

El Drama Histórico en Shakespeare

Dra. María Jesús Pérez Martín

EL DRAMA HISTORICO EN SHAKESPEARE (1)

Quiero agradecer al Dr. Conejero su amable invitación para colaborar en el este Ciclo de Conferencias sobre Shakespeare, que este año deberá hacer especial hincapié en el hecho de su DRAMATICA.

Decir DRAMATICA es fácil de comprender: no se trata sino de la conjugación de cuantos elementos puedan actualizarse en escena, a la vista de un público determinado, para transmitir de la mejor manera posible el mensaje del autor.

Pero decir SHAKESPEARE ya supone un esfuerzo mayor; uno de los mayores de la crítica literaria.

Se explica, porque Shakespeare ha tratado de penetrar en el misterio de la naturaleza humana y ha expuesto tal multiplicidad de motivos, tan rica variedad de puntos de vista y de sugerencias, que la crítica no acaba de agotarlos. Sus personajes: Macbeth, Hamlet, Otelo, Lear, por sólo citar los más sobresalientes de sus tragedias, se han apoderado desde el siglo XVII de cuantas teorías se han ensayado sobre la mente humana para intentar una expli-

(1) Conferencia pronunciada en la Universidad de Valencia el 8 de mayo de 1976, en el ciclo organizado por el Dr. Conejero dentro de las actividades de *The World Centre for Shakespeare Studies, Spain.*

cación filosófica, psíquica, médica, artística, política o social de lo que todavía no acabamos de conocer: EL HOMBRE.

Nos interesa, entonces, subrayar este efecto de vitalidad expansiva o misterio para penetrar y descubrir en la naturaleza humana, pero emergiendo concretamente del cauce político y social de la HISTORIA INGLESA, porque ahí se asientan, de ahí se derivan cuantos elementos conjugó Shakespeare para hacernos llegar mejor su mensaje cuando realizaba sus DRAMAS HISTORICOS.

* * *

El teatro no dormía en Inglaterra cuando Shakespeare comenzó a escribir, ni tampoco dormía la conciencia nacional del momento por el que atravesaba el país. Esta conjunción fue singularmente afortunada, porque de ella se proyectó el espectáculo, inconcebible según los cánones clásicos, pero capaz de satisfacer las exigencias del público heterogéneo que acudía a los teatros isabelinos. Un espectáculo que se consagró definitivamente —tomando carta de naturaleza como género literario— cuando Shakespeare lo comience a dotar de los más puros recursos del arte dramático para hacer vibrar al espectador.

El auditorio se descubría recordando hechos sobresalientes de sus antepasados; en ese marco daba rienda suelta a sus emociones, afinaba su sensibilidad y ampliaba su imaginación encauzando sentimientos y simpatías entre amigos y enemigos. Pero aquel pasado comenzaba a hacerse presente, cuando una vez terminado el espectáculo, el ciudadano, al volver a su casa, se sentía más capacitado para reflexionar y hablar con mayor madurez y humildad sobre los problemas políticos del momento.

El drama histórico, partiendo de su limitación nacional, se convertía por el arte de Shakespeare en instrumento de exploración creadoramente científica, educativa —si se quiere— para descubrir la dignidad humana en una dimensión social, comunitaria, que ya no era privativa de un período, de una raza, o de una circunstancia histórica determinada, sino atemporal y universal.

¿Cómo se hizo posible esa expresión dramática? Son muy conocidos los hechos que la motivaron:

La vida nacional inglesa se encontraba ya, definitivamente, relegada a su condición insular tras la desastrosa terminación de la guerra de Cien Años. La terrible guerra civil de las Dos Rosas había irrumpido acto seguido de aquella desdichada pérdida de posiciones en el tablero internacional y minado —a fuerza de horrores y de sufrimientos— la resistencia física y moral de los ingleses. Y del mayor caos y de la mayor desesperación se había abierto paso una fuerza aglutinadora del país, pacifista, no precisamente dotada de escrúpulos, que se encarnaba en la dinastía Tudor.

La guerra y el desorden sólo habían desaparecido ante un rey fuerte y un pueblo sumiso, pendientes ambos de una sucesión necesaria para estabilizar la nueva legitimidad y reducir los viejos valores feudales a una jerarquía abierta a las nuevas corrientes renacentistas.

Pero este proceso de integración política, económica y social sufre la acometida de la Reforma Religiosa y con ello el país resulta nuevamente vulnerable a la discordia interna y a la posible intervención extranjera. Tan pronto como Enrique VIII se divorcia de Catalina de Aragón, la teología se mezcla intrínsecamente con la política. Desde 1530 los conceptos de FORTALEZA, FIDELIDAD, ORDEN y JERARQUIA, tradicionalmente esgrimidos contra USURPACION, DESOBEDIENCIA y DESORDEN, van a utilizarse contra una simple acusación, equivalente a estos tres pe-

ligros: PAPISMO o REBELDIA, condenada por los tribunales ingleses con la pena de alta traición.

