¡Comparte la literatura en tus redes sociales!

Compártelo

Twitéalo

Pinéalo



ÍNDICE DE CONTENIDOS MOSTRAR

Biografía corta William Shakespeare

¿Quién fue Shakespeare?

William Shakespeare, también conocido como el Bardo de Avon o el Cisne de Avon, fue bautizado el 26 de abril de 1564 en Stratford-upon-Avon, Warwickshire, Inglaterra, y murió el 23 de abril de 1616, Stratford-upon-Avon. **Shakespeare fue un poeta, dramaturgo y actor inglés** a menudo llamado el poeta nacional inglés y considerado por muchos como **el mayor dramaturgo de todos los tiempos.**

Shakespeare ocupa una posición única en la literatura mundial. Otros poetas, como Homero y Dante, y novelistas, como León Tolstoi y Charles Dickens, han trascendido las barreras nacionales, pero **la reputación viva de ningún escritor puede compararse con la de Shakespeare, cuyas obras, escritas a finales del siglo XVI y principios del XVII para pequeños teatros, se representan y leen ahora con más frecuencia y en más países que nunca.** La profecía de su gran contemporáneo, el poeta y dramaturgo Ben Jonson, de que Shakespeare «no era de una época, sino de todos los tiempos», se ha cumplido.

Libros destacados:

Generalidades:

- **Fecha de nacimiento:** 26 de abril de 1564

- **Fecha de muerte:** 23 de abril de 1616.
- **Nacionalidad:** inglés.
- **Géneros:** teatro, dramaturgia.

Vida y obra de Shakespeare

Aunque la cantidad de conocimiento factual disponible sobre Shakespeare es sorprendentemente grande para una de sus estaciones en la vida, muchos consideran esto un poco decepcionante, ya que en su mayor parte se extrae de documentos de carácter oficial. Las fechas de bautismos, matrimonios, muertes y entierros; testamentos, traslados, procesos legales y pagos por parte de la corte, son solo detalles polvorientos. **Hay, sin embargo, muchas alusiones contemporáneas a él como escritor, y éstas añaden una cantidad razonable de carne y sangre al esqueleto biográfico.**

Primeros años en Stratford

El registro parroquial de la Iglesia de la Santísima Trinidad en Stratford-upon-Avon, Warwickshire, muestra que **Shakespeare fue bautizado allí el 26 de abril de 1564; su cumpleaños se celebra tradicionalmente el 23 de abril.** Su padre, John Shakespeare, era un burgués del municipio que en 1565 fue elegido concejal y en 1568 alguacil (cargo correspondiente a alcalde, antes de que se concediera otra carta a Stratford en 1664). Se dedicaba a diversos tipos de comercio y parece haber sufrido algunas fluctuaciones de prosperidad. Su esposa, Mary Arden, de Wilmcote, Warwickshire, provenía de una antigua familia y era la heredera de algunas tierras. (Dadas las distinciones sociales un tanto rígidas del siglo XVI, este matrimonio debió ser un paso adelante en la escala social de John Shakespeare).

En Stratford había un colegio de buena calidad y la educación allí era gratuita, el salario del maestro de escuela era pagado por el municipio. No ha sobrevivido ninguna lista de los alumnos que estaban en la escuela en el siglo XVI, pero sería absurdo suponer que el alguacil del pueblo no envió a su hijo allí. **La educación de Shakespeare consistiría principalmente en estudios de latín: aprender a leer, escribir y hablar el idioma bastante bien y estudiar a algunos historiadores clásicos, moralistas y poetas.** Shakespeare no fue a la

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

universidad, y de hecho es poco probable que la ronda de estudios académicos de lógica, retórica y otros estudios que se tomaban allí le hayan interesado.

A los 18 años se casó. No se sabe dónde ni cuándo exactamente, pero el registro episcopal de Worcester conserva un vínculo fechado el 28 de noviembre de 1582, y ejecutado por dos mujeres de Stratford, llamadas Sandells y Richardson, como garantía para el obispo de la emisión de una licencia para **el matrimonio de William Shakespeare y «Anne Hathaway de Stratford», con el consentimiento de sus amigos y tras haber pedido una vez las prohibiciones**. (Anne murió en 1623, siete años después de Shakespeare. Hay buenas pruebas para asociarla con una familia de Hathaways que habitaba una hermosa granja, ahora muy visitada, a 3,2 km de Stratford).

La siguiente fecha de interés se encuentra en los registros de la iglesia de Stratford, donde una hija, llamada Susanna, nacida de William Shakespeare, fue bautizada el 26 de mayo de 1583. El 2 de febrero de 1585 se bautizaron los gemelos Hamnet y Judith. **(Hamnet, el único hijo de Shakespeare, murió 11 años después).**

¡Suscríbete al canal de Youtube de Biobibliografías!

Carrera en el teatro

La primera referencia a Shakespeare en el mundo literario de Londres viene en 1592, cuando un colega dramaturgo, Robert Greene, declaró en un panfleto escrito en su lecho de muerte:

> *Hay un cuervo advenedizo, embellecido con nuestras plumas, que con su corazón de Tigre envuelto en un cuero de Jugador supone que es tan capaz de bombardear un verso en blanco como el mejor de vosotros; y, siendo un absoluto Johannes Factotum, es en su propio concepto la única escena de Shake en un país.*

Lo que significan estas palabras es difícil de determinar, pero claramente son insultantes, y claramente Shakespeare es el objeto de los sarcasmos. Cuando el libro en el que aparecen (Greenes, groats-worth of witte, comprado con un millón de Arrepentimiento, 1592) fue publicado después de la muerte de Greene, un conocido mutuo escribió un prefacio ofreciendo una disculpa a Shakespeare y

dando testimonio de su valor. Este prefacio también indica que Shakespeare estaba haciendo amigos importantes para entonces. Porque, aunque la ciudad puritana de Londres era generalmente hostil al teatro, muchos de los nobles eran buenos mecenas del teatro y amigos de los actores. Shakespeare parece haber atraído la atención del joven Henry Wriothesley, el tercer conde de Southampton, y a este noble se le dedicaron sus primeros poemas publicados, Venus y Adonis y La violación de Lucrecia.

Una sorprendente prueba de que Shakespeare comenzó a prosperar pronto y trató de recuperar la fortuna de la familia y establecer su gentilidad es el hecho de que se concedió un escudo de armas a John Shakespeare en 1596. Se han conservado borradores de esta concesión en el Colegio de Armas de Londres, aunque el documento final, que debió ser entregado a Shakespeare, no ha sobrevivido. Es casi seguro que el propio William tomó la iniciativa y pagó los honorarios. El escudo de armas aparece en el monumento de Shakespeare (construido antes de 1623) en la iglesia de Stratford. Igualmente interesante como evidencia del éxito mundano de Shakespeare fue su compra en 1597 de New Place, una gran casa en Stratford, que de niño debió pasar todos los días caminando a la escuela.

No está claro cómo comenzó su carrera en el teatro, pero desde aproximadamente 1594 en adelante fue un miembro importante de la compañía de actores de Lord Chamberlain (llamados los Hombres del Rey tras la llegada de Jaime I en 1603). Tenían al mejor actor, Richard Burbage; tenían el mejor teatro, el Globe (terminado en el otoño de 1599); tenían al mejor dramaturgo, Shakespeare. No es de extrañar que la compañía prosperara. Shakespeare se convirtió en un profesional a tiempo completo de su propio teatro, compartiendo una empresa cooperativa e íntimamente preocupado por el éxito financiero de las obras que escribía.

Desafortunadamente, los registros escritos dan pocas indicaciones de la forma en que la vida profesional de Shakespeare moldeó su maravilloso arte. Todo lo que se puede deducir es que durante 20 años Shakespeare se dedicó asiduamente a su arte, escribiendo más de un millón de palabras de drama poético de la más alta calidad.

La vida privada

Shakespeare tuvo poco contacto con la oficialidad, aparte de caminar vestido con la librea real como miembro de los Hombres del Rey, en la coronación del Rey Jaime I en 1604. Continuó cuidando sus intereses financieros. Compró propiedades en

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Londres y en Stratford. En 1605 compró una parte (un quinto) de los diezmos de Stratford, lo que explica por qué fue enterrado en el coro de su iglesia parroquial. Durante algún tiempo se alojó con una familia hugonota francesa llamada Mountjoy, que vivía cerca de la iglesia de St. Olave en Cripplegate, Londres. Los registros de una demanda en mayo de 1612, resultado de una disputa de la familia Mountjoy, muestran a Shakespeare como testigo de una manera genial (aunque incapaz de recordar ciertos hechos importantes que habrían decidido el caso) y como interesante en general en los asuntos de la familia.

No ha sobrevivido ninguna carta escrita por Shakespeare, pero una carta privada dirigida a él se vio envuelta en algunas transacciones oficiales de la ciudad de Stratford y así se ha conservado en los archivos del municipio. Fue escrita por un tal Richard Quiney y dirigida por él desde el Bell Inn en Carter Lane, Londres, adonde había ido desde Stratford por negocios. En una de las caras del papel está inscrito: «A mi querido buen amigo y compatriota, Mr. Wm. Shakespeare, entregue esto». Aparentemente Quiney pensó que su compañero Stratfordian era una persona a la que podía solicitar un préstamo de 30 libras, una gran suma en tiempos isabelinos. No se sabe nada más de la transacción, pero, como se presentan tan pocas oportunidades de ver la vida privada de Shakespeare, esta carta de petición se convierte en un documento conmovedor. Además, es interesante que 18 años después el hijo de Quiney, Thomas, se convirtió en el marido de Judith, la segunda hija de Shakespeare.

El testamento de Shakespeare (hecho el 25 de marzo de 1616) es un documento largo y detallado. Conllevaba su amplia propiedad sobre los herederos varones de su hija mayor, Susana. (Ambas hijas estaban casadas, una con el mencionado Thomas Quiney y la otra con John Hall, un respetado médico de Stratford). Como un pensamiento tardío, legó su «segunda mejor cama» a su esposa; nadie puede estar seguro de lo que significa este notorio legado. Las firmas del testador en el testamento están aparentemente en una mano temblorosa. Tal vez Shakespeare ya estaba enfermo. Murió el 23 de abril de 1616. No se inscribió ningún nombre en su lápida en el coro de la iglesia parroquial de Stratford-upon-Avon. En su lugar aparecieron estas líneas, posiblemente las suyas propias:

«Buen amigo, por el amor de Jesús, abandona...
Para cavar el polvo que hay aquí.
Bendito sea el hombre que perdone estas piedras,
Y maldición sea el que mueva mis huesos.«

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Sexualidad

Como tantas circunstancias de la vida personal de Shakespeare, la cuestión de su naturaleza sexual está envuelta en la incertidumbre. A los 18 años, en 1582, se casó con Anne Hathaway, una mujer ocho años mayor que él. Su primera hija, Susana, nació el 26 de mayo de 1583, unos seis meses después de la ceremonia de matrimonio. Se había expedido una licencia para el matrimonio el 27 de noviembre de 1582, con una sola lectura (en lugar de las tres habituales) de las prohibiciones, o anuncio de la intención de casarse para dar a cualquier parte la oportunidad de plantear cualquier posible objeción legal. Este procedimiento y la rápida llegada del primer hijo de la pareja sugieren que el embarazo no fue planeado, ya que era ciertamente prematrimonial. Por lo tanto, el matrimonio parece haber sido una boda «a la carta». Ana dio a luz unos 21 meses después de la llegada de Susana a unos gemelos, llamados Hamnet y Judith, que fueron bautizados el 2 de febrero de 1585. A partir de entonces William y Anne no tuvieron más hijos. Permanecieron casados hasta su muerte en 1616.

