

WILLIAM SHAKESPEARE: IDEAS EN CONTEXTO

Por el Académico de Número
Excmo. Sr. D. Benigno Pendás García*

No man is an island. Tiene toda la razón John Donne (1578-1631), el gran poeta metafísico: «Ningún hombre es una isla, ni se basta a sí mismo». Pero resulta que Gran Bretaña sí lo es y bien que lo hace notar. Cuando el poeta añade que «nunca pidas a alguien que pregunte por quién doblan las campanas, están doblando por ti», inspira –como es notorio– el famoso título de Hemingway. En cambio, cuando asegura que «cualquier hombre es una parte del continente, parte del todo», expresa una verdad que no es aplicable a su Inglaterra natal: basta mencionar el *Brexit*. Al modo británico, estamos ante un autor profundamente barroco, cuya obsesión era la redención *a morte, in morte, per mortem*, determinada siempre por un Dios soberano¹. Este es el contexto vital de William Shakespeare, gloria (tal vez máxima) del teatro universal en un siglo plagado de espléndidos dramaturgos, incluyendo a su primer rival, Christopher Marlowe, a quien se adscribieron al principio algunas de sus obras². Treinta y ocho piezas se atribuyen con certeza al bardo y el crítico más exigente no deja de contar entre ellas al menos una docena de obras maestras.

Burgués él mismo, en un nivel discreto en origen y creciente a lo largo de su trayectoria, resulta llamativo que los héroes shakespearianos sean personajes extraordinarios, más en las tragedias que en las comedias, y no esas gentes de clase media que conforman su destino a base de trabajo duro en el

* Sesión del día 7 de mayo de 2024.

¹ Utilizo la versión española de DONNE, J., *Devociones y duelo por la muerte* (1624), a cargo de Jaime Collyer, con textos preliminares de Carlos Zanón y Andrew Motion, y un apéndice biográfico de Izaak Walton, para Navona Ed., Barcelona, 2018. Donne pronunció su propio sermón fúnebre en Londres, apenas dos meses antes de morir; ¡una *performance* muy barroca!

² Como también a Francis Bacon. Sobre el absurdo debate acerca de la autoría, véase SHAPIRO, J., *Contested Will: Who wrote Shakespeare?*, Faber and Faber, Londres, 2010.

marco de una vida perfectamente regulada. Aunque exagera con frecuencia, cabe admitir esta opinión de Arnold Hauser: «Shakespeare ve el mundo con los ojos de un burgués bien situado, que piensa liberalmente, y es escéptico y en muchos aspectos desilusionado»³. Le gusta a veces el perfil del comerciante rico y culto, como Antonio el veneciano y Timón el ateniense, mientras que desprecia a Falstaff, cínico y desclasado. Sin embargo, insisto, los protagonistas suelen ser (con excepciones) Reyes y príncipes, grandes señores, líderes de masas, de manera que su éxito provoca entusiasmo y su caída genera inquietud. En todo caso, prefiere el orden tal y como lo garantiza la Monarquía y desprecia al populacho, bárbaro e ignorante. Sin embargo, no deja de ser inglés, y ello le hace sensible a los derechos individuales y al imperio de la ley. Hay una notoria evolución en sentido pesimista durante la etapa de madurez donde surgen «héroes» del fracaso, como Bruto. No es fácil explicar esta recaída en un autor de éxito y triunfador indiscutible en el complejo mundo de la empresa teatral dirigida a un público socialmente heterogéneo. Se ha comparado con frecuencia la difusión de las piezas representadas en The Globe con el fenómeno cultural que supuso el cine en el siglo xx, hoy día cuestionado por otras fórmulas de entretenimiento. También a Don Quijote le gustaba el teatro. Es muy conocido el episodio con los comediantes de *Las Cortes de la Muerte*, con quienes –por una vez– se muestra comedido y sensato: «desde muchacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula» (II, 11). Esa «turba alegre y regocijada» era bien vista en general y, según recuerda el escudero, podían ser incluso compañías reales como favoritos de los príncipes. No todos pensaban lo mismo: los puritanos odiaban el teatro en esa «invasión de seriedad» (M. Walzer) que impregna la vida inglesa y promueven las *blue laws* contra el juego, el baile y diversiones similares. No es el caso de John Milton, que alaba estos placeres amables. Se dice además que los «cabezas redondas» no se aburrían tanto como parece en un terreno muy propicio a la hipocresía.

Una vida vulgar encubre con frecuencia un talento excepcional⁴. Nuestro autor nació en Stratford-upon-Avon, una pequeña ciudad que vive hoy día de los turistas en busca de *souvenirs*. Allí también murió, en 1616. En todo ese tiempo nunca salió de su isla. Su vocación literaria encontró en la mentalidad de la época tanto y más rechazo que el sufrido por Velázquez para ser pintor y a la vez caballero. Coincide igualmente con el genio sevillano en el reconocimiento tardío, pues el «mito» Shakespeare no se consagra hasta el Romanticismo, si bien conviene destacar todavía en pleno siglo xviii los elogios de Lessing, faro y guía de la *Aufklärung*: Shakespeare es mucho más grande que Corneille, dice, porque está mucho más cerca de «lo esencial». Lleva toda la

³ HAUSER, A., *op. cit.*, p. 472. Añade que el dramaturgo «insulta al pueblo con evidente satisfacción: no es el único, ni mucho menos. Incluso desde su enfoque marxista, el autor reconoce que «de la grandeza de Shakespeare no hay una explicación sociológica, como no la hay de la calidad artística en general» (p. 484).