Es de considerar que al súbdito isabelino se le enseñaba la fidelidad política como si se tratara de una obligación religiosa:

"He that nameth rebellion nameth not a singular or one only sin, as is theft, robbery, murder and such like, but he nameth the whole puddle and sink of all sins against God and man, against his prince, his country, his parents, his children, his kinsfolk, his friends, and against all men universally; all sins, I say, against God and all men heaped together, nameth he that nameth rebellion". (2).

Shakespeare, no hay duda, de que conocía estos sermones conforme iban calando en la mentalidad del pueblo y muy probablemente, porque así lo vemos recogido en su obra, habría escuchado o leído la famosísima HOMILY AGAINST DISOBEDIENCE AND WILFUL REBELLION, que divulgaron las autoridades religiosas a instancias del gobierno en un momento de pánico al producirse la *Northern Rebellion* de 1569.

Esta Homilía —la décima de una serie entera— trata de presentar dentro del concepto del orden la obediencia a la reina Isabel como eslabón inevitable de una armonía en la creación eterna:

"Almighty God hath created and appointed all things in heaven, earth and waters, in a most excellent and perfect

(2) Homilía n.º 33, dada a conocer en 1571 como respuesta a la excomunión que San Pío V pronunció contra la reina Isabel, por la que se eximía a los católicos ingleses de su juramento de fidelidad a la corona. Ver: *The Two Books of Homilies Appointed to be read in Churches*, ed. J. Griffichs, 1859, pág. 568; A. Hart, *Shakespeare and the Homilies*, Melbourne, 1934; J. W. Blench, *Preaching in England in the late Fifteen and Sixteenth Century*, 1964 y P. Milward, "The Homiletic Tradition in Shakespeare's Plays", *Shakespeare Studies*, 1966-7, vi. 9; vii. 6.

orden... In heaven he hath appointed distinct orders and states of archangels and angels. In the earth he hath assigned kings, princes... The sun, moon, stars, rainbow, thunder, lightning, clouds, and all birds of the air, do keep their order... The earth, trees, seeds, plants, herbs and corn... All the parts of the whole year, as winter, summer... All kinds of fishes in the sea... yea, the seas themselves keep their comely course and order.

And man himself hath also all his parts, both within and without... every degree of people, in a profitable, necessary and pleasant order. Every degree of people in their vocation... kings, princes, ...inferiors, and subjects, priests and laymen, masters and servants, fathers and children, husbands and wives, rich and poor... so that in all things is to be lauded and praised the goodly order of God, without the which, no house, no city, no common wealth, can continue and endure... Take away kings, princes, rulers, magistrates, judges, and such states of God's order... and there must needs follow all mischief and utter destruction, both of souls, bodies, goods and common wealths".

Estas Homilías, insistentemente, describen los horrores de una guerra civil como consecuencia inevitable del mayor de los pecados: la rebelión contra el soberano. Ahí se descubre el terror, la ansiedad que dominaban la aparentemente sólida y fastuosa posición de la reina Isabel:

"Nothing is so great as the mischief and wickedness when the subjects unnaturally do rebel against their prince, whose honour and life they should defend, though it were with the loss of their own lives; the brother to seek and often to work the death of his brother, the son of the father; the father to seek or procure the death of his sons... and so finally to make their country, thus by their mischief, weakened, ready to be a pray and spoil to all outward enemies that will invade it".

Mucho se ha hablado de la duplicidad de la reina Isabel, de sus continuas indecisiones que alarmaban en gra-

do de paroxismo a sus fieles consejeros; pero de lo que no cabe la menor duda es del provecho que supo arrancar de sus actos más significativos relacionándolos siempre con el bienestar de su país. Precisa recordar por ello su actitud personal, tendente a la encarnación de un ideal visible que mantuviera firme la fe de su pueblo; y ese ideal se abría —según su cálculo y su propia vanidad— hacia el mito más atractivo, hacia la posesión de todas las virtudes que debieran hallarse en el Príncipe Perfecto. Las Artes y las Letras tenían así, en ella, su símbolo máximo, pero no superaban a las virtudes del Gobierno y de la Guerra. Los panegíricos aduladores de la corte nos la presentan como Diana, Minerva o Alejandro. Interesa particularmente este último aspecto; Alejandro satisfacía las exigencias de una vanidad desaforada y de cuantas virtudes cívicas y guerreras se precisaran en un rey renacentista, porque en él se conjugaban *valor* y *sencillez*. Fijémonos ahora en las palabras con que la reina Isabel arengó a sus soldados cuando se esperaba en Tilbury de un momento a otro el desembarco de la Armada española:

"Let tyrants fear. I have always so behaved myself that, under God, I have placed my chiefest strength and safeguard in the loyal hearts and good of my subjects. And therefore I am come amongst you, as you see at this time, not for my recreation and disport, but being resolved in the midst and heat of the battle to live and die amongst you all; to lay down for my God, and for my kingdom and for my people, my honour and my blood even to dust. I know I have the body of a weak and feeble woman, but I have the heart and the stomach of a king, and a king of England too! And think foul scorn that Parma or Spain, or every prince of Europe, should dare to invade the borders of my realm". (3).