¿Eran compatibles, o William prefirió vivir separado de Anne la mayor parte de este tiempo? Cuando se mudó a Londres en algún momento entre 1585 y 1592, no se llevó a su familia con él. El divorcio era casi imposible en esta época. ¿Había razones médicas o de otro tipo para la ausencia de más hijos? ¿Estaba presente en Stratford cuando Hamnet, su único hijo, murió en 1596 a la edad de 11 años? Compró una buena casa para su familia en Stratford y adquirió propiedades en los alrededores. Finalmente fue enterrado en la Iglesia de la Santísima Trinidad en Stratford, donde Anne se unió a él en 1623. Parece que se retiró a Stratford desde Londres hacia 1612. Había vivido separado de su esposa e hijos, excepto presumiblemente por visitas ocasionales en el curso de una vida profesional muy ocupada, por lo menos durante dos décadas. El legado de su última voluntad y el testamento de su «segunda mejor cama» a Anne, sin más mención de su nombre en ese documento, ha sugerido a muchos eruditos que el matrimonio fue una decepción necesaria por un embarazo no planeado.

¿Cómo era la vida amorosa de Shakespeare durante esas décadas en Londres, aparte de su familia? El conocimiento sobre este tema es incierto en el mejor de los casos. Según una entrada del 13 de marzo de 1602, en el libro común de un estudiante de derecho llamado John Manningham, Shakespeare tuvo un breve romance después de que escuchó por casualidad a una ciudadana en una representación de Ricardo III haciendo una cita con Richard Burbage, el actor

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

principal de la compañía de actores a la que Shakespeare también pertenecía. Aprovechando la conversación, Shakespeare supuestamente se apresuró a llegar al lugar donde se había concertado la cita, fue «entretenido» por la mujer y estaba «en su juego» cuando Burbage apareció. Cuando se trajo el mensaje de que «Ricardo III» había llegado, se supone que Shakespeare «hizo que se volviera a hacer que Guillermo el Conquistador estaba antes que Ricardo III». el nombre de Shakespeare William». Esta anotación del diario de Manningham debe ser considerada con mucho escepticismo, ya que no está verificada por ninguna otra evidencia y porque puede simplemente hablar de la verdad eterna de que los actores son considerados como espíritus libres y bohemios. De hecho, la historia era tan divertida que fue contada, embellecida e impresa en A General View of the Stage (1759) de Thomas Likes mucho antes de que se descubriera el diario de Manningham. Al menos sugiere, en cualquier caso, que Manningham imaginó que era verdad que Shakespeare era heterosexual y que no tenía aversión a una ocasional infidelidad a sus votos matrimoniales. La película Shakespeare in Love (1998) juega alegremente con esta idea en su presentación puramente ficticia del tórrido romance de Shakespeare con una joven llamada Viola De Lesseps, quien estaba ansiosa por convertirse en una actriz de una compañía profesional y que inspiró a Shakespeare en su escritura de Romeo y Julieta, dándole algunas de sus mejores líneas.

Aparte de estas intrigantes circunstancias, pocas evidencias sobreviven aparte de los poemas y obras de teatro que Shakespeare escribió. ¿Se puede aprender algo de ellos? Los sonetos, escritos quizás durante un largo período desde principios de 1590 hasta el 1600, relatan una profunda relación amorosa entre el que los recita y un joven bien nacido. A veces el poeta hablante se siente muy sostenido y confortado por un amor que parece recíproco. Más a menudo, la relación se ve perturbada por dolorosas ausencias, por celos, por la percepción del poeta de que otros escritores se están ganando el afecto del joven y, por último, por la profunda infelicidad de una franca deserción en la que el joven le quita al poeta hablante la belleza de pelo oscuro cuyos favores sexuales ha disfrutado el poeta hablante (aunque no sin cierta repugnancia a su propia lujuria desenfrenada, como en el Soneto 129). Esta narración parece plantear el deseo heterosexual en el poeta hablante, aunque sea de tipo problemático y culpable; pero ¿los primeros sonetos sugieren también un deseo por el joven? La relación se describe como profundamente emocional y dependiente; el poeta hablante no puede vivir sin su amigo y ese amigo le devuelve el amor que el poeta hablante siente tan ardientemente. Sin embargo, los lectores de hoy en día no pueden saber fácilmente

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

si ese amor está dirigido a la finalización física. De hecho, el Soneto 20 parece negar esa posibilidad insistiendo en que el hecho de que la Naturaleza haya equipado al amigo con «una cosa para mi propósito nada», es decir, un pene, significa que el sexo físico debe considerarse únicamente en el ámbito de la relación del amigo con las mujeres: «Pero ya que ella [la Naturaleza] te pinchó para el placer de las mujeres, / Mi amor es tu amor y tu amor usa su tesoro.» El juego de palabras obsceno sobre «pinchado» subraya el significado sexual de la copla final del soneto. El crítico Joseph Pequigney ha argumentado ampliamente que los sonetos conmemoran sin embargo una relación física consumada entre el poeta hablante y el amigo, pero la mayoría de los comentaristas se han alejado de una afirmación tan audaz.

Una dificultad importante es que no se puede estar seguro de que los sonetos sean autobiográficos. Shakespeare es un dramaturgo tan magistral que uno puede imaginarlo fácilmente creando una historia tan intrigante como la base de su secuencia de sonetos. Entonces, también, ¿los sonetos están impresos en el orden que Shakespeare habría querido? Parece que no estuvo involucrado en su publicación en 1609, mucho después de que la mayoría de ellos fueran escritos. Aún así, uno puede preguntarse por qué una historia así habría atraído a Shakespeare. ¿Hay algún nivel en el que la fantasía y el trabajo de los sueños puedan estar involucrados?

Las obras de teatro y otros poemas se prestan a tal especulación. Las relaciones amorosas entre dos hombres son a veces retratadas como extraordinariamente profundas. Antonio en «La duodécima noche» le protesta a Sebastian que necesita acompañarle en sus aventuras, incluso con un gran riesgo personal: «Si no me matas por mi amor, déjame ser tu sirviente» (Acto II, escena 1, líneas 33-34). Es decir, moriré si me dejas atrás. Otro Antonio, en El mercader de Venecia, arriesga su vida por su querido amigo Bassanio. Los actores en el teatro de hoy en día regularmente retratan estas relaciones como homosexuales, y de hecho los actores son a menudo incrédulos con cualquiera que dude de que ese sea el caso. En Troilo y Crésida, se rumorea que Patroclo es la «puta masculina» de Aquiles (V, 1, línea 17), como se sugiere en Homero, y ciertamente los dos son muy amigos, aunque Patroclo advierte a Aquiles que se enfrente a la batalla diciendo,

Una mujer insolente y masculina crecida
No es más odiado que un hombre afeminado
En tiempo de acción
(III, 3, 218-220)

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Una vez más, en el escenario moderno esta relación es a menudo presentada como obviamente, incluso flagrantemente, sexual; pero si Shakespeare la vio como tal, o si la obra valora la homosexualidad o la bisexualidad, es otra cuestión.

Ciertamente sus obras contienen muchas representaciones cálidamente positivas de la heterosexualidad, en los amores de Romeo y Julieta, Orlando y Rosalind, y Enrique V y Katharine de Francia, entre muchos otros. Al mismo tiempo, Shakespeare es astuto en sus representaciones de ambigüedad sexual. El violín disfrazado de joven, Cesario, en Nochebuena, gana el amor del duque Orsino de una manera tan delicada que lo que parece ser el amor entre dos hombres se transforma en el apareamiento heterosexual de Orsino y Viola. La ambigüedad se refuerza al saber el público que en el teatro de Shakespeare Viola/Cesario fue representado por un chico actor de unos 16 años. Todas las situaciones de travestismo en las comedias, que involucran a Portia en El mercader de Venecia, Rosalind/Ganímedes en Como te gusta, Imogen en Cimbelina, y muchas otras, exploran juguetonamente los inciertos límites entre los géneros. El nombre del disfraz masculino de Rosalind en «Como quieras, Ganímedes» es el del copero de Zeus del que el dios estaba enamorado; las antiguas leyendas asumen que Ganímedes era la catamita de Zeus. Shakespeare es característicamente delicado en ese aspecto, pero parece deleitarse en el friso de la sugestión sexual.

Documentación póstuma temprana

La familia o los amigos de Shakespeare, sin embargo, no se conformaron con una simple lápida, y en pocos años se erigió un monumento en el muro del coro. Parece que ya existía en 1623. Su epitafio, escrito en latín e inscrito inmediatamente debajo del busto, atribuye a Shakespeare la sabiduría mundana de Néstor, el genio de Sócrates y el arte poético de Virgilio. Al parecer, así es como sus contemporáneos de Stratford-upon-Avon deseaban que se recordara a sus conciudadanos.

Los homenajes de sus colegas

La memoria de Shakespeare sobrevivió mucho tiempo en los círculos teatrales, ya que sus obras siguieron siendo una parte importante del repertorio de los Hombres del Rey hasta el cierre de los teatros en 1642. El más grande de los grandes contemporáneos de Shakespeare en el teatro, Ben Jonson, tenía mucho que decir sobre él. A William Drummond de Hawthornden en 1619 le dijo que Shakespeare «quería arte». Pero, cuando Jonson vino a escribir su espléndido poema prefijado a

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

la edición Folio de las obras de Shakespeare en 1623, estuvo a la altura de las circunstancias con conmovedoras palabras de alabanza:

Triunfa, mi Bretaña, tienes uno para mostrar
A quien todas las escenas de Europa rinden homenaje.
¡No tenía edad, pero sí para siempre!

Además de casi retractarse de su anterior burla sobre la falta de arte de Shakespeare, da testimonio de que la personalidad de Shakespeare debía ser sentida, por aquellos que lo conocían, en su poesía, que el estilo era el hombre. Jonson también recordó a sus lectores la fuerte impresión que las obras habían causado en la Reina Isabel I y el Rey Jaime I en las actuaciones de la corte:

«El dulce cisne de Avon, qué espectáculo
Verte en nuestras aguas y aún así aparecer,
Y hacer esos vuelos a las orillas del Támesis
¡Eso sí que se llevó a Eliza y a nuestro James!

