el uso del ángulo oblicuo. En el dossier de prensa del espectáculo, se presentaba como «una función plagada de envidias, corrupción de uno y otro color, luchas de poder, codicia, injusticia, *fake news*, engaños políticos, intereses partidistas... (...) Un día normal en la vida pública española del siglo XXI» (2019, pág. 2).¹⁰ Con el propósito de suscitar al espectador la reflexión sobre nuestro presente, la propuesta escénica lo situaba frente a la ascensión al poder del malvado Ricardo III en un contexto reconocible, la actualidad española. Como consecuencia del ángulo oblicuo, la tensión entre el pasado del original y lo contemporáneo de la propuesta era explícita. El director de escena justificaba así este planteamiento: «Ricardo llega con este ascenso de los populistas y con esta radicalización de la política y con este relevo generacional en la política española donde los nuevos políticos se han mostrado incapaces de ponerse de acuerdo» (Vicente, 2019).

El mecanismo del ángulo oblicuo adoptaba desde el texto dramático de *Ricardo III* un claro posicionamiento a favor del presente de la escenificación. Primeramente, intentaba aclarar la, en ocasiones, complicada intriga de la obra dramática: la Guerra de las Dos Rosas que enfrentó durante el siglo XV a la Casa Lancaster y la Casa York por los derechos dinásticos del trono de Inglaterra. De igual manera, no mantuvo la división por actos y por escenas del texto original, sino que realizó una nueva división solo por escenas y sintetizó, reordenó la intriga, eliminó un número considerable de personajes e insertó nuevos fragmentos para aclarar algunas tramas.

Esta considerable transformación del clásico, fruto de la reinterpretación contemporánea, se advertía desde el comienzo del espectáculo; el personaje de Ricardo III no dudaba en disparar a un espectador ortodoxo que reclamaba que se comenzara con los versos originales (Arco y Rojano, 2019, págs. 12-13). En el desenlace del montaje, se utilizó un método más laxo para explicar al espectador

por qué se simplificaba en una única escena la recreación de la guerra y la muerte de Ricardo III (Shakespeare, 2007, págs. 1061-1068). La brevedad del último acto se justificaba con una nueva réplica asignada a Ricardo III que servía de preludio a la recreación del conflicto bélico final. Esta se trataba de un ejercicio de intertextualidad pues procedía, en gran parte, de un fragmento del prólogo de *Enrique V*. La evocación de las musas shakesperianas se intercalaba con la oración «-por más Kamikaze que sea-» en un guiño a la compañía teatral de la producción:

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! (...) 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 -por más Kamikaze que sea- 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. (...) Guerra, guerra, guerra. (Arco y Rojano, 2019, pág. 117)

Así mismo, como ya hizo en *Hamlet*, Miguel del Arco apostó por dotar al texto dramático de una estructura circular a partir de lo inherente en la intriga fuente de *Ricardo III*, pues al inicio y al final de esta un rey acaba de morir (Shakespeare, 2007, págs. 1009-1010 y 1067-1068). En la puesta en escena, los monólogos de Ricardo III y Richmond se presentaban con unos recursos escénicos similares mientras se emitía un mismo fragmento no procedente del texto literario que era un añadido del texto dramático, «Erase 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» (Arco y Rojano, 2019, págs. 12-126), junto a citas de Mariano José de Larra y Albert Camus, respectivamente (1' y 2h. 3')¹¹. En divergencia con el texto teatral, la conjugación entre la estructura circular textual y la similitud escénica equiparaba el reinado del tirano Ricardo III con el del nuevo rey. En el texto dramático se agregaba la acotación «Richmond aparece tal y como lo hiciera Ricardo al principio» (Arco y Rojano, 2019, pág. 125). Esta comparativa fue un recurso del ángulo oblicuo que podía interpretarse como un posicionamiento

ideológico ante el nuevo contexto espacio-temporal: la corrupción del Estado democrático español.

La distanciaci3n entre el texto original y la perspectiva del 1ngulo oblicuo se materializaba en el texto dram1tico con numerosas adhesiones que hacían referencia al contexto de la propuesta: la actualidad polítca y social espaola y su reciente pasado, la Transici3n y la dictadura franquista (Arco y Rojano, 2019, págs. 48, 54-55, 81, 98). Sin lugar a dudas, las modificaciones más controvertidas fueron la aparici3n de «la momia de Franco» en lugar del rey Enrique VI, la interpretaci3n de la reina Margarita como la viuda del ‘Caudillo’, Carmen Polo, por un actor trasvertido y el destino final del cuerpo inerte (Shakespeare, 2007, págs. 1007-1013) (Arco y Rojano, 2019, p1g. 29) (17’ 17” y 34’). El titular de prensa «Ricardo III exhuma a Franco y lo tira a la basura» (Corroto, 2019) constataba la relaci3n de la propuesta con el tiempo de la escenificaci3n y la postura del director de escena. Concretamente, el estreno del montaje se produjo pocos días antes de la exhumaci3n del dictador espaol, la cual se realiz3 el 24 de octubre de 2019.

