

APROXIMACIÓN AL TEATRO DE SHAKESPEARE

José Luis SOBRADILLO DOMÍNGUEZ

Si hacemos caso a algunos comentaristas, hablar o escribir sobre Shakespeare se podría resumir en las dos palabras que componen su nombre, William Shakespeare, pues se ha escrito y hablado tanto de él y su obra está tan extendida en los medios que prácticamente llega a toda persona aunque sea por mera inercia cultural. Shakespeare se ha traducido a todos los idiomas, se ha leído exhaustivamente y cada una de sus obras, frases y palabras se han interpretado en innumerables versiones. La complejidad y versatilidad de tamaño escritor —quizá el más grande de todos los tiempos— hacen prácticamente imposible una interpretación con un criterio individual. Aparte de ello, cada época parece haber encontrado aspectos diferentes. Es distinto el Shakespeare del siglo XIX del del siglo XX, entendamos, en cuanto al punto de vista del intérprete, puesto que la evolución de la historia y del pensamiento puede presentar coincidencias y alejamientos del genio como si se viera a través de los fragmentos recambiables de cristal de un caleidoscopio. Asimismo, la interpretación de los años 60 de este siglo difiere de la de los 70 o de la de los 90.

Para acercarnos al genio parecería imprescindible conocer su vida con detalle, pues, siguiendo su trayectoria podríamos obtener claves para hacer una interpretación certera. Lo podemos intentar por ver si resulta. Realmente conocemos poco de él. Sabemos que nació en Stratford on Avon un 26 de abril de 1564, de Mary Shakespeare y John , que fue a la escuela del pueblo donde adquiriría escasos conocimientos de latín y griego. Otros dicen que visitó una escuela de segunda enseñanza de fuerte perfil humanista, una «*grammar school*», otros dicen que incluso fue maestro de escuela. Se casó a los 18 años con Anne Hathaway, ocho años mayor que él, en noviembre de 1582, viviendo un matrimonio desgraciado que le impediría estudiar. Anne tuvo una hija, Susannah, en mayo de 1583 que les obligaría a forzar el matrimonio y dos gemelos, Hamnet y Judith dos años después. Al parecer abandona Stratford en 1585 para evitar una demanda legal por cazar en Charlecote.

Con estas parcas pinceladas imprecisas, todos los detalles biográficos que conocemos, los comportamientos y actitudes que se desprenden de su trayectoria vital apuntan a un Shakespeare eminentemente humano que experimenta una evolución normal. No podemos ni queremos estudiar un

Shakespeare con la aureola del genio. Estamos totalmente de acuerdo con la profesora María Lozano Mantecón, de la Universidad a Distancia, en que: “Shakespeare nunca se pensó a sí mismo como cita literaria, ni propuso un discurso único y coherente. Fue un cómico, marginal y viajero por los mares inseguros de la corte isabelina...”¹ No podemos estudiar a Shakespeare desde la perspectiva del genio hecho, pues, de ser así, no le entenderíamos. Y es lógico proceder de esta manera pues Shakespeare evolucionaba y experimentaba desde una dimensión humana y formativa creciendo de día en día, pasando por fases de inmadurez, de sequía creativa y, naturalmente, por momentos geniales. Podemos imaginar un tipo juvenil, casi siempre de sport, al acecho de cualquier idea innovadora para desarrollarla y explotarla. Le vemos eminentemente pragmático, una especie de Bob Geldof, el primer organizador de los conciertos masivos para ayuda a África «*Live Aid*» en 1985 en los estadios de Wembley y John F. Kennedy de Philadelphia que encuentra su camino en la escena con una forma nueva de hacer teatro en la que cree y de la que hace una profesión. Con esta foto robot nos lo imaginamos en el teatro-factoría preparando los dispositivos, actuando si fuera preciso, pensando en cómo divertir al público creando espectáculo y tratando el teatro bajo un punto de vista empresarial, como buen británico, nunca como aquel dramaturgo que se sentara a escribir para optar a un premio literario.

En su facilidad para versificar y dramatizar historias encontró una forma de enriquecerse para aspirar a tierras, propiedades y linaje. Las circunstancias le ofrecían esa posibilidad puesto que el teatro era muy popular y rentable en la época del Renacimiento isabelino. Tal es así que escribe lo que quiere, como quiere y cuando quiere. Domina todos los estilos en alto grado y en todos supera cualquier modelo. Incluso se arriesga a hacer propaganda política y cierto sectarismo dentro de la escena y le sobra tiempo para retirarse rico a su *New Place*, la mejor casa de Stratford en 1610 con el título de gentleman y escudo de armas. Eso es lo que había ambicionado y se reserva los últimos 6 años para disfrutarlo retirado de sus quehaceres literarios. Muere en Stratford el 23 de abril de 1616.

Pero antes de volver a saber de sus andanzas en Londres allá por el año 1592 veamos qué ideas desarrollaba en esos fructíferos años. Pese a su facilidad verbal, a Shakespeare hay que verle bajo el prisma de lo teatral, y su teatro no como concepto abstracto sino como factoría de obras. No escribió teatro para ser leído sino para ser representado e iremos sabiendo del Shakespeare dramaturgo gracias a los actores que reconstruían sus papeles y los editaban por entregas en cuartos —tamaño cuartilla— y a sus amigos Heming y Condell que editaron sus obras en folio en 1523. Sin esta perspectiva no se puede entender a Shakespeare. En cualquier drama o comedia que leamos tenemos que imaginar un teatro como El Globo —ese “wooden O” que expresa en *Enrique V*— y la obra representada en ese escenario. Esto nos ahorrará pensar en Hamlet o Macbeth como «gente real», cosa que se hizo erróneamente en el siglo XIX y hacernos preguntas como “¿qué estaría haciendo Hamlet antes de que empezara la obra?” o, si Macbeth fue feliz de joven. Esta visión de los personajes de Shakespeare