Shakespeare parece haber estado en términos afectuosos con sus colegas de teatro. Sus compañeros de teatro John Heminge y Henry Condell (que, con Burbage, fueron recordados en su testamento) dedicaron el Primer Folio de 1623 al conde de Pembroke y al conde de Montgomery, explicando que habían recogido las obras «sin ambición ni de lucro ni de fama; sólo para mantener vivo el recuerdo de tan digno amigo y compañero como era nuestro Shakespeare».

Anécdotas y documentos

Los anticuarios del siglo XVII comenzaron a recopilar anécdotas sobre Shakespeare, pero no se escribió ninguna vida seria hasta 1709, cuando Nicholas Rowe trató de reunir información de todas las fuentes disponibles con el objetivo de producir una narrativa conectada. Había tradiciones locales en Stratford: ocurrencias y farsas de personajes locales; historias escandalosas de borracheras y escapadas sexuales. Hacia 1661 el vicario de Stratford escribió en su diario: «Shakespeare, Drayton y Ben Jonson tuvieron un alegre encuentro, y parece que bebieron demasiado; ya que Shakespeare murió de una fiebre que allí contrajo». Por otro lado, el anticuario John Aubrey escribió en algunas notas sobre Shakespeare: «No era un guardián de la compañía; vivía en Shoreditch; no se corrompía y, si se le invitaba, escribía que estaba sufriendo». Richard Davies, archidiácono de Lichfield, informó: «Murió como papista». No se sabe con certeza cuánta confianza se puede depositar en una

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

historia así. A principios del siglo XVIII apareció la historia de que la Reina Isabel había obligado a Shakespeare a «escribir una obra de Sir John Falstaff enamorado» y que él había realizado la tarea (Las alegres esposas de Windsor) en una quincena. Hay otras historias, todas de autenticidad incierta y algunas meras fabricaciones.

Cuando comenzó la erudición seria en el siglo XVIII, era demasiado tarde para obtener algo de las tradiciones. Pero los documentos comenzaron a ser descubiertos. El testamento de Shakespeare fue encontrado en 1747 y su licencia de matrimonio en 1836. Los documentos relativos al juicio de Mountjoy ya mencionados fueron encontrados e impresos en 1910. Es posible que se descubran más documentos de naturaleza legal, pero con el paso del tiempo la esperanza se hace más remota. Los estudiosos modernos se preocupan más por estudiar a Shakespeare en relación con su entorno social, tanto en Stratford como en Londres. Esto no es fácil, porque el autor y el actor vivieron una vida un tanto distante: un respetado caballero de campo propietario de diezmos en Stratford, quizás, pero un artista bastante desarraigado en Londres.

Shakespeare el poeta y dramaturgo

Los antecedentes intelectuales

Shakespeare vivió en una época en la que las ideas y las estructuras sociales establecidas en la Edad Media todavía informaban el pensamiento y el comportamiento humano. La Reina Isabel I era la representante de Dios en la tierra, y los señores y plebeyos tenían sus debidos lugares en la sociedad bajo ella, con responsabilidades a través de ella hacia Dios y hacia abajo hacia aquellos de rango más humilde. El orden de las cosas, sin embargo, no era incuestionable. El ateísmo todavía se consideraba un desafío a las creencias y al estilo de vida de la mayoría de los isabelinos, pero la fe cristiana ya no era única. La autoridad de Roma había sido desafiada por Martín Lutero, Juan Calvino, una multitud de pequeñas sectas religiosas, y, de hecho, la propia iglesia inglesa. La prerrogativa real fue desafiada en el Parlamento; los órdenes económicos y sociales se vieron perturbados por el auge del capitalismo, por la redistribución de las tierras monásticas bajo Enrique VIII, por la expansión de la educación, y por la afluencia de nuevas riquezas por el descubrimiento de nuevas tierras.

Una interacción de ideas nuevas y viejas era típica de la época: las homilías oficiales exhortaban al pueblo a la obediencia; el teórico político italiano Nicolás

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Maquiavelo exponía un nuevo y práctico código de política que hacía temer a los ingleses al «maquiavillano» italiano y, sin embargo, les incitaba a preguntarse qué hacían los hombres, en lugar de qué debían hacer. En Hamlet, las disquisiciones sobre el hombre, las creencias, el estado «podrido» y los tiempos «fuera de la unión» reflejan claramente una creciente inquietud y escepticismo. La traducción de los Ensayos de Montaigne en 1603 dio mayor vigencia, alcance y finura a tal pensamiento, y Shakespeare fue uno de los muchos que los leyó, haciendo citas directas y significativas en La Tempestad. En la investigación filosófica la pregunta «¿Cómo?» se convirtió en el impulso para el avance, en lugar del tradicional «¿Por qué?» de Aristóteles. Las obras de Shakespeare escritas entre 1603 y 1606 reflejan inequívocamente una nueva desconfianza jacobina. Jaime I, que, como Isabel, reclamaba la autoridad divina, era mucho menos capaz que ella de mantener la autoridad del trono. La llamada Conspiración de la Pólvora (1605) mostró un desafío decidido por parte de una pequeña minoría del estado; las luchas de Jaime con la Cámara de los Comunes en los sucesivos Parlamentos, además de indicar la fuerza de los «nuevos hombres», también revelaron las insuficiencias de la administración.

Convenciones poéticas y tradiciones dramáticas

Las comedias latinas de Plauto y Terence eran conocidas en las escuelas y universidades isabelinas, y las traducciones o adaptaciones al inglés de las mismas eran ocasionalmente realizadas por los estudiantes. Las tragedias retóricas y sensacionales de Séneca también habían sido traducidas y a menudo imitadas. Pero también había una fuerte tradición dramática nativa derivada de las obras de milagros medievales, que habían continuado representándose en varias ciudades hasta su prohibición durante el reinado de Isabel. Este drama nativo había sido capaz de asimilar la farsa popular francesa, las obras de moralidad de inspiración clerical sobre temas abstractos, y los interludios o entretenimientos cortos que hacían uso de los «giros» de los payasos y actores individuales. Aunque los predecesores inmediatos de Shakespeare eran conocidos como los sabios de la Universidad, sus obras rara vez se estructuraban de la manera en que las habían estudiado en Oxford o Cambridge; en cambio, utilizaban y desarrollaban las formas narrativas más populares.

Los cambios en el lenguaje

El idioma inglés en este momento estaba cambiando y ampliando su alcance. El poeta Edmund Spenser dirigió la restauración de palabras antiguas, y maestros de

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

escuela, poetas, cortesanos sofisticados y viajeros trajeron más contribuciones de Francia, Italia y los clásicos romanos, así como de otros lugares. Gracias a la creciente disponibilidad de libros impresos más baratos, el idioma comenzó a normalizarse en cuanto a gramática y vocabulario y, más lentamente, en cuanto a la ortografía. El ensayista y filósofo Francis Bacon, ambicioso por una reputación europea y permanente, escribió en latín y en inglés; pero, si hubiera vivido sólo unos decenios más tarde, incluso él podría haber tenido una confianza total en su propia lengua.

Las deudas literarias de Shakespeare

La deuda más obvia de Shakespeare era con Rafael Holinshed, cuyas Crónicas (la segunda edición, publicada en 1587) proporcionaron material de historia para varias obras de teatro, incluyendo Macbeth y el Rey Lear. En las obras anteriores de Shakespeare otras deudas se destacan claramente: a Plauto por la estructura de La comedia de los errores; al poeta Ovidio y a Séneca por la retórica y el incidente en Tito Andrónico; al drama de la moralidad por una escena en la que un padre llora a su hijo muerto y un hijo a su padre, en Enrique VI, parte 3; a Christopher Marlowe por los sentimientos y la caracterización en Ricardo III y El mercader de Venecia; a la tradición popular italiana de la commedia dell'arte por la caracterización y el estilo dramático en La fierecilla domada; y así sucesivamente. Pronto, sin embargo, no hubo una línea entre sus efectos y los de él. En La Tempestad (quizás la más original de todas sus obras en forma, tema, lenguaje y escenario) también se pueden rastrear influencias populares, junto con una nueva y más obvia deuda con una distracción cortesana conocida como la mascarada, desarrollada por Ben Jonson y otros en la corte del Rey Jaime.

De las últimas obras de Shakespeare, Cardenio (ahora perdido) probablemente se basó en incidentes que involucraban al personaje Cardenio en el Don Quijote de Miguel de Cervantes. Dado que esa gran obra había sido traducida al inglés en 1612 por Thomas Shelton, estaba disponible para Shakespeare y John Fletcher cuando evidentemente colaboraron como autores en Cardenio en 1613. Fletcher recurrió a Cervantes en varias de sus obras posteriores.

Las condiciones teatrales

The Globe y su predecesor, el Teatro, eran teatros públicos dirigidos por los Chamberlain's Men, una importante compañía de teatro de la que Shakespeare era miembro. Casi todas las clases de ciudadanos, excepto muchos puritanos y

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

reformistas afines, acudían a ellos para el entretenimiento de la tarde. Los actores también eran convocados a la corte, para actuar ante el monarca y la nobleza reunida. En tiempos de plaga, normalmente en verano, podían recorrer las provincias, y en ocasiones actuaban en las Inns of Court de Londres (asociaciones de estudiantes de derecho), en universidades y en grandes casas. La popularidad condujo a una insaciable demanda de obras de teatro: a principios de 1613 los Hombres del Rey -como se conocía entonces a los Hombres del Chambelán- podían presentar «catorce obras varias». El teatro pronto se puso de moda también, y en 1608-09 los King's Men comenzaron a actuar regularmente en el Blackfriars, un teatro «privado» de interior donde las altas tarifas de admisión aseguraban a la compañía un público más selecto y sofisticado para sus actuaciones. (Para más información sobre el teatro en la época de Shakespeare, ver Recuadro: Shakespeare y las libertades).

Las primeras asociaciones de Shakespeare con los Chamberlain's Men parecen haber sido como actor. No se sabe que haya actuado después de 1603, y la tradición sólo le da papeles secundarios, como el fantasma en Hamlet y Adán en «Como quieras», pero su asociación continua debe haberle dado un conocimiento práctico directo de todos los aspectos del teatro. Numerosos pasajes de sus obras muestran una preocupación consciente por las artes teatrales y las reacciones del público. Hamlet da consejos de experto a los actores visitantes en el arte de la interpretación. Próspero en La Tempestad habla de la vida entera como una especie de «revelos», o espectáculo teatral, que, como un sueño, pronto terminará. El Duque de York en Ricardo II es consciente de cómo

…en un teatro, los ojos de los hombres,
Después de que un actor bien agraciado abandone el escenario
están ociosamente inclinados hacia el que entra a continuación,
Pensando que su charla es tediosa.