⁴ Véanse como biografías notables las ya antiguas de A. L. Rowse y J. Dover-Wilson y las recientes de Peter Ackroyd y Stephen Greenblatt. Luego las comentaremos.

razón. El triunfo social y económico le llegó como empresario teatral, agente y productor, valgan los anacronismos. Procedente de una familia católica de clase media-baja, no llegó a cursar estudios superiores y era ajeno por completo a las élites de *Oxbridge*, pero fue lector sutil e intuitivo de los clásicos latinos y se hizo burgués en cuanto pudo. Tuvo gran éxito en el nuevo siglo, una vez dispuesto a mostrar su talento en el género mayor, la tragedia, en la época del Rey Jacobo I que le protegía y apreciaba⁵. Le gustaban, cómo no, la pompa y la circunstancia. En *Enrique V*, el monarca se pregunta a sí mismo: «¿Qué poseen los Reyes que no posean también los simples particulares, si no es el ceremonial, el perpetuo ceremonial?» Porque en lo demás, como asegura el propio soberano en *Ricardo II*, «vivo de pan como vosotros, como vosotros siento la necesidad, saboreo el dolor, necesito amigos». Y concluye: «Siendo pues esclavo de todo esto, ¿cómo podéis decirme que soy Rey?»

Harold Bloom influye decisivamente en la interpretación de Shakespeare en nuestro tiempo. El crítico lo sitúa como cabeza de lista de su *canon* occidental y le dedica una monografía de referencia sobre «la invención de lo humano»⁶. Como todos los libros que alcanzan la condición de clásicos actuales, Bloom conjuga ideas brillantes con lugares comunes imprescindibles para satisfacer las exigencias del gran público. El método de Bloom se resume en el *foregrounding* y pretende liberar al autor de la tiranía contextualista. Es decir, proclama el universalismo del bardo para sumergirse en el personaje literario y dramático frente a lo que llama «el Shakespeare francés», propio de «especuladores parisienses» y muy especialmente de Foucault. Es una buena opción, y realmente el libro de Bloom es magnífico, aunque la lectura desde la perspectiva política no puede ignorar el trasfondo histórico de Hamlet o de Falstaff. Otro estudio muy influyente es *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, de Jan Kott, con una inteligente superación de ciertos enfoques tradicionales⁷. Surgen últimamente críticas desde el feminismo, cuyo origen se sitúa en la obra deslumbrante de Virginia Woolf *Una habitación propia* (*A room of one's own*, 1929), donde aparece su hermana Judith Shakespeare, dotada de talento pero incapaz de liberarlo en aquella circunstancia vital. Otros enfoques sobre el mismo tema resultan en cambio menos convincentes⁸. En fin, los mejores literatos miden su propio talento al escribir sobre el genio. Ante todo, románticos como Coleridge, Oscar Wilde, Schlegel o Victor Hugo. Muy difundida es la aproximación de Charles Lamb, sencilla y bien lograda. Anthony Burgess le dedica una gran novela: *Nothing like the Sun* (1964), sobre la imaginaria vida amorosa del joven

⁵ Avejentada pero muy atractiva, la obra colectiva en dos tomos, *Shakespeare's England* (1916), cuenta con tono patriótico los éxitos de Inglaterra bajo la Reina Isabel y (en parte) bajo los primeros Estuardos.

⁶ BLOOM, H., *Shakespeare. La invención de lo humano* (1998); trad. esp. de Tomás Segovia, Anagrama, Barcelona, 2006.

⁷ KOTT, J., *Shakespeare, our contemporary*, que utilizo en la versión inglesa del original polaco de 1961.

⁸ Aunque es notorio que nuestro autor era hombre de su tiempo y no se ahorra ninguno de los prejuicios al uso. Véanse DUSINBERRE, J., *Shakespeare and the Nature of Women*, Palgrave, Londres, 2.^a ed. 1996, o la reivindicación de su mujer, Anne Hathaway, a cargo de GREER, G., *Shakespeare's Wife*, Bloomsbury, Londres, 2007.

bardo. Y así otros muchos, grandes entre los grandes, como Henry James o James Joyce. En lengua española, Pérez Galdós escribió unas notas sobre su viaje a la ciudad natal (*La casa de Shakespeare*, 1889). León Felipe aporta una espléndida paráfrasis de *Macbeth*. El mejor: Borges titula con su nombre una serie de relatos (*La memoria de Shakespeare*, 1983), donde alguien proclama con énfasis: «Shakespeare será mío, como nunca lo fue de nadie». Deseo fallido, naturalmente, pero buen pretexto para escribir unas páginas brillantes.

Shakespeare resulta imbatible (excepto para Cervantes) a la hora de crear arquetipos partiendo de las pasiones elementales que definen la condición humana⁹. Coincido en este punto con Federico Trillo: «Ocurre que en Shakespeare no se distingue entre recurso dramático respecto a la narración histórica o la teoría jurídica. Porque todo contribuye al drama, todo lo asimila el personaje, todo se transmite al espectador»¹⁰. En honor de nuestra perspectiva sobre la libertad vamos a leer de nuevo las grandes tragedias del mejor escritor de siempre en lengua inglesa, con alguna breve incursión en el mundo de la comedia y de la ficción histórica. Es inevitable seguir las preferencias subjetivas propias ya que resulta imposible cubrir todos los terrenos en la selección que aquí se ofrece¹¹. Vamos pues a ello sin predeterminedar el resultado.

Empiezo por *Sueño de una noche de verano* (*A midsummer-night's dream*, c. 1595-1596)¹², comedia situada en una Atenas de cartón-piedra porque la misma trama podría ocurrir en cualquier otro sitio. En ningún momento se hacen presentes los rasgos propios de la *polis* como forma política y el jefe resulta ser un cierto Teseo con el título de «duque», que jamás se utilizó en la Grecia clásica. La pieza teatral resulta «insípida», según el severo juicio de Samuel Pepys, que comparto en buena medida; a Chesterton, siempre con afán de deslumbrar, le parecía ¡lo mejor del bardo! Está plagada de duendes intrigantes y zafios aldeanos («hombres de callosas manos») que hacen el ridículo ante señores y señoras de clase alta enzarzados en amoríos varios, pero al menos sirvió para inspirar a Purcell, en *The Fairy Queen*. Para el lector político, lo más destacable es la tozuda resistencia de Hermia a aceptar un matrimonio impuesto

⁹ Un libro que resiste bien el paso del tiempo: SPENCER, T., *Shakespeare and the Nature of Man*, MacMillan, Nueva York, 1949.