como «gente real» que pudiera ser separada de la obra que representan es incorrecta. Para Shakespeare, Hamlet era un papel para Dick Burbage y Touchstone un papel para Armin. La respuesta a la pregunta acabada de formular sobre los andares de Hamlet antes de empezar la obra podría ser: “Quizá estuviera tomándose una cerveza o peinándose”. Hamlet sólo empieza a existir en cuanto se le descubre en el escenario en el acto I, escena ii; antes, sería un actor más o menos nervioso. ¡Qué nos importa! En un diálogo entre uno de los actores de *Lord Chamberlain’s Men* y el empresario Lacey, el actor dice: *Yo soy Tumberlaine, el judío de Malta, Ricardo II, y tú ¿quién eres?* El empresario contesta: *Yo soy ‘dinero’*. ¿Por qué tantas heroínas de Shakespeare de repente se ponen ropas de chico? Porque sus heroínas eran chicos y se sentían más a gusto en ropas de chico y probablemente actuaran mejor. ¿Por qué dice la reina que Hamlet está gordo y le falta el aliento? Porque Burbage que hacía el papel era gordo, le faltaba el aliento y no era ducho en la esgrima. ¿Por qué ocultarlo? ¿Por qué no admitirlo delante de la audiencia? No había telón y todas las escenas en el tablado empezaban con una entrada y acababan con una salida. Así, en las tragedias había que sacar arrastrando a los muertos. Tampoco había escenas predeterminadas y, por consiguiente, límite alguno del número de ellas, puesto que una escena acababa cuando los personajes se marchaban. Cuando se necesitaba saber la localización de una secuencia, Shakespeare lo indicaba en el diálogo o un objeto o vestido lo denunciaba; así, una silla denotaba una localización de interiores, un hombre con botas de cabalgar era un mensajero o un rey armado significaba la batalla. Así podía haber un número ilimitado de escenas o planos que distraían al espectador. Tampoco había decorados ni trajes de época, ni intento de convencer a la audiencia de que se estuviera en la antigua Grecia, Roma o Inglaterra. Julio César y Coriolano proclamaban con sus vestidos que eran obras sobre la Inglaterra isabelina y —aunque sea muy sutil para nuestra época moderna— obras sobre la Inglaterra isabelina y la antigua Grecia o Roma únicas y al mismo tiempo. Como dice Cándido López Gállego en la obra citada *Encuentros con Shakespeare* comentando sobre los enredos y confusiones de los personajes en las comedias en general y de *Noche de Reyes* y *El sueño de una noche de verano*, en particular, “Shakespeare sugiere la pérdida de identidad que en el teatro es clave de osadía e ilusión. Tenemos que aceptar lo que vemos sin ningún posible paliativo”². Ni Shakespeare ni Marlowe siguen la teoría aristotélica de la mimesis difundida en Europa por Lodovico Castelvetro con su comentario de la *Poética* de Aristóteles, publicada en 1570, según la cual el actor ha de imitar una situación de la vida y, de algún modo, engañar al espectador a través de esa ficción. Sin embargo, hay otra teoría que corre en la Europa renacentista y en Inglaterra bajo cuyo dictado el artista expresa lo que está en su mente. La obra es una historia imaginada que produce su propia reacción individual y no sólo la de los personajes de la historia. El teatro isabelino requiere que se esté preparado a imaginar con el poeta como resultado de ver y oír asuntos en el escenario que no ocurrirán fuera de él. La calidad de la interpretación es esencial para el éxito y el actor fracasará si su audiencia no recibe o siente otra cosa que los efectos de la lengua y la

conducta escénica a través de la obra tal y como ha sido diseñada y el autor quiere que repercuta en el espectador. Shakespeare prueba esta teoría cuando alecciona al primer actor en *La Ratonera*, la obra dentro de la obra en *Hamlet*:

Hamlet: *Una vez te oí decir un discurso, pero nunca se representó, o en todo caso, no más de una vez, pues la obra que yo recuerdo no gustó a la multitud: era caviar para el vulgo...*

Hamlet: ... *Óyeme, viejo amigo: ¿sabéis hacer El Asesinato de Gonzago?*

Actor primero: *Sí, señor.*

Hamlet: *Mañana queremos que lo hagáis. Si hace falta, podrías estudiar un parlamento de unos doce o dieciséis versos, que yo escribiría, para intercalarlo? ¿No es verdad que podrías?*

Actor primero: *Sí, señor."*

Había poco de "imaginemos", de ficción, en el teatro de Shakespeare. Hay que preguntarle al texto y que sea él mismo el que nos proporcione las respuestas. Esta plasticidad del teatro de Shakespeare le hace tan coreográfico como cinematográfico, precisamente por los constantes cambios de escena, de ahí que sea un autor ampliamente filmado, prácticamente desde los orígenes del cine.

Si es cinematográfico por los cambios rápidos y ágiles de escena, y en la acción suelta, no lo es así en su actitud ante la lengua. En el cine es más importante lo que vemos que lo que oímos y esto no ha cambiado mucho desde el inicio del cine sonoro; pero las palabras tienen una importancia capital en Shakespeare. No sólo el significado de las palabras sino el sonido de las palabras. Por conveniencia teatral Shakespeare necesitaba el vehículo de la lengua en lugar de la efectividad de las imágenes para embravecer o cortejar o conquistar los oídos de su audiencia: por eso el teatro como actuación era tan importante para él y no hay obra suya en la que tarde o temprano no se abran las compuertas de su ingenio verbal y se produzca esa sobreabundancia generosa de bellas palabras. En *Romeo y Julieta* o *Ricardo II*, por ejemplo, su genio se manifiesta en un torrente verbal lírico y musical con largas peroratas que a veces detienen la acción pero tejen bellas imágenes poéticas. En otras obras como *Antonio y Cleopatra* y *El Rey Lear*, la lengua se torna abrupta, dura y difícil de entender aunque sigue fluyendo. En ningún momento se observa un lenguaje rebuscado. Como corroboran los amigos y editores de la primera edición de Shakespeare o «*first folio*» Heming y Condell e incluso su contemporáneo Ben Jonson, Shakespeare siempre escribía con facilidad y soltura y casi nunca corregía, hasta tal punto que si la búsqueda de nuevos sinónimos se resistía prefería crear un nuevo término que tachar.

La postura hacia la lengua implica una actitud todavía más exigente con los oídos que la recibían, la audiencia. Tiene que considerar la gran variedad que conforman aristócratas, intelectuales, bizarros, los sin blanca, marinos, soldados de permiso, estudiantes, algo muy parecido a la concurrencia que

frecuenta el cine de hoy y a ese público había que darle lo que pedía: acción y sangre para el vulgo embrutecido, lenguaje escogido para los galantes, temas y tesis para los intelectuales, humor sutil para los refinados y humor basto para los zafios. Tampoco podía faltar el verbo incandescente del amor y había canciones y baile para todos.

Parece ser que colaborar con autores existentes o tomar asuntos de escritores de la antigüedad, temas históricos, leyendas populares o panfletos en circulación era norma en la época isabelina. Lo cierto es que Shakespeare encuentra su poderío dramático más en ese método de trabajo que en la originalidad creativa. La historia de Hamlet es un buen ejemplo de ello. A Shakespeare le interesa más contar la historia que la historia misma en lógica sintonía con su idea del teatro. Las formas dramáticas están siempre al servicio de los temas y él y ningún otro es el autor de esas versiones geniales que superan el origen del que proceden.

Inicia su existencia como escritor con los dos poemas épicos largos *Venus y Adonis* y *La Violación de Lucrecia*, ambos escritos entre 1593 y 1594 y destinados al círculo social del Conde de Southampton. Teniendo el teatro como un medio de vida, Shakespeare se manifiesta como escritor con intención literaria definida en los poemas largos y en los sonetos. Tanto es así, que sus 154 sonetos han sido juntamente con *Hamlet* las piezas más estudiadas de toda la literatura inglesa si nos atenemos al número de libros y artículos inventariados en los anuarios bibliográficos.