En la época de Shakespeare había poco tiempo para los ensayos de grupo, y a los actores se les daba sólo las palabras de sus propias partes. Las escenas cruciales en las obras de Shakespeare, por lo tanto, son entre dos o tres personajes solamente o bien se interpretan con un personaje dominando un escenario lleno de gente. La mayoría de los papeles femeninos se escribían para jóvenes actores masculinos o niños, por lo que Shakespeare no solía escribir grandes papeles para ellos o mantenerlos activamente en el escenario durante largos períodos. Escribir para los payasos de la compañía -que eran importantes atracciones populares en cualquier obra- presentaba el problema de permitirles usar sus personalidades y

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

trucos cómicos y, sin embargo, hacer que sirvieran a los intereses inmediatos del tema y la acción. (Para una discusión de la música en las obras de Shakespeare, ver Recuadro: La música en las obras de Shakespeare).

La datación de las obras de Shakespeare

Para una lista cronológica de las obras de Shakespeare, ver abajo. A pesar de los argumentos académicos, a menudo es imposible fechar una obra con precisión. Pero hay un consenso general, especialmente para las obras escritas en 1588-1601, en 1605-07, y desde 1609 en adelante. Las fechas de composición utilizadas aquí se basan en pruebas externas e internas, en consideraciones generales de estilo y temáticas, y en la observación de que una producción de no más de dos obras al año parece haberse establecido en aquellos períodos en los que la datación es bastante más clara que en otros.

Los dos poemas narrativos de Shakespeare, Venus y Adonis y El rapto de Lucrecia, pueden fecharse con certeza en los años en que la peste detuvo las representaciones dramáticas en Londres, en 1592-93 y 1593-94, respectivamente, justo antes de su publicación. Pero los sonetos ofrecen muchos y diversos problemas; no pueden haber sido escritos todos a la vez, y la mayoría de los eruditos los sitúan en el período 1593-1600. «El Fénix y la Tortuga» puede ser fechado en 1600-01.

Publicación

Las compañías de teatro en Londres durante el Renacimiento estaban siempre en busca de nuevas obras. Normalmente pagaban a destajo a los escritores independientes. Shakespeare fue una importante excepción; como miembro de Lord Chamberlain’s Men y luego de King’s Men, escribió para su compañía como accionista de su empresa capitalista.

Las compañías no estaban dispuestas a vender sus obras a los editores, especialmente cuando las obras eran todavía populares y estaban en el repertorio. Sin embargo, en ciertos momentos, las compañías podían verse obligadas a hacerlo: cuando una compañía se disolvía o cuando era puesta en inactividad forzosa por visitas de la peste o cuando las obras ya no eran actuales. (Las compañías eran propietarias de las obras; los autores individuales no tenían ningún derecho de propiedad intelectual una vez que las obras se habían vendido a los actores).

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Tales obras se publicaban normalmente en forma de cuarteto, es decir, impresas por ambas caras de grandes hojas de papel con cuatro páginas impresas en cada cara. Cuando la hoja se doblaba dos veces y se encuadernaba, se obtenían ocho páginas impresas para cada «reunión». Se imprimieron algunas obras en octavo, con la hoja doblada tres veces y dando 16 páginas impresas más pequeñas a cada reunión.

La mitad de las obras de Shakespeare fueron impresas en cuarto (al menos una en octavo) durante su vida. Ocasionalmente se publicaba una obra en un volumen aparentemente no autorizado, es decir, que no había sido vendida regularmente por la empresa al editor. La compañía actoral podía entonces encargar su propia versión autorizada. La portada del cuarto de Romeo y Julieta (1599), conocida hoy como el segundo cuarto, declara que es «Recién corregida, aumentada y enmendada, como ha sido varias veces actuada públicamente por el Muy Honorable Señor Chambelán Sus Siervos». El segundo cuarto de Hamlet (1604-05) se anuncia de manera similar como «Recién impreso y ampliado a casi tanto como era, de acuerdo con la copia verdadera y perfecta». En efecto, el primer cuarto de Hamlet (1603) es considerablemente más corto que el segundo, y el primer cuarto de Romeo y Julieta carece de unas 800 líneas que se encuentran en su sucesor. Ambos contienen lo que parecen ser errores de imprenta u otros errores que se corrigen en el segundo cuarto. El primer cuarto de El trabajo perdido del amor (1598) se presenta como «Recién corregido y aumentado», lo que implica quizás que también corrige una versión anterior no autorizada de la obra, aunque hoy en día no se sabe que exista ninguna.

El estado de estas y otras ediciones aparentemente no autorizadas es muy debatido hoy en día. La opinión más antigua de A.W. Pollard, W.W. Greg, Fredson Bowers y otros practicantes de la llamada Nueva Bibliografía considera en general que estos textos son sospechosos y tal vez pirateados, ya sea por visitantes inescrupulosos del teatro o por actores menores que participaron en la representación y a los que luego se les pagó para que reconstruyeran las obras de memoria. Los textos no autorizados contienen elementos que suenan como el trabajo de testigos oculares o actores (y son valiosos por esa razón). En algunos casos, el texto no autorizado se acerca notablemente al texto autorizado cuando ciertos actores menores están en el escenario que en otras ocasiones, lo que sugiere que esos actores pueden haber participado en una reconstrucción de memoria. Las obras de teatro Enrique VI, parte 2 y Enrique VI, parte 3 aparecieron originalmente en versiones más cortas que pueden haber sido reconstruidas memorialmente por los actores.

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Una escuela revisora de crítica textual que se hizo favorable en la última parte del siglo XX sostuvo que estos textos podrían haber sido versiones anteriores con su propia lógica teatral y que deberían considerarse parte de un proceso teatral por el que las obras evolucionaron en el escenario. Ciertamente, la situación varía de un cuarto a otro, e incuestionablemente los cuartos no autorizados son valiosos para la comprensión de la historia escénica.

Varios años después de la muerte de Shakespeare en 1616, sus colegas de los King's Men, John Heminge y Henry Condell, emprendieron el montaje de una edición recopilada. Apareció en 1623 como las Comedias, Historias y Tragedias del Sr. William Shakespeare, publicadas según las copias originales verdaderas. No contenía los poemas y dejaba fuera a Pericles como tal vez de autoría incierta. Tampoco incluía Los dos nobles parientes, Eduardo III, la parte de El libro de Sir Thomas More que Shakespeare pudo haber contribuido, o el Cardenio que Shakespeare parece haber escrito con John Fletcher y que puede haber servido de base para la Doble Falsedad de Lewis Theobald en 1727. No obstante, incluía 36 obras de teatro, la mitad de las cuales aparecieron impresas por primera vez.

Heminge y Condell tuvieron la pesada tarea de elegir qué materiales presentar al impresor, ya que tenían a mano una serie de manuscritos de autor, otros documentos que habían servido como libros de instrucciones para la representación (estos eran especialmente valiosos ya que tenían la licencia para la representación), y unas 18 obras que habían aparecido impresas. Catorce de ellas habían sido publicadas en lo que los editores consideraban textos más o menos fiables (aunque sólo dos se utilizaron sin alterar): Tito Andrónico; Romeo y Julieta (segundo cuarto); Ricardo II; Ricardo III; El trabajo del amor perdido; Enrique IV, parte 1; Enrique IV, parte 2; El sueño de una noche de verano; El mercader de Venecia; Mucho ruido y pocas nueces; Hamlet; El rey Lear; Troilo y Crésida; y Otelo. Enrique VI, Parte 1 y Enrique VI, Parte 2 habían sido publicados en cuartilla en forma abreviada y bajo diferentes títulos (The First Part of the Contention Betwixt the Two Famous Houses of York and Lancaster y The True Tragedy of Richard Duke of York) pero no fueron utilizados en esta forma por Heminge y Condell para el Folio de 1623.

Mucho fue descubierto por la erudición textual después de que Heminge y Condell hicieran su trabajo original, y el resultado fue una considerable revisión en lo que llegó a ser considerado como la mejor elección de texto original a partir del cual un editor debe trabajar. En las obras de teatro publicadas tanto en formato de folio como de cuarto (u octavo), la tarea de elegir era inmensamente complicada. El Rey

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Lear se convirtió especialmente en un campo de batalla crítico en el que los editores defendían la superioridad de varios rasgos del texto de 1608 quarto o folio. Los dos difieren sustancialmente y deben representar, de hecho, diferentes etapas de composición y de puesta en escena, de modo que ambos guardan relación con la comprensión de la historia textual y teatral de la obra. Lo mismo ocurre con Hamlet, con su cuarto no autorizado de 1603, su cuarto corregido de 1604-05, y el texto del folio, todos significativamente en desacuerdo entre sí. Otras obras en las que la relación textual entre el cuarto y el folio es muy problemática son Troilo y Crésida; Otelo; Enrique IV, parte 2; Enrique VI, parte 1 y Enrique VI, parte 2; Las alegres esposas de Windsor; Enrique V; y El sueño de una noche de verano. La mayoría de los casos en los que hay originales de cuarto y folio son problemáticos de alguna manera interesante. Las situaciones individuales son demasiado complejas para ser descritas aquí, pero la información está disponible en ediciones críticas de las obras y poemas de Shakespeare, especialmente en The Oxford Shakespeare, en una edición recopilada y en ediciones críticas individuales; The New Cambridge Shakespeare; y la tercera serie de The Arden Shakespeare.

Las obras y poemas de Shakespeare

Las primeras obras

Shakespeare llegó a Londres probablemente a finales de 1580. Estaba a mediados de los 20 años. No se sabe cómo se inició en el teatro o para qué compañías de actuación escribió sus primeras obras, que no son fáciles de datar. Indicando un tiempo de aprendizaje, estas obras muestran una deuda más directa con los dramaturgos londinenses de la década de 1580 y con los ejemplos clásicos que sus obras posteriores. Aprendió mucho sobre la escritura de obras imitando los éxitos del teatro londinense, como cualquier joven poeta y dramaturgo en ciernes podría hacer.

Tito Andrónico

Tito Andrónico (c. 1589-92) es un ejemplo de ello. Como la primera tragedia completa de Shakespeare, debe gran parte de su tema, estructura y lenguaje a La tragedia española de Thomas Kyd, que fue un gran éxito a finales de 1580. Kyd había dado con la fórmula de adoptar la dramaturgia de Séneca (el más joven), el gran filósofo y estadista estoico, a las necesidades de un nuevo y floreciente teatro londinense. El resultado fue la tragedia de la venganza, un género de asombroso

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

éxito que se refiguraría en Hamlet y en muchas otras obras de venganza. Shakespeare también tomó prestada una hoja de su gran contemporáneo Christopher Marlowe. El protagonista de «El judío de Malta» de Marlowe, Barrabás, puede haber inspirado a Shakespeare en su representación del villano Aarón el moro en Tito Andrónico, aunque también tenía a su disposición otras figuras del vicio.

