



ANTONIO BALLESTEROS, pròleg a l'edició de *Ricardo III*, Biblioteca Edaf, 1997.

RICARDO III, LA TRAGEDIA DEL REY MONSTRUOSO

La tragedia histórica («history play») de *Ricardo III* ha sido, y sigue siendo, una de las obras más aclamadas de William Shakespeare. Su popularidad ya fue extrema en vida del dramaturgo: ni más ni menos que seis ediciones fueron publicadas entre 1597 y 1622, volúmenes en cuarto —denominación que alude al tamaño de las ediciones— a los que siguió una séptima edición en el Folio de 1623. La recopilación póstuma de las obras de Shakespeare por sus amigos y compañeros Heming y Condell). A este hecho, inusitado para la época, contribuye el inolvidable carisma del personaje principal del drama, el propio rey Ricardo, en su precipitada y violenta carrera hacia el poder. Grandes actores han querido sumarse al reto de dar vida al maquiavélico personaje, desde Colley Cibber en el siglo XVIII, pasando por Charles Kean y Henry Irving en el XIX, hasta llegar al propio Laurence Olivier, quien protagonizara una aclamada —si bien un tanto histriónica— versión filmada de la obra. Que Ricardo sigue vivo en nuestro entorno artístico y conceptual queda atestiguado por dos

ilustraciones cinematográficas recientes: la de McKellen y Loncrane en 1995, y la protagonizada y dirigida por Al Pacino en 1996, *Looking for Richard* («Buscando a Ricardo»), intentos honestos de acercar a Shakespeare al espectador de nuestros días. En la versión británica de McKellen y Loncrane, el tema del poder —ese tópico sin tiempo ni espacio, porque anida en lo más profundo del corazón humano— se patentiza en una ocre pesadilla localizada ingeniosamente en el contexto imaginario de la Alemania nazi, donde la escalada sin escrúpulos hacia la cumbre del terror recuerda con ecos brechtianos *La resistible ascensión de Arturo Ui*; estableciendo equivalencias entre el monarca medieval inglés y Adolf Hitler.

El intento de Al Pacino pone subliminalmente en relación a *Ricardo III* con ese otro ejemplo de sanguinario proceder: Michael Corleone, el Padrino, interpretado magistralmente por el propio Pacino en las dos últimas películas de la saga dirigida por Francis Ford Coppola. La cinta se compone de fragmentos climáticos de la obra de Shakespeare salpicados por diálogos de Pacino con actores —casi siempre británicos— especializados en el teatro del

inmortal dramaturgo; también aparecen conversaciones con la gente de la calle para tratar de aquilatar hasta qué punto el autor es todavía nuestro contemporáneo; y, por último, se incluyen opiniones de críticos literarios y académicos acerca de *Ricardo III*. El resultado es desigual: es difícil acompasar el tono de documental con la acción dramática de la obra, de la que sólo se ofrecen escenas escogidas.

En todo caso, cabría preguntarse a qué se debe la fama de *Ricardo III*. Sin duda, este advenedizo buscador de gloria lleva consigo la proteica semilla de la adaptación a todas las circunstancias históricas y políticas: a menudo (como en el caso de Hitler apuntado anteriormente) se asemejaba a éste o aquel dictador u oligarca, personajes ebrios de poder y ambición sin límites. En el contexto en el que se escribe la obra, allá por 1593, la intención de Shakespeare es la de presentar ante sus contemporáneos un argumento ya conocido por ellos, objeto de propaganda y manipulación política por parte de la dinastía vencedora tras el sangriento y dilatado episodio de la Guerra de las Rosas (York y Lancaster), el mayor azote del devenir histórico de la Inglaterra medieval. En efecto, Enrique VII (Richmond en la

obra), el primero de los Tudor; descendiente de los Lancaster y abuelo de la reina Isabel I, vence en la batalla de Bosworth al monstruo sanguinario que accedió al trono de manera ilícita, Ricardo de Gloucester (Glóster en el texto).