Estos dos poemas tienen una factura parecida, basada en procedimientos retóricos. *Venus y Adonis* desarrolla un tema de las *Metamorfosis* de Ovidio. Venus pretende al joven Adonis que tímido e inexperto la rechaza. Venus le requiere al día siguiente de un día concreto pero Adonis cambia la cita por una buena mañana a la caza del jabalí que mata a Adonis en el bosque. De su sangre aflora una anémona que Venus recoge como fruto de una victoria fracasada. El «aplazamiento», consustancial al erotismo, es la técnica retórica que emplea Shakespeare en este poema de una consumación amorosa que sólo tiene lugar al final en la muerte como símbolo de violación por el jabalí que desflorándole le convierte en anémona. El estupro de un varón no es posible físicamente y el poema necesita a nivel narrativo que el objeto sexual sea un varón pues, de lo contrario, la sola mención de la pasión violenta del atacante provocaría la consumación inmediata por la fuerza y frustraría su intención simultánea de ofrecer un rato de placentera lectura erótica.

En *La Violación de Lucrecia*, Sexto Tarquino, encendido en lasciva pasión por Lucrecia, abandona sus responsabilidades en el sitio de Ardea que ocupa al ejército Romano y cabalga hacia Collatium donde Lucrecia le recibe con los honores que merece un amigo de su esposo, Colatino, ausente. Tarquino rompe las leyes de la honestidad, lealtad y respeto entre personas. Tras pedir venganza a su esposo y a su padre, Lucrecia sólo puede recuperarse trágicamente mediante una pérdida superior, la de su vida. Se trata de elegir no entre la vida y la muerte sino entre la vida en el caos y la

muerte ordenada. La muerte es batalla memorable en la guerra del orden humano contra las tinieblas, o sea, un arma en manos del orden amenazado. En la frontera, Lucrecia y Tarquino: víctima ella de la debilidad del orden y él de la fascinación por un caos más poderoso aún que su propio miedo.

La técnica retórica de la «amplificación» se plasma en la continua reflexión sobre estados anímicos, digresiones comparativas o discursos con el fin de agotar todas las posibilidades del tema.

Shakespeare empieza a idear los sonetos en 1593 y se publican en 1609. Planean a lo largo de su obra teatral como la clave del pensamiento íntimo de Shakespeare y hay que buscar en ellos todo lo que falta y que su obra escénica no nos entrega. Hay en ellos un hilo retórico conductor que los distingue y distancia de los cultivadores del soneto petrarquiano isabelino Sidney, Daniel, Drayton y Donne. Frente a la frialdad distanciadora de estos, la actitud retórica de Shakespeare en los sonetos consiste en el acercamiento que consigue camuflando la repetición, haciéndola actuar sin ser observada. La tendencia es así hacia el ocultamiento del artificio al lector haciéndole vivir dramáticamente la confusión del hablante del soneto, su situación dividida.

Otro recurso retórico es el uso del presente y futuro, frente al empleo del pretérito por parte de Sidney. Así se formula la existencia de las imágenes como artificio. El uso de pronombres contribuye a crear más ambigüedad. Los sonetos de Shakespeare introducen al lector en la confusión que no vive las frases equilibradas en que alguien ha traducido su experiencia amorosa, sino que él mismo está viviendo la experiencia amorosa. El lector puede ordenar la impresión recibida en forma narrativa: el poeta ama a un joven “*a man, right fair*” y a una mujer, “*a woman colour’d ill*” (soneto 144) — nótese la imprecisión del lenguaje— y ellos a su vez se aman entre sí, con lo que el triángulo amoroso queda cerrado y da pie a una infinitud de situaciones dramáticas inexistentes en el planteamiento estático petrarquista; sin embargo, no es de una narración de lo que verdaderamente se trata. Por tanto, la ambigüedad y la impresión como método son la clave de su éxito. Si se demostrase algún día que “él” o “ella” eran en algún sentido diferentes o especiales, nuestra apreciación de los sonetos en su conjunto dejaría de tener la validez arquetípica en la que la gloria de su autor descansa.

Entretanto, Shakespeare estaba escribiendo su trilogía *Enrique VI* viendo que un asunto histórico sería capaz de unificar su variopinto público con fervor patriótico en un momento de gran auge político de Inglaterra vencida la Armada y con la gran soberana Isabel I a la cabeza. Como estudiamos en su concepción de teatralidad era el momento de poner su *Enrique VI* en escena aunque cronológicamente precediera a casi todos los dramas históricos. La popularidad suscitó grandes envidias entre los dramaturgos de «oficio» como Greene, Peele, Marlowe, académicamente originarios de las universidades de Cambridge y Oxford. Greene se despacha a gusto en su libro póstumo *A Groatworth of Wit Bought with a Million of Repentance* —cuatro ochavos de ingenio— (1592), haciendo burla de su apellido “*Shake-scene*”, «agitaescenas» o “*Johannes Factotum*” o “*Jake of all*

trades” —«hombre de muchos oficios»... Otros decían incluso que no sabría escribir y se habría valido de la masa inculta para proyectar sus obras. Pero el testimonio de Francis Meres en su antología *Palladis Tamia* (1598) que ha servido para temporalizar sus obras al mencionar ya doce entre comedias y tragedias más sus poemas y sonetos dedicados a sus amigos íntimos, en la que se le describe como “el más excelso de los dramaturgos ingleses tanto en comedia como en tragedia” y se le parangona con los clásicos Plauto y Séneca, no ofrece duda alguna.

El hecho de que trabaje la comedia de enredo, la comedia romántica, la tragedia histórica entre los años 1588 y 1590 con obras como *La comedia de los errores*, *La fierecilla domada*, *Trabajos de amor perdidos*, la trilogía *Enrique VI*, evidencia que, por entonces, no habría encontrado una línea firme de creación. Destaca en esta época *Trabajos de amor perdidos*. En ella, el rey de Navarra y tres caballeros juran pasar tres años dedicados a quehaceres intelectuales apartándose de la vida amorosa. La promesa se rompe con la llegada de la princesa de Francia y Rosalina, María y Catalina. Se enfrentan dos modos de comportarse, el del estudio y el del amor y se consigue una prueba de que ambos son necesarios con una transformación desde el mundo cerrado del saber al mundo abierto del amor. La obra acaba con una canción preciosa: “*When icicles hang by the wall*”. Probablemente se representara ante el conde de Southampton y en su palacio durante los años de la peste, 1593-1594.

Tito Andrónico pertenece también a esta época inicial en la que Shakespeare mantiene su teoría teatral frente a los academicismos y la oposición abierta de los dramaturgos fijos que pretenden dar al pueblo lo que ellos creen que necesita a través de la escuela del teatro. En esta obra, Shakespeare ofrece lo que el pueblo o una parte del pueblo demanda sin posibilidad de respuesta por parte del estamento oficial: violación, tortura masacre e, incluso, canibalismo.