(3) Sobre la autenticidad de este discurso ver: J. E. Neale, *Essays in Elizabethan History*, London, 1958, págs. 104-6; ver también Miller Christy, "Queen Elizabeth's visit to Tilbury", *E. H. R.*, xxxiv, 1919, págs. 43-61.

Estas palabras y otras muchas que con extraordinaria elocuencia pronunciaba la reina Isabel ante el Parlamento, junto con las Homilías ya descritas, e innumerables panfletos que salían de las prensas inglesas, contrarrestaban en buena medida esa ansiedad e incluso terror a que hemos aludido anteriormente.

La propaganda oficial no descansaba; pero sería demasiado simplista suponer que todos los súbditos de la dinastía Tudor pensaban necesariamente según aquellos cánones. No todos aceptaban la propaganda oficial sin enjuiciarla, sin renunciar a pensar por sí mismos. Porque con la subida de esa monarquía absolutista al poder, las viejas tradiciones no desaparecieron enteramente de la conciencia inglesa. Y por lo que al drama histórico de Shakespeare se refiere, será necesario tener en cuenta hasta qué punto las nuevas corrientes derivadas de las circunstancias históricas de aquellos tiempos chocaban o se modificaban al enfrentarse con la doctrina secular del cristianismo, la filosofía clásica y la escolástica. El conjunto resultante, difícil de precisar con nitidez, se resolvía, sin embargo, en dos hechos ciertos:

- I. Que el llamado pensamiento Tudor, o providencia divina en los actos de Enrique VII, Enrique VIII e Isabel I era vulnerable a la crítica objetiva de un agudo observador que sopesara las realidades de los últimos 80 años.
- II. Que ese agudo observador, para expresar su pensamiento con mayor amplitud de criterio del que permitía la propaganda oficial, tenía que reunir cualidades excepcionales de expresión, que le permitieran, sin confundir o inquietar al público menos dotado, iluminar de una manera positiva su lealtad hacia los principios del gobierno.

Shakespeare así lo realizó en su obra, particularmente en su drama histórico. Sin embargo, no debemos considerarlo único en su postura. Christopher Morris dice de los intelectuales de la época:

“Most of them discussed the importance to society of obedience to authority, although they remained aware of limits which, in a healthy society, no authority would think of overstepping. The king, moreover, was one of the authorities. There were others: the Law, the People, the Church, God, and (according to some thinkers) Conscience. None of these authorities had as yet being conflated or confused with any other; and the problem facing social theorists was that of rendering to each authority its due”. (4).

En principio, estas palabras podían servir para fundamentar la postura de Shakespeare —Rey, Ley, Pueblo, Iglesia, Dios y Conciencia—. Pero Shakespeare no era un teorizante social o político, era un artista. Pensaba como artista, y por ser humano no dejaba de estar sujeto a las condiciones del momento en que le tocaba vivir.

Por ello, es importante considerar a la hora de analizar su drama histórico, que cuando surja, por ejemplo, el concepto de *orden*, sobre todo del orden que se hace depender del gobierno absoluto, que nunca será para Shakespeare un simple valor para aceptarlo sin replicar. Shakespeare calará hondo, llegará al *orden esencial*, al que simultanea lo político con lo que no lo es. Ese chispazo vital le atraía y fue a lo que dedicó su exploración cada vez más madura de artista.

Por eso, el relato histórico y el pensamiento político de su tiempo tampoco se disocian en sus manos del contenido moral. Ejemplos repetidos nos dará de que cuando

(4) Ver: C. Morris, *Political Thoughts in England; Tyndale to Hooker*, 1953.

la política y la moral se separan, no habrá fuerza que pueda remediar el desastre a más corto o largo plazo.

Esta convicción la vemos no sólo acrecentarse en su obra histórica, sino además evolucionar en su expresión hacia algo cada vez más sutil, complejo, inquietantemente ligado a la voluntad humana. Shakespeare no reducirá a simples silogismos o crudas moralejas los ejemplos de la historia inglesa; los adaptará, los mirará bajo la presión —en continuo avance— de su portentosa observación de la conducta humana. Así, es conveniente no olvidar estas palabras de A. P. Rossiter cuando, a propósito de *Richard III*, resumen magistralmente cuanto acabamos de exponer:

"The Tudor Myth system of Order, Degree etc was too rigid, too black-and-white, too doctrinaire and narrowly moral for Shakespeare's mind: it falsified his fuller experience of men". (5).