Otros cambios dram1rgicos destacables que marcaban la intencionalidad del 1ngulo oblicuo por el tiempo presente del espect1culo fueron que Ricardo III se trasladaba a la universidad para reforzar su imagen p1blica y no a un monasterio, y que los títulos nobiliarios de los personajes se actualizaron por cargos polítcos -primer ministro y alcalde- y directivos de la banca (Arco y Rojano, 2019, págs. 9-64-85). Tambi3n procedían de la realidad contempor1nea expresiones y vocablos del registro coloquial que se insertaban entre los versos shakesperianos y la supresi3n de los elementos sobrenaturales en el nuevo contexto de la f1bula (Arco y Rojano, 2019, págs. 36-39, 119-124). Por todo esto, la crítca calificaba al texto dram1tico de «original mixtura lingüística de la versi3n, en la que conviven el lirismo más desgarrador y el puro cachondeo» (Los1nez, 2019). En los siguientes fragmentos del texto fuente y del texto dram1tico de *Ricardo III*, en concreto, la escena once del texto dram1tico realizada a partir de la escena cinco del acto tercero de la obra shakesperiana, se puede cotejar la intervenci3n dram1rgica relacionada con la aparici3n de expresiones del registro coloquial que hacen clara alusi3n al contexto de la propuesta.

GLOSTER

Quería yo tan entrañablemente
a este hombre, que debo llorarlo.
¡Lo tenía por la criatura más sincera
que haya llevado por la tierra el nombre
de cristiano! ¡De él hice mi libro,
donde escribía mi alma la historia de
sus secretos pensamientos! Tan bien
disimulaba sus vicios, bajo la apariencia
de virtud, que, sin la evidencia de su
crimen, quiero decir, su comercio familiar,
con la mujer de Shore, vivía al
abrigo de la más ligera sospecha (Shakespeare, 2007, pág. 1042).

RICARDO

Está bien, está bien. No tengo nada que esconder. La
transparencia es imprescindible y mucho más en estos
momentos históricos. El ministro Hastings, al que yo consideraba
un amigo... Jamás pensé que alguien pudiera
ser protagonista de tan enorme traición a la patria... Un
felón, un hipócrita, un golpista... Lo siento, lo siento... (Arco y Rojano,
2019, pág. 76).

Por otra parte, desde el texto dramático hasta la puesta en escena se potenciaba al personaje de Lady Ana como víctima femenina de Ricardo III al agregarse un número musical recogido en la acotación: «Se escucha ¡Viva la reina! Un cañón de luz cae sobre ella. Ana saluda como una autómatas. Le colocan un micrófono y, cual Marilyn, comienza a cantar» (Arco y Rojano, 2019, pág. 66). La exposición directa de la violencia machista y sus consecuencias era otro recurso del ángulo oblicuo por situarse próximo a la actualidad.

Este posicionamiento mostraba, al mismo tiempo, una dura crítica a la manipulación de los medios de comunicación, a la «sociedad del espectáculo» de Guy Debord (García Garzón, 2019, pág. 152). El texto dramático contenía escenas muy actualizadas donde presentadores de

televisión divulgaban cada nuevo suceso de la trama, ya fuera real o manipulado. En el propio nudo de la intriga, en el que Ricardo III y Buckingham emprenden una campaña política llena de difamaciones y mentiras, se configuró una sucesión de escenas en las que se desarrollaban en plenitud las maniobras no éticas de los medios de comunicación (Shakespeare, 2007, págs. 1041-1044) (Arco y Rojano, 2019, págs. 75 a 85).



Ricardo III. Lady Ana y Ricardo III

© Fotógrafa: Vanessa Rabade | Fuente: El Pavón Teatro Kamikaze

La «permeable (...) frontera entre la tragedia y la comedia» (Greenblatt, 2016, pág. 35) inherente en la fuente shakesperiana fue una constante de la propuesta. El recurso del humor negro potenciaba, además, la reflexión del receptor aunque algún sector de la crítica afirmó que, si «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» (Ruiz, 2019). Ricardo III, a pesar de su deformidad física, utilizaba su agilidad verbal, su ingenio y su propia maldad como baluarte de su atractivo. Un micrófono era el bastón donde se apoyaba y proyectaba su violencia verbal y psicológica. El ángulo oblicuo provocaba la extrema tensión entre el pasado del original y el presente de la puesta en escena e implicó que la propia crítica calificara su caracterización como

de 'artista de rock' (Doncel, 2019) con 'los modos de Trump' (Barrigós, 2019) (Vidales, 2019). En otra vertiente, esta acogió positivamente el montaje teatral de Ricardo III junto a la interpretación de su protagonista con titulares como: «Israel Elejalde emerge, regio y maquiavélico, en la potente y vanguardista puesta en escena diseñada por Miguel del Arco» (Ruiz, 2019).