Hacia 1592 surgen sus primeras comedias románticas que desembocan en *Romeo y Julieta*, *La doma de la bravía* o *La fierecilla domada*, una exposición más del teatro dentro del teatro —en Cervantes se ofrece un libro dentro de un libro— que enreda al hojalatero Sly al que unos caballeros hacen creer que ha perdido el sentido aprovechando su borrachera para ofrecerle entretanto el interludio de la sumisión de una mujer rebelde. Algunos quieren ver a Shakespeare en la figura de Sly que es, como él, de Warwickshire y remendador de historias como Sly lo es de cacharros rotos que suplanta la figura del gran dramaturgo Marlowe, ya fallecido. Sly ve la obra en Padua. Algunos comentaristas de Shakespeare afirman que el Conde de Southampton al que fuera ya dirigida la primera obra romántica de Shakespeare, *Trabajos de amor perdidos*, habría invitado a Shakespeare a Italia y el gran dramaturgo hubiera quedado prendado de su luminosidad y alegría. Otros dicen que conoció este ambiente italiano a través de John Florio, secretario del Conde de Southampton. *Los dos hidalgos de Verona* nos sigue preparando para la tragedia *Romeo y Julieta* reflejando esa luminosidad sureña, la marca Chianti, ya embotellada en Londres y el ambiente vene-

ciano y sobre todo nos deja la bellísima canción “*Who is Sylvia?*”.

Romeo y Julieta es una tragedia lírica con la que Shakespeare trata de agradar a su variopinta audiencia con luchas, comedia baja, perogrulladas filosóficas, amor desventurado y muerte prematura. Se dice que recogería una historia autóctona de venganza de dos familias inglesas encontradas, los Longs y los Denvers en su afán de remodelar leyendas o historias reales y transformarlas. En la obra hay una serie de antítesis como base temática del drama en torno a un juego de oposiciones y asociaciones entre conceptos como amor/odio, luz/oscuridad, comedia/tragedia y, en último término, vida/muerte. Pero lo que más llama la atención puede que sea el desconocimiento de lo que se hace, que, si se quiere, puede relacionarse con el destino y que lleva a situaciones distorsionadas, ilógicas, equivocadas o desafortunadas que conducen a la tragedia como el que dos sirvientes de las dos familias opuestas se peleen iniciando así los acontecimientos sin el consentimiento de sus amos, que Romeo acuda a la fiesta tras un disfraz y no a cara descubierta, que se entere bajo la ventana de que Julieta está dispuesta a corresponderle y no personalmente, como una joven normal; que sea Romeo quien tenga que matar a Teobaldo y no otra persona de la cuadrilla, el que los padres desconozcan el matrimonio de Romeo y Julieta al que, ya viejos, probablemente hubieran consentido. Y es, precisamente, el padre Lawrence el eje desencadenante de la tragedia al conocer y dar a conocer los acontecimientos a su debido tiempo confirmando así el juego de contrastes en la obra.

El escenario italiano se prolonga en *El mercader de Venecia* si bien el asunto se concreta en temas de la actualidad que también recoge en *El sueño de una noche de verano* o de San Juan, en otras versiones. La primera toca el tema de la amistad entre Antonio y Basanio. Hay muchas teorías sobre esta obra porque en ella circulan muchos asuntos. Una de ellas es la interposición de Portia entre la amistad de Antonio y Bassanio en la que algunos quieren ver la posible misoginia de Shakespeare que también aparece en la amistad entre Hamlet y Horatio y en el amor de Romeo al clan que le hace estar más ligado a Benvolio y a Mercucio que a Julieta. El pretexto era la denuncia del conde de Essex al judío López, médico de la reina quien fue ejecutado tras horribles tormentos. Shylock, el otro judío de turno tiene mucho juego en la obra como para ser ejecutado por usura.

El sueño de una noche de verano presenta una confluencia de diferentes encuentros partiendo de equívocos que acaban en casamientos. Después de las batallas de Tewkesbury y Bosworth hay una paz momentánea que se traslada a la paz del bosque y, a decir de Hipólita: ...*Cuatro noches verán enseguida volar el tiempo como un sueño...* La ocasión histórica del enredo es el desposorio de Lady Elizabeth Vere con el Conde de Derby y no con el Conde de Southampton, el marido propuesto por su padrino Lord Burgleigh a costa de pagar cinco mil libras por evitarlo. El reproche al rey y a la reina de duendes cuya disensión acarrearía la mala cosecha del año 1594 añaden entretenimiento a la obra en la que tampoco falta la burla a la fanfarronería de Príamo representada por Bottom, el tejedor. Shakespeare critica la técnica

elocutoria de Edward Alleyn, el principal actor trágico de la competencia, los *Lord Admiral's Men*. Shakespeare se encontraba seguro. Era accionista de los *Lord Chamberlain's Men* y dramaturgo residente del teatro estable de Shoreditch. Se iba consolidando una carrera profesional imparable.

Frente a las tragedias de Shakespeare en las que el énfasis dramático acentúa un aspecto moral personal privado e individual, en las obras históricas o «*chronicle plays*» el énfasis marca el aspecto público y la difícil cuestión moral de la relación entre el rey y sus súbditos cuando el primero no cumple con los requisitos exigibles en la persona real y se suscita el espinoso tema del destronamiento del rey incapaz o tirano y el deber de obediencia de los súbditos. O las desastrosas consecuencias de la guerra civil, asuntos todos a los que la sociedad isabelina era muy sensible por las disensiones políticas y religiosas de los reinados de Enrique VIII, María Tudor y la propia reina Isabel, que habían dividido el país amenazando de nuevo la unidad e independencia del estado. Asimismo aparecen las abstracciones personalizadas de los «*morality plays*» medievales con sus juegos de oposiciones entre el bien y el mal, vicio y virtud, adornado todo con un lenguaje poético y estilizado que incorpora los recursos retóricos y el aliento lírico del gusto de la época. Estas características se encuentran en la primera tetralogía que componen las tres partes de *Enrique VI* y *Ricardo III*. La primera parte de *Enrique VI* se centra en la guerra con Francia, empresa minada desde el principio por las discordias internas de la nobleza inglesa. La oposición entre el gran soldado Talbot y Juana de Arco es el eje de la obra. A pesar de haberse conseguido algunas victorias, el tema de la segunda parte de *Enrique VI* sigue siendo el de la discordia política, causa principal de las derrotas en Francia pero tratada ahora en primer lugar en el seno de la corte inglesa y con el duque de York como principal oponente. En la tercera parte, la anarquía y la ruptura de la jerarquía y la norma en el poder político se extiende al familiar y al personal. La debilidad del rey hace que la casa de York encuentre el momento propicio para subir al trono. Tras una serie de atrocidades muere Eduardo IV en 1483 a quien sustituye su hermano Ricardo III por minoría de edad de los hijos de Eduardo que acabarán en la Torre por orden del ambicioso Ricardo III.

En las tres partes de *Enrique VI* predomina el espectáculo sobre la profundización psicológica: el movimiento, la rápida sucesión de escenas, las enseñas y estandartes, atuendos guerreros, retórica brillante y recursos líricos crean un ambiente de espectáculo que culmina en *Ricardo III* en el proceso cercano al religioso de expiación y redención y termina con la discordia entre las dos facciones York y Lancaster en la persona de Enrique Tudor, el vencedor de Bosworth y origen de la dinastía Tudor. Shakespeare hace esta reconstrucción dramática de la historia comenzando por los sucesos cronológicamente más próximos puesto que esta cercanía temporal suscitaría un eco más vivo en la audiencia por tratarse de acontecimientos y personajes presentes aún en la memoria y en la imaginación popular. La batalla de Bosworth en la que Enrique Tudor, duque de Richmond acaba con 40 años de anarquía distaba una sola generación de la reina Isabel I.