El modelo senegalés ofreció a Kyd, y luego a Shakespeare, una historia de venganza sangrienta, ocasionada originalmente por el asesinato o la violación de una persona cuyos parientes cercanos (padres, hijos, hermanos) están obligados por un juramento sagrado a vengar la atrocidad. El vengador debe proceder con cautela, ya que su oponente es astuto, reservado y despiadado. El vengador se vuelve loco o finge locura para cubrir sus intenciones. Se vuelve más y más despiadado a medida que avanza hacia su objetivo de venganza. Al mismo tiempo, vacila y se siente profundamente afligido por consideraciones éticas. Una ética de la venganza se opone a la de la tolerancia cristiana. El vengador puede ver el espíritu de la persona cuya muerte injusta debe vengar. Emplea el dispositivo de una obra dentro de la obra para lograr sus objetivos. La obra termina con un baño de sangre y una reivindicación del vengador. Evidente en este modelo es la historia de Tito Andrónico, cuyos hijos son masacrados y cuya hija es violada y mutilada, así como la historia de Hamlet y otros.

Las primeras comedias románticas

Aparte de Tito Andrónico, Shakespeare no experimentó con la tragedia formal en sus primeros años. (Aunque sus obras de historia inglesa de este período retrataban eventos trágicos, su tema se centraba en otro lugar). El joven dramaturgo fue atraído más rápidamente hacia la comedia, y con un éxito más inmediato. Para ello sus modelos incluyen a los dramaturgos Robert Greene y John Lyly, junto con Thomas Nashe. El resultado es un género reconocible y característico de Shakespeare, aunque aprendió mucho de Greene y Lyly: la comedia romántica. Al igual que en el trabajo de sus modelos, las primeras comedias de Shakespeare se deleitan con historias de cortejo amoroso en las que una valiente y admirable joven (interpretada por un niño actor) se empareja con su cortejador masculino. Julia, una de las dos jóvenes heroínas de Los dos caballeros de Verona (c. 1590-94), se disfraza de hombre para seguir a su amante, Proteo, cuando éste es enviado de Verona a Milán. Proteo (nombre apropiado para el cambiante Proteo del mito griego), descubre que presta demasiada atención a Silvia, la amada del mejor

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

amigo de Proteo, Valentín. El amor y la amistad luchan así por las lealtades divididas del hombre descarriado hasta que la generosidad de su amigo y, sobre todo, la perdurable lealtad casta de las dos mujeres hacen entrar en razón a Proteo. El motivo de la joven mujer disfrazada de varón resultó ser muy valioso para Shakespeare en posteriores comedias románticas, incluyendo El mercader de Venecia, Como quieras y La duodécima noche. Como es generalmente cierto en Shakespeare, derivó lo esencial de su trama de una fuente narrativa, en este caso un largo romance en prosa española, la Diana de Jorge de Montemayor.

La primera comedia de Shakespeare de inspiración clásica es La Comedia de los Errores (c. 1589-94). Aquí se centró particularmente en la obra de Plauto llamada los Menaechmi (Gemelos). La historia de un gemelo (Antífolo) que busca a su hermano perdido, acompañado de un inteligente sirviente (Dromio) cuyo gemelo también ha desaparecido, resulta en una farsa de identidades equivocadas que también explora reflexivamente cuestiones de identidad y autoconocimiento. Las jóvenes de la obra, una de ellas la esposa de Antífolo de Éfeso (Adriana) y la otra su hermana (Luciana), entablan un diálogo significativo sobre cuestiones de obediencia y autonomía de la esposa. El matrimonio resuelve estas dificultades al final, como es habitual en las comedias románticas shakesperianas, pero no antes de que las complicaciones de la trama hayan puesto a prueba las necesidades de los personajes de saber quiénes son y qué deben esperar los hombres y las mujeres del otro.

La primera comedia romántica de Shakespeare que más le debe a John Lyly es Love’s Labour’s Lost (c. 1588-97), una confección ambientada en la tierra de nunca jamás de Navarra donde el Rey y sus compañeros son visitados por la Princesa de Francia y sus damas de compañía en una misión diplomática que pronto se convierte en un juego de cortejo. Como suele ocurrir en las comedias románticas shakesperianas, las jóvenes están seguras de quiénes son y con quién piensan casarse; no se puede estar seguro de que se enamoren realmente, ya que empiezan por saber lo que quieren. Los jóvenes, por el contrario, se dejan llevar por sus intentos cómicos e inútiles de evitar el amor romántico en favor de actividades más serias. Cometen perjurio, se avergüenzan y se humillan, y finalmente las mujeres les perdonan sus locuras. Shakespeare retrata brillantemente el desconcierto masculino y la seguridad en sí mismo de las mujeres mientras explora el traicionero pero deseable mundo de la atracción sexual, mientras que la gimnasia verbal de la obra enfatiza la maravilla y la deliciosa locura de enamorarse.

En La fierecilla domada (c. 1590-94), Shakespeare emplea un dispositivo de trama

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

múltiple que se convertirá en una característica estándar de sus comedias románticas. En una trama, derivada del I suppositi de Ludovico Ariosto (Suposiciones, tal y como había sido traducido al inglés por George Gascoigne), una joven (Bianca) mantiene un arriesgado noviazgo con un joven que parece ser un tutor, para consternación de su padre, que espera casarla con un pretendiente rico de su elección. Eventualmente las identidades equivocadas se enderezan, estableciendo al presunto tutor como Lucentio, suficientemente rico y adecuado. Simultáneamente, la astuta hermana de Bianca, Kate, denuncia (y aterroriza) a todos los hombres. Los pretendientes de Bianca comisionan al seguro de sí mismo Petruchio para que persiga a Kate para que Bianca, la hermana menor, sea libre de casarse. La trama de dominación de la esposa se basa en la tradición de cuentos y baladas en las que los hombres aseguran su ascenso en la relación matrimonial golpeando a sus esposas hasta la sumisión. Shakespeare transforma este material crudo y antifeminista en un estudio de la lucha por el dominio en la relación matrimonial.

Y, mientras que él opta en esta jugada por el triunfo masculino sobre el femenino, le da a Kate un sentido del humor que le permite ver cómo debe jugar el juego también en su propio beneficio. Se puede decir que al final es feliz con una relación basada en el ingenio y el compañerismo, mientras que su hermana Bianca resulta ser simplemente mimada.

Las primeras historias

En las exploraciones de Shakespeare de la historia inglesa, como en la comedia romántica, puso su marca distintiva en un género y lo hizo suyo. El género era, además, uno inusual. Aún no había una definición de una obra de historia inglesa, y no había reglas estéticas en cuanto a su forma. El antiguo mundo clásico había reconocido dos grandes categorías de género, la comedia y la tragedia. (Este relato deja fuera géneros más especializados como la obra de sátiro.) Aristóteles y otros críticos, incluyendo a Horacio, habían desarrollado, a lo largo de los siglos, definiciones clásicas. La tragedia trataba de las vidas de grandes personas afectadas por desastres, estaba escrita en verso elevado y tomaba como escenario un mundo mitológico y antiguo de dioses y héroes: Agamenón, Teseo, Edipo, Medea y el resto. La lástima y el terror eran las respuestas emocionales predominantes en las obras que buscaban comprender, aunque sea imperfectamente, la voluntad de los dioses supremos. La comedia clásica, por el contrario, dramatizaba lo cotidiano. Sus principales figuras eran ciudadanos de Atenas y Roma -caballeros, cortesanos,

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

esclavos, sinvergüenzas, etc. El humor era inmediato, contemporáneo, tópico; la farsa era satírica, incluso salvaje. Se invitó a los asistentes a ver representaciones miméticas de su propia vida cotidiana y a reírse de la codicia y la locura.

La obra de historia inglesa no tenía una estructura teórica tan ideal. Era un invento existencial: el tratamiento dramático de la historia inglesa reciente. Puede ser trágico o cómico o, más comúnmente, un híbrido. La lista de posibilidades genéricas de Polonio captura el ridículo potencial de las hibridaciones sin fin: «tragedia, comedia, historia, pastoral, pastoral-cómica, histórico-pastoral, trágico-histórico, trágico-histórico-pastoral», y así sucesivamente (Hamlet, Acto II, escena 2, líneas 397-399). (Por «pastoral», Polonio se refiere presumiblemente a una obra basada en romances que hablan de los pastores y la vida rural, en contraste con las corrupciones de la ciudad y la corte). Las obras de historia de Shakespeare tuvieron tanto éxito en el teatro londinense de la década de 1590 que los editores de las obras completas de Shakespeare, en 1623, optaron por agrupar su producción dramática bajo tres títulos: comedias, historias y tragedias. El género se estableció por la fuerza de su convincente popularidad.

Shakespeare, en 1590 aproximadamente, sólo tenía un modelo viable para la obra de historia inglesa, un drama anónimo y extenso llamado Las famosas victorias de Enrique V (1583-88) que contaba la saga del hijo de Enrique IV, el príncipe Hal, desde los días de su rebelión adolescente hasta su victoria sobre los franceses en la batalla de Agincourt en 1415, en otras palabras, el material que Shakespeare utilizaría más tarde para escribir tres obras importantes, Enrique IV, Parte 1; Enrique IV, Parte 2; y Enrique V. Shakespeare eligió comenzar no con el Príncipe Hal sino con la historia más reciente en el reinado del hijo de Enrique V, Enrique VI, y con las guerras civiles que vieron el derrocamiento de Enrique VI por Eduardo IV y luego la llegada al poder en 1483 de Ricardo III. Este material resultó ser tan rico en temas y conflictos dramáticos que escribió cuatro obras de teatro sobre él, una «tetralogía» que se extiende desde Enrique VI en tres partes (c. 1589-93) hasta Ricardo III (c. 1592-94).

Estas obras tuvieron un éxito inmediato. Las referencias contemporáneas indican que el público de principios de la década de 1590 se emocionó con la historia (en Enrique VI, Parte 1) del valiente Señor Talbot luchando en Francia contra la bruja Juana de Arco y su amante, el Delfín francés, pero siendo socavado en su esfuerzo heroico por el afeminamiento y la corrupción en casa. El propio Enrique VI es, como lo describe Shakespeare, un rey débil, elevado a la realeza por la temprana muerte de su padre, incapaz de controlar el faccionalismo en su corte, y enervado

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

personalmente por su encaprichamiento con una peligrosa francesa, Margarita de Anjou. Enrique VI es cornudo por su esposa y su amante, el duque de Suffolk, y (en Enrique VI, parte 2) se muestra incapaz de defender a su virtuoso tío, el duque de Gloucester, contra enemigos oportunistas. El resultado son disturbios civiles, rebelión de la clase baja (dirigida por Jack Cade), y finalmente una guerra civil total entre la facción de los Lancaster, nominalmente encabezada por Enrique VI, y los reclamantes yorkinos bajo el liderazgo de Eduardo IV y sus hermanos. Ricardo III completa la saga con su relato del funesto ascenso de Ricardo de Gloucester a través del asesinato de su hermano el Duque de Clarence y de los dos hijos de Eduardo IV, que también eran sobrinos de Ricardo. El tiránico reinado de Ricardo cede finalmente e inevitablemente al nuevo y más exitoso reclamante del trono, Enrique Tudor, conde de Richmond. Este es el hombre que se convierte en Enrique VII, descendiente de la dinastía Tudor y abuelo de la Reina Isabel I, que reinó de 1558 a 1603 y por lo tanto durante toda la primera década y más de la productiva carrera de Shakespeare.