¹⁰ Por eso, «es, quiere ser, como la propia vida». TRILLO-FIGUEROA, F., *El poder político en los dramas de Shakespeare*, Espasa, Madrid, 1999, p. 20. Una muy completa tesis doctoral con una lectura sistemática de la antropología shakespeareana del poder. Del mismo autor, en género de novela: *El censor de Shakespeare*, Espasa, Madrid, 2022.

¹¹ Utilizo la versión en español a cargo de diferentes traductores (que iré mencionando) de SHAKESPEARE, W., *Obras Completas*, cuyo editor, Andreu Jaume, aporta buenas Introducciones (una general y otra a cada uno de los cinco volúmenes), Debolsillo, Barcelona, 2012. La edición, dice Jaume, es puramente divulgativa; pero resulta muy útil por la pulcritud de los textos y sirve con holgura para lectores no especialistas. Cuando cito en inglés, la fuente es: *The Complete Works of William Shakespeare*, edición de W. J. Craig, Oxford University Press, Oxford, 1905. Compramos en el mercado londinense de Portobello un ejemplar de segunda mano para los trabajos escolares de mi hijo Álvaro durante su etapa británica.

¹² Versión española de Agustín García Calvo en las *Obras Completas* citadas.

por su padre, y ello en defensa de su «soberanía» (literalmente así: *sovereignty*), junto con otras esposas que resisten dignamente los caprichos estúpidos de sus maridos. Tampoco falta una mención episódica al monstruo Leviatán, medio siglo largo antes de que Hobbes publicara su libro inmortal. Por lo demás, como seña de identidad de los genios, Shakespeare nos deja en *El sueño...* una frase redonda: *Reason becomes the marshall to my will*. Un burgués de cuerpo y alma no podía expresar mejor la nueva mentalidad racionalista que anticipa el futuro Siglo de las Luces. Locke o Newton hacen honor a tal exigencia.

El mercader de Venecia (*The Merchant of Venice*, c. 1598)¹³ solo podría ser obra de un inglés criado en el respeto al *rule of law*. Esta Venecia resulta menos artificial que la Atenas de Teseo. Es una ciudad mercantil y marítima en la que Antonio ejerce con éxito el comercio propio de una talasocracia como dueño de una flota opulenta que despacha buques a Trípoli, México, Inglaterra, Lisboa, la India y Berbería. Ciertamente es que se arruina, aunque al final –en un poco creíble *happy end*– reaparecen por sorpresa unos cuantos veleros que habían naufragado. Su antagonista, el judío Shylock, tiene literalmente los pies sobre la tierra: «las naves no son más que tablones». Aceptando la opinión común (recuérdese a Bodino, entre muchos otros), la Serenísima República transmite un aire internacional y tolerante: por allí pasan los príncipes de Marruecos y de Aragón para optar (sin éxito) a la mano de Porcia. Lo peor es el antisemitismo rampante, la imagen cruel que nos muestra del prestamista judío (ya lo vimos *supra*, capítulo III). Solo por excepción, Shakespeare le permite explicarse: «No puedo comer con vosotros, ni beber con vosotros, ni rezar con vosotros», «el sufrir es marca de mi tribu» o «el lucro es bendición si no es con robo». Pero todo el tiempo se comporta como un canalla de corazón duro e inflexible, incluso para su propia hija. Triste sino, uno entre tantos, de una historia de intolerancia que solo podía acabar como acabó¹⁴.

Al margen de algún guiño barroco (el mundo es «un teatro donde todos tenemos un papel»), el núcleo de la trama deriva del préstamo que otorga el hebreo al cristiano bajo garantía de «una libra exacta de vuestra carne blanca», lo más cerca posible del corazón. Todos los libros de Filosofía del Derecho acuden a este ejemplo. Clama Shylock: quiero «el desquite de mi pagaré» y, si no es así, «que los males recaigan sobre los privilegios de esta libre ciudad», puesto que «yo encarno aquí la ley». No se lo discute el juez, que resulta ser Porcia disfrazada como un jurista extraño a la señoría ante la actitud pasiva del *Dux*. Admite, en efecto, que es intolerable ignorar una norma en vigor y caer así en el ejercicio arbitrario del poder. Pero, con un giro inesperado, el imperio de la ley se justifica aquí mediante la interpretación literal del contrato. Veámoslo en inglés: A

¹³ Versión española de Vicente Molina Foix.

¹⁴ Además de Hannah Arendt, es muy interesante: LAZARE, B., *El antisemitismo: su historia y sus causas* (1894); trad. esp. de María E. Meijide con Introducción de Álvaro Espina, Ministerio de Trabajo, Madrid, 1986.

pound of flesh, to be by him cut off/ nearest the merchant's heart... Pero, *tarry a little: there is something else / this bond doth give thee bear no jet of blood...* Así que no puede derramar *one drop of Christian blood* bajo penas severas que incluyen la confiscación de sus bienes y la condena por ser un extranjero que pone en riesgo la vida de un veneciano. Y así ganan los «buenos» que disfrutaban de un final cargado de enredos y alegrías, mientras el malvado se aquieta y rumia su desdicha. En este caso, la hermenéutica jurídica «al pie de la letra» ofrece soluciones adecuadas a la justicia material cuando lo habitual es lo contrario: eludir la letra de la ley para que prevalezca su espíritu. Pero lo que importa, insisto, es el sentido legalista que impregna el debate, porque nadie cuestiona que se debe aplicar la norma jurídica bajo riesgo de tiranía. Universal Shakespeare; pero también un buen inglés bajo los Tudor y los Estuardo.