Si en la primera tetralogía Shakespeare alecciona al pueblo con la historia dramatizada como libro de texto, en la segunda, *Ricardo II*, las dos partes de *Enrique IV* y *Enrique V* propone el problema de la sucesión aflorando el oportunismo propagandístico de Shakespeare al proponer entre bambalinas al esforzado caballero Robert Devereux, conde de Essex, amigo común en el círculo del conde de Southampton y jefe militar en la campaña de Irlanda como sucesor de Isabel I que, como *Ricardo II* no tenía descendencia. Este bloque histórico de elaboración dramática incipiente se va perfeccionando gracias a la influencia del *Eduardo II* de Marlowe con *Ricardo II* y el tema del «ascenso y la caída».

El tratamiento dramático de las obras de la segunda tetralogía es radicalmente diferente. Aunque persiste la reflexión en torno a la filosofía de la naturaleza del poder real y los dramas guardan una relación temática y estructural tanto entre sí como con las obras anteriores, se advierte una importante reducción en la masa de material histórico, una selección cuidadosa de los acontecimientos más relevantes y un decidido cambio de énfasis a favor del tratamiento psicológico de los personajes. Como en la «*morality*» medieval, el rey está solicitado por el vicio y la virtud. El primero, encarnado en los tres favoritos, Bushy, Bagot y Greene y, la segunda, en los ancianos tíos del rey. Shakespeare pone de relieve la precisión y eficacia, el sentido práctico y olfato de Bolingbroke que le otorgarán una fácil victoria sobre el monarca. Ricardo sabe que su primo, Henry Bolingbroke le desprecia y sólo le queda esperar la muerte. Dice: *¿Es música lo que oigo?... ¡Ah, ah! Medid bien el tiempo. ¡Qué desagradable es la dulce música, cuando no se miden bien los tiempos y no se guarda el compás!*

La idea relativa a la naturaleza divina del poder real y del derecho de los súbditos a un rey justo está suyacente al desorden y al caos surgidos del desgobierno de la nación y de la rebeldía de los que debieran ser leales al rey ungido y la historia es el libro de texto. Por otra parte, es un teatro muy popular que no cabe en los repertorios que se representaban en los «*inns of court*» o patios de palacio.

En las dos partes de *Enrique IV*, Shakespeare se aleja del mundo y las convenciones medievales y ofrece dos estratos fundamentales: el cortesano y el popular con el lenguaje, los hábitos de vida y el enfoque del mundo propios de cada uno. En la primera parte de *Enrique IV* vuelve la «*morality*» como una disputa entre el vicio y la virtud por el alma de un príncipe. En la virtud se le proponen a Hal, Hotspur y el rey, su padre; en el vicio, las compañías disolutas sobre todo la del genial, jactancioso y parásito, «*miles gloriosus*» Falstaff. En la segunda parte, Hal experimenta un proceso de transformación que pivota sobre el combate individual con el noble y bravo, aunque rebelde Hotspur con quien el rey, su padre, le había comparado desfavorablemente y que tiene, como climax, el instante en el que el príncipe le mata en la batalla de Shrewsbury. Se trata de romper con lo que fuimos, salir de una comedia de equivocaciones y restaurar el orden roto iniciando una vida nueva. En la última obra de la tetralogía, *Enrique V*, el príncipe Hal, coronado ya rey, con quien acaba la Guerra de los Cien Años,

personifica la síntesis de las cualidades regias que Shakespeare había ido esbozando desde su primera obra histórica. Reúne en su persona el derecho dinástico derivado de la legitimidad sucesoria, las cualidades de gobierno y la conexión con su pueblo que harán de él un monarca popular y respetado. *La vida y muerte del rey John* coincide con un momento de baja inspiración del dramaturgo. En ella tienen cabida los lamentos por los malos tiempos y la muerte de su hijo. *Hamlet* y *Enrique VIII*, más tardía, se apartan de los contenidos principales de los dramas históricos.

Con los apoyos al conde de Essex frustrados tras el fracaso de éste en la campaña de Irlanda, Shakespeare retira la propaganda política directa sobre la escena. Muy interesado siempre en encontrar todas las posibilidades que el teatro podía ofrecer, ensaya una nueva vena cómica. No le gustaban las miradas impúdicas ni las cabriolas ni las improvisaciones lascivas del cómico de la compañía Will Kemp a quien sustituyó por Robin Armin, un cómico más sutil y complejo que Kemp y que se atenía al guión. Para él creó los papeles de Touchstone en *Como queráis* y Feste en *Noche de Reyes*.

En *Como queráis*, el bosque de Arden es la alegoría de la sensualidad y así se podrá hilvanar una historia de integración de la apariencia en la realidad. Hay cantidad de entramados amorosos que se tornan en realidad. Entre ellos, el proceso de Celia, hija única del Duque que, como Aliena, se hace partícipe del exilio y hace del bosque de Arden un lugar donde depurar su destino moral. Allí va a descubrir a Orlando y a Oliver y, al final, se casará con éste. La lucha por el poder queda en segundo plano y se resaltan como motivos ecológicos, la relación entre Naturaleza y Fortuna, para destacar la armonía, el orden y la vida retirada como valores que se acentuarán posteriormente en los “romances” de su última etapa. La mujer, con ese travestismo moral por necesidad escénica, será la verdadera protagonista de esta revolución.

Al viejo Malvoglio, controlador de la casa real, le gastan una broma haciéndole creer que Olivia le ama. Le condenan por acoso sexual pero Olivia le perdona. No le sienta bien la burla y en *Noche de Reyes* denuncia el travestismo moral en torno a Olivia.

De entre las obras romanas *Tito Andrónico* (1593-1594), *La violación de Lucrecia* (1594), *Julio César* (1599-1600), *Antonio y Cleopatra* (1606-1607), *Coriolano* (1607-1608) y *Cymbeline* (1609-1610), podemos destacar *Julio César*, *Antonio y Cleopatra* y *Coriolano* como representativas del grupo. Frente a la dimensión cristiana y providencialista que circunscribe el universo dramático shakespeariano, estas tres obras exhiben una atmósfera pagana en la que no hay otra salida más valiente ni otra gesta más sublime que la que contiene el suicidio como supremo acto de afirmación individual.

Aparte de las motivaciones personales y públicas que se presentan y se desarrollan en estas tres obras, Shakespeare vuelve a recordar a su audiencia el interés por problemas políticos del reinado isabelino. Lo único que cambia es el alejamiento del escenario pues la propaganda más directa se hacía peligrosa. El conflicto central es casi siempre una guerra civil, la lucha por la usurpación del poder o la deposición de un tirano. Más que lecciones

históricas o correctivos políticos Shakespeare ofrece en ellas posibles salidas imaginativas encarnadas en la lucha de los hombres por aspirar a unos ideales políticos jamás alcanzables en la práctica.