La obra de historia inglesa de Shakespeare relató la historia del país en un momento en que la nación inglesa luchaba con su propio sentido de identidad nacional y experimentaba un nuevo sentido de poder. La Reina Isabel había traído estabilidad y una relativa libertad de la guerra a sus décadas de gobierno. Había mantenido a raya a las potencias católicas romanas del continente, en particular a Felipe II de España, y, con la ayuda de una tormenta en el mar, había combatido los intentos de Felipe de invadir su reino con la gran Armada Española de 1588. En Inglaterra el triunfo de la nación fue visto universalmente como una liberación divina. La segunda edición de las Crónicas de Holinshed estaba a mano como una vasta fuente de la dramaturgia histórica de Shakespeare. También celebraba el surgimiento de Inglaterra como una gran potencia protestante, liderada por un monarca popular y astuto.

Desde la perspectiva de la década de 1590, la historia del siglo XV también parecía pertinente. Inglaterra había salido de una terrible guerra civil en 1485, con la victoria de Enrique Tudor sobre Ricardo III en la batalla de Bosworth Field. Los principales personajes de estas guerras, conocidas como las Guerras de las Rosas – Enrique Tudor, Ricardo III, el duque de Buckingham, Hastings, Rivers, Gray, y muchos más – eran muy familiares para los lectores ingleses contemporáneos.

Debido a que estas obras históricas de Shakespeare a principios de la década de 1590 estaban tan empeñadas en contar la saga de la nación emergente, muestran una fuerte tendencia a identificar villanos y héroes. Shakespeare escribe dramas,

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

no textos escolares, y altera libremente las fechas y los hechos y el énfasis. Lord Talbot en Enrique VI, Parte 1 es un héroe porque muere defendiendo los intereses ingleses contra los franceses corruptos. En Enrique VI, Parte 2 Humphrey, duque de Gloucester, es reducido por los oportunistas porque representa los mejores intereses de los plebeyos y de la nación en su conjunto. Más que nada, Ricardo de Gloucester se hace pasar por un villano que personifica los peores rasgos de un siglo caótico de luchas civiles. Fomenta la lucha, las mentiras y los asesinatos y hace promesas escandalosas que no tiene intención de cumplir. Es una figura teatral brillante porque es muy inventivo e inteligente, pero también es profundamente amenazador. Shakespeare le da todos los defectos que la tradición popular imaginaba: un jorobado, un ojo malvado y brillante, un genio conspirativo. El verdadero Ricardo no era tan villano, parece; al menos, sus asesinatos de inspiración política no fueron peores que la eliminación sistemática de toda oposición por parte de su sucesor, el histórico Enrique VII. La diferencia es que Enrique VII vivió para encargar a los historiadores que contaran la historia a su manera, mientras que Ricardo lo perdió todo por la derrota. Como fundador de la dinastía Tudor y abuelo de la Reina Isabel, Enrique VII podía imponer un respeto que incluso Shakespeare estaba obligado a honrar, y en consecuencia el Enrique Tudor que retrata al final de Ricardo III es un patriota temeroso de Dios y un amante esposo de la princesa yorkina que dará a luz a la próxima generación de monarcas Tudor.

Ricardo III es una obra tremenda, tanto por su duración como por la bravura de su protagonista. Se llama tragedia en su portada original, como otras de estas primeras obras de la historia inglesa. Ciertamente nos presentan muertes brutales y las instructivas caídas de grandes hombres desde posiciones de alta autoridad hasta la degradación y la miseria. Sin embargo, estas obras no son tragedias en el sentido clásico del término. Contienen mucho más, y terminan en una clave importante: la llegada al poder de la dinastía Tudor que dará a Inglaterra sus grandes años bajo Isabel. La línea de la historia es una de sufrimiento y de eventual salvación, de liberación por las poderosas fuerzas de la historia y de supervisión divina que no permitirá que Inglaterra continúe sufriendo una vez que haya vuelto al verdadero camino del deber y la decencia. En este importante sentido, las obras de la historia temprana son como tragicomedias o romances.

Los poemas

Shakespeare parece haber querido ser un poeta tanto como buscó el éxito en el

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

teatro. Sus obras son maravillosas y poéticas, a menudo en verso. Y cuando experimentó una pausa en su carrera teatral alrededor de 1592-94, la plaga cerró mucha actividad teatral, escribió poemas. Venus y Adonis (1593) y La violación de Lucrecia (1594) son las únicas obras que Shakespeare parece haber llevado a cabo a través del proceso de impresión. Ambas deben mucho a Ovidio, el poeta clásico cuyos escritos Shakespeare encontró repetidamente en la escuela. Estos dos poemas son las únicas obras para las que escribió prefacios dedicatorios. Ambos son para Henry Wriothesley, conde de Southampton. Este joven, uno de los favoritos de la corte, parece haber animado a Shakespeare y ha servido por un breve tiempo al menos como su patrocinador. La dedicatoria del segundo poema es mucho más cálida que la del primero. Una tradición poco fiable supone que Southampton le dio a Shakespeare la participación que necesitaba para comprar la recién formada compañía de actores de Lord Chamberlain en 1594. Shakespeare se convirtió en un actor-compartidor, uno de los dueños de una empresa capitalista que compartía los riesgos y las ganancias entre ellos. Esta compañía tuvo un éxito brillante; Shakespeare y sus colegas, incluyendo a Richard Burbage, John Heminge, Henry Condell y Will Sly, se hicieron ricos gracias a sus presentaciones dramáticas.

Es posible que Shakespeare también escribiera al menos algunos de sus sonetos para Southampton, comenzando en estos mismos años de 1593-94 y continuando a lo largo de la década y más tarde. La cuestión de la base autobiográfica de los sonetos es muy debatida, pero Southampton encaja por lo menos en el retrato de un joven caballero al que se le insta a casarse y formar una familia. (La familia de Southampton estaba ansiosa de que hiciera precisamente esto.) Si el relato de una fuerte y amorosa relación entre el poeta y su caballero amigo es autobiográfico es aún más difícil de determinar. Como narración, la secuencia del soneto habla de un fuerte apego, de los celos, de la pena por la separación, de la alegría de estar juntos y de compartir bellas experiencias. El énfasis en la importancia de la poesía como una forma de eternizar los logros humanos y de crear un recuerdo duradero para el propio poeta es apropiado para una amistad entre un poeta de posición social modesta y un amigo que ha nacido mejor. Cuando la secuencia del soneto introduce a la llamada «Dama Oscura», la narración se convierte en una de celos dolorosos y destructivos. Los eruditos no conocen el orden en que fueron compuestos los sonetos – Shakespeare parece no haber tenido nada que ver con su publicación – pero no se ha propuesto ningún otro orden que el de la publicación, y, tal como están los sonetos, cuentan una historia coherente e inquietante. El poeta experimenta el sexo como algo que le llena de repugnancia y remordimiento, al menos en las circunstancias lujuriosas en las que se encuentra. Su apego al joven

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

es una relación amorosa que lo sostiene a veces más de lo que el amor de la Dama Oscura puede hacer, y sin embargo esta amistad amorosa también condena al poeta a la decepción y al odio a sí mismo. Si la secuencia refleja alguna circunstancia de la vida personal de Shakespeare, ciertamente está contada con una inmediatez y un poder dramático que hablan de un extraordinario don para ver el corazón humano y sus penas.

Las obras de los años medios y finales

Comedias románticas

En la segunda mitad de la década de 1590, Shakespeare llevó a la perfección el género de la comedia romántica que había ayudado a inventar. A Midsummer Night's Dream (c. 1595-96), una de las más exitosas de todas sus obras, muestra el tipo de trama múltiple que había practicado en La fierecilla domada y otras comedias anteriores. La trama general es del duque Teseo de Atenas y su inminente matrimonio con una guerrera amazónica, Hipólita, a quien Teseo ha conquistado recientemente y traído a Atenas para ser su novia. Su matrimonio pone fin a la obra. Comparten esta ceremonia final con los cuatro jóvenes amantes Hermia y Lisandro, Helena y Demetrio, que han huido al bosque cercano para escapar de la ley ateniense y perseguirse mutuamente, por lo que están sujetos a una complicada serie de confusiones. Finalmente todo se arregla con la magia de las hadas, aunque las hadas no están menos en conflicto. Oberon, rey de las hadas, se pelea con su reina Titania por un niño cambiante y la castiga haciendo que se enamore de un artesano ateniense que lleva una cabeza de asno. Los artesanos están en el bosque para ensayar una obra para el próximo matrimonio de Teseo e Hipólita. Así, cuatro ramas o tramas separadas interactúan entre sí. A pesar de la brevedad de la obra, es una obra maestra de construcción artística.

El uso de múltiples tramas fomenta un tratamiento variado de la experiencia del amor. Para las dos jóvenes parejas humanas, enamorarse es bastante peligroso; la larga amistad entre las dos jóvenes se ve amenazada y casi destruida por las rivalidades del encuentro heterosexual. La eventual transición al matrimonio heterosexual les parece que ha sido un proceso de sueño, de hecho de pesadilla, de la que emergen milagrosamente restaurados a sus mejores cualidades. Mientras tanto, la lucha marital de Oberon y Titania es, más perturbadoramente, una en la que la hembra es humillada hasta que se somete a la voluntad de su marido. Similarmente, Hipólita es una reina guerrera amazona que ha tenido que someterse

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

a la autoridad de un marido. Padres e hijas no están menos en conflicto hasta que, como en un sueño, todo se resuelve por la magia de Puck y Oberon. El amor es ambivalentemente tanto una relación ideal duradera como una lucha por la maestría en la que el macho tiene la ventaja.

El Mercader de Venecia (c. 1596-97) utiliza una estructura de doble trama para contrastar un cuento de cortejo romántico con uno que se acerca a la tragedia. Portia es un buen ejemplo de una heroína romántica en las comedias maduras de Shakespeare: es ingeniosa, rica, exigente con lo que espera de los hombres y adepta a ponerse un disfraz masculino para hacer sentir su presencia. Es lealmente obediente a la voluntad de su padre y aún así está decidida a tener a Bassanio. Resuelve triunfalmente los turbios asuntos legales de Venecia cuando los hombres han fracasado. Shylock, el prestamista judío, está a punto de exigir una libra de carne al amigo de Bassanio, Antonio, como pago por un préstamo perdido. Portia lo frustra en su intento de una manera que es a la vez astuta y seductora. La simpatía se equilibra fácilmente en el retrato de Shakespeare de Shylock, que es perseguido por sus oponentes cristianos y está dispuesto a exigir ojo por ojo según la antigua ley. Finalmente Portia triunfa, no sólo con Shylock en la corte, sino también en su matrimonio con Bassanio.