Los personajes próximos a Ricardo III se mostraban cómplices y seguidores de este «charlatán de pueblo y político corrupto» (Álvarez Domínguez, 2019). La propuesta de Miguel del Arco los dotaba de comportamientos hipócritas y artificiosos, esenciales para la ascensión al poder y la construcción del estado de bienestar que el pueblo aceptaba sin rechistar, con la inserción de réplicas que resonaban muy recientes en la conciencia del espectador: «Ciudadano 3: Robar, roban todos. Pero ellos por lo menos lucharon por la unidad de la patria» (Arco y Rojano, 2019, pág. 59). El patio de butacas era un cómplice más de las atrocidades de Ricardo III ya que desde el comienzo del espectáculo este emitía sus versos frontal y directamente hacia el público.

La ruptura de la cuarta pared se convertía en *Ricardo III* en un recurso escénico constante y necesario del ángulo oblicuo para apelar al receptor y propiciar la reflexión que, al igual que sucedía en *La violación de Lucrecia* y en *Hamlet*, evidenciaba lo metateatral; los actores invadían el patio de butacas y era este último quien proclama con sus vítores al rey Ricardo III (Shakespeare, 2007, pág. 1044) (Arco y Rojano, 2019, págs. 84-85). La potenciación de la metateatralidad se constataba con la construcción de marionetas que encarnaban a los personajes de los pequeños sobrinos de Ricardo III (52' y 1h. 38'). Este signo escénico era un resorte más para el diálogo entre la escena y el público pues los herederos de la corona se presentaban como seres inertes, sin personalidad, manipulados por el ansia de poder de su propio entorno. Si bien esta opción del ángulo oblicuo destacaba en la propuesta, no fue una novedad ya que en 2015 el director alemán Thomas Ostermeier la utilizó en su escenificación de *Ricardo III* (Ibarra Letelier, 2019).

El resto de los recursos técnicos y creativos reforzaban la intencionalidad del ángulo oblicuo por colocarse al lado del presente de la escenificación. En relación al diseño espacial de la puesta en escena, este se concibió como un espacio vacío a excepción de un único elemento de mobiliario centralizador, un sillón, una mesa y una camilla. La sencillez escenográfica junto a la iluminación y a las proyecciones sobre el

fondo de la escena que coloreaban la caja escénica -incluido el suelo-, creaban diferentes atmósferas acordes a las escenas del texto dramático. La crítica definía la propuesta de «sobria pero eficaz y elegante escenografía de Amaya Cortaire, las fantasmagóricas creaciones audiovisuales de Pedro Chamizo y la cruda iluminación de David Picazo» (García Garzón, 2019, pág. 153). Sin embargo, en ocasiones, la reiterada con-



Ricardo III

© Fotografía: Vanessa Rabade | Fuente: El Pavón Teatro Kamikaze

catenación de atmósferas de fuerte contraste visual y sonoro actuaba en detrimento del ritmo del espectáculo. Este efecto se producía en la escenificación desde las escenas diez hasta la quince del texto dramático (1h. 6' a 1h. 17').

Las proyecciones también aclaraban la complicada trama shakesperiana, como el árbol genealógico de la Casa de York y Lancaster, e incidían en algunos temas de la propuesta como la manipulación de los medios de comunicación y la artificialidad del comportamiento de los personajes; se proyectaban titulares de prensa, fragmentos de informativos e imágenes y sonidos de dispositivos electrónicos como móviles, cámaras fotográficas y de vídeo que registraban en directo la acción

sucedida en escena. La profusión de los elementos señalados contrastaba durante todo el espectáculo con la sencillez de cada monólogo de Ricardo III; un contrapunto rítmico con una única iluminación que centraba la atención del receptor en el texto original y denotaba la tensión entre el pasado histórico y el presente de la escenificación. Finalmente, las resonancias contemporáneas de la composición musical y del espacio sonoro también participaron en la opción temporal elegida por el ángulo oblicuo de la propuesta. A nivel narrativo, estos signos escénicos tuvieron un papel importante como elemento básico en la creación de atmósferas, la concatenación de la tensión y el ritmo dramáticos, y la ilustración de los puntos de inflexión de la intriga.¹²

La reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo de *Ricardo III* evidenció fuertemente la tensión entre el tiempo histórico del original y el presente de la propuesta de Miguel del Arco. Aunque esta partía del conflicto de la fábula fuente, las disputas entre la Casa Lancaster y la Casa York por los derechos dinásticos del trono de Inglaterra, el marcado posicionamiento hacia lo contemporáneo del ángulo oblicuo generó numerosos recursos dramáticos y escénicos que permitían el diálogo entre el texto original y los maltrechos rasgos de la sociedad del siglo XXI. En resumen, la considerable transformación del texto literario teatral, en especial la relacionada con las numerosas adhesiones que hacían referencia a la actualidad y la reciente historia de España, unida a los elementos escénicos, tales como la ruptura de la cuarta pared, la sencillez escenográfica, el sugerente espacio sonoro y la presencia de proyecciones, entre otros, permitieron el diálogo teatral directo entre el espectador actual y el *Ricardo III* isabelino.

5. CONCLUSIONES

La reinterpretación contemporánea en el diálogo teatral del director de escena español es el motor creativo del ángulo oblicuo, un mecanismo propio de la tendencia escénica del siglo XXI más innovadora empleado para tratar temas de actualidad de forma indirecta a partir de la distancia histórica de los textos fuente. En el análisis de los tres montajes teatrales de Miguel del Arco se ha expuesto la manera en que el ángulo oblicuo crea con una tensión entre el pasado de los textos originales shakesperianos y lo contemporáneo de cada una de las propuestas

escénicas. Este estudio, se ha centrado en los textos shakesperianos aunque el uso del ángulo oblicuo se podría aplicar a otros autores y textos pertenecientes al canon clásico. Sin lugar a dudas, una sugerente vertiente de investigación de la escena contemporánea.

La elaboración del ángulo oblicuo en el director español parte de un riguroso estudio previo del autor, del contexto y del texto literario, a partir de varias traducciones de la obra de Shakespeare al castellano y en su lengua original junto al establecimiento de una clara perspectiva contemporánea que establece analogías con la fuente original. Sin embargo, para mantener esta estrecha relación, la propuesta genera unos recursos dramáticos y escénicos que actualizan el texto original, modificándolo e incluso transformándolo. Como resultado de esta tensión del ángulo oblicuo, la recepción de público y crítica resulta dispar puesto que se abre el debate sobre la fidelidad al texto literario.

Los recursos dramáticos y escénicos de los espectáculos shakesperianos de Miguel del Arco contemplan tanto un número considerable de rasgos constantes como una gradación en el proceso de actualización que evidencia una progresión en sus tres escenificaciones shakesperianas.

Sobre los rasgos comunes del ángulo oblicuo, estos se centran en determinados temas recurrentes totalmente contemporáneos. A modo de crítica de la sociedad actual, condicionan las transformaciones del texto shakesperiano y dejan evidente la postura del director; una visión existencialista y negativa del futuro inmediato en la exposición de la corrupción de los principales órganos de poder y de la violencia machista. En la relación de estos temas con la fábula del texto original, existe una clara evolución en sus escenificaciones shakesperianas encaminada hacia una mayor intervención textual que tiene por objeto evidenciar el contexto espacio-temporal de la puesta en escena.

En *La violación de Lucrecia* se realiza tan solo una reducción del número de versos para su adecuación al lenguaje teatral, en *Hamlet* se mantiene la división en actos y únicamente se modifica sustancialmente el acto primero para llegar a *Ricardo III* y eliminar la segmentación original, sintetizar y reordenar la intriga e insertar nuevos fragmentos creados para establecer un contexto reconocible: la actualidad española. En sus dos últimos montajes se encuentran rasgos comunes en la intervención textual: la aparición de expresiones y vocablos actuales y del registro coloquial, la reducción del número de personajes, el empleo de la

intertextualidad a partir de fragmentos de obras shakesperianas y de otros autores y la enmarcación de la acción dentro de una estructura circular. Finalmente, tanto en *Hamlet* como en *Ricardo III*, y relacionado con el tema recurrente de la violencia de género, se potencia la presencia de la protagonista femenina, sobre todo con la inserción de un controvertido momento de interpretación musical.

En cuanto a los rasgos escénicos del ángulo oblicuo, estos no evidencian una excesiva evolución pues desde *La violación de Lucrecia* hasta *Ricardo III* mantienen su posicionamiento, una estética contemporánea alejada de lo que se plantea desde el texto original, y su objetivo, suscitar el diálogo con el receptor y su reflexión sobre lo que acontece en escena.