Pero bien sabemos que la historia la escriben siempre los vencedores: el nuevo régimen intenta eliminar todo vestigio e influencia de la tiranía anterior, y para ello las crónicas de la época (las de Edward Hall, Raphael Holinshed, y hasta Tomás Moro) reconstruirán la imagen monstruosa, e incluso deforme físicamente —extremo nada probado desde la evidencia histórica—, de Ricardo III. Para los isabelinos un «monstruo», de acuerdo con la etimología latina del vocablo, era un ser que debía «mostrarse» como ejemplo de la justicia divina, un recordatorio vivo de que la maldad moral iba siempre acompañada de la correspondiente deformidad física. De igual manera, un monarca corrupto era el inevitable castigo que padecía una nación que se había olvidado del camino recto. Que un monstruo gobierne Inglaterra es, aparentemente, un mal necesario, una suerte de purga espiritual para hacerse merecedor de mejor fortuna: la llegada al poder de un

monarca justo y bondadoso, alentado por la divinidad (fuente de la que recibe sus atribuciones), que ponga fin a la tiranía y la división del reino, aunando las distintas facciones de la contienda fratricida. Este libertador no es otro que Enrique VII, configurador de un nuevo orden. Shakespeare se convierte, hasta cierto punto, en un manipulador de la historia. Pero ¿qué autor literario no lo es?

Sin embargo, ¡gran paradoja!, Ricardo es un personaje tremendamente atractivo, a pesar de su deformidad física. Este carisma es el que le granjea incluso la identificación morbosa del público, que en ocasiones se deja persuadir por la encantadora retórica del rey, al igual que le sucede a los demás personajes de la tragedia. Pese a su joroba y su andar cojitranco, los melifluos argumentos y el hipócrita proceder de Ricardo convencen incluso a aquellos a lo que ha dejado sin familia, alienados de sus seres queridos. Nada respeta el maligno ser para hacer cumplir sus ambiciosos proyectos: su propia estirpe (con el fratricidio de Clarence como clímax superlativo) sufre los horrores del engaño y el asesinato en una atmósfera opresiva que culmina en un paroxismo letal de truculencia y muerte.



Como en las películas de Quentin Tarantino —imitador, no sé si a su pesar, de las tendencias que marcó el teatro de la época de Shakespeare—, el dramaturgo se permite ironizar en los momentos más álgidos de la obra, con auténticos ejemplos de humor negro, como la escena del asesinato de Clarence a manos de dos rufianes (I.iv), o en los comentarios sardónicos, cargados de doble intención, que Ricardo va haciendo a lo largo de la acción dramática.

Y es que Ricardo es un gran actor, puesto que es un gran hipócrita (¿no era *hypokrités* la palabra griega que designaba al actor?). En la obra proliferan las metáforas teatrales, y el comportamiento del aspirante a rey es un continuo y descarado fingimiento. Sin embargo, es cierto que, con el desenlace de la tragedia, Ricardo va perdiendo sus facultades de autocontrol y su prodigioso dominio de la retórica. El galán aparentemente lastimoso que consigue ganar con sus florilegios y sus brutales expresiones de fingida pasión el amor de lady Ana (I.ii), a la que ha despojado de esposo y suegro, es incapaz en última instancia de convencer por completo a la reina Isabel para que acceda a concertar un matrimonio de intereses con su hija (IV.iv). En el esquema paralelístico de réplicas y



contrarréplicas especulares que subyace a la obra, Ricardo va poco a poco agotando la ampulosa verborrea que tantos éxitos le ha reportado. Este declive está consignado en la acción precisamente a raíz del acceso del personaje al trono en el acto III, momento a partir del cual la ambición desmedida que lo embarga le hará romper lentamente con todos los que le han apoyado para convertirse en rey. También contribuye a la caída de Ricardo el horrendo crimen de los desdichados hijos de su hermano, Eduardo IV, en el marco siniestro de la Torre de Londres, casi una presencia «física» en el desenlace de la trama. El rey ha ido demasiado lejos. En una espectral procesión, casi en una obsesiva letanía, las víctimas de Ricardo surgirán en su sueño del acto V, transformados en espíritus vengativos, para atormentar al diabólico ser que les dio muerte y actuó como «azote de Dios». El arrepentimiento hace entonces acto de presencia (V.iii), pero no es sino una nube pasajera. La retórica de Ricardo es capaz de convencer hasta a su propia conciencia en un monólogo dialéctico donde la duda y la culpa quedan relegadas. Será un rey maligno y blasfemo, pero también es un militar hábil y un abnegado soldado, obsesionado por hallar un caballo para

seguir luchando hasta la extenuación, presto a enfrentarse a su sangriento destino con decisión y valentía.

El acto V propicia, pues, una sucesión de fantasmas y una antagónica contraposición entre el rey Ricardo y el aspirante a la monarquía. Resultará vencedor el modelo del cortesano renacentista, el gobernante cristiano que todo lo fía a la voluntad de Dios y a la misericordia de un futuro común y sin traumas vengativos para sus súbditos. En este sentido son magistrales los discursos con que ambos enemigos arengan a sus soldados frente a la inminente batalla: no se puede contraponer más dos caracteres con menos palabras.

