



**ANDREU JAUME, pròleg a l'edició de *Dramas
históricos* de William Shakespeare. Barcelona:
Debolsillo, 2012.**

INTRODUCCIÓ

Cuando se habla de Shakespeare, lo primero que suele decirse, con la seguridad que procuran los lugares comunes de más honda raigambre, es que de su vida no se sabe casi nada y que su personalidad constituye uno de los enigmas más insondables de la historia de la literatura. Como siempre, el tópico esconde algo de verdad y, al mismo tiempo, simplifica un asunto bastante más complejo. Es cierto que de Shakespeare no se sabe mucho, de acuerdo con nuestra moderna concepción de la biografía, pero es indudable que, de todos los dramaturgos isabelinos, con la notable excepción de Ben Jonson, de quien más sabemos, con diferencia, es de William Shakespeare. De Christopher Marlowe, el gran rival del Bardo en sus inicios, *we know next to nothing* («no sabemos prácticamente nada»), como asegura su más reciente biógrafo, por no hablar de Thomas Kyd, John Webster o John Fletcher, sombras furtivas y temblorosas en el gran escenario de la época.



De este primer tópico se deriva el otro gran mito que persigue a Shakespeare: el proteico fantasma de la autoría de sus obras. Es realmente increíble que a estas alturas se siga especulando, desde las más altas hasta las más bajas instancias, con la propiedad intelectual del canon shakespeariano. Son bien conocidas las hipótesis que, a lo largo de mucho tiempo, han atribuido sus obras a Francis Bacon, el conde de Oxford, a la mismísima reina Isabel, a una asamblea de eruditos neoplatónicos o a Christopher Marlowe, el candidato que ha gozado de un favor más sólido y continuado. ¿Cómo se explica tan obsesiva y enfermiza insistencia en desautorizar al poeta de Stratford-upon-Avon? Para desestimar todas esas herejías, bastaría con apelar al oído y señalar las enormes diferencias prosódicas que separan, por ejemplo, el plúmbeo estilo de Bacon de la profunda levedad del verso shakespeariano o, en el caso de Marlowe, no solo las diferencias formales, sino también las divergencias conceptuales: las preocupaciones filosóficas y teológicas del autor de *Doctor Fausto* están evidentemente muy alejadas del temperamento y la sensibilidad de Shakespeare. Pero no hay modo, las dudas y las suspicacias se suceden y se actualizan en cada generación.

Como bien ha demostrado James Shapiro, la manía persecutoria se inicia a finales del siglo XVIII y se consolida a lo largo del XIX. Al parecer, fue un tal James Wilmot, un erudito oxoniense que vivía a unos pocos kilómetros de Stratford, quien, en 1785, empezó a buscar papeles, libros y enseres del poeta y, corroído por el fracaso y la impotencia, decidió que ahí había gato encerrado y, en un arrebató de furia, atribuyó el corpus a Francis Bacon. La ecuación mental resulta muy elocuente y se ha repetido en todas y cada una de las atribuciones, hasta el punto de que podemos considerar a todos los conspiradores dignos herederos de Wilmot.

Hasta entonces, a nadie se le había pasado por la cabeza desacreditar a Shakespeare. No lo hizo, para muestra, ninguno de sus contemporáneos. El poema que escribió Ben Jonson a modo de homenaje y que se estampó en las primeras páginas de la primera edición de su teatro completo —el llamado *Primer Folio* de 1623— deja bien claras tanto la autenticidad de la firma como la realidad de la persona que había tras ella: el dulce cisne de Avon, el alma de aquella era. Si hubiera habido la más mínima sospecha, el primer interesado en airearla habría sido el

propio Ben Jonson, buen amigo de Shakespeare, pero muy receloso y envidioso del prodigioso talento de su colega. Podríamos definir lo que le ocurrió a Wilmot —y con él a todos sus sucesores— como la «ansiedad del vacío biográfico». Como género, la biografía no se desarrolló hasta bien entrado el siglo XVIII, del cual acabó siendo algo así como un espejo. Para nuestra desgracia, en la época isabelina apenas se escribieron diarios, memorias o crónicas. Además, durante el Romanticismo se acuñó el concepto de «genio», normalmente asociado a una vida intensa, a ser posible rocambolesca, succulenta y pública, capaz de explicar la génesis de la obra literaria y acorde con la grandeza de ésta. Byron sería el epítome de ello. Por el contrario, además de insoportablemente banales, los hechos conocidos de la vida de Shakespeare traslucían un olímpico desprecio por su posteridad y una escasísima conciencia de su genio: algo inadmisibles para los hijos del romanticismo que de algún modo somos todavía. Cuando en 1747 se descubrió su testamento —vulgar como todos—, la perplejidad dio paso a la indignación: ni una sola mención a su obra, tan solo dinero, propiedades y la famosa y desconcertante —aunque no tanto, según las

costumbres de la época— «segunda mejor cama» para su esposa, Anne Hathaway.

Nuestro desconcierto se explica por la incapacidad de aceptar —o de restaurar— las categorías literarias, sociales, políticas y morales de la época, de las que nos separó la Ilustración, algo que también ha determinado el moderno juicio crítico sobre su literatura. Para empezar, en el siglo XVI, no se había instituido aún la figura del autor, tal y como ahora la entendemos y la vendemos. Las obras teatrales pertenecían a la compañía que las explotaba, y los impresores, si se hacían con una copia del manuscrito, podían publicar cualquier pieza, por defectuosa o mutilada que estuviera, sin temor a sanciones. Además, muchos dramas eran fruto de la colaboración a cuatro o a seis manos —en muchas obras de Shakespeare la filología trata de elucidar todavía dónde está su verdadera mano— y el auténtico prestigio literario se ganaba en la lírica y no en el teatro, considerado por los espíritus más sofisticados un simple entretenimiento para las masas.

A la luz de todo esto, es interesante notar cómo Ben Jonson, en el poema laudatorio antes mencionado [...] se esfuerza en subrayar, ya desde el título mismo, la condición

de autor de William Shakespeare, y la dignidad que ello conlleva. Sin menoscabo de sus nobles propósitos, hay que decir que aquí Jonson está defendiendo su propia idea de autoría contra la convención de su tiempo, e incluso quién sabe si contra las propias convicciones de Shakespeare. Jonson fue el primero de los dramaturgos de su hora en desarrollar una aguda conciencia de su propia relevancia literaria y, de hecho, recopiló en vida sus obras en un volumen en folio —en 1616, año de la muerte de Shakespeare—, algo absolutamente inusitado por aquel entonces. A pesar de que ahora parece un mero ejercicio de pompa y circunstancia, el poema de Jonson constituye un documento de extraordinaria trascendencia: nada menos que la primera valoración crítica del canon shakespeariano y la prueba más fehaciente de la legitimidad de su autoría.

La frustración por la vulgaridad, más que por la escasez, de los hechos de la vida de Shakespeare llevó a los cada vez más ansiosos biógrafos a tratar de encontrar algo de su vida en su obra. Fue en el Romanticismo cuando se generalizó la práctica de tratar de llenar las lagunas biográficas mediante el descifre de las presuntas alusiones

encriptadas en los dramas y en los poemas. Wordsworth, por ejemplo, consideró que los *Sonetos* eran la llave con que el autor había abierto los secretos de su corazón. Y en realidad fue la llave que destapó la caja de Pandora de las más absurdas y fantasiosas interpretaciones: Shakespeare como gay en el armario, como bisexual, como criptocatólico, como amante de la reina. Lo cierto es que la crítica biográfica ha resultado a la postre muy insatisfactoria. Es verdad, probablemente, que se pueden deducir una serie de detalles biográficos de la lectura de los *Sonetos*, pero no se puede descartar que la voz que habla en ellos sea una invención más entre todas las prodigiosas impersonaciones a las que dio vida y que, por tanto, estemos haciendo el ridículo cada vez que tratamos de identificar a los personajes aludidos en los poemas. Sea como sea, lo cierto es que la profundización en la versatilidad y la riqueza apabullantes de la obra shakespeariana fue engordando esa «angustia del vacío biográfico» hasta extremos paranoicos. Llegó un momento —sobre todo a partir de la remilgada era victoriana— en que se decidió que una obra tan descomunal no podía haber sido escrita por un hombre de pueblo, que había abandonado el colegio en la adolescencia, sin título

universitario y con una evidencia biográfica tan ordinaria. Quizá por eso la candidatura de Marlowe ha tenido tantos adeptos. Como hemos dicho, de él se sabe mucho menos, pero al menos hay indicios de que tuvo una vida más subversiva: probablemente fue espía doble —algo así como un Anthony Blunt de su tiempo, pero sustituyendo el comunismo por el catolicismo—, murió en extrañas circunstancias —le clavaron una daga en el ojo durante una reyerta tabernaria— y sobre todo —sobre todo— había estudiado en Cambridge. Más adelante abundaremos en ello, pero resulta hilarante esa arrogancia académica, como si no bastaran decenas de ejemplos parecidos o una somera idea de lo que es la creación literaria para acabar con semejante prejuicio.