Cansado de predicar el orden y el respeto en una época de prosperidad para Inglaterra y arrastrando todavía la decepción por el fracaso de su amigo el conde de Essex pasa un año en silencio en el que llega a una síntesis de la era isabelina entre el conflicto producido por el pensamiento medieval y el nuevo escepticismo, la enfermedad inherente al ser humano en *Hamlet*, una de las obras de la literatura universal que más se hayan comentado, representado y leído de todos los tiempos. Anthony Burgess, escritor y crítico literario contemporáneo dice que si a la humanidad se le quitasen los libros, *Hamlet* sería el último en desaparecer.

Como veíamos anteriormente al comentar el proceso de elaboración de los asuntos dramáticos en Shakespeare, éste se siente plenamente creativo cuando recoge historias, panfletos o tradiciones del pasado construyendo unas versiones geniales. Entre aquéllas hay que mencionar un *Ur-Hamlet* de Kyd similar en argumento a *La tragedia española* de este mismo autor. Encontramos el relato más remoto de la historia de Amlet del autor Saxo Grammaticus en su *Historiae Danicae*. El escritor francés Belleforest incluye el relato del Saxo en sus *Histoires Tragiques* en 7 volúmenes que se publicaron entre 1559 y 1582 y que Shakespeare usaría. Se escenificaría a partir de 1598 puesto que Frances Meres no lo incluye en su antología *Palladis Tamia* de 1598.

La concepción de Shakespeare del teatro para ser representado y no escrito trae problemas editoriales, puesto que la reconstrucción de los textos se debe a la memoria de los actores que los publicaban para procurarse un dinero adicional. Así tenemos un cuarto, Q1, un Q2 y el Folio. El Q1, de 2.154 líneas, publicado en 1603 sería el más antiguo pero es más corto que el Q2, que tiene 3.723 líneas. La primera edición o «*First Folio*», publicada en 1623 contiene 70 líneas que faltan en Q2 pero carece de 230 líneas que están en Q2.

Hamlet vuelve de Wittenberg a Elsinore y se encuentra a su madre casada con su tío Claudius y sin padre que ha sido asesinado por éste. Su amigo Horacio y el oficial Marcelo le dicen que su padre se aparece por las noches en las murallas. Esa misma noche se encuentra con él. Le pide venganza y Hamlet se la promete. También obliga a sus acompañantes a que guarden el secreto de lo que han visto. Hamlet finge locura para que su tío Claudius no descubra sus maquinaciones. Sin darse cuenta de que Claudius y Polonio, consejero del monarca y padre de Ofelia le están espionando, Hamlet repudia a ésta, a quien, después de haber amado con locura, rechaza más por su actitud nihilista que por desamor.

El rey y la reina están preocupados y quieren que Hamlet se distraiga. Así, le permiten que contrate a unos comediantes para que representen *The Mousetrap*, la ratonera, delante del rey y de la reina. Cuando el comediante Luciano vierte veneno en el oído de su tío, Claudius se siente aludido y suspende la representación. Claudius va viendo las intenciones de Hamlet

quien podía haber matado al rey mientras se encontraba orando pero deja pasar la ocasión. Poco después, censura a su madre severamente por lo que ha hecho. Encendido en cólera nota que alguien le está espiando detrás de una cortina de la alcoba de su madre y, creyendo que es el rey, atraviesa con su estilete a Polonio. Viendo el peligro que se cierne sobre la corte, Claudius envía a Hamlet a Inglaterra en compañía de sus compañeros de estudios alemanes Rosencrantz y Guildenstern que han recibido el encargo de matarlo, pero Hamlet advierte la trampa y escapa. De vuelta a Elsinore se encuentra con unos sepultureros de los que oye su particular versión sobre la muerte entre bromas y juegos con las calaveras de personajes ilustres. Llegan el rey, la reina y Laertes, el hermano de Ofelia que ha venido a vengar a su padre y a su hermana a quien traen a enterrar tras su incapacidad de sobrevivir a su desgracia que la ha trastornado y llevado al suicidio. Sobre la tumba hay un forcejeo dialéctico y hasta físico entre Hamlet y Laertes en el que se aclaran ciertas cuestiones que, de algún modo, preparan la escena final. Claudius organiza unas justas entre Hamlet y Laertes en palacio. Hay dos contendientes, hay un vaso de vino envenenado para el vencedor que se espera sea Hamlet, hay dos espadas, la punta de una de las cuales, que blande Laertes, está envenenada. Lo que no hay es escapatoria. Laertes toca a Hamlet mortalmente. Pierden las espadas pero ya es tarde. Hamlet hiere mortalmente a Laertes quien perdona al joven príncipe. Getrude ofrece el vino al hijo vencedor. Hamlet prefiere que lo beba su madre. Claudius le dice que no lo haga y se delata. Hamlet acaba con él y todo termina en sangrienta tragedia. El joven Fortinbras, rey de Noruega toma Dinamarca y da honrosa sepultura a Hamlet.

El drama de Hamlet entronca con la tragedia dramática cristiana que halla expresión en la moralidad medieval según la cual si el orden y la virtud han sido quebrantados es necesario que sean redimidos, que el pecado quede absuelto. En el teatro medieval, un personaje alegórico purgaba los yerros humanos. Después del Renacimiento, el drama se desarrolla entre personajes rigurosamente verosímiles que deben buscar su salvación moral en el difícil y confuso panorama de su mundo interior sin ayuda de la divinidad. Pero además de tener que restablecer el orden trascendente, Hamlet tiene que vengar la muerte de su padre, que es una tradición caballeresca viva. El príncipe no sólo descubre el mal externo en el que está inevitablemente inmerso, sino el origen de sus límites éticos, la ambivalencia moral que es condición humana. El famoso soliloquio del acto tercero: *ser o no ser, ¡he aquí el problema! ¿Qué es más elevado para el espíritu, sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna o tomar las armas contra un piélagos de calamidades y, haciéndolas frente, acabar con ellas?* Esta pregunta representa una duda que precede a la acción, es una clara llamada al fondo del corazón humano. La conciencia hace de nosotros unos cobardes y todo retraso y duda corrompe la capacidad de actuación humana en la erradicación del mal. La desilusión y decepción que siente al comprender que los hechos no están a la altura de sus expectativas le hacen caer al caos de lucidez, al fingimiento de la locura o pérdida de la conciencia que se traduce teatralmente en una obsesión por la imprecisión del lenguaje incapaz de

ofrecer expresiones unívocas y se presenta como el único refugio moral y espiritual para Hamlet. Ahí tiene sentido el rechazo a Ofelia desde la quiebra de planificación futura, la inútil prórroga del compromiso de venganza adquirido deteriora aún más la acción desde una conciencia que no es capaz de mandar bien, matando a Polonio y provocando la locura y muerte de Ofelia. Sólo al final recupera Hamlet la dimensión exacta de su responsabilidad y con ella la univocidad de la lengua tras la certeza de que el rey quiere acabar con su vida y tras la conversación con el sepulturero que le invita a una profunda meditación sobre los límites de la vida humana: *¡A qué viles usos hemos de volver, Horacio! ¿Por qué no podía seguir la imaginación el noble polvo de Alejandro, hasta encontrarlo tapando el agujero de un barril?* Hamlet acepta su destino y la tarea de vengar a su padre reconociendo un orden superior al que se somete a pesar de ser consciente de que camina hacia su inevitable muerte:

... and that should learn us
There's a divinity that shapes our ends. (V, 2, 9-10)

La reina Isabel muere en 1603. Los *Lord Chamberlain's Men* pasan a la Corte del rey Jacobo I como numerarios con el nombre de *King's Men*. Shakespeare es nombrado consejero real. Entre los años 1603 y 1610 se amontonan una serie de tragicomedias y tragedias que hacen difícil seguir un hilo conductor. *Lo que bien empieza bien acaba* y *Medida por medida* parecen responder a una conveniencia puntual. *Lo que bien empieza bien acaba* se plantea como un periplo que comienza en el mundo incompatible de Bertram con Helena que tendrá que convertirse en lo que no es, en Diana para proyectar un sueño de fantasía espiritual donde los “trabajos de amor perdidos” van materializando su sueño. Diana se desdobla en Helena, el rey enfermo sana repentinamente y, por fin, Bertram quedará reconciliado con Helena cuyo despliegue de bondades surte un efecto positivo que justifica los medios empleados.

En *Medida por medida* se suceden los motivos dramáticos. Cuando Ángelo, que ha seducido a Mariana, queda delegado en el mando por el duque y dicta condena de muerte contra los seductores entre los que se encuentra Claudio, está estableciendo una norma contra quien comete una seducción pero Shakespeare coloca magistralmente a Ángelo en el lugar culpable de Claudio al aprovechar las súplicas de la hermana de Claudio, Isabella —una novicia— para satisfacer su pasión amorosa, lo que convierte a *Medida por medida* en una obra que propone la transformación del pecado en la gracia. Cuando Isabella acepta ir a la casa de Ángelo a medianoche se está tramando un supremo instante de consecución del bien en el mal. Mariana, que todavía ama a Ángelo, irá en lugar de ella y, al final, la boda de esta última con Ángelo será el broche que cierre una insidia de ambivalencias. El duque, símbolo de la Providencia no se ha alejado del ducado sino que ha estado presente disfrazado de fraile. Se debe entender esta obra como una alegoría de comportamientos truncados que aguardan una esperanza de gloria. Otra vez el teatro, por la palabra y el gesto da respuesta a todas las grandes preguntas de la época.

No podemos dejar de mencionar *Othello* como otra de las grandes tragedias de características bastante distintas, entre otros motivos por la sucesión constante de acontecimientos en un tiempo limitado. Es, probablemente, la pieza en la que Shakespeare sigue con más rigor las normas de las famosas tres «unidades» de la preceptiva clásica.

Toda tragedia gira en torno a un protagonista heroico que, en el transcurso de la acción, se deteriora hasta llegar a su derrota física y moral que culmina en la llamada «catástrofe». Othello cambia de héroe respetado y respetable a sicópata obsesionado y dominado por los celos capaz de cometer un vulgar crimen pasional sin que, no obstante, trascienda de lo individual a cambios en los comportamientos sociales como es el caso en *Hamlet*, *Macbeth* y *Antonio y Cleopatra*. Cuando asesina a Desdémona se da cuenta de que su mundo real era una mera alucinación y asistimos, pasmados, a una increíble fantasía de la realidad en la que no sabemos cuáles son sus límites precisos.

Lear es una tragedia incomprensible a primera vista. Puede que con ella Shakespeare quisiera plasmar las consecuencias de la incomprensión humana, de la falta de entendimiento entre los hombres. A Lear le viene la tragedia por un error de juicio, por un desatino impulsivo al malinterpretar precipitadamente a su hija Cordelia que es la única que le quiere de verdad y por Cordelia por no saber ni querer hablar, por no haber podido encontrar el lenguaje de sus afectos. Ya Esquilo decía en su *Agamenón* que: *Zeus, que enseñó a los hombres a pensar, ha establecido que la sabiduría sólo se adquiere a través del sufrimiento.*

Estando al servicio de Jacobo I, Shakespeare trata de satisfacer a su rey componiendo una obra en la que realza la procedencia real, halagando inteligentemente el orgullo del rey por su ancestro escocés —algunas crónicas señalan que Jacobo I era descendiente de Banquo— y por su afición a la brujería. *Macbeth* tiene contenidos que superan los meros datos anecdóticos. La aparición de las tres brujas impresionó a Jacobo I por su trasfondo filosófico y religioso. Se convierten en tentadoras de Macbeth cuando le saludan sucesivamente con el título que ya posee, con el que recibirá y con el augurio de que será rey. Por último, ellas le inducen a dar los pasos finales hacia la perdición al convencerle de su invulnerabilidad. Las hermanas fatídicas consiguen engañarle valiéndose de promesas ambiguas y expresiones de doble sentido, pero nunca mediante simples y llanas mentiras. Quizá teniendo en cuenta las ideas de Jacobo I sobre la materia, pero sin detenerse en planteamientos teóricos, Shakespeare imaginó unos seres malignos acerca de cuya naturaleza e interferencia en el libre albedrío de los hombres se ha venido especulando y se han alcanzado las más diversas conclusiones.

Hacia 1610, retirado en su gran casa de Stratford una vez conseguido un título nobiliario, dinero y confort, abandona la tragedia y entra en un periodo de reflexión madura sobre aspectos que su actividad no le había permitido desarrollar que nacen de una personalidad mucho más tranquila y sosegada.

Hay críticas para todos los gustos sobre la posible transformación de Shakespeare en la última etapa; desde los que afirman que estaría resentido, asqueado y harto del vulgo al que había servido toda su vida, pasando por los que proponen una conversión religiosa, hasta los que mantienen que se habría adaptado a las corrientes teatrales del momento por la competencia de los jóvenes dramaturgos Beaumont y Fletcher. La interpretación más moderna coloca las obras en su sitio y las califica como creaciones de un autor profesional que experimenta nuevas categorías teatrales. No en vano forman un grupo por sí mismo denominado «romances» o «comedias pastorales». Lo que caracteriza a las cuatro piezas mencionadas es el énfasis y la prioridad que las convenciones narrativas desempeñan en las mismas.

Si en las tragedias predominaba el horror, la expiación, la separación, la destrucción y la muerte, en las últimas obras, *Pericles*, *Cymbeline*, a caballo entre las obras romanas y los romances, *El cuento de invierno* y *La tempestad* también aparecen la destrucción y el horror pero quedan redimidas por un acto de perdón y reconciliación, o bien, por la intervención directa de elementos sobrenaturales. A diferencia de las tragedias en las que se producía un movimiento lineal que acababa en muerte, en estas últimas comedias Shakespeare quiere un movimiento circular que concluye con la restauración del orden inicial roto por las pasiones humanas o, simplemente, por el capricho del destino como elemento retórico para hacer posible una intención del autor de que así suceda. Shakespeare acentúa esta rotación temática dando prioridad al papel de los hijos como instrumentos para restaurar el orden original roto por sus mayores.

La Tempestad nos puede servir para el estudio de las características comunes de este grupo de obras. Se abre con una escena dramática de tempestad en el mar y el consiguiente naufragio que nos transporta inmediatamente al terreno del romance popular. El naufragio, las tribulaciones para sobrevivir en una isla y el retorno al hogar es un motivo literario que se remonta a la *Odisea*.