* * *

Decíamos que, cuando Shakespeare comenzó a escribir, el teatro no dormía en Inglaterra y que el drama histórico se consagró definitivamente cuando él le dedicó los recursos más puros del arte dramático.

El arte dramático, por ser necesariamente tridimensional, tenía que transformar aquellos hechos históricos en *visión, lengua hablada y acción*, dentro de los límites materiales y cronológicos que le imponía el escenario y la duración del espectáculo.

(5) A. P. Rossiter: *Angel with Horns*, 1961.

Al espectador se le conjuraba, entonces, para que viera y oyera una historia o acción que se realizaba allí donde la inmediatez afectaba a todos, pero la intensidad difería según el grado de sensibilidad o inteligencia que animara a cada uno de los espectadores.

Esta respuesta diversa del espectador se provocaba por la complejidad de medios que manejaba Shakespeare; *acción, personajes, pensamiento, lengua, música y espectáculo*. Porque de la interrelación de todos ellos se producía la ilusión de que aquella historia estaba realmente sucediendo.

Se ha dicho muchas veces que la acción, el argumento, en las obras de Shakespeare es defectuoso, torpe, siempre tomado de otras fuentes, pero cuya falta de originalidad resulta más que compensada por la intensidad vital que reciben sus personajes.

No es éste, precisamente, el lugar para rebatir esta afirmación con el detenimiento que se merece, pero interesa dar las razones por las que nos inclinamos a creer más bien todo lo contrario:

La relación *argumento o historia y personaje* es tan profunda, que si esos personajes se nos hacen convincentes, lo serán porque su acción también lo es; y si sobresalen con vitalidad arrolladora, lo harán porque el *argumento o acción o historia* se ha plegado de tal manera a sus posibilidades, que se hace invisible, no produce choque ni confusión para que el espectador en todo momento se haga con el tema de la obra y la caracterización del personaje.

Esto, que podría aplicarse a la producción dramática de Shakespeare en general, rige especialmente para los dramas de carácter histórico, donde la originalidad del autor tratando el argumento destruiría de forma inevitable

la necesaria relación con unas fuentes que había que respetar, porque el público las conocía de antemano y las exigía sin cambios sustanciales.

Shakespeare tenía que presentar a sus personajes históricos de tal manera que no hicieran violencia a las fuentes, por lo menos en lo que a la acción se refiere.

De las acciones recogidas en sus fuentes, lo que sí podía hacer era ordenar y relacionar episodios según su capacidad y preferencias, para acusar mejor los conflictos que afectasen tanto a la vida de los personajes como a la de la nación; porque sin conflicto no cabía dar una representación dramática.

A Shakespeare se le ofrecía, entonces, en los textos históricos, una gran diversidad de fuerzas para manejarlas en escena; pero el reducir aquella corriente viva, inconclusa, a ataques y contraataques, a cadenas causales de episodios, a acciones simétricas opuestas, o a paralelismos reiterados hasta llegar a la escisión del agotamiento —por una parte— y del triunfo —por otra— de las fuerzas contendientes, era tarea que requería no poco arte y sensibilidad.

Porque se trataba, y nada menos, que de establecer un suspense a pesar de conocer de antemano el desenlace de la acción; Shakespeare tenía que lograr originalidad en el tratamiento de la acción histórica, para que el espectador, aunque ya lo conociera, se sintiera invadido por la intensidad creciente de la acción, vislumbrando una alternativa de la realidad, y pidiera que el equilibrio imperfecto de aquellas fuerzas se resolviera de una manera armónica. Así, el gran triunfo de Shakespeare consistiría, al manejar un material histórico que le negaba las sorpresas efectistas, en crear lento e imperceptible un sentido de la acción que se fuera consolidando a través de todos los actos y escenas; y que esa acción saltara por

la fuerza de aquel suspense, de aquella actualidad que le prestaba el arte, a una toma de conciencia por parte del espectador, para que éste, casi maquinalmente, lo aplicara al momento que le tocaba vivir.

Y Shakespeare jamás habría logrado este efecto iluminador si no hubiera enriquecido a sus dramas históricos con una estructura dramática maestra. Y entendemos por estructura dramática el medio por el cual lo que es más importante en la acción atrae consistentemente la atención del espectador.

Hemos dicho que no es posible separar en los dramas de Shakespeare la excelencia de acción y de caracterización; y este es el punto de partida para empezar a sentir el hechizo con que Shakespeare nos presenta a los reyes, señores y plebeyos que pueblan sus dramas históricos. Empezar a sentir, porque es en el estudio de los personajes —como receptores más inmediatos de la vida— donde tropezamos ese misterio irreductible que hace confesar al autor:

"We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with sleep" (6).