Tanto desconcierto, tanta frustración y suspicacia derivó en una industria que todavía no ha cesado. No es de extrañar que muchos biógrafos de Shakespeare, desde el siglo XVIII hasta bien entrado el XX, hayan terminado como farsantes. Fue el caso de William-Henry Ireland, que llegó a producir un manuscrito apócrifo de *El rey Lear* a finales del siglo XVIII o, ya en el XIX, y de John Payne Collier, que empezó su carrera como respetable erudito shakespeariano y



terminó como delincuente, falsificando documentos y arruinado por la plaga de la ansiedad. Aunque quizá el caso más extremo sea el de Bulda y Charles Wallace, un matrimonio estadounidense que, en los albores del novecientos, se mudó a Londres con el firme propósito de encontrar pruebas de la vida de Shakespeare en la Oficina del Registro Público. La pareja peinó cientos de legajos y encontró algunas pruebas curiosas e iluminadoras, pero todas relativas a hechos menores: su intervención en un litigio entre un vendedor de pelucas y su yerno, y algún que otro título de propiedad. La meridiana banalidad de los hallazgos empezó a corroer la cordura de los Wallace, quienes finalmente regresaron a Estados Unidos convencidos de que eran víctimas de una conjura que les escatimaba información.

No queda más remedio, pues, que resignarse a los hechos que conocemos y aceptar que William Shakespeare, el poeta con el que nunca dejamos de indagarnos, fue alguien tan extraordinario y a la vez tan común como un ser humano.

Una interpretación un tanto forzada de su partida de nacimiento ha querido que William Shakespeare naciera un



23 de abril de 1564, en Stratford-upon-Avon, en el condado de Warwick, a unos ciento treinta kilómetros de Londres. Y lo primero que habría que resaltar en su biografía es que Shakespeare se sintió toda la vida muy ligado a su pueblo natal. A juzgar por los indicios que nos han llegado, parece que su relación con la capital, a pesar de haber sido larga e intensa, fue puramente comercial. Tan solo en sus años finales —y como simple inversión— adquirió una propiedad en Londres, donde siempre vivió de alquiler. En cambio, ya en 1597, cuando empezaba a ser bastante conocido y suponemos que bien remunerado, se compró una de las casas más grandes de Stratford, New Place, que todavía podríamos visitar si no fuera porque en 1759 su dueño, un atrabiliario párroco, decidió demolerla, harto del incordio de los turistas.

En 1564, Inglaterra se vio azotada por un brote de peste bubónica, cuyas recurrentes epidemias habían diezmando la población del país hasta dejarla en apenas cinco millones. Fue un verdadero milagro que Shakespeare lograra sobrevivir. William fue el tercero de los ocho hijos de Mary Arden y John Shakespeare. Mary era hija de una familia de acomodados granjeros, y John, de orígenes más inciertos,

se dedicó a la fabricación de guantes y al curtido. Ocupó también varios cargos municipales, como el de catador de cerveza de la comuna y, en algún momento de su vida, fue procesado por usura. De los ocho hermanos, hubo cuatro mujeres, de las cuales solo una, Joan, llegó a la edad adulta. De los cuatro varones, solo sabemos que William fue el único que se casó y que los demás se llamaban Gilbert, Richard y Edmund, el benjamín, que también fue actor de teatro en Londres, pero del que nada más se sabe salvo que murió a los veintisiete años, en diciembre de 1607.

Shakespeare nació bajo el reinado de Isabel I Tudor, hija de Enrique VIII, la cual, en 1564, tenía treinta años y hacía un lustro que había sido coronada. La era isabelina está ya para siempre asociada a Shakespeare y en general a la efervescencia que conoció Inglaterra tanto en la política como en las artes. Isabel, conocida como la reina virgen, nunca se casó y no dio a luz a ningún heredero, siendo su sucesor Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra, hijo de la reina María de Escocia, a quien Isabel había mandado ejecutar por haber conspirado contra su vida. María, además, había sido una ferviente católica, e Isabel se



había erigido en la pesadilla de los papistas, en especial de Felipe II. Más que una fanática protestante, la reina Isabel fue sobre todo una acérrima defensora de la independencia política de Inglaterra, algo que al final de su largo reinado había conseguido con creces, sobre todo después de la clamorosa humillación a la que había sometido a los españoles en 1588, con la derrota de su Armada Invencible. Como decíamos, la era isabelina se recuerda sobre todo por la eclosión del Renacimiento. No solo el teatro, sino también la poesía, la música, la arquitectura, la pintura, las artes decorativas, la teología y la filosofía conocieron un esplendor inigualado. La propia reina Isabel era una verdadera intelectual melancólica —la melancolía fue el mal del siglo XVI—, autora ella misma de poemas, cartas y traducciones notables. Se cuenta que en una ocasión le soltó una andanada en latín a un embajador insolente, al que dejó estupefacto. Gracias a su corte y a sus personales gustos, la música, además de la literatura, vivió también un momento irrepetible en Inglaterra. En este sentido, la labor que hicieron músicos como Thomas Morley, William Byrd o John Dowland fue extraordinaria. Algunas de las canciones de este último, como «In Darkness Let me Dwell», capturan, del modo a la vez más

primario y elevado, el espíritu de su tiempo. Dowland, por cierto, estaba, en 1601, año de composición de *Hamlet*, trabajando en Elsinore, en la corte del rey de Dinamarca. Quién sabe si fue amigo de Shakespeare, para quien indudablemente la música constituyó un arte paralelo imprescindible. En sus obras abundan las referencias y las metáforas musicales, así como las canciones, muchas de ellas musicadas en su época. De hecho, una parte de la fascinación que produce Shakespeare estriba en vislumbrar el espectro de la melodía que acompañó muchas de sus composiciones, como en las canciones de Ariel de *La tempestad*: la música se ha desvaído, pero late aún en la niebla de la métrica.

Aunque el archivo del colegio se ha perdido, es muy probable que Shakespeare se educara en el colegio local de Stratford, el King's New School, donde los niños de aquel tiempo aprendían casi exclusivamente retórica y literatura latinas, en la gramática de William Lyly, abuelo de John Lyly, uno de los dramaturgos coetáneos del Bardo. La afirmación de Ben Jonson, en el poema ya citado del *Primer Folio*, según la cual Shakespeare tuvo «poco latín y menos griego» no parece que fuera del todo justa, sobre

todo en lo que respecta a su formación latina. Es posible que después del empacho infantil de figuras retóricas no mantuviera vivo su latín, pero es indiscutible que el modelo romano ejerció una profunda y evidente influencia en su obra. En *Las alegres casadas de Windsor* hay, por cierto, una breve escena, forzosamente intercalada, en que un niño llamado William sufre los rigores de las declinaciones, una evidente parodia de sus propios años escolares.