*Julio César (Julius Caesar, c. 1599)*¹⁵ es una formidable tragedia política, lo mejor del genio de Stratford en cuanto concierne al debate sobre libertades cívicas¹⁶. Deja tal huella en la mentalidad colectiva que todos imaginamos la muerte del personaje tal y como la cuenta Shakespeare: tememos a *las* [mejor en femenino] *idus* de marzo y somos prudentes al saber que «ya llegan», pero «aún no terminan». El historiador reconoce aquí un retrato fiel de la República tardía¹⁷. Las élites senatoriales acusan a César de populismo y desprecian desde la primera escena a la chusma que le encumbra. Cuando Antonio da a conocer al pueblo el testamento del difunto, las sospechas se confirman: César otorga a cada ciudadano un legado de setenta y cinco dracmas y entrega sus propiedades inmobiliarias a la urbe para que sirvan de parque público. La plebe es voluble hasta extremos grotescos: cuando habla Bruto, le aclama como héroe de la libertad, y cuando Antonio le da réplica llueven insultos contra los «conspiradores», «canallas», «traidores», «asesinos».... Los patricios temen que su República aristocrática vuelva a ser como la vieja Monarquía contra la que se rebelaron los «mejores» (entre ellos, un célebre antepasado de Bruto) en 509 a. C., al derrocar a Tarquino «el soberbio». También lo piensa Cicerón, pero su ambigüedad le hace permanecer al margen de la conspiración (incluso lo explica en griego, para que no le entiendan), aunque la plebe no se lo perdona a la hora de la venganza.

Bruto es un personaje fascinante. Antes del magnicidio: «no tengo más motivos para matarle que el bien del pueblo»; «matémosle con valor, pero no con saña»; «ay, César, el alma se me parte de pensarlo»... Y más todavía, después: «... amaba a César mientras le apuñalaba»; «asesiné a mi amado amigo por

¹⁵ Sigo la traducción de Alejandra Rojas.

¹⁶ El cine (Marlon Brando, Charlton Heston...) y el teatro (Orson Welles...) han sabido aprovechar el intenso dramatismo del texto cuyo protagonista no es realmente César puesto que gira en torno a Bruto. En el tomo I de esta *Biografía* hago referencia a la gran novela de Thornton Wilder.

¹⁷ Sobre el tema, entre la inmensa bibliografía, es muy recomendable Adcock, F., *Las ideas y la práctica política en Roma* (1959); trad. esp. de Francisco Rubio Llorente, Instituto de Estudios Políticos, Caracas, 1960.

el bien de Roma». En el momento culminante resuena el célebre *Et tu, Brute* y los conjurados claman: «¡Libertad! ¡Somos libres! ¡Ha muerto la tiranía!»: *Liberty! Freedom! Tyranny is dead!* Son muy conscientes de su propósito. Uno de ellos dice: «¡Cuántas veces los siglos venideros / verán representar esta sublime escena / en países y lenguajes aún desconocidos». Pero Shakespeare es un ciudadano a medio camino entre Absolutismo y Revolución y pone la siguiente exigencia en boca del pueblo romano: «¡Queremos una razón! ¡Dadnos una razón!». Bruto asume su responsabilidad histórica en un discurso que podría competir con la «oración fúnebre» de Pericles para una antología de los mejores textos políticos. En su lengua original: *Not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more*. Es decir: le di muerte, «no porque Bruto amara menos a César, sino porque más ama a Roma». ¿Acaso es mejor ser esclavos con César vivo que libres con él muerto? Llegando al núcleo mismo de la libertad privilegiada: ¿quién es tan bárbaro que no quiera ser romano? Y un último párrafo para la Historia: «puesto que (...) me quiso, lloro por él; porque tuvo fortuna, se la celebro; porque fue valiente, le honro; porque fue ambicioso, hube de darle muerte»; así pues, «hay lágrimas para su amor, alegría para su fortuna, honra para su coraje y muerte para su ambición»: *There is tears for his love; joy for his fortune; honour for his valour; and death for his ambition*. Al fin y al cabo, según percibe el lector atento, Julio César, epiléptico y sordo, vanidoso y a veces inconsistente, era un hombre íntegro y un gran patriota. En la réplica de Antonio disfrazada de falsa comprensión hacia los conspiradores se utiliza una y otra vez el eficaz recurso retórico: «pero Bruto es un hombre honorable» (honrado o justo, según otras traducciones: *honourable*, en inglés). A partir de ahí llega la violencia gratuita de las masas («matar es la consigna, la hazaña que está de moda») y el nuevo triunvirato formado por Marco Antonio, Octavio y Lépido, el «tonto útil», alcanza el poder vacante. Bruto pierde su lucidez entre el temor y el remordimiento, y pone fin a su vida. Triunfadores en el campo de batalla, los nuevos amos de Roma reconocen sus méritos: «De todos los nobles de Roma, este fue el más noble / Salvo él, todos los conspiradores / mataron a César por envidia». Octavio, futuro Augusto, cierra la obra con el verbo seguro de quien es consciente del éxito que le aguarda: «Llamen, pues, a la tropa de descanso, y compartamos / las glorias de un feliz día que ha terminado». Bajo su gobierno autoritario, la forma mixta republicana deja su lugar al Principado, antecedente inmediato del Dominado, es decir, del despotismo de origen oriental, eterno enemigo de la libertad.

El núcleo intelectual del drama shakespeariano es por definición el conflicto trágico de caracteres, el problema irresoluble de la conciencia, la duda que no encuentra solución a medio camino entre la razón y las pasiones. Sus héroes no son estereotipos, sino seres de carne y hueso que hacen y dicen cosas contradictorias y muchas veces absurdas, como siempre nos ocurre a los humanos. Renacentista en cuanto a la individualidad irreductible de los personajes, aporta un elemento barroco en la desmesura y la arbitrariedad de sus decisiones. Es una exageración dramática que encaja bien en los tópicos del

Seiscientos. Pero no cabe interpretar al genio (ni a este ni a otros) bajo un rótulo que empobrece: no es renacentista *tout court*, ni barroco, ni mucho menos manierista. La imaginación sin límite (así, el bosque en marcha de *Macbeth*) no es un signo epocal, sino un golpe de audacia artística solo al alcance de los más grandes. Lo vamos a comprobar de inmediato.