La sobria escenografía cuenta con un único elemento de mobiliario que centraliza la composición escénica y adopta diversas funciones; unida al diseño de iluminación y a las grabaciones proyectadas sobre el fondo de la escena configuran una sucesión de atmósferas que obvian la ilustración verista espacio-temporal. Este último signo escénico denota una evolución; las grabaciones aparecen por primera vez en *Hamlet* a modo de los tradicionales telones de fondo pero en *Ricardo III* estas muestran una mayor proximidad al tiempo presente de la escenificación al contener, como se ha citado en este artículo, claras alusiones a lo contemporáneo.

Por otro lado, y ya en todos los montajes abordados, la propuesta escénica evidencia el presente de la escenificación con las líneas actuales del vestuario, la sonoridad contemporánea del espacio sonoro y el uso del metateatro. Con este último, se intenta la reflexión crítica del espectador fuera de la ilusión teatral de la fábula shakesperiana a través de la aparición de marionetas y de máscaras, de la ruptura de la cuarta pared con la invasión del patio de butacas y con la emisión frontal hacia el espectador del contenido textual en los monólogos y soliloquios de los protagonistas.¹³

En definitiva, los recursos dramáticos y escénicos de las puestas en escena shakesperianas de Miguel del Arco evidencian la reinterpretación contemporánea del ángulo oblicuo como mecanismo de la más renovadora tendencia escénica del siglo XXI para propiciar el diálogo teatral y reducir la distancia entre el pasado de los textos originales y el presente del receptor.

6. OBRAS DE REFERENCIA

- ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ, HUGO (19 de octubre de 2019). 'Ricardo III', o la impostura del imperio del postureo. *Butaca en anfiteatro*. <https://bit.ly/3BD2NF7>
- ARCO, MIGUEL DEL
- (2010a). *La violación de Lucrecia*. Grabación realizada el 11 de diciembre de 2010 en la Sala Margarita Xirgu del Teatro Español de Madrid. Fondo Audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)
- (2010b). *La violación de Lucrecia*. Texto inédito.
- (2016). *Hamlet*. Grabación realizada el 25 de febrero de 2016 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Fondo Audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)
- (2019). *Ricardo III*. Grabación realizada el 31 de octubre de 2019 en El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid. Fondo Audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)
- ARCO, MIGUEL DEL y ROJANO, ANTONIO (2019). *Ricardo III de William Shakespeare*. Madrid: Ediciones Antígona.
- ARMIÑO, MAURO (21 de marzo de 2016). *Dos personajes del mito: Hamlet, Salomé*. El Siglo de Europa. <https://bit.ly/3FixhPd>
- ARNAU VILÀ (s.f.). *Teatro. Recuperado* el 13-3-2020 de <https://bit.ly/3wJbj4M>
- AYANZ, MIGUEL (10 de noviembre de 2010). Espert, por la puerta grande. *La Razón*. <https://bit.ly/31DnS5Y>
- BARRIGÓS, CONCHA (9 de octubre de 2019). *El infame 'Ricardo III' adopta en la era 'fake news' los modos de Trump*. La Vanguardia. <https://bit.ly/3bXWxgN>
- BRAGA RIERA, JORGE, GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JAVIER J. y SANZ JIMÉNEZ, MIGUEL (Eds.) (2018). *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- BUFFERY, HELENA (2007). *Shakespeare in Catalan. Translating Imperialism*. Cardiff: University of Wales Press.
- CAMUS, ALBERT (2005). *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza.

- CASTRO, ANTONIO (24 de noviembre de 2010). 'La violación de Lucrecia': un lujo. *Madridiario.es*. <https://bit.ly/3HbbNVO>
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA-INAEM (2019). *Figuras. Entrevistas de teatro. Miguel del Arco*. <https://bit.ly/3C6quG3>
- COMPañA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (2016).
- a. Cuadernos pedagógicos. 'Hamlet' de Miguel del Arco [Archivo PDF]. Recuperado de <https://bit.ly/3HnvvhB>
- b. Ficha Didáctica [Archivo PDF]. Recuperado de <https://bit.ly/2YADWEu>
- CONEJERO, MANUEL ÁNGEL (1993). Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral. En: José Manuel González Fernández de Sevilla, *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones* (págs. 161-185). Alicante: Universidad de Alicante.
- CORROTO, PAULA, (10 de octubre de 2019). 'Ricardo III' exhuma a Franco y lo tira a la basura. *Eldiario.es*. <https://bit.ly/3HiX2ka>
- DOMÍNGUEZ, P. J. L. (26 de noviembre de 2010). La violación de Lucrecia. *Guía del Ocio de Madrid*.
- DONCEL, DIEGO (18 de octubre de 2019). La dimensión política del malo. *ABC*. <https://bit.ly/3H8mvg8>
- EL PAVÓN TEATRO KAMIKAZE (2019). *Dossier de prensa de 'Ricardo III'* [Archivo PDF]. Recuperado de <https://bit.ly/3F7RnLE>
- ELIDRISSI, FÁTIMA (16 de octubre de 2019). Un Ricardo III para diseccionar la corrupción del presente. *El Mundo*. <https://bit.ly/3kmPO4C>
- GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (14 de noviembre de 2010). Una actriz polifónica. *ABC*. <https://bit.ly/3HfQ53o>
- (23 de febrero 2016). 'Hamlet', con la dirección de Miguel del Arco: Mientras agonizo. *ABC*, 52. <https://bit.ly/3C3UzpW>
- (2019). La seducción del mal. *Revista de Occidente* (463), 149-153.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, BEGOÑA (2018). *La poética de la puesta en escena. Calixto Bieito*. Madrid: Fundamentos.
- GONZÁLEZ, JOSÉ MANUEL (2012). Nothing like the Sun: Shakespeare in Spain Today. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* (vol. 9, 24), 34-52.