Por otra parte, es significativo el papel que desempeñan los personajes femeninos en la obra; a pesar de estar emparentadas con la más alta nobleza, e incluso aunque son o han sido reinas, la sociedad de la época ha confinado a la mujer en la mera esfera del impotente testigo. Su función consiste en esperar lo que hacen y deciden sus esposos o hijos: la angustia preside sus reacciones en una corte corrupta donde la presencia omnímoda de la muerte es una cruel constante. Eso sí, les queda el lenguaje: pueden expresar lo que sienten. La caduca reina Margarita,



cuyas manos también se mancharon de sangre inocente, interpreta con sus advertencias y maldiciones el papel de la desdichada Casandra: todos la escucharán, pero no harán caso de sus envenenados dardos dialécticos. Cuando los cortesanos ingleses se acuerden de sus admoniciones será ya demasiado tarde, como les sucedió a los troyanos mientras eran abatidos por los aqueos que salieron del caballo que diseñó Ulises, tal y como Casandra había vaticinado.

En fin, las lamentaciones femeninas se suceden ante la cascada de crímenes que aborta tempranamente las vidas de sus familiares. Más terrible es la suerte de lady Ana, que mordió el anzuelo retórico del monstruo con el que finalmente se desposó, para después sufrir a su lado una lenta agonía, dejándose morir poco a poco, como Eco frente a un irónico y deforme anti-Narciso. Cierto es: sabía que se unía con un notorio asesino. Pero su castigo sobrepasa la transgresión cometida, al convivir con el despreciativo tirano que sólo quiso servirse de ella para hacer cumplir sus ambiciones dinásticas. Ya lo advierte Ricardo al comienzo de la obra, y el lector o el espectador no lo ha pasado por alto: él no ha sido concebido para



amorosas tretas ni para cortejar al frívolo espejo. No se le puede negar: este personaje se conoce a sí mismo, lo que le convierte en más peligroso y letal de lo que aparenta en primera instancia.

La dividida aristocracia de Inglaterra se debate entre los sucesos políticos con la ambición como fin último. Ni siquiera la Iglesia será ajena a la atmósfera de corrupción y terror que domina al reino: los poderes fácticos se pliegan ante la hipocresía del nuevo gobernante. Buckingham alentará la carrera de asesinatos de su señor hasta que éste, en un acto de evidente falta de tacto y diplomacia, le niegue las propiedades prometidas. Los pocos nobles partidarios de Ricardo lo irán abandonando paulatinamente, engrosando, si la venganza no se lo impide, las filas del beatífico y ensalzado Richmond.

¿Qué le queda por hacer al pueblo llano en esta situación de confusión y corrupción? La obra es un tanto desesperanzada en lo que concierne a este punto. A pesar de oponerse tácitamente a Ricardo, éste, aun sin su apoyo, se coronará rey. En su persecución desmedida del poder los políticos se olvidan de aquellos a los que gobiernan, y éste es un triste ejemplo de ello. La omnipresencia de la



corte eclipsa casi por completo la tenue aparición de los personajes populares que tanto juego dramático le dieron a otras obras de Shakespeare. Al pueblo de Inglaterra, como al de Tebas en el *Edipo rey* de Sófocles, no les queda más remedio que asistir impotentes a las consecuencias de las acciones de sus gobernantes... y quizás también a su destino trágico.

Ricardo III es una tragedia en su sentido más estricto: como Aristóteles había propugnado en su *Poética*, el género debía centrarse en el tópico de la «caída de príncipes»: la irresistible ascensión y posterior precipitación en el abismo de un personaje noble, preferentemente un monarca. La catástrofe que envolvía al protagonista dirigía a los espectadores a la necesaria y purgativa *catarsis*, una purificación solidaria y compasiva con respecto al espectáculo de un ser dotado de grandeza envuelto en los ciegos designios de los hados. Sin embargo, la maldad de Ricardo III hace que aparezca una mayor ambigüedad y un mayor deseo del final feliz ante la aparición del nuevo rey. Esta obra es de las «más griegas» (si así se puede expresar) que escribiera Shakespeare: su argumento era conocido por los espectadores, quienes concebirían a



Ricardo III como un desdichado castigo por sus culpas nacionales. Siempre quedaría la intranquilidad de pensar que el equilibrio político es inestable, y de ahí la advertencia de la historia para no regresar a un pasado infame. La obra cumple, así, una función moral y didáctica que se dirige a todo un pueblo: conviene no caer de nuevo en los errores fratricidas que desembocaron en una contienda secular.