Se ha especulado mucho con la formación intelectual, con el bagaje cultural de Shakespeare. Ya hemos visto cómo en el siglo XIX se concluyó que alguien con tan poca ilustración no podía haber engendrado una obra tan enorme. Y parece verdad que Shakespeare no fue en puridad un erudito, a la manera en que lo fueron otros contemporáneos como George Chapman, traductor de Homero, Ben Jonson, que si bien no estudió en la universidad se procuró una sólida cultura clásica, o Christopher Marlowe. En cambio, una lectura atenta a las influencias de su obra nos permite imaginar que el autor de *Hamlet* fue un lector voraz, con un olfato infalible para husmear las corrientes de su tiempo, capaz de transformar cualquier cita latina en un largo y reverberante monólogo,

extraordinariamente intuitivo, virtuoso del plagio —una palabra que Ben Jonson incorporó al inglés en aquella época, no por casualidad—, dueño, en fin, de una prodigiosa alquimia —la memoria— con la que transformaba el poso de sus lecturas en una nueva materia.

Si bien no se ha podido encontrar ningún libro de su biblioteca personal, es posible hacerse una idea aproximada de sus principales lecturas. Entre los clásicos, predominaban los romanos muy por encima de los griegos, que en el siglo XVI todavía no habían escapado de las manos de los eruditos y se conocían, mayoritariamente, solo a través de sus versiones latinas. El primer autor que deslumbró al joven poeta y que le acompañó durante toda su vida fue, sin ningún género de dudas, Ovidio, especialmente el de las *Metamorfosis* y —para darle la razón a Jonson—, más que en el original, en la traducción que hizo Arthur Golding y que se publicó completa por primera vez en 1567. Shakespeare no solo se dejó deslumbrar por la mitología evocada por Ovidio, sino también por el envolvente fraseo en heptámetros yámbicos de Golding, como demuestra la lectura comparada de



varios pasajes. En cuanto a la literatura dramática, quizá los primeros autores que oyó recitar en clase, o que incluso representó en montajes escolares, fueron los comediógrafos Terencio y Plauto, que por otra parte constituyen el sustrato sobre el que se levantó la comedia italiana del siglo XVI, que tanto influyó en el teatro isabelino. En el campo de la tragedia, el autor hegemónico fue Séneca, que durante el Renacimiento inglés actuó como mediador entre el drama sacro, heredero de las representaciones litúrgicas, y la tragedia secular, cuyas bases ayudó a sentar. La convención de dividir el drama en cinco actos es de indudable raíz senequista. Por último, el escritor clásico cuya huella es más visible en el canon shakespeariano es Plutarco, cuyas *Vidas paralelas* Shakespeare leyó en la traducción de sir Thomas North, publicada por primera vez en 1579, hecha, por cierto, a partir de una traducción francesa y no del original griego. La sombra del Plutarco de North se aprecia ya en obras tan tempranas como *Tito Andrónico* o *Sueño de noche de verano* y fue desde luego el mármol con el que esculpió tragedias como *Julio César*, *Antonio y Cleopatra* o *Coriolano*.

Para completar el mapa de las lecturas básicas de Shakespeare a lo largo de su vida, habría que citar inevitablemente la Biblia, no tanto la llamada *Versión Autorizada del rey Jacobo* —publicada en 1611, demasiado tarde, por tanto, para que ejerciera un influjo real en el poeta—, cuanto la *Biblia de Ginebra* de 1599, en realidad una revisión del primer gran texto bíblico en inglés, debido a William Tyndale, responsable, junto a Shakespeare, del alumbramiento de la moderna lengua inglesa.

A los anaqueles de Shakespeare se les pueden añadir muchos títulos más, pero hay uno que ha ido cobrando mayor nitidez a lo largo del último siglo: los *Ensayos de Montaigne*, que se publicaron en inglés en 1603, según la versión de John Florio. Florio era amigo de Shakespeare y es muy posible que le diera a conocer la obra de Montaigne mucho antes de que se publicara; de hecho era bastante habitual en la época el tráfico constante de manuscritos. Sea como fuere, lo cierto es que la voz de Montaigne ayudó a moldear el pensamiento renacentista de Shakespeare. Uno de los pasatiempos favoritos de los eruditos shakespearianos consiste en tratar de detectar ecos de Montaigne en tal o cual pasaje, como en *Hamlet*,

en cuyo trasluz parecen adivinarse las aguas de la «Apología de Ramón Sibiuda».

Sin que sepamos por qué, Shakespeare abandonó la escuela a los quince años. La época que antecede a su irrupción en la escena londinense, los años comprendidos entre 1585 y 1592, se conoce justamente como «los años perdidos», pues ahí nos movemos completamente a ciegas. Sabemos que antes, hacia 1582, se había casado precipitadamente con Anne Hathaway, una mujer ocho años mayor que él y a la que había dejado embarazada de su primera hija, Susanna, que nació en mayo de 1583. De ese matrimonio solo sabemos a ciencia cierta que tuvo dos hijos más, los gemelos Hamnet y Judith, nacidos en febrero de 1585. Hamnet —nombre sospechosamente parecido a Hamlet— moriría prematuramente a los once años. Desgraciadamente, la estirpe de Shakespeare se extinguió muy pronto, en 1670, con la muerte de la única nieta que llegó a la vejez, la hija de Susanna, Elizabeth Hall, quien murió sin descendencia. Para los biógrafos ansiosos, no solo esa interrupción infausta de la descendencia constituye una maldición, sino también la lentitud con que despertó el interés biográfico por Shakespeare. La

pequeña, Judith, murió en 1662 y sobrevivió a sus tres hijos. Si John Aubrey, uno de los primeros en esbozar un perfil biográfico del poeta, se hubiera preocupado en ir a verla, en vez de escribir vaguedades, hoy sabríamos muchas cosas que se han desvanecido para siempre.

Sobre los años perdidos hay varias y pintorescas hipótesis. El citado Aubrey —y se trata de una creencia que ha ido tomando cada vez más cuerpo— asegura que en sus años mozos Shakespeare había sido maestro de escuela. Otros dicen que vivió en Escocia como católico recusante (otro de los enigmas más mareados de su biografía es su credo religioso, sobre todo desde que, aparentemente, se descubrió que su padre había muerto convertido al catolicismo). En realidad, podemos hacer las conjeturas que queramos: quizá estuvo en Escocia o en Italia, aunque lo más sensato es que estuviera en Stratford cuidando de sus hijos y desahogándose por las noches en la taberna, mientras soñaba con triunfar en la escena y convertirse en uno de los actores de esas compañías que de niño había visto actuar de gira en su pueblo.

El Londres que conoció Shakespeare en los últimos años ochenta o principios de los noventa del siglo XVI era una



ciudad terrible, peligrosa, sucia, ruidosa y fascinante. Se agrupaba en lo que hoy se conoce como la City, y uno de sus rasgos más ominosos era la frecuente exhibición de cabezas cortadas por orden judicial, festoneadas de cuervos. En Inglaterra no había té aún y la gente bebía cantidades ingentes de cerveza: un galón —ocho pintas— era la habitual dosis diaria, costumbre que muchos ingleses mantienen hoy día.

Shakespeare, de todos modos, se pasó buena parte de su vida en las afueras de la ciudad, en los descampados donde se levantaban los teatros de la época, el Red Lion, el más antiguo, el Theatre de James Burbage (padre de Richard, compañero de Shakespeare y uno de los que primero encarnó a sus grandes personajes), el Curtain o el Fortune de Philip Henslowe, un empresario teatral gracias a cuyo diario (en realidad un libro de cuentas con comentarios) conocemos hoy muchos detalles valiosos sobre el oficio. Otros teatros importantes fueron los situados en la orilla izquierda del Támesis: el Rose, el Swan y, sobre todo, el Globe, el escenario por antonomasia de Shakespeare, quien en numerosas ocasiones evoca en sus obras esas salas, como cuando el coro de Enrique V

habla de «esta O de madera», pues a menudo eran de planta octogonal y daban la impresión de ser edificios circulares. Si tenemos una vaga idea de cómo eran esos teatros es gracias a Johannes de Witt, un turista holandés que en 1596 dibujó un esbozo del Swan: cielo abierto, espacio efectivamente circular, escenario rectangular y flanqueado a los tres lados por el público, dos puertas al fondo de la escena, entre las que solía haber una cortina (donde tal vez Hamlet apuñaló por primera vez a Polonio) y una galería por encima del escenario que no se sabe con certeza si albergaba a público distinguido o se utilizaba para necesidades de la obra, como la aparición del espectro en *Hamlet* o la escena del balcón en *Romeo y Julieta*. El público que atendía esas obras de teatro también acostumbraba a asistir a otro de los espectáculos más populares de su tiempo: el suplicio del oso o del toro, que consistía en situar en medio de un escenario al animal atado con cadenas y arrojarle perros rabiosos para ver cómo se defendía. Lejos de ser tan solo un entretenimiento para la plebe era considerado un deporte refinado, al que asistía la propia reina Isabel, a menudo acompañada de legaciones diplomáticas. Hay en las obras de Shakespeare numerosas referencias a ese espectáculo.