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JAVIER J. (2017-2018). *Nuevas escrituras escénicas en España. Entrevista a Miguel del Arco, como dramaturgo y director. Pygmalion* (9-10), 219-229. <https://bit.ly/3wvJ1dX>
- GRAY, MARÍA (2011). *Claves y estrategias metateatrales*. Madrid: O Grelo Producciones S.L.U.
- GREENBLATT, STEPHEN (2016). *El espejo de un hombre*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2019). *El tirano*. Madrid: Alfabeto.
- GUERRERO, ISABEL (2022). Shakespeare at the Almagro festivals: Reinventing the plays in Spain. En: Paul Prescott, Florence March y, Nicoleta Cinpoes, *Shakespeare on European Festival Stages* (págs. 37-53). London: Bloomsbury Academic.
- GREGOR, GRAHAM KEITH (2010). *Shakespeare in the Spanish Theatre 1772 to the Present*. London: Continuum.
- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena. Volumen I*. Madrid: ADE.
- HUERTA CALVO, JAVIER (Dir.) (2020). *Diccionario de la recepción teatral en España*. Vol. 2. Madrid: Ediciones Antígona.
- IBARRA LETELIER, MG. JAVIER (2019). Tendencia mixta en Ricardo III de Thomas Ostermeier; un acercamiento al convivio de la estética de lo performativo con lo tradicional-dramático. *Revista Artescena* (8), 63-76. <https://bit.ly/3ANVkvB>
- JÓDAR PEINADO, MARÍA DEL PILAR (2016). La violencia del siglo XXI a través de estrategias metateatrales. *Letra* 15 (6). <https://bit.ly/3oezhRq>
- LARRA, MARIANO JOSÉ DE (1835). *La sociedad*. Recuperado de <https://bit.ly/3wAYzNj>
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2014). *Manual de Intervención, intertextualidad y deconstrucción*. Edición Universidad Internacional de la Rioja.
- LOSÁNEZ, RAÚL (26 de febrero de 2016). *El alma diseccionada de Hamlet*. La Razón, pág. 80. <https://bit.ly/3kseSqR>
- (13 de octubre de 2019). *Ricardo III: Mi reino por una moto*. La Razón. <https://bit.ly/30f6rbq>
- MARTÍNEZ VALDERAS, JARA y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, JAVIER J. (2017). Àlex Rigola. Dramaturgia y dirección se unen para golpear al público. En: Margarita del Hoyo Ventura, *La escenificación española contemporánea* (págs. 105-122). Granada: Ediciones Tragacanto.