Hamlet, príncipe de Dinamarca (*Hamlet*, c. 1603)¹⁸, ofrece mucho más que el celeberrimo *to be, or not to be, that is the question*. Corazón del *corpus* shakespeariano, apunta hacia los tópicos más característicos del Barroco: el espectro del Rey asesinado o las reflexiones sobre sueños y sombras. Desde la perspectiva política, el contexto nos sitúa ante una Monarquía absoluta ajena a los límites constitucionales propios del gobierno mixto. Buen conocedor (intuitivo) de la Historia, Shakespeare recrea aquí y en otras obras el modelo «normando» de poder regio que se implantó en suelo británico a partir de Hastings (1166) y que inspira el ejercicio puro y simple de la Monarquía en los principados nórdicos donde sitúa a sus personajes. *Hamlet* es, en efecto, una historia de amores y odios en el seno de la familia real con una mezcla de elementos humanos y dinásticos: «Rey mío, padre mío, soberano de Dinamarca», dice el protagonista para expresar su amor filial. Cortesanos obsequiosos rodean a los monarcas y procuran encauzar –sin éxito– la locura de Hamlet: «hábilmente loco», dice de sí mismo. Un actor secundario, Rosencrantz, explica la posición del Rey Absoluto frente a las exigencias del reino: «[...] la muerte de la majestad / no muere sola: como el remolino, / chupa consigo lo que hay cerca de ella [...], no va solo el suspiro que exhala un soberano, / un general quejido trae siempre de la mano». Encontramos también una muestra significativa de la Razón de Estado cuando el Rey malvado despacha a Hamlet a Inglaterra con la intención de que allí sea ejecutado lejos del amor que le profesan los daneses. Una vez más, el genio capta el Espíritu de la Época sin aparente esfuerzo: cada cual se comporta como corresponde al papel que representa. Y no hace falta más: «Exponer yo [...] por qué el día es día, la noche noche, el tiempo tiempo, sería simplemente perder el día y la noche y el tiempo».

El contraste entre la *ratio status* y el deseo intemporal de venganza sitúa al príncipe Hamlet y al usurpador (sin nombre: aparece solo como «el Rey») en la encrucijada de dos maneras de entender el mundo. Y aquí el teatro actúa como mediador: una pieza teatral inserta en el núcleo mismo de la tragedia desata las pasiones de unos y de otros, porque el asesino no puede soportar la parodia de su acto criminal. Lo mismo ocurre en la dramática conversación entre madre (culpable también de traición) e hijo (dispuesto a exigir las culpas). De nuevo con el toque de la genialidad. Dice la madre: «Hamlet, has ofendido

¹⁸ Versión española de Tomás Segovia. Aquí merece especial mención la edición (bilingüe) de Luis Alberto de Cuenca y José Fernández Bueno, Reino de Cordelia, Madrid, 2015, con ilustraciones de Raúl Arias. Todo un lujo bibliográfico. Otra referencia cinematográfica: *El trono de sangre*, de Akira Kurosawa, una gran película.

gravemente a tu padre», en referencia al Rey, su padrastro. Responde el interpe-lado: «Madre, habéis ofendido gravemente a mi padre»; en este caso, al proge-nitor despojado de la vida y el trono, cuyo espectro se hace presente a los que guardan fielmente su memoria y se oculta a los traidores. De nuevo el conflicto trágico cuyos caracteres arquetípicos actúan sin embargo en un espacio y un tiempo determinados, porque la política no vive en el mundo platónico de las ideas ni en un laboratorio aséptico al margen de la lucha cotidiana por el poder. «Algo huele a podrido en Dinamarca...» ¡Cuántas veces lo hemos aplicado a nuestra vida cotidiana!

Del melancólico Hamlet al colérico Otelo, el moro, general al servicio de Venecia (*Otelo*, c. 1602)¹⁹. Otra historia de celos y ambiciones de apariencia universal pero muy anclada en su circunstancia particular: la República oligár-quica, comercial y marítima, cuya expansión hacia Oriente tiene fiel reflejo en la hermosa ciudad chipriota de Famagusta, donde transcurre la parte principal de la trama²⁰. Todos los prejuicios contra el judío en *El mercader...* recaen ahora sobre el moro («su señoría moruna»; «viejo marueco negro»; «vagabundo, aventurero, sin patria y sin hogar...»), aunque estamos ante un musulmán muy peculiar que invoca el modelo cristiano y desprecia la barbarie turca. En el ám-bito institucional, Venecia hace honor a su fama de buen gobierno, con el *dux* y los senadores al frente, aunque muy atentos a la opinión, «soberana absoluta del éxito». Pero la política juega aquí un papel secundario: el temor a que la armada turca consiga hacerse con Chipre se disipa muy pronto puesto que se hunde por causa de una tempestad. La clave está en el drama humano, fuente como siempre de pasiones que conducen al desastre. Ante todo, chocan lo pri-vado y lo público: el padre indignado contra Otelo por «robar» a su hija Desdém-ona no consigue evitar la admiración que suscita el moro como militar al servicio de la República. O esta cínica reflexión a cargo de Yago, tal vez el malvado mayor en la Historia universal de la Literatura: «está en nosotros mis-mos ser así o asá», porque «tenemos la razón para templar nuestras airadas pa-siones». O cuando Casio se lamenta por su reputación perdida, «la parte inmortal de mí mismo», mientras que el resentido Yago considera que la honra es una «vaga y engañosísima impostura».

Como es de sobra conocido, el núcleo de la tragedia son los celos. Todos los personajes masculinos repiten una y otra vez los tópicos más cerriles sobre la condición femenina. Admiten incluso la razón que asiste al marido que sospecha injustificadamente: «No por tener motivo tienen celos, sino [que] son celosos porque son celosos». Otelo se deja arrastrar por los peores argumentos: «vale más ser engañado del todo / que abrigar solo una duda». El desenlace es

¹⁹ Versión en nuestra lengua de María Enriqueta González Padilla.