Ya hemos apuntado al principio que William Shakespeare fue, antes que autor, un verdadero hombre de teatro (Jonson, como veremos, no sería el primero en jugar con su apellido y llamarle *shake-stage*, literalmente sacude-escenas). De hecho, además de actor y guionista —suena mal, pero esa era entonces la categoría del dramaturgo, hizo las veces de director y productor. A partir de 1595 —cuando aparece la primera referencia— y hasta su presunto retiro en 1613, estuvo asociado a una compañía, Lord Chamberlain's Men, que, con el ascenso de Jacobo I, se convertiría en The King's Men, sin duda una de las más prestigiosas ypreciadas de la época, que además contribuyó decididamente al ennoblecimiento de la profesión, hasta entonces considerada una ocupación de maleantes. Su hombre fuerte fue Richard Burbage, quien, aunque cueste creerlo, tuvo el privilegio de encarnar por primera vez a Hamlet, Otelo y Lear. También fueron importantes en la compañía los cómicos, especialmente Will Kemp y Robert Armin, que dio vida por primera vez al bufón de *El rey Lear*. No había aún actrices y los personajes femeninos eran interpretados siempre por chicos jóvenes, los llamados «*boy actors*».



En tanto que intérprete, hoy diríamos que Shakespeare era un actor de reparto, pues, de acuerdo con las noticias que nos han llegado, se reservó siempre los papeles menores de sus propias obras. Sabemos con seguridad que encarnó al fantasma del rey en *Hamlet* y al personaje del viejo Adán en *Como les guste*. Y la leyenda quiere que también interpretara al coro al principio de *Enrique V*, hipótesis irresistible donde las haya.

Gracias a un panfleto que escribió el dramaturgo Robert Greene hacia 1593, sabemos que a la altura de esos años William Shakespeare era ya un nombre conocido y polémico en el mundo del teatro. Greene era dramaturgo y formó parte de los llamados University Wits, un grupo de sofisticados dramaturgos universitarios, perdidamente oxbridge, entre los que también se contaban John Lyly, George Peele o Thomas Nashe. Greene fue un precursor de los que considerarían inadmisibles que un asilvestrado provinciano fuera capaz de escribir lo que escribió y se sintió ultrajado, como si aquel chico hubiera aparecido para quitarles el pan de la boca. Aunque no se sabe qué motivó el encono de Greene —probablemente tan solo la envidia—, lo cierto es que en el panfleto aludió veladamente a él en

los siguientes términos: «No os confiéis: hay un Cuervo advenedizo, ornado con nuestras plumas, que, con su corazón de Tigre bajo la piel de actor, se cree tan capaz de esbozar verso blanco como el mejor y siendo un perfecto Johannes fac totum, su arrogancia le convierte en el único sacude-escenas [*shake-scene*] de un país». La prueba de que se refería a Shakespeare, aparte del juego de palabras con su apellido, es que la frase «corazón de Tigre bajo la piel de actor» es una burla de unos versos de *Enrique VI, tercera parte*, una de sus obras más tempranas.

La datación de las obras de Shakespeare es problemática. Hay un consenso generalizado según el cual las primeras obras son comedias románticas, como *Los dos caballeros de Verona*, *La comedia de los errores* o *La doma de la fiera*, o bien los primeros dramas históricos, como las tres partes de *Enrique VI* o *Ricardo III*. Cuando Shakespeare llegó a Londres, la joven revelación del momento era a todas luces Christopher Marlowe, un brillante, lenguaraz, impertinente y descreído poeta que muy probablemente debió de ejercer una profunda fascinación, a la vez personal y literaria, en el recién llegado. Podemos por tanto imaginar a Shakespeare tratando de afinar su propia voz

bajo el encanto de Marlowe, a quien sin duda imitó en sus primeros dramas históricos, sobre todo en *Ricardo II*, escrito con la falsilla del *Eduardo II* marlowiano. El primer poema narrativo de Shakespeare, *Venus y Adonis*, está escrito también como emulación del inacabado *Hero y Leandro* de Marlowe, que si bien se publicó más tarde que *Venus*, en 1598 y finalizado por George Chapman, es muy probable que hubiera circulado ya en manuscrito. De acuerdo con todo esto, podemos aventurar la teoría de que la única puerta que encontró Shakespeare para escapar de la arrolladora sombra de Kit Marlowe fue la comedia, un género que este no había ensayado y al que su propio talento se plegaba de un modo más natural.

Un año antes de que Marlowe muriera en la reyerta de Deptford, en 1593, se decretó el cierre temporal de los teatros por uno de los periódicos brotes de peste.

Shakespeare, que ya empezaba a saborear sus primeros triunfos, aprovechó el paréntesis para dedicarse a la lírica y empezó a escribir los *Sonetos*, que no terminaría hasta 1603 y que no se publicarían hasta 1609, probablemente sin su consentimiento y con el añadido de otro poema largo: «Lamento de una amante». El soneto había sido



popularizado en Inglaterra por sir Philip Sidney en su *Astrophil y Stella*, que se había publicado en 1591, aunque la forma poética se había incorporado a la literatura inglesa mucho antes, en tiempos de Enrique VIII, gracias a Thomas Wyatt, un poeta que hizo memorables versiones de Petrarca. Además de los sonetos, Shakespeare emprendió la redacción de su primer poema narrativo, *Venus y Adonis*, su mayor éxito editorial —llegó a ver diez reimpressiones—, basado en las *Metamorfosis* de Ovidio y publicado por Richard Field, oriundo también de Stratford: El éxito de *Venus* le animó a escribir una continuación, *La violación de Lucrecia*, inspirada en los *Fasti* ovidianos, aunque ya no obtuvo el favor comercial del primero.

Los dos poemas están fervorosamente dedicados a un aristócrata que al parecer el poeta quería convertir en su patrón. Se trataba de Henry Wriothesley, conde Southampton y barón de Titchfield, un joven bello y afeminado, ahijado de lord Burghley, primer ministro de la reina y amigo del conde de Essex (uno de los personajes más notorios de la época, protagonista de una conjura contra la monarca que le costaría el cuello). Si bien Southampton es el candidato más votado en los últimos

sesenta años para ser el joven al que se dirige el poeta en los *Sonetos*, no se sabe nada de su relación ni hay pruebas de que, como aseguran algunos biógrafos, hubieran mantenido una relación íntima. A. L. Rowse, uno de los más conspicuos —y arrogantes— eruditos shakespearianos del siglo XX, estaba convencido de que no hubo intimidad real entre ambos. Para él, Southampton se había enamorado de Shakespeare quien, siendo un heterosexual convencido, le había consolado y aconsejado con esa serie de sonetos privados. En cualquier caso, la relación entre aristócratas y plebeyos no era en aquel siglo tan cercana y fácil como la imaginación novelística y cinematográfica ha supuesto, algo que explicaría la embarazosa zalamería de las dedicatorias que Shakespeare escribió a Southampton.