De igual manera, pese al clímax truculento en el que se inserta, es una pieza contenida. No tenemos sino que contrastar ésta con otras obras del autor y sus contemporáneos: la violencia, salvo en algún caso aislado, aunque significativo, se lleva a cabo fuera del escenario. La sanguinolenta barbarie de obras más senequistas en su concepción queda hasta cierto punto vedada aquí a los espectadores, que sólo reciben —bastante es!—referencias verbales de las atrocidades que se van llevando a cabo conforme transcurre la acción dramática. Los cadáveres, en lugar de amontonarse en escena, como era la costumbre en muchas obras coetáneas, aparecerán como inexorables espectros en un contenido desfile que implica respeto y dolor por una temprana e injusta muerte. En lo tocante al

lenguaje de la obra, los calificativos denigratorios dirigidos a Ricardo se convierten en una constante retórica y lingüística de la obra. Abundan las identificaciones entre el rey y los representantes más vilipendiados y despreciados del reino animal desde una perspectiva simbólica. Al monarca se le denomina por medio de calificativos como «erizo», «sapo», «perro [sangriento]», «araña», «bestia», «jabalí» (precisamente el emblema que figura en su escudo de armas: un animal peligroso y valiente cuando se le acorrala, pero que no se cuenta entre los animales de connotaciones más caballerescas), «simio», «cucaracha», «lobo», «sabueso del infierno»... Todas estas comparaciones intentan describir a un ser que ha traspasado sus atribuciones humanas para convertirse en partícipe de una doble naturaleza, a medio camino entre lo monstruoso y lo bestial. Junto a la imagen del depredador, como el lobo —uno de los más evidentes símbolos dentro de un marco de referencia cristiano y bíblico en general—, abundan repugnantes metáforas de animales ponzoñosos. De esta manera, se llega a relacionar a Ricardo con el propio veneno, y por extensión con el pecado. De ahí a identificarlo con el diablo no hay más que un paso, y éste resulta ser el campo semántico que más se vincula con el

ilícito rey. Los vocablos «devil» («demonio, diablo») y «hell» («infierno») son los más recurrentes en este sentido, y aparecen solos o en compañía de diversos adjetivos al referirse a Ricardo: «horrible ministro del infierno», «brazo armado del infierno», «diabólico esclavo», «el diablo es su único amigo», «cacodemonio», «su reino es el infierno», «un infierno de feos demonios», «vástago del infierno», «la muerte y el infierno dejaron sus marcas en él», «tramas diabólicas, maldita brujería, infernales encantamientos», «nigromante del infierno», «enemigo de Dios» (precisamente el significado etimológico de la palabra hebraica «Satán»)... En definitiva, puede observarse la deformidad moral y física con la que los personajes de la obra asocian a Ricardo III, anomalía que alcanza tintes y matices religiosos en el uso abundante de blasfemias por parte del monarca, imprecaciones que evidentemente tendrían mayor fuerza expresiva en su época que la que podrían alcanzar hoy en día.

Es igualmente constatable la proliferación de términos y frases que relacionan al monarca directamente con la monstruosidad física (aparte la simbología animal que hemos citado arriba, y que no sería sino otra forma

relacionada del mismo fenómeno). Junto a la recurrencia de expresiones como «deforme», se documentan otros improperios en la misma dirección. Es curioso cómo muchos de estos calificativos coinciden con los que se dirigen a ese otro epítome de la deformidad, digno sucesor de Ricardo III: nos referimos al monstruo de Frankenstein, en la novela epónima de Mary Shelley (1818, 1831).

En una época como la nuestra, tan proclive a analizar las formas de la monstruosidad y sus implicaciones éticas y filosóficas, la lectura y disfrute de *Ricardo III* adquiere una mayor relevancia. Shakespeare es partidario de una duda razonable en lo que respecta al dicho gnómico de que «la cara es el espejo del alma», superando así algunas formas de maniqueísmo medieval excesivamente simplistas y radicales. Será a partir de *Ricardo III* —obra que todavía se encuadra desde una perspectiva conceptual en el ámbito histórico en el que se desarrolla la trama— cuando el gran dramaturgo irá construyendo figuras más complejas para ilustrar este importante conflicto en una dimensión más amplia y profunda. En última instancia quedará la ambigüedad, subrayando el importante hecho de que el ser humano participa de una naturaleza dual, compleja y



paradójica. Shakespeare obrirà así importantes vías para posteriores indagaciones literarias que nos llevarán, dentro de la propia literatura inglesa, a autores como Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde, H. G. Wells y Joseph Conrad, entre otros, y que culminará, en términos teóricos; con la llegada del psicoanálisis.