²⁰ Hoy situada en la zona turco-chipriota de la isla. En el tomo primero, capítulo III, se hace referencia con cierta amplitud a la imagen de Venecia como «ideal republicano» en el Renacimiento, con apoyo en la excepcional novela de Julien Gracq, *El mar de las Sirtes*.

lamentable: Otelo pega a su mujer y después la ahoga, para luego arrepentirse y darse muerte a sí mismo. Desdémona proclama que muere inocente y hasta se culpa a sí misma del asesinato. Otro personaje femenino, Emilia, mujer de Yago, salva la dignidad y reclama su libertad: «¿Callarme yo? No / fuerza es que hable libre como el viento». Pero *lo stato* sobrevive al desastre general. El enviado del *dux* y del Senado dice así la última palabra: «Me embarcaré enseguida y al Estado / con pena haré saber tan triste caso».

El Rey Lear (*King Lear*, c. 1605)²¹ nos sitúa ante un personaje estúpido que utiliza su poder absoluto con el peor criterio posible: reparte su reino entre dos hijas casadas con yernos ambiciosos y deshereda por capricho a la tercera, Cordelia, la única que se comporta dignamente con su padre. Sin mayor interés político, la tragedia cuenta con brillantez a través de diálogos y soliloquios la historia de una demencia senil. El bufón es aquí el portavoz de las verdades que nadie quiere escuchar: «hasta yo soy más que tu, yo soy un bufón y tu no eres nada»; «no debiste hacerte viejo antes de hacerte sabio»; «ahora eres un cero sin nada delante». Y poco después: «a la verdad la encierran como a un perro en la perrera». En plena veta lírica: «Más de lo que luzcas siempre tendrás / menos de lo que sepas contarás / menos de lo que tengas prestarás (...) / a un solo dado no apostarás». El propio Lear, «viejo chocho», dice incoherencias no exentas de lucidez: «maldito el que tarde se arrepiente»; «al perro se le obedece si tiene un cargo»; «la plaga de este tiempo es que a los ciegos guíen los locos». Al final, lo reconoce: «soy viejo y tonto». No hay, en definitiva, ninguna lectura política más allá de la arbitrariedad propia del absolutismo más tosco. Tampoco significa nada especial la presencia de un ejército francés en Dover. Pero estamos ciertamente ante una muestra espléndida de la plena madurez literaria. Shakespeare denuncia la ingratitud como vicio particularmente reprochable. Hay, sin embargo, en la penosa historia de Lear una singularidad notable. Aquí no hay guiños a la imaginación barroca, sino un espíritu racional que se aplica incluso a los eclipses de sol y luna: tienen una explicación natural, aunque –reconocemos– no podemos evitar que nos influyan, al igual que las tormentas y los sueños. Es una interpretación psicológica de lo irracional que revela una mentalidad moderna y crítica. Recordemos de nuevo a Locke y Newton, apenas medio siglo después.

Macbeth (c. 1606)²² supera en brillantez literaria a la mayor parte de las tragedias shakespearianas. Deja algunas citas para la posteridad, desde el «corazón tan blanco» (*to wear a heart so white*) hasta «la vida es un cuento contado por un idiota todo estruendo y furia» (*it is a tale / told by an idiot, full of sound and fury*). Peor todavía: no significa nada: *signifying nothing*²³. No faltan los

²¹ Versión de Vicente Molina Foix.

²² Versión española de Agustín García Calvo.

²³ Javier Marías y William Faulkner hacen honor a tan memorables referencias. También Shostakovich (con su *Lady Macbeth de Mzensk*) y, para los amantes del cine, James Mason.

lugares comunes del Barroco: brujas con su magia negra; ánimas que van y vienen; bosques animados que trepan hacia el castillo... Algunos juegos de palabras son memorables. He aquí el acertijo que plantean las mujeres visionarias, dirigiéndose al honrado Banquío: «menor que Macbeth, y más»; «no tan feliz pero más feliz»; «Reyes criarás, sin serlo tú». Es difícil trazar con mayor sutileza el camino de Macbeth y lady Macbeth hacia la locura una vez consumado el asesinato del Rey legítimo, víctimas de su mala conciencia: «nada se tiene... cuando el deseo lo ganamos sin contento» o «lo que está hecho no se puede deshacer» son justificaciones poco convincentes. Ella se suicida y él muere a manos del hijo de la víctima. Todo ello es muy cierto, pero el estudioso de la Política encuentra en *Macbeth* un material mucho más liviano que en las tragedias de contexto romano. ¿Acaso porque estamos ante la mirada altiva de un inglés respecto de la Escocia rural y bárbara? Me parece probable. Aquí no hay diálogo intelectual ni argumentos sutiles. Solo un tirano infame y unos patriotas que se duelen de su desdicha: «ya no puede llamarse nuestra madre, sino nuestra madrastra». Al fin y al cabo es un ejército inglés el que impone la justicia a sus rudos vecinos enviado por un monarca bondadoso que dedica el tiempo a curar a sus súbditos mediante la imposición de las manos²⁴. Macbeth fue Rey, pero perdió la razón y la vida. Crimen singularmente perverso: aquella noche «la tierra tuvo fiebre y tembló». Final adecuado para una tragedia teñida de *bloody instructions*, porque «larga es la noche que no encuentra nunca el día».