En los últimos años del siglo XVI, la vida y la obra de Shakespeare fue adquiriendo una progresiva y trabajosa madurez. Hemos visto cómo se zafó de la influencia de Marlowe, también que posiblemente consiguió la protección de un aristócrata, y sabemos que su actividad teatral siguió siendo continuada y febril hasta el final de la centuria. En 1598, un tal Francis Meres publicó un *common-place book*,

un libro de citas, muy del gusto de la época, que no hubiera tenido ninguna importancia si no fuera porque incluía un breve listado de algunas obras que Shakespeare había publicado hasta entonces. Meres citaba, entre las comedias, *Los dos caballeros de Verona*, *La comedia de los errores*, *Trabajos de amor en vano*, *Trabajos de amor ganados*, *Sueño de noche de verano* y *El mercader de Venecia*. Entre las tragedias hablaba de *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Enrique IV*, *El rey Juan*, *Tito Andrónico* y *Romeo y Julieta*. Desde que se descubrió, el catálogo de Meres ha servido para datar muchas obras y jugar con algunos supuestos, como por ejemplo la identidad de esa misteriosa comedia, *Trabajos de amor ganados*, probablemente extraviada. Pero sobre todo nos sirve para ir perfilando la geografía de su imaginación. Mientras se acercaba el fin de siglo e Inglaterra contemplaba el lento crepúsculo de la era isabelina, Shakespeare se había consolidado como un brillante comediógrafo y un esforzado autor de tragedias, aunque todavía no había alcanzado su plena madurez en el género. Había escrito, eso sí, su drama histórico más perfecto, *Enrique IV*, donde sobresalía sir John Falstaff, una de sus criaturas más maravillosas, para algunos un precursor de *Hamlet*, como el mismo príncipe Hal. Falstaff

supone de algún modo la culminación de su talento cómico a la vez que la preparación para la década de las grandes tragedias, cuyo tono ensayó prometedoramente en *Romeo y Julieta*.

Uno de los rasgos de la personalidad de Shakespeare que más incomodaban a los románticos era su descarada tendencia al aburguesamiento, esa aparente sumisión a las convenciones de su tiempo y su presunta condición de arribista, violentamente opuesta a la ética romántica. En 1596, por ejemplo, consiguió para su apellido un escudo de armas, bajo el lema «Non Sans Droicz», veleidad de la que ya Ben Jonson se burló en su obra *Every Man Out of His Humor*, a uno de cuyos personajes se le concede también un blasón donde aparece una cabeza de jabalí con la leyenda «No sin mostaza». Un año más tarde, como se ha indicado al principio, Shakespeare se compró la casa más grande de Stratford, New House, consumando así su lento ascenso hacia el tratamiento de *gentleman*.

Quizá el período más importante de la vida y la obra de Shakespeare sea el de la transición entre los siglos XVI y XVII, donde su obra experimenta también una convulsión que determinará el tono y la evolución de su obra madura y



tardía. Para empezar, el cambio de siglo supuso la consolidación de un nuevo teatro, el Globe. El propietario del solar donde se erigía el Theatre se negó a renovar contrato y los Chamberlain's Men decidieron desmontar el edificio pieza por pieza y volver a levantarlo en otro espacio, al otro lado del Támesis. Así, hacia 1599, nació el Globe, el teatro que gestaría en sus entrañas uno de los momentos estelares del arte de todos los tiempos y que también propiciaría, por cierto, el fin del mismo, pues fue durante una representación de *Enrique VIII*, en 1613, una de las dos obras últimas que Shakespeare escribió en colaboración con John Fletcher, cuando, tras un cañonazo, la estructura de madera se incendió y el teatro se convirtió en ceniza. Aunque se reconstruyó en 1614, Shakespeare y sus colegas debieron de vivir el accidente como una metáfora del fin de una época.

En torno a 1600 y 1601, Shakespeare escribió y estrenó *Hamlet*, su primera gran tragedia, una obra en la que indagó con especial fervor en una de sus obsesiones: la relación entre padres e hijos. Su hijo Hamnet había muerto en 1596, y su padre, John Shakespeare, en 1601. A partir de la tragedia del príncipe de Dinamarca, hay sin duda un

cambio de tono en su obra, un lento proceso de apropiación de un nuevo género a la vez que la despedida de otro: la comedia ligera y sentimental. El tránsito supone asimismo la formulación de un nuevo lenguaje poético, cada vez más hondo, matizado, ambiguo, elíptico y polisémico. Contemporáneo de esa gran tragedia es el portentoso poema *El tórtolo y fénix*, publicado en 1601 como complemento a *Love's Martyr* de Robert Chester, junto a otras colaboraciones de Ben Jonson o George Chapman. Es un poema breve e incomprensiblemente no suele citarse entre sus obras más destacadas, quizá debido a su hermetismo y a su naturaleza aparentemente excéntrica dentro del canon, pero lo cierto es que es una de sus máximas creaciones, un preludio de la poesía metafísica de John Donne o George Herbert. Su lectura nos sirve para comprobar en qué punto de visionario virtuosismo estaba el estilo de Shakespeare en los albores del siglo XVII. Entre *Hamlet* y *Fénix* parece vislumbrarse entre brumas el paisaje de su obra madura, ese bosque de símbolos, alegorías y tragedias que forman, como un único poema sin fin, *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, *Cuento de invierno* o *La tempestad*. Después de *Hamlet* llegaron, además de las grandes tragedias, las

llamadas comedias problemáticas, como *Bien está todo lo que bien acaba* o *Medida por medida*, algo sombrías y alejadas ya de la alegría de sus primeros años de carrera. Sus últimas obras, denominadas «romances» a falta de un nombre propio para el género híbrido que inventó, entreverado de comedia, tragedia y alegoría, destilan una complejidad y una, digamos, luminosa oscuridad que ha llevado a algunos críticos a especular con la posibilidad de que Shakespeare hubiera sido un seguidor de la estética hermética del neoplatonismo renacentista. Los hechos de su vida durante el período de composición del último tramo de su obra son escasos. En 1607 su hija Susanna se casó con John Hall, un médico de Stratford. Aquel mismo año murió su hermano pequeño, el también actor Edmund. Al año siguiente murió su madre y nació su nieta Elizabeth, según hemos visto la última de sus descendientes. En 1603 había muerto la reina Isabel y había subido al trono Jacobo I, que resultó ser un monarca muy propicio para Shakespeare, culto y amante de las artes e impulsor de la nueva Biblia inglesa. Fue también muy partidario del teatro y concedió a los Chamberlain's Men la patente real, convirtiéndolos en los King's Men, la compañía con la que Shakespeare estrenaría muchas de sus obras maestras y



que en 1608 alquiló el teatro de Blackfriars, techado y seguramente más parecido a las salas modernas.

Allí cerca, en 1613, Shakespeare compró la única casa que tuvo en Londres, posiblemente, como se decía al principio, como inversión. La última obra que Shakespeare escribió en solitario fue *La tempestad*, que tiene cierto aire de síntesis, sublimación y despedida de su arte, por mucho que algunos críticos actuales digan que el poeta no pensaba retirarse. Resulta difícil de creer. Es verdad que el Bardo escribiría aún dos obras en colaboración con John Fletcher, un dramaturgo más joven: *Enrique VIII* y *Dos nobles de la misma sangre*; pero se puede considerar que el canon termina con *La tempestad*. Es realmente muy difícil resistirse a interpretar el último monólogo de Próspero, cuando se dirige al público, se despoja de su arte y pide un aplauso liberador, como el adiós del propio Shakespeare a su magia. Aparte de la colaboración con Fletcher y el incendio del Globe, de los últimos años de vida de William Shakespeare solo sabemos que aparentemente dejó de escribir y que en el momento de su muerte estaba en Stratford, adonde presumimos que se retiró. Murió en 1616, el mismo día de su nacimiento, el 23

de abril, festividad de San Jorge, patrón de Inglaterra. Según una anotación del diario de John Ward, vicario de la iglesia de la Sagrada Trinidad de Stratford, donde el poeta está enterrado, Shakespeare habría muerto de unas fiebres tifoideas contraídas durante una juerga con los poetas Ben Jonson y Michael Drayton. Es verdad que esa entrada de diario fue escrita cincuenta años después de la muerte del Bardo, así que tiene un valor histórico muy relativo, pero al mismo tiempo nos consuela, aunque sea nada más que un instante, de la inevitable ansiedad biográfica.

El acontecimiento más importante acaecido en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Shakespeare fue sin duda la publicación de su teatro completo en el llamado *Primer Folio*. Fue en 1623, y la edición estuvo al cuidado de los actores John Heminges y Henry Condell, compañeros de Shakespeare desde los tiempos de la Chamberlain's Men y probablemente amigos íntimos.