Mucho ruido y pocas nueces (c. 1598-99) retoma el tema de las luchas de poder en el cortejo, de nuevo en una reveladora doble trama. La joven heroína de la historia más convencional, derivada de la ficción italiana, es cortejada por un respetable joven aristócrata llamado Claudio que se ha ganado sus espuelas y ahora considera que es su agradable deber tomar una esposa. Sabe tan poco sobre Hero (como se llama) que crédula con la evidencia inventada del villano de la obra, Don John, que ha tenido muchos amantes, incluyendo uno la noche antes de la boda prevista. Otros hombres también, incluyendo el oficial superior de Claudio, Don Pedro, y el padre de Héroe, Leonato, están muy dispuestos a creer la calumniosa acusación. Sólo circunstancias cómicas rescatan a Hero de sus acusadores y revelan a los hombres que han sido tontos. Mientras tanto, la prima de Hero, Beatrice, encuentra difícil superar su escepticismo sobre los hombres, incluso cuando es cortejada por Benedick, quien también es escéptico sobre el matrimonio. Aquí las barreras para el entendimiento romántico son internas y psicológicas y deben ser derrotadas por las conspiraciones de sus amigos, que ven que Beatrice y Benedick están realmente hechos el uno para el otro en su ingenio y franqueza si sólo pueden superar su miedo a ser burlados por el otro. En lo que podría considerarse una brillante reescritura de La fierecilla domada, la ingeniosa batalla de los sexos no es menos

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

divertida y complicada, pero el eventual acomodo encuentra algo mucho más cercano al respeto mutuo y la igualdad entre hombres y mujeres.

Rosalind, en As You Like It (c. 1598-1600), hace uso del ya conocido dispositivo de disfrazarse de joven para perseguir los fines de promover una relación rica y sustancial entre los sexos. Como en otras de estas obras, Rosalind es más estable emocionalmente y madura que su joven, Orlando. Carece de educación formal y es todo un personaje tosco, aunque fundamentalmente decente y atractivo. Es la hija del duque desterrado que se ve obligada, a su vez, a ir al destierro con su querida prima Celia y el tonto de la corte, Touchstone. Aunque el disfraz masculino de Rosalind es al principio un medio de supervivencia en un bosque aparentemente inhóspito, pronto cumple una función más interesante. Como «Ganímedes», Rosalind se hace amiga de Orlando, ofreciéndole consejo en los asuntos amorosos. Orlando, muy necesitado de tal consejo, acepta de buena gana y procede a cortejar a su «Rosalind» («Ganímedes» interpretando a sí misma) como si fuera realmente una mujer. Sus irónicas y divertidas perspectivas sobre las locuras del amor joven ayudan a perforar la inflada y poco realista postura de Orlando de «Petrarca» como el joven amante que escribe poemas a su amante y los clava en los árboles. Una vez que ha aprendido que el amor no es una fantasía de actitudes inventadas, Orlando está listo para ser el marido de la verdadera joven (en realidad un niño actor, por supuesto) que se le presenta como la transformada Ganymede-Rosalind. Otras figuras de la obra profundizan en la comprensión de la gloriosa locura del amor por sus diversas actitudes: Silvius, el pálido cortejador del romance pastoral; Phoebe, la amante desdeñosa a la que adora; William, el patán del campo, y Audrey, la muchacha del campo; y, observando y comentando todo tipo de locura humana imaginable, el payaso Touchstone y el viajero descontento Jaques.

La duodécima noche (c. 1600-02) persigue un motivo similar de disfraz femenino. Viola, desembarcada en Illyria por un naufragio y obligada a disfrazarse de joven para ganar un lugar en la corte del duque Orsino, se enamora del duque y utiliza su disfraz como tapadera para un proceso educativo no muy distinto del que Rosalind le dio a Orlando. Orsino es un amante tan poco realista como se podría imaginar; paga una corte infructuosa a la condesa Olivia y parece contento con la melancolía amorosa improductiva en la que se revuelca. Sólo Viola, como «Cesario», es capaz de despertar en él un genuino sentimiento de amistad y amor. Se convierten en compañeros inseparables y luego en rivales aparentes de la mano de Olivia hasta que el cambio presto de la magia escénica de Shakespeare es capaz de devolver a «Cesario» a sus prendas de mujer y presentar así a Orsino la mujer de carne y

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

hueso que sólo ha imaginado a distancia. La transición de la amistad entre personas del mismo sexo a la unión heterosexual es una constante en la comedia de Shakespeare. La mujer es la que se conoce a sí misma, constante y leal; el hombre necesita aprender mucho de la mujer. Como en las otras obras, Nochebuena interpreta este tema del cortejo con una segunda trama, del autoengaño de Malvolio de que es deseado por Olivia, una ilusión que sólo puede ser abordada por los dispositivos satíricos de exposición y humillación.

Las alegres esposas de Windsor (c. 1597-1601) es una interesante desviación de la habitual comedia romántica shakesperiana en el sentido de que no está ambientada en un lugar lejano imaginado como Illyria o Belmont o el bosque de Atenas sino en Windsor, un pueblo sólidamente burgués cerca del castillo de Windsor en el corazón de Inglaterra. Según una incierta tradición, la Reina Isabel quería ver a Falstaff enamorado. Sin embargo, hay poco en el camino del cortejo romántico (la historia de Anne Page y su pretendiente Fenton está más bien enterrada en medio de tantos otros sucesos), pero la representación de la obra de las mujeres, y especialmente de las dos «esposas alegres», la señora Alice Ford y la señora Margaret Page, reafirma lo que es tan a menudo cierto de las mujeres en estas primeras obras, que son de buen corazón, castamente leales, y ingeniosamente poseídas por sí mismas. Falstaff, un trasero adecuado para su inteligencia, es una figura de chivo expiatorio que debe ser humillado públicamente como una forma de transferirle las debilidades humanas que la sociedad de Windsor desea borrar.

La finalización de las historias

Paralelamente a la escritura de estas finas comedias románticas, Shakespeare también llevó a cabo (por el momento, al menos) su proyecto de escribir la historia inglesa del siglo XV. Después de haber terminado en 1589-94 la tetralogía sobre Enrique VI, Eduardo IV y Ricardo III, llevando la historia hasta 1485, y luego hacia 1594-96 una obra sobre Juan que trata de un período cronológico (el siglo XIII) que lo diferencia bastante de sus otras obras de historia, Shakespeare se dirigió a finales del siglo XIV y principios del XV y a la crónica de Ricardo II, Enrique IV y del legendario hijo de Enrique, Enrique V. Esta inversión del orden histórico en las dos tetralogías permitió a Shakespeare terminar su recorrido por la historia inglesa de finales de la Edad Media con Enrique V, un rey héroe de una forma que Ricardo III nunca pudo pretender ser.

Ricardo II (c. 1595-96), escrita en versos en blanco, es una sombría obra sobre el

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

estancamiento político. Casi no contiene humor, salvo una escena irónica en la que el nuevo rey, Enrique IV, debe adjudicar las demandas en pugna del duque de York y su duquesa, el primero de los cuales desea ver a su hijo Aumerle ejecutado por traición y el segundo pide misericordia. Enrique es capaz de ser misericordioso en esta ocasión, ya que ahora ha ganado la corona, y por lo tanto da a esta escena un movimiento alegre. Antes, sin embargo, el ambiente es sombrío. Ricardo, instalado a una edad temprana en la realeza, demuestra ser irresponsable como gobernante. Destierra injustamente a su propio primo hermano, Enrique Bolingbroke (más tarde Enrique IV), mientras que el propio rey parece ser culpable de ordenar el asesinato de un tío. Cuando Ricardo mantiene el ducado de Lancaster de Bolingbroke sin la debida autoridad legal, se las arregla para alejar a muchos nobles y para alentar el regreso de Bolingbroke del exilio. Ese regreso, también, es ilegal, pero es un hecho, y, cuando varios de los nobles (incluyendo a York) se ponen del lado de Bolingbroke, Ricardo se ve obligado a abdicar. Los aciertos y los errores de esta lucha de poder son magistralmente ambiguos. La historia avanza sin ningún sentido de imperativo moral. Enrique IV es un gobernante más capaz, pero su autoridad se ve empañada por sus crímenes (incluyendo su aparente asentimiento a la ejecución de Ricardo), y su propia rebelión parece enseñar a los barones a rebelarse contra él a su vez. Enrique muere finalmente como un hombre decepcionado.

El moribundo rey Enrique IV debe entregar la autoridad real al joven Hal, o Enrique, ahora Enrique V. La perspectiva es sombría tanto para el rey moribundo como para los miembros de su corte, ya que el príncipe Hal se ha distinguido hasta este punto principalmente por su inclinación a hacerse compañía con el desacreditado si se enfrentara a Falstaff. Los intentos del hijo por reconciliarse con el padre tienen éxito temporalmente, especialmente cuando Hal salva la vida de su padre en la batalla de Shrewsbury, pero (especialmente en Enrique IV, Parte 2) su reputación de derrochador no lo abandonará. Todo el mundo espera de él un reinado de licencia irresponsable, con Falstaff en una posición influyente. Por estas razones el joven rey debe repudiar públicamente a su viejo compañero de taberna y de camino, por mucho que ese repudio le tire del corazón y del público. Falstaff, a pesar de su libertinaje e irresponsabilidad, es contagiosamente divertido y encantador; representa en Hal un espíritu de vitalidad juvenil que sólo se deja atrás con el mayor de los remordimientos cuando el joven asume la hombría y el papel de príncipe heredero. Hal maneja todo esto con aplomo y continúa derrotando a los franceses poderosamente en la batalla de Agincourt. Incluso sus juergas son una parte de lo que es tan atractivo en él. La madurez y la posición tienen un gran costo personal: Hal se convierte menos en un ser humano frágil y más en la figura de la

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

autoridad real.

Así, en sus obras de la década de 1590, el joven Shakespeare se concentró en gran medida en comedias románticas y obras de historia inglesa. Los dos géneros se complementan muy bien: uno trata del cortejo y el matrimonio, mientras que el otro examina la carrera de un joven que crece para ser un digno rey. Sólo al final de las obras de historia Enrique V tiene algún tipo de relación romántica con una mujer, y este caso es muy diferente a los noviazgos en las comedias románticas: Hal recibe a la princesa de Francia como premio, su recompensa por su robusta hombría. Toma la delantera en la escena de cortejo en la que la invita a unirse a él en un matrimonio político. Tanto en las comedias románticas como en las obras de historia inglesa, un joven negocia con éxito los peligrosos y potencialmente gratificantes caminos de la maduración sexual y social.

Romeo y Julieta

Aparte del primer Tito Andrónico, la única otra obra que Shakespeare escribió antes de 1599 que está clasificada como una tragedia es Romeo y Julieta (c. 1594-96), que es bastante atípica de las tragedias que van a seguir. Escrita más o menos en la época en que Shakespeare estaba escribiendo Sueño de una noche de verano, Romeo y Julieta comparte muchas de las características de la comedia romántica. Romeo y Julieta no son personas de rango o posición social extraordinaria, como Hamlet, Otelo, el Rey Lear y Macbeth. Son el chico y la chica de al lado, interesantes no por sus ideas filosóficas sino por su atractivo amor mutuo. Son los tipos de personaje más adecuados para la comedia clásica, ya que no provienen de la clase alta. Sus familias ricas son esencialmente burguesas. El afán con el que Capuleto y su esposa cortejan al Conde Paris como su futuro yerno, habla de su deseo de progreso social.