Pues bien, esa inquietud existencial de los personajes de Shakespeare acusa en los dramas históricos una triple dimensión:

- I.º Son seres dotados de libre albedrío, responsables de sus acciones.
- II.º Se sienten zarandeados y muchas veces sometidos a una fuerza que dimana del conjunto de esas acciones libremente decididas y que se identifica con la vida comunitaria o de la nación.

(6) The Tempest IV, 1, 156-159.

III.º Esa fuerza nacional, que según las acciones individuales integradoras se inclinará ya hacia el caos, ya hacia el orden, queda a su vez dentro de una perspectiva superior —cósmica— si así lo queremos llamar, donde se dibujan con mayor nitidez los conflictos individuales y los colectivos.

Shakespeare juega con estas tres dimensiones, originadas indistintamente de su capacidad observadora del individuo, de su adaptación a las fuentes históricas y de su potencia imaginativa, para crear una rica simultaneidad que hace preguntarse a los más arduos investigadores ante cada una de sus obras históricas: ¿quién es el héroe: el rey o la nación?; ¿estará Shakespeare dibujando con trazos impresionistas de vidas y muertes el rostro de un rey inglés, o de una parte de la historia inglesa, o la perenne aspiración de la humanidad a una coexistencia pacífica?

* * *

Aunque Shakespeare da carta de naturaleza a este género, no fue el creador del drama histórico; no hizo más que recoger lo que ya asomaba en el escenario: *King Johan* de Bale y las anónimas *True Tragedy of Richard III*; *Thomas of Woodstock* y *The Famous Victories of Henry V*. Estas últimas obras derivadas a su vez —con mayor o menor arte dramático— de las crónicas de Edward Hall y Raphael Holinshed y también de fuentes narrativas poéticas; unas populares como el *Mirror for Magistrates* y otras cortesanas como *The Final Fowre Bookes of the Civil Wars Betweene the Two Houses of Lancaster and Yorke*, de Samuel Daniel.

Si nos fijamos en los términos en que van dedicadas estas obras, salta inmediatamente a la vista un móvil complementario del que observábamos en las Homilías: la exaltación de la dinastía Tudor como la mejor y la natural solución de las divisiones nacionales.

Samuel Daniel dice a la reina Isabel:

"And yet to God wee have no cause to plaine
Since thereby came, the quiet calme we Joye
The blisse of thee eliza, happie gaine
For all our loss; for that no other waye
The heavens could find, then to unite againe
The fatall seve'red families; that they
Might bring forth thee; that in thy peace might grow
That glory which no age could ever show".

Esta dedicatoria es eco de la que Edward Hall apuntaba a su padre Enrique VIII en *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York*, cuando le llama "the high and prudent prince king Henry the eighth, the indubitate flower and verye heire of both the sayd linages".

Sigue haciéndose oír la propaganda oficial, y Shakespeare, como los demás isabelinos, se veía inmerso en un ambiente que con diversos estímulos: religiosos, historiográficos y artísticos, les inducía de forma reiterada a aceptar una situación político-religiosa muy crítica. Crítica, porque le faltaba una base sólida y no podía cimentarse sin la supresión por la fuerza de valores antagónicos muy recordados por el vértigo del vacío que estaban produciendo.

Shakespeare no podía quedar indiferente ante esta situación, y al interesarse por ella tuvo que aceptar el mismo reto que caía sobre los demás pensadores isabelinos —ya vimos en qué condiciones— con la diferencia

de que lograría expresarse con mayor garantía de credibilidad y menor peligro, porque era dramaturgo y las bocas de sus muchos personajes podían emitir encontrados puntos de vista sin riesgo a la contradicción ni el absurdo.

Que a Shakespeare le interesara vivamente la historia de su país, lo podemos deducir, no sólo por la cantidad de obras de esta clase que escribió, sino también porque inicia y termina su carrera dramática con los dramas históricos ingleses. Vemos que la primera parte de *Henry VI* aparece en 1589 ó 1590; luego, de forma ininterrumpida, hasta 1599, se representan: las dos partes siguientes de *Henry VI*, *Richard III*, *King John*, *Richard II*, las dos partes de *Henry IV* y *Henry V*; finalmente, tras un largo intervalo, se escribe *Henry VIII* entre 1612 y 1613.

Atendiendo a los temas ahí tratados, veremos que se hermanan *King John* y *Henry VIII* con el problema de la supremacía de la corona sobre la iglesia anglicana. No en balde, como en *King Johan* de Bale —una de sus fuentes inmediatas—, ambos reyes representan una misma idea vencida primero y luego triunfante. Las ocho obras restantes ofrecen una secuencia de la historia de Inglaterra agrupadas en dos tetralogías. La primera queda constituida por las tres partes de *Henry VI* y *Richard III*, donde se asiste al estallido virulento de la Guerra de las Dos Rosas y a su resolución final con la batalla de Bosworth, en la que Richmond o Enrique VII Tudor surge como heredero y defensor de la casa de Lancaster y vengador asimismo y restaurador de la ultrajada familia York.