Nunca les agradeceremos lo suficiente a Heminges y Condell que se tomaran el trabajo de reunir la obra dispersa y pirateada de Shakespeare y trataran de publicarla dignamente. En vida del poeta se habían editado muchas de sus obras en un formato barato, los llamados

Cuartos, a veces con el consentimiento de la compañía y otras de manera furtiva y de la mano, muy a menudo, de impresores sin escrúpulos que lanzaban al mercado versiones defectuosas, mutiladas y adulteradas, los llamados «malos cuartos», para diferenciarlos de los «buenos cuartos», impresos en ocasiones por orden de la compañía —que, como hemos visto, ostentaba los derechos de las obras—, para desmentir las versiones divulgadas por los cuartos fraudulentos. Algunas de esas ediciones se vendieron muy bien y con frecuencia las diferencias que median entre el texto de los diversos cuartos y el texto del *Primer Folio* son muy difíciles de salvar y desde entonces han llevado de cabeza a muchos editores, como en el caso, por ejemplo, de *El rey Lear*, cuya fijación resulta enormemente problemática.

De las treinta-y-ocho obras que conforman el canon shakespeariano, nada menos que dieciocho se imprimieron por primera vez en el *Primer Folio*. Sin la labor de Heminges y Condell no tendríamos hoy piezas como *Macbeth*, *La tempestad*, *Antonio y Cleopatra*, *El cuento de invierno* o *Cimbelino*. Poco importa que no fueran editores profesionales y dejaran cientos de problemas por resolver y

otros tantos irresolubles: su trabajo —que se presume arduo, pues supuso la localización de manuscritos y el cotejo de distintas versiones— es suficiente para que merezcan nuestra devoción perpetua.

El prestigio de Shakespeare, curiosamente, se fue apagando a lo largo del siglo XVII, quizá debido a la decadencia que sufrió el teatro, inducida sobre todo por los ataques de los cada vez más poderosos puritanos, que lo consideraban un entretenimiento pecaminoso y corruptor. El 29 de septiembre de 1662, por ejemplo, Samuel Pepys anotó elocuentemente en su diario: «Después de cenar asistimos al teatro del Rey, donde daban *Sueño de noche de verano*. No la había visto y no la volveré a ver jamás. Es la pieza más insípida y ridícula que existe». La moderna trascendencia de Shakespeare tardó todavía mucho tiempo en establecerse.

La historia de la construcción crítica de Shakespeare empieza en el siglo XVIII. Se suele considerar la edición de 1709 de Nicholas Rowe la primera gran contribución a la fijación y la interpretación del corpus shakespeariano. Rowe marcó el camino que seguirían otros eruditos como Edmond Malone o Alexander Pope, que hizo una edición

de la obra completa en 1725, luego muy discutida y enmendada. Quien sin duda establece los criterios modernos de Shakespeare, tanto filológicos como críticos, es el doctor Samuel Johnson, en su edición de 1765. El prefacio —y las notas— de ese trabajo constituyó la primera y más ambiciosa tarea hermenéutica en torno al autor de *Hamlet*. Muchos de los juicios de Johnson han sido luego matizados o aun rebatidos, pero su lectura dictó el gusto del siglo XVIII y su edición preparó el ingreso del Bardo en la modernidad, es decir, en el romanticismo.

El juicio de Johnson, extraordinariamente lúcido, no supone todavía —no podría serlo en ningún caso, viniendo de donde venía— una consagración incondicional. Además de admitir la grandeza del autor, no se priva de señalar los muchos defectos que a su entender tiene Shakespeare como dramaturgo. El romanticismo, en cambio, inauguraría la bardolatría y, a partir de entonces, ya serían contadas las excepciones entre los críticos que se atreverían a relativizar la importancia del poeta.

Se puede trazar una gruesa línea crítica que va desde Coleridge, pasando por Charles Lamb y William Hazlitt, y que desemboca en la lectura victoriana de Swinburne, a su

vez puerta de entrada a la efervescencia exegética suscitada por Shakespeare a lo largo de todo el siglo XX, en cuya estela todavía bogamos.

Resulta ciertamente muy difícil tratar de sintetizar la importancia de Shakespeare. Para empezar, hay que decir que contribuyó como ningún otro escritor a la consolidación del inglés como lengua moderna. Como dijo T. S. Eliot, hizo el trabajo de dos poetas, pues a un tiempo simplificó y complicó el idioma, una buena parte de cuyo léxico fue inventado por él. En su teatro conviven armónicamente el estilo elevado y el demótico. En este sentido, hizo lo mismo que Dante por el italiano, es decir, moldear un habla y construirle una casa en la que pudiera habitar. En época de Shakespeare, el inglés estaba todavía en una fase amorfa, no había criterios ortográficos —su propio nombre se escribía de las maneras más variadas y absurdas, y faltaba mucho para que Samuel Johnson pusiera orden con el primer *Diccionario*—, ni por supuesto gramaticales o sintácticos. La *koiné* cultural era aún el latín, lengua en la que se escribía la teología y la filosofía. Con su prodigiosa intuición, Shakespeare operó en una tierra prácticamente

virgen. Y con el eco de Grecia y Roma y la ayuda de algunos predecesores, creó un mundo nuevo.

Los principales antecesores de Shakespeare en su tarea son, por un lado, el medieval Chaucer y, por otro, Edmund Spenser, el poeta isabelino, autor de *La reina de las hadas*, el poema épico de su tiempo. A ellos habría que añadir sin duda el ejemplo de Christopher Marlowe que, según hemos visto, probablemente deslumbró al joven poeta a su llegada a Londres a finales de los años ochenta del siglo XVI.

Marlowe creó la moderna tragedia inglesa en obras como *Tamerlán*, *El judío de Malta*, *Doctor Fausto* o *Eduardo II* y elevó el verso blanco a la categoría dramática que aún no tenía. El *blank verse* —verso contado pero no rimado—, el principal instrumento de Shakespeare (aunque no el único, pues a menudo, y no solo en la poesía, utilizó la rima y otros metros), no fue un invento de Marlowe ni de Shakespeare sino de Henry Howard, conde de Surrey, en su traducción parcial de la *Eneida*, publicada en 1554, de tal modo que la herramienta principal del Bardo se forjó según un modelo latino, como tantos otros elementos de su estética.

Tampoco la tragedia inglesa fue una ocurrencia de Marlowe. La historia del teatro inglés hunde sus raíces en la noche medieval, concretamente en la liturgia de la Iglesia, de la que se derivó el drama religioso, especialmente en los llamados milagros y en las moralidades, piezas edificantes y alegóricas sobre asuntos como el amor divino, la muerte o la resurrección. Tras ello, el drama, tanto en la comedia como en la tragedia, sufre un lento proceso de secularización bajo la disciplina clásica, con traducciones e imitaciones de autores latinos, principalmente, como Terencio, Plauto y, sobre todo, Séneca. El modelo senequista provocó una doble alteración: por un lado permitió el tratamiento de motivos seculares a la manera del viejo drama sacro y por otro propició la aparición de un teatro que aunaba a un tiempo lo artístico y lo popular. Y es precisamente ahí donde llega Shakespeare para llevar el género a su apoteosis y, con ello, a su extinción.

Cada generación tiene su propia lectura crítica de los clásicos en general y de Shakespeare en particular. Nosotros, en buena medida, todavía hablamos críticamente el lenguaje de los románticos, es decir, nuestra

consideración de Shakespeare es aún deudora del método y del sistema de ideas con que el romanticismo revistió a Shakespeare para convertirlo en un espejo de ellos mismos y en un ejemplo de la literatura que trataban de llevar a cabo. No es casual que el crítico shakespeariano por excelencia de la segunda mitad del siglo XX, Harold Bloom, haya sido también el mejor intérprete del romanticismo. Su entronización de Shakespeare como centro del canon es de cuño netamente romántico.