La tormenta, sin embargo, pierde todo su carácter de potencialidad trágica cuando descubrimos en la escena segunda del primer acto que todo ha sido planeado por Próspero para atraer a su isla a quienes un día atentaron contra su vida despojándole de su ducado de Milán. La tormenta es un preludio retórico para el ceremonial de restauraciones, pérdidas y reencuentros que justifican la obra. Podría considerarse una alegoría de la «*felix culpa*» del periplo cristiano, una «*peripeteia*» que la providencia divina simbolizada en Próspero transforma de tragedia potencial en tragicomedia. No deja de haber complots y villanías —Antonio y Sebastián pretenden usurpar el trono de Nápoles intentando asesinar a Alonso y Trínculo, Stephan y Calibán pretenden matar y despojar de su poder a Próspero, pero el carácter omnipotente y providencial de éste nos asegura que todo está bajo su control. Dejando estos actos de naturaleza caída, la obra está saturada de un sentimiento de asombro ante la belleza del mundo. Miranda lo proclama:

*O wonder!
How many goodly creatures are here!*

*How beauteus mankind is ! O Brave New World
That hath such people in't!* (V, 1, 181-4)

En *La Tempestad*, el triunfo del amor de Ferdinand y Miranda servirá para sellar las desavenencias políticas entre Nápoles y Milán. Pasadas las pruebas Ferdinand merecerá el amor de Miranda. Al aceptar el castigo que se le impone, Ceres le promete la fertilidad, Iris la bendición de los dioses y Juno sellará con buenos auspicios su unión sacramental con Miranda. La escena emblemática de los dos enamorados jugando al ajedrez podría simbolizar la guerra de los sexos sometida a las reglas del matrimonio. La isla ha sido para los jóvenes una versión poética del Paraíso que, como todos los paraísos ha de ser abandonada y el barco, milagrosamente reparado, llevará a cada cual a su correspondiente destino.

En 1613, el teatro Globo quedó reducido a cenizas tras un incendio que se ocasionó mientras se representaba la primera función de *Enrique VIII*, que, parece ser, Shakespeare escribiera en colaboración con John Fletcher, una de las jóvenes promesas del teatro postisabelino. Se construiría más tarde otro teatro Globo que no contaría las huellas de Shakespeare en su recuerdo. Había puesto tanto ingenio, esfuerzo y vida en aquella casa-teatro, aquel “*wooden O*” que exaltara Enrique V que su destrucción le habría afectado como la amputación de una facultad mental o un miembro de su cuerpo. Aunque le quedarían todavía tres años de vida, el final del gran teatro Globo marca también el fin de su carrera, una de las más fascinantes de toda la historia. Moriría en Starford, el 23 de abril de 1616.

¿Dónde radica la grandeza de Shakespeare? Se podría decir que en el alto nivel de todo lo producido. Ha habido grandes autores que se han distinguido en una u otra disciplina en un momento determinado con una obra concreta, pocos con varias. Shakespeare destacó tanto en la tragedia como el mejor de los trágicos, ahí está *Hamlet* para demostrarlo, como en la comedia y el subgénero de comedia negra en *Medida por medida* y en la tragicomedia como en *La Tempestad*. A ello podemos añadir su gran facilidad verbal y la soberbia creación de cantidad y variedad de personajes como Hamlet, Othello, Lear, Falstaff, Ofelia, Romeo, Julieta, Viola, Sylvia, etc. etc. que en otros genios se limitó a uno, don Quijote, la Duquesa de Malfi, Tamburlaine, De Flores, Valpone, etc.

Shakespeare es un fenómeno mundial. En Alemania se le considera el padre de su teatro. La influencia sobre Pushkin, el creador del lenguaje literario moderno ruso, es notoria. El crítico americano Emerson dice que Shakespeare escribió los textos de la vida moderna. Shakespeare es clásico por su excelente calidad a la vez que es popular por sus historias y porque escribió para todos.

Por si fuera poco, Shakespeare es un fenómeno económico que, sin necesidad de ser inglés, se hubiera podido explotar casi sin querer. Shakespeare ha sido y es uno de los negocios más rentables del pueblo inglés que se ha venido incrementando desde el descubrimiento de los fenómenos culturales como objeto de lucro. Aparte de otras, con esta finalidad existe el teatro

permanente de Shakespeare en Stratford upon Avon con representaciones diarias a dos sesiones al menos desde 1879 y las obras de Shakespeare se muestran ininterrumpidamente en todo el mundo. Cuentan como grandes obras, interpretaciones escénicas de Macready (1850), de Sir Henry Irving (1874), de la familia Barrymore (1922-23) que en dos años hicieron 120 escenificaciones, de Konstantin Stanislavsky (1911) como productor, etc. Y las interpretaciones fílmicas y operísticas de Tyrone Guthrie (1939), de Bernstein (1957), de Grigory Konsintsev (1971), Bergman (1988), de Franco Zeffirelli (1990) como productores y Sir Laurence Olivier (1948) o Burton (1964) como insignes actores y, últimamente, Los *Hamlet*, *Othello* y *Mucho ruido y pocas nueces*, de Kenneth Branagh. Shakespeare es una fuente inagotable de historias y excelencia literaria, un objeto de consumo sin fecha de caducidad. Pero no quisiéramos ser prosaicos y volver a la literatura para ver la última pincelada que Dumas se encarga de trazar cuando dice: *Next to God, Shakespeare has created most*, después de Dios, Shakespeare es el mayor creador.

Notas

¹ “El silencio de Lear”. En: *Encuentros con Shakespeare*.

² *Encuentros con Shakespeare*, pág. 65.

Bibliografía

- ALEXANDER, Peter: *Complete Works of Shakespeare*. Londres, 1953.
 BARNARD, Robert: *A Short Story of English Literature*. Oxford, 1984.
 BURGESS, Anthony: *English Literature*. Londres, 1958.
 CARTER, Ronald (ed.): *The Penguin Guide to English Literature*. 1996.
 DRABBLE, Margaret (ed.): *The Concise Oxford Companion to English Literature*. OUP, 1987.
 EAGLE, Dorothy (ed.): *The Concise Oxford Dictionary of English Literature*. OUP, 1970.
 FORD, Boria (ed.): *The Pelican Guide to English Literature* (vol 2). Penguin 1955.
 HARRISON, G. B. (ed.): *Richard the Second*. Penguin, 1937.
 MCDOWALL: *An Illustrated History of Britain*. Longman, 1989.
 QUILLER-COUCH, Sir Arthur (ed.): *The Oxford Book of English Verse 1250-1918*. OUP, 1957.
Romeo y Julieta. Bruguera libro clásico. 1980.
 SAMPSON, George: *The Concise Cambridge History of English Literature*. CUP, 1970.
 SPENCER, T.J.B. (ed.): *Hamlet*. Penguin, 1981.
 THORNLEY, G. C.: *An Outline of English Literature*. Longman, Londres, 1968.
 VVAA.: *Encuentros con Shakespeare*. UNED. Madrid, 1985.