La segunda tetralogía se inicia con *Richard II*, las dos partes de *Henry IV* y *Henry V* y corresponde al período histórico inmediatamente anterior al de la primera tetralogía, en el que se incuban las disensiones que acabarían en la guerra fratricida, pero deteniéndose en las glorias de Enrique V.

Todos estos hechos históricos, tal como nos los presenta Shakespeare, podrían también traducirse de esta forma: *King John* y *Henry VIII* o la necesidad de una afirmación monárquica inglesa; *primera tetralogía* o la posibilidad de resolver las mayores dificultades y sinsabores en fecunda armonía política; y *segunda tetralogía* o cómo esas fuerzas desintegradoras pudieron ser detenidas en pleno proceso cuando se produjo el perfecto compromiso de sus respectivas obligaciones entre el soberano, la nobleza y el pueblo.

* * *

Shakespeare, como ya dijimos, es un artista con formidables dotes observadoras y sujeto, por lo tanto, a una constante revisión de su experiencia. Si no lo tuviéramos en cuenta caeríamos en el lamentable error de intentar captar el valor de sus dramas históricos como piezas separadas. Cada una de ellas es parte de una evolución continuada que va desde la aceptación más cruda de las fuentes y de la propaganda oficial hasta el malabarismo de una audaz crítica personal, cada vez más amplia, objetiva y generosa.

Así, vemos cómo Shakespeare repite en sus primeras producciones los exabruptos con que el pueblo, movido por la propaganda, expresaba su aversión a la iglesia católica. En la primera parte de *Henry VI*, Gloucester, representante de las mejores virtudes británicas, se revuelve contra su indigno y ambicioso pariente Winchester, haciendo particular mofa de su posición como cardenal de la Santa Sede:

"I'll canvass thee in thy broad cardinal's hat...
Under my feet I'll stamp thy cardinal's hat
In spite of pope or dignities of Church..."

(I, 3, 29...)

Asimismo, en esta obra primeriza se presenta a Juana de Arco, la principal causante de la retirada definitiva de los ingleses en el continente, bajo un aspecto maléfico, dedicada a la nigromancia —según la versión que la historiografía británica de la época daba a una heroína beatificada por la Iglesia de Roma—; son terribles sus últimas palabras cuando la conducen al suplicio, y que aprovecha magistralmente el dramaturgo para introducir y justificar los desastres históricos que iban a seguirse para los ingleses:

"May never glorious sun reflex his beames
Upon the country where you make abode;
But darkness, and the gloomy shade of death
Environ you, till mischief and despair
Drive you to break your necks or hang yourselves.

(V, 4, 76...)

Qué contraste con la respetuosa deferencia, e incluso admiración sin reservas con que en *Henry VIII* se trata a Catalina de Aragón, española y católica a ultranza:

"... Thou art, alone
if thy rare qualities, sweet gentleness.
Thy meekness saint-like, wife-like government,
Obeying in commanding, and thy parts
Sovereign and plous else, could speak thee out-
The queen of earthly queens".

"La reina de las reinas de la tierra"... Pero aquí Shakespeare ha llegado al año 1612, punto final de su carrera artística. Todavía en el año 96 vemos que uno de sus personajes —el rey Juan— profiere insultos contra Roma, cuando le dice al legado del Papa:

"What earthly name to interrogatories
 Can task the free breath of a sacred king?
 Thou canst not, cardinal, devise a name
 So slight, unworthy and ridiculous
 To charge me to an answer, as the Pope.
 Tell him this tale, and from the mouth of England
 Add thus much more, that no Italian priest
 Shall tithe or toll in our dominions;
 But as we, under heaven, are supreme head
 So under Him that great supremacy,
 Where do we reign, we will alone uphold
 Without th'assistance of a mortal hand.
 So tell the Pope, all reverence set apart
 To him and his usurped authority".

(III, 1, 147...)

Sin embargo, aquí, a pesar de seguirse en estas palabras el tono furibundo de la obra de Bale, asistimos a dos hechos importantes en la evolución que nos ofrece Shakespeare. El rey Juan, que ha dicho esto, no es ya como Gloucester un modelo de las virtudes británicas, sino un usurpador y un asesino, aspectos que borra cuidadosamente Bale. Y en cuanto al derecho sagrado de los reyes que les inmuniza de las sanciones del Papa, y —por supuesto del problema de la obediencia de sus súbditos—, ya lo estaba el autor sometiendo a la más dura crítica desde hacía seis años. En la tercera parte de *Henry VI*, cuando este soberano vuelve disfrazado de Escocia y lo descubren los guardas de su rival Eduardo IV, sorprendemos el siguiente diálogo:

2nd keeper — "You are the king Edward hath deposed;
 And we his subjects sworn in all allegiance
 Will apprehend you as his enemy...