Del otro lado, a principios del siglo XX, surgió una crítica que reaccionó contra esos postulados, una corriente que creía necesario restaurar el horizonte moral en que se había gestado la obra de Shakespeare para comprenderla cabalmente. Si los románticos, por así decirlo, habían arrancado a los personajes del argumento —si habían segregado el carácter de la acción— y se habían apropiado de los monólogos shakespearianos como precursores de su propia idea del monólogo dramático y de su particular concepción poética, sin tener en cuenta el código moral, social y político con que esas obras se habían construido y que el público de su tiempo compartía y entendía, estos otros críticos, como E. E. Stoll, en cambio, pedían una

restitución de esas categorías y una reinserción de los personajes en su mundo: entender a Falstaff de acuerdo con el sentido de honor de la época, reconocer que Hamlet sabe que está infringiendo la ley o que Yago es muy consciente de su malignidad y de la transgresión que está cometiendo. Desde entonces, toda la crítica shakespeariana se ha movido entre esos dos polos aparentemente irreconciliables.

¿Con cuál quedarnos? Es verdad que la lectura romántica es excesiva, partidista y excesivamente psicológica, pero no es menos cierto que la tentativa de restauración del horizonte moral es muy difícil y problemática, si no imposible. Sin duda es factible averiguar algunos de los presupuestos morales de los isabelinos y arrojar así otra luz en los personajes y las tramas shakespearianas, pero al mismo tiempo nos topamos con el problema de que una buena parte del trasfondo intelectual, espiritual, filosófico, ético y moral —pensemos sobre todo en los llamados «romances»— se ha perdido para siempre y no podemos sino conjeturarlo. Por otro lado, todo ejercicio crítico tiene siempre algo de subversión, de traición al alma original de la obra. La historia de la transmisión literaria es una cadena

de lecturas aviesas, interesadas, amoldadas al propio tiempo, que denuncian precisamente la naturaleza proteica del clásico, de lectura infinita. El camino opuesto, el del estricto respeto al aura prístina de la obra, es el de la filología, enormemente necesaria y loable, pero que, sin el complemento de la interpretación, conduce al silencio y la esterilidad. Habría que preguntarse si no es lo que ha ocurrido en España, por ejemplo, con Cervantes, cuya obra no ha suscitado entre nosotros el corpus hermenéutico que soporta ya Shakespeare, sino tan solo una retahíla de ediciones críticas, todas admirables, eso sí.

Y ya puestos en tesitura romántica, habría que aludir, para terminar, a la gran cuestión que late en toda la obra de Shakespeare. Se ha dicho desde diversos frentes que la modernidad del Bardo radica en que acierta a formular una visión del mundo desacralizado, que Hamlet, por ejemplo, escenifica en sí mismo la irrupción de la conciencia del Renacimiento, una idea ciertamente saturada de romanticismo. Quizá lo que ocurre —y por eso su lectura es eterna— es que más que un mundo desacralizado; lo que Shakespeare convoca en su obra es algo así como un oxímoron espiritual, una imposible conciliación entre el viejo



mundo de la religión, la superstición y el teocentrismo y el nuevo mundo del humanismo, la razón y la trascendencia secular. Hamlet, pues, no sería tanto un embajador del Renacimiento cuanto una conciencia escindida entre dos universos, aquel de su padre que se aleja y el nuevo de su hora que apenas acierta a entender y por el que sin embargo muere: lo mismo que nos ocurre a todo nosotros ahora, en este comienzo del siglo XXI.

LOS DRAMAS HISTÓRICOS DE SHAKESPEARE

Con la excepción de *Enrique VIII*, que en realidad puede considerarse un romance tardío, todos los dramas históricos de Shakespeare pertenecen al primer período de su obra, a esa última década del reinado isabelino en la que el dramaturgo se formó y avanzó esforzadamente hacia la cúspide trágica que alcanzaría a principios del seiscientos. Como en el caso de las comedias, escritas y representadas por aquellos mismos años, estas piezas, entre las que se cuentan algunas de las más persistentemente populares de su producción, le sirvieron como ejercicio para medirse con sus propios límites,

enfrentarse a sus influencias y alumbrar al fin lo que hoy reconocemos a primera vista como su enigmática universalidad.

Como hizo siempre con todos los géneros, Shakespeare, al probar suerte con el histórico, se encabalgó a una moda de su tiempo para terminar construyendo algo que ya no tendría nada que ver con sus antecedentes ni con las circunstancias políticas que habían propiciado entre sus contemporáneos el cultivo de esa subespecie teatral. Fue la necesidad de dotarse de una épica propia, frecuente en el despuntar de las naciones, lo que animó, en la corte de Enrique VIII y después en la de Isabel I, a la compilación de crónicas de hechos, de entre las cuales Shakespeare utilizaría sobre todo la de Raphael Holinshed, *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* (1587) y, en menor medida, otra más temprana, *La unión de las dos nobles e ilustres familias de Lancaster y York* (1542), de Edward Hall. A ese empeño por instituir un relato nacional, contribuyó decididamente la inesperada derrota de la Armada española en 1588, que despertó en la isla una oleada de patriotismo y un culto cuasi religioso a la reina Virgen cuya consecuencia más visible fue la incorporación al teatro de

asuntos relativos a la historia medieval de Inglaterra, en concreto los turbulentos orígenes de la dinastía Tudor.

El drama histórico anterior a Shakespeare, lo mismo que la tragedia, se creó con un molde senequista para luego emanciparse poco a poco del patrón clásico y constituir una versión libre y popular de la reciente historia inglesa.

Resabios de uno y otro modelo pueden apreciarse en las piezas más juveniles, como *Enrique VI*, *Ricardo III* o *El rey Juan*, aunque sin duda la sombra que más intensamente le posee en esos primeros e irregulares experimentos —y de la que más trabajo le costará deshacerse— es la de Christopher Marlowe, el poeta rival cuyo éxito y magnetismo debió de excitar la ambición de Shakespeare en sus primeros tiempos.

Si en la comedia Shakespeare demostró muy pronto un talento genuino con el que se desenvolvió cómodamente en las afueras del resplandor marloviano, en el drama histórico lidió en particular con dos obras de Marlowe: *Eduardo II* y *El juicio de Malta*, cuyos vigorosos personajes, lo mismo que su elevado estilo, rondan los titubeantes primeros pasos del Bardo como una voz traducida. Sin duda las piezas más esquemáticas y precarias de esa

primera producción son las tres partes de *Enrique VI*, que, junto a *Ricardo III*, conforman en rigor el ciclo de la Guerra de las Dos Rosas. Según algunos críticos, la primera parte de esa trilogía inicial —sin duda la más floja— fue escrita al calor del éxito obtenido por la segunda y la tercera, que al parecer componían un díptico y donde solo muy de vez en cuando saltan destellos de lo que luego será el genio del autor.

Con respecto a la variedad de asuntos y emociones humanos que Shakespeare trata en las comedias y en las tragedias, se podría decir que hay una cuestión que, si bien se indaga en los otros géneros, aquí se problematiza con especial intensidad: el poder. En el cuerpo que conforman estas obras, Shakespeare practica una vivisección de las relaciones entre el Estado y la ciudadanía y entre el representante de la soberanía consigo mismo. En un ejercicio de introspección que matizará con los años, Shakespeare consigue definir la inherente dualidad del gobernante como figura política y como simple mortal.

Esa aventura arranca con pulso más sostenido en *Ricardo III*, una de las obras que más ha gozado del favor del público desde que se estrenó y que sin embargo es todavía

algo desequilibrada en su estructura, muy desigual en cuanto al dibujo de los personajes y notablemente desafinada en su estilo. Ocurre, de todos modos, que Shakespeare acertó a moldear uno de sus primeros, grandes —más grandes que la obra en la que habitan— y memorables personajes, el propio Ricardo, por mucho que lo concibiera cegado aún por Marlowe y su Barrabás, el protagonista de *El judío de Malta*. Aunque hay algo caricaturesco en la vileza del rey deforme, un exceso que denuncia la copia del modelo maquiavélico, el éxito popular de la obra, entonces como ahora, estriba primordialmente en la intimidad que Shakespeare es capaz de establecer entre el personaje y su público, una simpatía inducida por esa ilusión de confianza que destilan los largos y resonantes monólogos del jorobado.