- MONTALBÁN MARTÍNEZ, NICOLÁS (2014). *La recepción de Shakespeare en los teatros nacionales franquistas*. Latvia: Publicia.
- PAR, ALFONSO (1936). *Representaciones shakesperianas en España*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.
- PAVIS, PATRICE (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PERNI LLORENTE, REMEDIOS (2015). El año de Ricardo and the Degeneration of Europe. *The Grove. Working Papers on English Studies* (22), 135-147. <https://bit.ly/3GZ2hEZ>
- ORDÓÑEZ, MARCOS (20 de noviembre de 2010). Nuria Espert hace historia. *El País*. <https://bit.ly/3n2qR0e>
- (1 de marzo de 2016). Príncipe Elejalde. *El País*. <https://bit.ly/3wDvnpe>
- RAFTER, DENIS (2011). [Hamlet y el actor. En busca del personaje](#). Bilbao: ArtezBLAI.
- REJAS J. L. Y OJEDA A. (5 de febrero de 2016). *Cervantes x Shakespeare. Los dos genios se multiplican en las tablas*. El Cultural de El Mundo, 34-37.
- RUIZ, ALDO (13 de octubre de 2019). Ricardo III: Israel Elejalde emerge, regio y maquiavélico, en la potente y vanguardista puesta en escena diseñada por Miguel del Arco. *El Teatrero*. <https://bit.ly/30nDiuR>
- RUPPERT Y UJARAVI, RICARDO (1920). *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la Literatura española*. Madrid: Rev. de Archivos, Bibl. y Museos.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (2007). *Obras completas I*. Madrid: Aguilar.
- (2015). *La violación de Lucrecia*. Madrid: Vaso Roto.
- (2016). *Hamlet*. Versión y dirección de Miguel del Arco. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- TEATRO ESPAÑOL DE MADRID (2010). *Dossier de prensa de 'La violación de Lucrecia'* [Archivo PDF]. Recuperado de <https://bit.ly/3D61nol>
- TORO, FERNANDO DE (1989). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- VALLEJO, JAVIER (9 de noviembre de 2010). La flor y la espada. *El País*. <https://bit.ly/3C5yHu4>
- (24 de febrero de 2016). Otra noche con Hamlet. *El País*. <https://bit.ly/3n3ZqD2>

- VÉLEZ SAINZ, JULIO (24 de febrero de 2016). Hamlet en el purgatorio: Miguel del Arco pone a Hamlet en la Comedia. *Huffpost*. <https://bit.ly/3c0qmNE>
- VICENTE, ÁLVARO (7 de octubre de 2019). Su contrahecha majestad quiere veros: impossible is nothing. *Revista Godot*. <https://bit.ly/3F992m6>
- VIDALES, RAQUEL (10 de octubre de 2019). Ricardo III en el Despacho Oval. *El País*. <https://bit.ly/3BZnBH3>
- VILLÁN, JAVIER (10 de noviembre de 2010). Nuria Espert, en la cumbre de sí misma. *El Mundo*.
- (23 de febrero de 2016). Teatro puro e impuro de del Arco. *El Mundo*, 41. <https://bit.ly/2Ywp5Le>
- WORTHEN, WILLIAM B. (2003). *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZARO, JUAN JESÚS (2001). *Shakespeare en España: Una Aproximación Traductológica*. Cuadernos de Filología Inglesa vol. 7.7., 71-91.

7. NOTAS

- ¹ Para distinguir los diferentes elementos que intervienen en el diálogo teatral se empleará en este artículo la siguiente terminología de tipos de textos (López Antuñano, 2014) (Pavis, 1998) (Toro, 1989):
- Texto fuente. Se refiere al texto creado por el autor. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto literario o lipotexto.
 - Texto dramático. Es el texto fuente tras el proceso de transformación dramática para la puesta en escena realizado por el dramaturgo. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto dramático.
 - Texto escénico. Lo configura el director de escena a partir del texto dramático, se fija durante los ensayos y es emitido por los intérpretes durante la escenificación junto a todos los elementos de la puesta en escena, escenografía, vestuario, iluminación, sonido, etc. En aquellos directores de escena que utilicen métodos de registro de los resultados del proceso de ensayos, se tiene constancia de las opciones narrativas, estéticas e ideológicas del texto escénico a través del cuaderno o libro de dirección del espectáculo o de la existencia física del propio texto escénico. Normalmente, estas dos fuentes no se suelen publicar.
 - Texto espectacular. Se elabora durante el desarrollo del espectáculo y, en consecuencia, es inmediato y único para cada representación.
- ² Actor, guionista, bailarín, escritor, director de teatro y de cine fue cofundador de Kamikaze Producciones y codirector artístico del singular espacio El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid que cerró sus puertas el 30 de enero de 2021. Con ambos, del Arco ha obtenido diversos galardones entre los que cabe destacar el Premio Nacional de Teatro 2017. Para ampliar información de su trayectoria profesional se debe acudir a la revista *Figuras. Entrevistas de teatro* (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música-INAEM, 2019) y a la entrevista publicada en la revista *Pygmalion* (González Martínez, 2017-2018).
- ³ A partir de aquí este término no aparecerá entrecomillado para evitar excesivas citaciones.