King Henry — I was annointed king at nine months old
 My father and my grand father were kings;
 And you were sworn true subjects unto me
 And tell me, then, have you not broke your
 oaths?

1st keeper — No.

For we were subjects but while you were king.

King Henry — Why, Am I dead?, do I not breathe a man?"

(III, 1, 69...)

Pero, volviendo al año en que escribió *King John*, también sale de su pluma *Richard II*, donde se presenta con mayor alcance este problema: si el derecho divino de los reyes es carismático y sólo transmisible por legítima sucesión familiar. John of Gaunt, otro exponente de las virtudes nacionales, aquí, al reconocer la responsabilidad de Ricardo II en el asesinato de su tío el duque de Gloucester, no osa rebelarse:

"God's is the quarrel —for God's substitute
His deputy anointed in His sight,
Hath caused his death, the which if wrongfully
Let heaven revenge..."

(I, 2, 37...)

Entonces, una temible posibilidad es que ese rey por derecho divino se vea castigado por Dios y ese castigo se efectúe a través de miras y ambiciones humanas; ¿se legítima de esa manera la deposición de un rey?

He aquí lo que dice Northumberland, el noble ambicioso y egoísta:

"If then we shall shake off our slavish yoke
Imp out our drooping country's broken wing,
Redeem from brooking pawn the blemish crown,
Wipe off the dust that hides our sceptre's gilt,
And make high majesty look like itself..."

(II, 1, 291...)

Así surge un concepto de la realeza por encima de la persona que detenta la corona. Es lo que no puede acep-

tar el rey Ricardo que, viéndose amenazado, insiste —lo mismo que el rey Juan pero de forma cada vez más frenética— en su derecho inalienable:

"Not all the water in the rough rude sea
Can wash the balm off from an anointed King
The breath of wordly men cannot depose
The deputy elected by the Lord"...

(III, 2, 54...)

Y cuando sus razones se convierten en lágrimas, por la excesiva sensibilidad de su temperamento, se alza una voz más temible y mesurada, la del obispo-consejero Carlisle, quien se enfrenta con el vencedor de la situación, el futuro Enrique IV:

"What subject can give sentence on his king?
And who sits here that is not Richard's subject?
.....

My lord of Hereford here, whom you call king
Is a foul traitor to proud Hereford's king"...

(IV, 1, 121...)

Tampoco Shakespeare se olvida de presentar otra voz: la del pueblo, que también se ha alzado en la contienda y que se adhirió a Hereford:

"For all the country in a general voice
Cried hate upon him; and all their prayers and love
Were set on Herefofrd, whon they dote on..."

(IV, 1, 136...)

Entonces, ¿esta voz del pueblo podría legitimar más que la unción de la Iglesia y el compromiso de los nobles?

Tampoco, porque ese mismo pueblo, sigue diciendo Shakespeare por boca de Scroope, Arzobispo de York, en la segunda parte de *Henry IV*, se revolvió de la misma manera contra Enrique IV añorando a su antiguo rey:

"They that when Richard lived, would have him die
Are now become enamoured on his grave"

(I, 3, 101...)

No hay solución inmediata, únicamente queda para algunos, de los que se hace eco el Arzobispo de York, aceptar el sufrimiento nacional como un imperativo del desajuste realizado:

"We are all diseased,
And with our surfeiting and wantam hours
Have brought ourselves into a burning fever
And we must bleed for it..."

(IV, 1, 54...)

Para otros, como Westmorland, la única posibilidad es dejarse llevar de un feroz pragmatismo, indiferente a principios o tradiciones:

"O my good lord Mowbray
Construe the times to their necessities,
And you shall say, Indeed, it is the time,
And not the king, that doeth you injuries..."

(IV, 1, 104...)

Así se fija palpitante y provocador el problema del derecho divino de los reyes, que el público recogía con avidez, porque justificadamente la reina Isabel se sintió aludida en la persona de Ricardo II con motivo de la conspiración de Essex, cuyos partidarios hicieron representar la obra con fines subversivos y de ahí se siguió que los censores de la corte tuvieran que intervenir.

Pero Shakespeare no había dicho con ello la última palabra sobre el concepto de la realeza. Llegamos al año siguiente, el 98, y en *Henry V*, el autor vuelve a perseguir la solución de tan dificultoso problema, hablando ya, directamente, por medio de un Coro:

"O England! model to thy inward greatness,
Like little body with a mighty heart
What might'st thou do, that honour would thee do
Were all thy children kind and naturall"

(II, prol. 16...)

Todos son responsables en la vida de la nación, aunque al rey corresponda representarlos por medio de la obediencia que le deben:

"Therefore doth heaven divide
The state of man in divers functions
Setting endeavour in continual motion
To which is fixed, as an aim or butt
Obedience: for so work the honey-bees,
Creatures by a rule in nature teach
The act of order to a peopled kingdom".