A pesar de ser la única que no pertenece de algún modo a la saga de las Rosas y de tratar hechos mucho más antiguos, *El rey Juan* comparte con las demás una subliminal intención de ensalzar los valores del reinado de Isabel I. Cuando el público inglés escuchaba al hermano de Ricardo Corazón de León defender la independencia de Inglaterra frente a Roma, sentía que se estaba

reivindicando el cisma de Enrique VIII, refrendado por su sucesora. Además de ello, *El rey Juan* revela los improbables esfuerzos de su autor por hallar un estilo propio para hablar de asuntos graves, una modalidad poética que estuviera a la altura de lo que por aquellas fechas ya había logrado en la comedia. Y lo cierto es que, después de *Ricardo III*, el bastardo Falconbridge es una de sus creaciones más personales y osadas, aunque esté engastada en una estructura un tanto caótica. Algo parecido ocurre con el personaje de Constanza, uno de sus primeros y consistentes personajes femeninos de corte trágico. Si en *Ricardo III* las mujeres no habían conseguido aún cobrar vida propia, ahora la combativa Constanza logra al fin abrirse paso, independizarse del conjunto y hacerse oír.

De alguna manera, Shakespeare aprovechó la impuesta glorificación de la llegada al poder de los Tudor para ahondar, muy por encima de la anécdota histórica, en las cuestiones que más le interesaban. En el ciclo de las Rosas (que según la historiografía forma una secuencia que empieza con los antecedentes dinásticos del conflicto en *Ricardo II*, sigue en las dos partes de *Enrique IV*, luego en *Enrique V*, hasta que en la trilogía de *Enrique VI* estalla

la guerra que culmina en *Ricardo III*, donde se alza con el poder la casa Tudor, consagrada en *Enrique VIII*), además de abordar conflictos políticos —la guerra civil, la guerra con Francia, las intrigas palaciegas, la lucha por el trono—, saca a la luz la desnuda y aterida humanidad que se oculta tras las máscaras públicas. En *Ricardo II*, por ejemplo, la más lírica y estática de todas, muy deslumbrada por el *Eduardo II* de Marlowe, Shakespeare, en un ejercicio que luego perfeccionará en sus grandes tragedias, dramatiza la escisión en la conciencia del rey, el conflicto entre su destino político y su naturaleza humana, hasta el punto de que alcanza a veces algunos de los momentos más altos y turbadores de su poesía:

...Que nadie me hable de consuelos

Hablemos de tumbas, de gusanos y epitafios,
que sea el polvo papel, y con ojos anegados
inscribamos el dolor en el seno de la tierra.

Elijamos albaceas y hablemos de testamentos...

Y sin embargo, no. Pues, ¿qué puedo yo legar
a la tierra, salvo mi cuerpo depuesto?

Mis tierras, mi vida, todo pertenece a Bolingbroke;
nada puedo llamar mío sino es la muerte,

y este pequeño préstamo de la tierra yerma
que sirve de masa y de cubierta a nuestros huesos.

Si dejamos de lado *Enrique V*, una obra notable pero de exaltación patriótica —el conflicto con Francia es en realidad trasunto de las tensiones con España durante la época isabelina—, y también *Enrique VIII*, la última obra de Shakespeare, escrita según la estética de los romances y fruto de la nostalgia del reinado de Isabel, la obra mayor del ciclo histórico es sin duda *Enrique IV*, entendidas sus dos partes como unidad.

Se podría decir que en *Enrique IV* confluyen las lecciones aprendidas durante los primeros años, no solo con las incipientes obras históricas, sino sobre todo con las comedias, cuyo aire logra colarse en las grietas del drama para dar a luz a uno de los personajes más descomunales del canon: sir John Falstaff. En ese momento de su carrera, Shakespeare logró zafarse de las servidumbres del género, superar el influjo agónico de Marlowe y avanzar hacia la tragedia en una obra que es, de hecho, un diálogo entre lo cómico y lo trágico. La historia del ascenso al trono del príncipe Hal puede considerarse un claro antecedente, casi un ensayo, de *Hamlet*. La difícil relación entre Enrique IV y



su hijo, al tiempo que anticipa uno de los motivos recurrentes en todo el teatro de Shakespeare, preludia la dialéctica entre el espectro paterno y el príncipe de Dinamarca, que es algo así como la secuela, la consecuencia de este primer desencuentro. Hal puede verse de algún modo como la contrafigura de Hamlet. A pesar de sus devaneos y de su juvenil inconsciencia, Hal sabe que llegará el día en que tendrá que dejar atrás su irresponsabilidad y asumir las obligaciones de su destino, que no pone en cuestión y tan solo aplaza. Al mismo tiempo, hay algo en la materia de Falstaff que luego contribuirá a poetizar la melancolía de Hamlet. La particular obsesión por la idea del doble, que traspasa toda la obra de Shakespeare, encuentra una dramatización ideal en la relación entre Falstaff y Hal, para quien aquel es algo así como la metáfora de su propia juventud, de su insolencia, de su rebeldía frente al padre. Falstaff, al haber roto las costuras de su obra y haber ingresado en el acervo común, ha sido motivo de las más variadas y arriesgadas especulaciones. Para empezar, Shakespeare creó para Falstaff una categoría estilística, una poesía en prosa que es su seña de identidad más inmediata. Hay en toda la obra un juego, una tensión entre el estilo del Estado

—solemne, aéreo y en verso— y el habla demótica —corrupta, carnal y en prosa— que es uno de los experimentos verbales más refinados de toda la producción shakespeariana. El descarriamiento de Hal no solo se traduce en su actitud, sino también en su lenguaje, en su apropiación del estilo de Falstaff. Por ello, cuando Hal cobra repentina conciencia de su destino, inmediatamente acude al verso, al dialecto del padre.

Quizá la definición más exacta y emotiva que se ha dado de Falstaff sea la de Anthony Burgess, cuando dijo que el orondo crápula, el Sócrates de las tabernas, representa todo aquello que queda fuera del poder del Estado, como depositario de la civilización y cifra de la libertad humana. Cuando Hal, al final de la obra, en una de las escenas más desgarradoras que Shakespeare jamás escribió, se vuelve, ya convertido en Enrique V, hacia el pobre Sir John para repudiarle, en realidad se está hablando a sí mismo, renegando de su propia juventud y de su libertad, investido ya con la poesía del Estado:

No te conozco, viejo. Mejor, reza.

¡Qué mal sientan las canas a un bufón!

Durante mucho tiempo soñé con un hombre

igual a ti, así de viejo y de profano,
hinchado como tú por los excesos.
Pero ahora, ya despierto, mi sueño me repugna.

Los anteriores ejercicios históricos y el beneficio de las comedias dieron con un personaje, Falstaff, que trasciende y sintetiza a un tiempo la problemática estudiada en todos los dramas históricos. El triunfo del ejemplar Enrique V no supone tanto la derrota de Falstaff como la del propio Hal. No deja de ser llamativo que al final de *Enrique IV* Shakespeare prometiera continuar la historia de Falstaff, hasta tal punto se había enamorado de su propia creación. En *Enrique V*, sin embargo, se dio cuenta enseguida de que ya no había espacio para él, pues toda la obra está ocupada por el Estado. Tan solo aparece un momento, en boca de su fiel posadera, quien nos relata su bella muerte, que es la de una idea del hombre:

No, seguro que no está en el infierno. Está en el seno de Arturo, si alguna vez un hombre estuvo en el seno de Arturo. Tuvo un final hermoso, y se nos fue como un niño recién bautizado. Partió entre las doce y la una, justo con el cambio de la marea: porque después de que lo vi jugar con las sábanas y jugar con flores, y sonreír a las puntas



de sus dedos, supe que solo había un camino para él. Tenía la nariz afilada como una pluma, y hablaba de campos verdes. «¿Qué hay, Sir John?», le dije, «¡Vamos, hombre! Tenga ánimo». Entonces gritó «Dios, Dios, Dios», tres o cuatro veces. Y yo, para consolarlo, le dije que no tenía que pensar en Dios; esperaba que aún no le hiciera falta molestarse en tales pensamientos. Entonces me pidió que le abrigara más los pies. Metí la mano en la cama y se los toqué, y estaban fríos como piedras. Entonces le toqué las rodillas, y así arriba y arriba, y todo estaba frío como piedra.