⁴ Los materiales usados en este estudio, textos fuente, textos dramáticos y grabaciones del texto espectacular, son los siguientes: En *La violación de Lucrecia* se ha consultado la traducción en castellano de José Luis Rivas (Shakespeare, 2015) y, para el resto, la edición de las Obras completas traducidas por Luis Astrana Marín (Shakespeare, 2007). Los textos dramáticos de cada espectáculo han sido facilitados por Miguel del Arco, aunque también se ha trabajado con el texto dramaturgico de *Hamlet* publicado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el de *Ricardo III* por Ediciones Antígona (Arco, 2010b) (Shakespeare, 2016) (Arco y Rojano, 2019). Las grabaciones consultadas pertenecen al fondo audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). (Arco, 2010a, 2016, 2019) Para justificar el análisis de cada espectáculo se indican los tiempos de grabación. Estos aparecen entre paréntesis en el propio discurso para reducir el número de notas a pie.

⁵ Si se desea obtener más información sobre los montajes teatrales representados en la historia de la escena española a partir de los textos literarios de William Shakespeare se remite a *Diccionario de la recepción teatral en España*. Vol. 2. (Huerta Calvo, 2020), *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena* (Braga Riera, González Martínez, y Sanz Jiménez, 2018), *La recepción de Shakespeare en los teatros nacionales franquistas* (Montalbán Martínez, 2014), «Nothing like the Sun: Shakespeare in Spain Today» (González, 2012), *Hamlet y el actor* (Rafter, 2011), *Shakespeare in the Spanish Theatre 1772 to the Present* (Gregor, 2010), *Representaciones shakespeareanas en España* (Par, 1936) y *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la Literatura española* (Ruppert y Ujaravi, 1920).

De suma importancia es el proyecto de investigación de la Universidad de Murcia denominado «Shakespeare en España», en cuya base de datos se accede a las representaciones del bardo estrenadas en España desde 1772 hasta el presente y a sus traducciones en castellano dentro de ese mismo periodo. (<https://www.um.es/shakespeare>).

En la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Gobierno de España se pueden consultar los estrenos en España basados en obras de Shakespeare desde 1939 hasta nuestros días (<https://www.teatro.es/estrenos-teatro>).

- ⁶ Algunos estudios relevantes sobre la traducción shakesperiana en España son los siguientes: *Shakespeare in Catalan. Translating Imperialism* (Buffery, 2007), «Shakespeare en España: Una Aproximación Traductológica» (Zaro, 2001) y «Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral» (Conejero, 1993).
- ⁷ Una producción de Juanjo Seoane Producciones con escenografía de Ikerne Giménez, iluminación de Juanjo Llorens y espacio sonoro de Sandra Vicente.
- ⁸ El reparto estuvo formado por: Israel Elejalde (Hamlet), Ángela Cremonte (Ofelia), Cristóbal Suárez (Laertes / Rosencratz / Fortinbrás), José Luis Martínez (Polonio / Enterrador 1 / Osric), Daniel Freire (Claudio), Jorge Kent (Horacio / Guildenstern / Reinaldo / Enterrador 2) y Ana Wagener (Gertrudis). El equipo artístico fue el siguiente: Eduardo Moreno (escenografía), Juanjo Llorens (iluminación), Sandra Vicente (sonido), Arnau Vilà (música original), Ana López (vestuario) y Joan Rodón (vídeo y fotografía).
- ⁹ El reparto lo encabezó Israel Elejalde en el papel de Ricardo III. El resto de intérpretes fueron los siguientes: Álvaro Báguena, Chema del Barco, Alejandro Jato, Verónica Ronda, Cristóbal Suárez y Manuela Velasco. El equipo artístico lo compuso: Amaya Cortaire (escenografía), Ana Garay (vestuario), David Picazo (iluminación), Sandra Vicente (diseño sonoro), Arnau Vilà (música), León Benavente (canción final) y Pedro Chamizo (audiovisuales).
- ¹⁰ Este planteamiento no es novedoso en la reinterpretación del texto shakesperiano. Como ejemplos destacables se cita el texto teatral *El año de Ricardo* que escribió Angélica Liddell a partir de Ricardo III y el espectáculo que Thomas Ostermeier dirigió en 2015 de la obra dramática original (Ibarra Letelier, 2019) (Perni Llorente, 2015).
- ¹¹ Las primeras palabras del montaje procedían de Mariano José de Larra: «La sociedad es, de todas las necesidades de la vida, la peor. (...)» (Larra, 1835) (Arco y Rojano, 2019, pág. 11). En la última réplica aparecía un fragmento de Albert Camus: «La libertad, (...) 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. (...)» (Camus, 2005, pág. 129) (Arco y Rojano, 2019, pág. 125).
- ¹² Arnau Vilà, compositor de la música de las puestas en escena de *Hamlet y Ricardo III* de Miguel del Arco, ofrece en su página web la interesante posibilidad de escuchar parte de estas (Arnau Vilà, 2017).

- ¹³ Estas soluciones escénicas se desarrollan como propias del metateatro en la monografía *Claves y estrategias metateatrales* (Gray, 2011).