(I, 2, 184...)

Aquí se ha incorporado la doctrina ya comentada de las Homilías sobre el orden y la obediencia; pero Shakespeare sigue afinando sobre las respectivas competencias de la responsabilidad del rey y de los súbditos y así se llega, con inmensa naturalidad dentro del contexto, pero también con inmenso sobresalto para el espectador, a estas palabras que se dejan caer con la fuerza de lo inevitable:

"Every subject's duty is the king's, but every subject's soul is his own".

(IV, 1, 137...)

Con sobresalto, porque Shakespeare está diciendo: *la autoridad del rey no puede coaccionar la libertad del súbdito para salvarse.*

Ya, desde el año 92, Shakespeare había llegado a una conclusión complementaria cuando compuso *Richard III*

y advertía con implacable realismo que el carácter absolutista del poder real tiene el peligro de que si lo detenta una persona indigna, proyectará el caos sobre la vida comunitaria y mutilará la personalidad del súbdito. Esto dicen los londinenses acobardados:

2nd citizen — "Ill news, by'r Lady, seldom comes
the better
I fear, I fear 'twill prove a giddy world.

1st citizen — Come, come, we fear the worst; all will be well.

3rd citizen — 'Tis more than we deserve, or I expect.

2nd citizen — Truly, the hearts of men are full of fear..."
(II, 3, 5...)

Y así se llega al colapso total de la vida cívica; Buckingham, colaborador sin escrúpulos de Ricardo, lo expresa en términos triunfantes:

"Now
The citizens are mum, say not a word".
(III, 7, 3...)

Sin embargo, no por esto proclama Shakespeare la supresión de una autoridad suprema que resida en el monarca. Nadie como él ha señalado el entusiasmo que sólo un rey, precisamente por tener tanto poder en sus manos, sabe arrancar a sus súbditos cuando se reconoce hombre como ellos y quiere compartir sus penalidades. Así se deja oír la voz de Enrique V cuando disfrazado de soldado discurre con sus camaradas:

"I think the king is but a man, as I am: the violet smells
to him as it doth to me; the element shows to him as it
doth to me, all his senses have but human conditions; his
ceremonies lay by, in his nakedness he appears but a man..."
(IV, 1, 101...)

Y Shakespeare —por el Coro— vuelve a precisar aún más ese feliz acercamiento del rey a sus soldados la víspera de la batalla de Agincourt, en circunstancias desesperadas:

"The royal captain of this ruined band
Walking from watch to watch, from tent to tent,
Let him cry "Praise and Glory on his head"!
For forth he goes, and visits all his host,
Bids them good morrow with a modest smile,
And calls them brothers, friends, and country men..."

(IV, prol. 29...)

Y el público volvería a sobresaltarse recordando el ejemplo más reciente que les había dado su reina Isabel cuando esperaba entre sus soldados el desembarco de la Invencible. Y ese público también —sería inútil negarlo— recordaba la violenta tempestad que dispersó la armada española, transferiría maquinalmente las palabras de acción de gracias de Enrique V a Isabel (7), cuando a la vista de los despojos franceses y la casi milagrosa preservación de los ingleses dijo:

"O God, thy arm was here:
And not to us, but to thy arm alone,
Ascribe we all".

(IV, 8, 107...)

Shakespeare supo dotar de incalculable poesía y dinamismo a esta nota patriótica que ha seguido haciendo

(7) "Queen Elizabeth in her moving prayer of thanksgiving for victory in 1588, was scrupulous in abscribing no credit to military expertise. She praised rather the favour of God and his wisdom in dividing the world into four élemente, *which all, when in thy most singular bounty, and never yerst seen care, thou hast this year made serve for instruments to daunt our foes. Liturgies and Occasional Forms of Prayer set Forth in the Reign of Queen Elizabeth*; ed. W. Keating Clay, Cambridge, C.U.P., 1874, pág. 622.

vibrar a cuantas generaciones de ingleses acuden a la representación de sus dramas históricos. Falconbridge en *Kin John*, Juan de Gante en *Richard II*, el Coro en *Henry V*, Richmond en *Richard III* y Cranmer en *Henry VIII* se remontan con vetas de profecía sobre la triste o difícil situación presente y proclaman su fe en los destinos de la nación, entonan una apoteosis, unánimes en hacerla depender de la libre voluntad de los ingleses.

Porque es al HOMBRE, en definitiva, no a las INSTITUCIONES, a quien está señalando Shakespeare como artífice de la Historia. De ahí la universalidad, la vigencia repetidamente actualizada de su drama histórico. El HOMBRE como autor de la Historia parece ser también la respuesta que pudo únicamente calmar su sed de artista-investigador en los History-Plays.