Antonio y Cleopatra (*Antony and Cleopatra*, c. 1607)²⁵ es una gran historia de amor, orgullo y ambición, pero tampoco es una tragedia *política*. No hay que dejarse engañar por las apariencias: los protagonistas luchan por el poder, pero nadie pronuncia un solo discurso salvo para justificar intrigas cortesanas o tácticas militares. Shakespeare conoce la Historia de Roma y sabe que, en su decadencia, la República todo lo fía a la suerte de las armas. Las reflexiones apuntan a cuestiones morales. Dice Antonio; «los sabios dioses nos ciegan (...) y nos hacen adorar nuestros errores». Recuerda César que la multitud voluble odia al dueño del poder, pero lo admira tras su caída. Y sigue Cleopatra: «los grandes somos juzgados mal por cosas que otros hacen». También piensa en voz alta un personaje menor: cuídese un subordinado de ganar fama y honores estando su jefe ausente. Todo gira en torno a los encuentros y desencuentros de los amantes, el romano recio y la egipcia sutil, en un marco de cierto exotismo a las orillas del Nilo. La Fortuna juega su papel al modo más renacentista que barroco: el adivino advierte que la suerte está de parte de César y el mismo Antonio reconoce que a cualquier juego que juegues con él, te gana siempre. Para la Historia universal queda la batalla de Actium, brevemente

²⁴ He aquí el texto (IV, III) «Como solicita al cielo él lo sabrá, pero a la gente visitada de una extraña plaga, hinchados y ulcerosos, lástima a la vista, desesperación del arte médica, él los cura». ¿Envidian los ingleses al Rey-taumaturgo francés? Me remito a lo dicho antes, en el capítulo sobre Absolutismo.

²⁵ Versión de María Enriqueta González Padilla.

te evocada, donde –afirma algún criado– «la mitad del mundo disputaba con la otra y él [Antonio] estaba en medio».

Una y otra vez oscila el romano entre el amor por la Reina y el deber militar («¿adónde me has llevado, Egipto?»; «debo irme pronto de aquí»). Pero todo vuelve enseguida a la tormentosa relación de pareja. Si la historia no fuera tan famosa, el lector ingenuo dudaría hasta el último momento acerca de las intenciones de la soberana egipcia. Al final, él y ella se quitan la vida, cada uno a su manera. Respecto de Antonio es fácil adivinar como motivo principal el orgullo herido. En cuanto a Cleopatra, actúa sin duda el amor, pero también un cálculo inteligente de lo que César pretende bajo su aparente benevolencia: me quiere lleva a Roma «encadenada a su triunfo» y exhibirme como a una «muñeca egipcia». El nuevo amo del mundo (tan reflexivo en la tragedia que lleva su nombre) es aquí un individuo poco atractivo que solo atiende a criterios de poder. Al final, surge su lado más humano y ordena un entierro glorioso para sus enemigos. Así lo proclama: *no grave upon the earth shall clip in it / a pair so famous*. En efecto, «ninguna tumba de la tierra encerrará una pareja tan famosa».

Coriolano (*Coriolanus*, c. 1607)²⁶ cierra el conjunto de tragedias de asunto romano. Cayo Marcio (llamado Coriolano por sus éxitos militares en Corioles) es un tipo muy antipático. Todo en él se reduce a un lenguaje altanero y arrogante que identifica la urbe con los patricios y desprecia a la plebe con tono hiriente. Para el historiador de las Formas políticas chocan aquí dos conceptos de la República, uno excluyente y otro inclusivo. Los próceres se ríen de los tribunos de la plebe, que proceden de su propio estamento pero se convierten en «lenguas de la boca vulgar». Como otras veces, la guerra contra el enemigo exterior permite dar salida al perpetuo conflicto social. Algún senador sensato defiende los acuerdos entre las clases: «no queda otro remedio, a menos que nuestra ciudad se parta por medio y perezca». El protagonista lo tiene muy claro: a los plebeyos «que los ahorquen», y reprocha al Senado sus concesiones inútiles. Una vez más, la masa sale malparada de la pluma de Shakespeare: voluble, ingrata y manejada por los tribunos que consiguen la pena de destierro contra Coriolano.

A partir de ahí, en un giro insospechado, el patriota se pasa al enemigo y lleva a los volscos a las puertas de una Roma incapaz de defenderse frente a su héroe ávido de venganza. Nadie parece capaz de templar la ira del soldado invencible. Al final, lo consigue su madre con un espléndido discurso que conjuga los ámbitos de lo privado y lo público. Habla Volumnia: «¿deberemos perder la patria, nuestra amada nodriza, o perderte a ti, nuestro consuelo en la patria?» La mente simple del patricio se deja llevar por esta y otras reflexiones análogas. Así, provoca la ira de sus aliados ocasionales, nunca del todo convencidos, que

²⁶ Versión española también a cargo de María Enriqueta González Padilla.

termina con su asesinato. No es Coriolano –insisto– un personaje complejo: ni Shakespeare ni Beethoven (en la obertura *opus 62*) ocultan su mentalidad autoritaria que responde a reacciones primarias de desprecio a la clase baja.

Volvemos desde la obra al autor. Shakespeare es y quiere ser un dramaturgo y no un historiador; menos aún, un filósofo²⁷. Lo hemos comprobado en un puñado de tragedias y podría ampliarse a otras tan universales como *Romeo y Julieta*, donde aparece una referencia significativa al *podestà* de Verona, incapaz de poner orden entre las familias patricias enfrentadas y autor de la frase inmortal que pone fin al drama: *for never was a story of more woe...* Las piezas sobre monarcas no van más allá de un barniz historicista. Son, por orden cronológico: *Enrique VI*, *Ricardo III*, *El Rey Juan*, *Ricardo II*, *Enrique IV*, *Enrique V* y *Enrique VIII*. El historiador de las Ideas es muy consciente de la utilidad de la literatura para captar el Espíritu de la Época. Marguerite Yourcenar o el citado Wilder son capaces de recrear el ambiente de tal manera que transmiten en pocas líneas más que muchos estudiosos sesudos en una larga monografía. Pero a Shakespeare le interesa poco el trasfondo sociopolítico, salvo en casos singulares como *Julio César*. Lo suyo es la Psicología y no la Sociología; la Ética y no la Política; el problema de conciencia y no su proyección social. El trato de los señores a sus criados es degradante y no dudan en golpear a los subordinados por el motivo más nimio. Quienes se rebelan contra el poder del tirano son también miembros de la élite. Cuando los plebeyos se hacen oír en algún asunto concreto están manipulados por alguna facción de los poderosos. En cambio, las relaciones entre iguales ofrecen amplios registros de sensaciones, ya sean en positivo (amor, amistad, lealtad) o en negativo (traición, envidia, resentimiento). Los buenos y los malos lo son en grado extremo; no hay lugar para sutilezas, tal vez porque el género teatral exige una dinámica que no admite matices. Excepciones hay, desde luego, y Hamlet es un caso notorio de complejidad espiritual. Gloria inmortal para Shakespeare, creador de tipos humanos que todos reconocemos en el mundo que nos toca vivir.

Los biógrafos convencionales entienden solo a medias la posición de Shakespeare ante la Historia y la Literatura. Es el caso del propio Peter Ackroyd, notable cultivador del género²⁸. Apunta no obstante un argumento convincente para explicar el pragmatismo del escritor genial: Shakespeare, dice, fue un «profesional» del teatro, atento a las preferencias del mercado, con un notable sentido comercial. Los personajes sirven en tanto que aportan modelos atractivos para el espectador. No es y no quiere ser un académico, ni mucho menos un investigador riguroso. Utiliza a los clásicos (Polibio, Tito Livio) para recrear am-

²⁷ He consultado con provecho un antiguo libro de STROLL, E. E., *Art and Artifice in Shakespeare. A study in Dramatic Contrast and Illusion* (1933); nueva edición en Cambridge University Press, Cambridge, 2013.

²⁸ Como bien refleja su «biografía» de Londres. Sobre nuestro tema, ACKROYD, P., *Shakespeare: la biografía* (2005); trad. esp. de M. Cavándoli, Edhasa, Barcelona, 2008.

bientes. Muchas actitudes se explican por la búsqueda de reconocimiento social. Con el dinero ganado en su empresa teatral, Shakespeare adquirió propiedades inmobiliarias y mejoró su fortuna ejerciendo de prestamista. Hombre frío, aunque cortés y discreto, supo cuidar su imagen y ganar su merecida fama sin tomar partido en polémicas políticas, aunque siempre –como se dijo– desde una posición favorable a la Monarquía y a la jerarquía social. Un conservador a la inglesa –diría yo– en términos actuales. Otro biógrafo de referencia, Stephen Greenblatt, ofrece una perspectiva menos convincente²⁹. Admite, eso sí, que el bardo fue muy consciente de su influencia emocional sobre el gran público y de ahí que le ofrezca lo que en el fondo todos deseaban: tiranos sin escrúpulos; amantes sin frenos sociales; malvados dispuestos a todo. El biógrafo americano admira esa capacidad del genio para describir en un lenguaje nuevo el temor y el deseo que compartimos todos los humanos, desde el Rey al mendigo. No le falta razón, pero la visión de conjunto resulta superficial y solo profundiza en temas secundarios como el supuesto «criptocaticismo» de Shakespeare que procuraba ocultar sus creencias desde que accedió a la élite burguesa. Tal vez sea cierto, pero eso no aporta nada original.

Con todos sus aspectos discutibles, Bloom sigue siendo un intérprete insuperable, impulsado por su reconocida «bardolatría»: enamorado de sus personajes, sitúa por encima de todos a Falstaff y a Hamlet. Solo don Quijote y Sancho se les acercan como mitos literarios. De ahí su rotunda sentencia: «algunos autores están ciertamente muertos, pero no William Shakespeare»³⁰. Así disfruta el lector de Bloom con un recorrido *vital*, lejos del formalismo académico, por todas y cada una de las obras a las que juzga con criterios benevolentes, pero siempre con buen sentido crítico. Cabe discutir, en cambio, la universalidad que reclama para «el dulce cisne» de Stratford, como a veces se le llama con notoria cursilería. ¿Existe el hombre universal? Más bien somos criaturas del espacio y el tiempo. A medio camino entre el Barroco y la Ciencia, el Seiscientos busca un lugar confortable en la Historia de la Cultura. También Shakespeare, con su obra imponente. Ciertamente es que si la lengua inglesa, como afirma el patriota John Milton, es «la lengua de la libertad», el bardo contribuye decisivamente a su despliegue.

Ya casi nadie estudia a Gotthold Ephraim Lessing, perdido en los capítulos menores de la Historia de la Estética. El autor de *Nathan*, lector inteligente, concibe a nuestro dramaturgo como creador de héroes que no reconocen superior frente a su dignidad personal: ni la Providencia, ni el destino, ni la *moira* conducen con mano férrea los asuntos humanos. No vamos al teatro, dice, para aprender lo que ha hecho tal o cual ser humano sino *lo que hará* en

²⁹ GREENBLATT, S., *El espejo de un hombre. Vida, obra y época de William Shakespeare* (2005); trad. esp. de J. Rabasseda y T. de Lozoya, Debolsillo, Barcelona, 2016. Me parece más interesante su obra *El giro: cómo se hizo el mundo moderno*, también publicada en español.

³⁰ BLOOM, H., *op. cit.*, p. 37.

función de su circunstancia vital. Un reducto de libertad (y, en consecuencia, de responsabilidad) se desprende de la conducta de unos personajes situados en condiciones extremas. Tiene razón, a mi juicio. Otelo es responsable de sus celos, como lo es Lear de su estulticia o Coriolano de su rigidez. Es Antonio quien debe *elegir* entre Roma y Egipto o Bruto entre el amigo y el tirano; en uno y otro caso, entre el interés particular y el bien público. De ahí el papel relevante que corresponde a Shakespeare en una biografía de la libertad. Incluso en una comedia insulsa como *Las alegres comadres de Windsor* deja una frase genial: «¿Soy político? ¿Soy sutil? ¿Soy un Maquiavelo?» Privilegio de los genios: todos sabemos con absoluta certeza que Ricardo III estaba dispuesto a canjear su reino por un caballo. No hay excusa para justificar la ignorancia culpable, contesta Kant a la pregunta sobre la Ilustración. El individuo renacentista deja atrás la adolescencia en el claroscuro del Barroco y, desde la pujante Britania, el dramaturgo deja huella en ese arduo trayecto.

Termino con T. S. Eliot: con Shakespeare no hay manera de acertar; solo es posible «equivocarse de una manera nueva».