La primera mitad de Romeo y Julieta es muy divertida, mientras que su deleite en las formas de los versos nos recuerda a «El sueño de una noche de verano». La chabacanería de Mercutio y de la enfermera se adapta perfectamente a la textura cómica de las escenas iniciales. Romeo, desafortunadamente enamorado de una Rosalina a la que nunca conocemos, es una figura parcialmente cómica como Silvius en Como te guste. La valiente y autoconocida Julieta se parece mucho a las heroínas de las comedias románticas. Ella es capaz de instruir a Romeo en la forma de hablar cándidamente y sin afectación sobre su amor en lugar de las cadencias deshilachadas del cortejador Petrarca.

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

La obra es en última instancia una tragedia, por supuesto, y de hecho advierte a su audiencia al principio que los amantes están «cruzados de estrellas». Sin embargo, la trágica visión no es ni remotamente la de Hamlet o el Rey Lear. Romeo y Julieta son jóvenes poco llamativos y simpáticos, condenados por un sinfín de consideraciones ajenas a ellos mismos: la enemistad de sus dos familias, los malentendidos que impiden a Julieta poder decir a sus padres con quién se ha casado, e incluso desafortunadas coincidencias (como el extravío de la carta enviada a Romeo para advertirle del plan del fraile para la recuperación de Julieta de un sueño de muerte). Sin embargo, hay un elemento de responsabilidad personal sobre el que descansa la tragedia más madura cuando Romeo elige vengar la muerte de Mercutio matando a Tybal, sabiendo que este acto deshará las suaves gracias de la indulgencia que Julieta le ha enseñado. Romeo sucumbe a la presión machista de sus compañeros masculinos, y la tragedia resulta en parte de esta elección. Sin embargo, es tanto lo que está en juego que el lector finalmente ve a Romeo y Julieta como una tragedia amorosa, celebrando la exquisita brevedad del amor joven, lamentando un mundo insensible y evocando una respuesta emocional que difiere de la producida por las otras tragedias. Romeo y Julieta son, por fin, «Pobres sacrificios de nuestra enemistad» (Acto V, escena 3, línea 304). La respuesta emocional que evoca la obra es fuerte, pero no es como la respuesta que producen las tragedias después de 1599.

El «problema» juega

Cualesquiera que sean sus razones, alrededor de 1599-1600 Shakespeare se dedicó con una intensidad incansable a la exploración de temas más oscuros como la venganza, los celos sexuales, el envejecimiento, la crisis de la mediana edad y la muerte. Tal vez vio que su propia vida se movía hacia una nueva fase de experiencias más complejas e irritantes. Tal vez sintió, o intuyó, que había trabajado a través de la comedia romántica y el juego de la historia y las trayectorias emocionales de la maduración que abarcaban. En cualquier caso, comenzó a escribir no sólo sus grandes tragedias sino también un grupo de obras de teatro difíciles de clasificar en términos de género. A veces se agrupan hoy en día como obras «problemáticas» o comedias «problemáticas». El examen de estas obras es crucial para comprender este período de transición de 1599 a 1605.

Las tres obras problemáticas que datan de estos años son All’s Well That Ends Well, Measure for Measure, y Troilus y Cressida. All’s Well es una comedia que termina en la aceptación del matrimonio, pero de una manera que plantea espinosas

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

cuestiones éticas. El Conde Bertram no puede aceptar inicialmente su matrimonio con Helena, una mujer de baja condición social que ha crecido en su noble casa y ha ganado a Bertram como su marido por su aparentemente milagrosa cura del rey francés. La reticencia de Bertram a afrontar las responsabilidades del matrimonio es aún más desalentadora cuando dirige sus intenciones amorosas a una doncella florentina, Diana, a la que desea seducir sin casarse. La estratagema de Helena para resolver esta dificultad es el llamado truco de la cama, sustituyendo en la cama de Bertram la asignación arreglada y luego llamando a su díscolo marido a rendir cuentas cuando está embarazada de su hijo. Sus fines se logran por medios tan moralmente ambiguos que el matrimonio parece, en el mejor de los casos, una institución precaria en la que basar las presuntas garantías de la comedia romántica. El camino hacia la resolución y la madurez emocional no es fácil; Helena es una heroína más ambigua que Rosalind o Viola.

Medida por medida (c. 1603-04) emplea de manera similar el truco de la cama, y con un propósito similar, aunque en circunstancias aún más turbias. Isabella, a punto de convertirse en monja, se entera de que ha atraído el deseo sexual de Lord Angelo, el diputado gobernante de Viena que sirve en la misteriosa ausencia del Duque. Su súplica a Angelo por la vida de su hermano, cuando éste (Claudio) ha sido condenado a morir por fornicación con su prometida, se encuentra con la exigencia de que se acueste con Angelo o pierda la vida de Claudio. Este dilema ético se resuelve con un truco (ideado por el Duque, disfrazado) para sustituir a Isabel por una mujer (Mariana) con la que Angelo debía casarse pero que rechazó cuando no pudo presentar ninguna dote. Las motivaciones del Duque para manipular estas sustituciones y falsas apariencias no están claras, aunque podría decirse que su deseo es ver qué harán los diversos personajes de esta obra cuando se enfrenten a opciones aparentemente imposibles. Angelo se revela como un hombre moralmente caído, un supuesto seductor y asesino que, sin embargo, está arrepentido y finalmente contento de que se le haya impedido llevar a cabo sus pretendidos crímenes; Claudio aprende que es lo suficientemente cobarde como para querer vivir por cualquier medio, incluido el chantaje emocional y físico de su hermana; e Isabel aprende que es capaz de sentir amargura y odio, aunque, lo que es crucial, finalmente descubre que puede y debe perdonar a su enemigo. Su caridad, y las estratagemas del Duque, hacen posible un final en el perdón y el matrimonio, pero en ese proceso la naturaleza y el significado del matrimonio son severamente probados.

Troilo y Crésida (c. 1601-02) es la más experimental y desconcertante de estas tres

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

obras. Simplemente en términos de género, es virtualmente inclasificable. Difícilmente puede ser una comedia, terminando como lo hace en las muertes de Patroclo y Héctor y la inminente derrota de los troyanos. El final tampoco es normativo en términos de comedia romántica: los amantes, Troilo y Crésida, están separados el uno del otro y amargados por el fracaso de su relación. La obra es una obra de historia en cierto sentido, ya que trata de la gran guerra de Troya celebrada en la Ilíada de Homero, y sin embargo su propósito no es el de contar la historia de la guerra. Como tragedia, es desconcertante que las figuras principales de la obra (aparte de Héctor) no mueran al final, y el ambiente es de desolación e incluso de repugnancia más que de catarsis trágica. Quizás la obra debería ser considerada como una sátira; las observaciones corales de Tersites y Pandarus sirven en todo momento como un comentario mordaz sobre la interconexión de la guerra y la lascivia. Con la ambigüedad apropiada, la obra fue colocada en el Folio de 1623 entre las historias y las tragedias, en una categoría por sí misma. Claramente, en estas obras problemáticas, Shakespeare estaba abriendo para sí mismo una serie de nuevos problemas en términos de género y sexualidad humana.

Julio César

Escrito en 1599 (el mismo año que Enrique V) o 1600, probablemente para la apertura del Globe Theatre en la orilla sur del Támesis, Julio César ilustra de manera similar la transición en la escritura de Shakespeare hacia temas más oscuros y tragedia. También es una obra de historia en cierto sentido, que trata de una civilización no cristiana existente 16 siglos antes de que Shakespeare escribiera sus obras. La historia romana le abrió a Shakespeare un mundo en el que el propósito divino no podía ser fácilmente determinado. Los personajes de Julio César interpretan el gran acontecimiento del asesinato de César como uno en el que los dioses están enfadados o desinteresados o caprichosos o simplemente no están allí. El sabio Cicerón observa, «Los hombres pueden interpretar las cosas a su manera, / Limpio del propósito de las cosas mismas» (Acto I, escena 3, líneas 34-35).

La historia de la humanidad en Julio César parece seguir un patrón de ascenso y descenso, de una manera que es más cíclica que con un propósito divino. César disfruta de sus días de triunfo, hasta que es abatido por los conspiradores; Bruto y Casio llegan al poder, pero no por mucho tiempo. Los intentos de Bruto de proteger el republicanismo romano y la libertad de los ciudadanos de la ciudad para gobernarse a sí mismos a través de la tradición senatorial terminan en la destrucción de las mismas libertades que él más apreciaba. Él y Casio se

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

encuentran con su destino en la batalla de Filipos. Son figuras verdaderamente trágicas, sobre todo Bruto, ya que sus personajes esenciales son su destino; Bruto es un hombre bueno pero también orgulloso y obstinado, y estas últimas cualidades son las que finalmente provocan su muerte. La primera gran tragedia de Shakespeare es romana en espíritu y clásica en su noción de carácter trágico. Muestra lo que Shakespeare tuvo que aprender de los precedentes clásicos cuando se puso a buscar modelos viables en la tragedia.

Las tragedias

Hamlet (c. 1599-1601), en cambio, elige un modelo trágico más cercano al de Tito Andrónico y La tragedia española de Kyd. En su forma, Hamlet es una tragedia de venganza. Presenta características que también se encuentran en Tito: un protagonista encargado de vengar un crimen atroz contra la familia del protagonista, un antagonista astuto, la aparición del fantasma de la persona asesinada, el fingimiento de locura para despejar las sospechas del villano, el juego dentro de la obra como medio para poner a prueba al villano, y aún más.

Sin embargo, buscar estas comparaciones es para resaltar lo que es tan extraordinario de Hamlet, ya que se niega a ser una simple tragedia de venganza. El protagonista de Shakespeare es único en el género por sus escrúpulos morales, y sobre todo por haber encontrado la manera de llevar a cabo su temible mandato sin convertirse en un asesino a sangre fría. Hamlet actúa de forma sangrienta, sobre todo cuando mata a Polonio, pensando que el anciano escondido en los aposentos de Gertrudis debe ser el rey que Hamlet está encargado de matar. El acto parece plausible y fuertemente motivado, y sin embargo Hamlet ve de inmediato que se ha equivocado. Ha matado al hombre equivocado, aunque Polonio se lo haya buscado con su incesante espionaje. Hamlet ve que ha ofendido al cielo y que tendrá que pagar por su acto. Cuando, al final de la obra, Hamlet se encuentra con su destino en un duelo con el hijo de Polonio, Laertes, Hamlet interpreta su propia historia trágica como una que la Providencia ha hecho significativa. Poniéndose en manos de la Providencia y creyendo devotamente que «Hay una divinidad que da forma a nuestros fines, / Ábrelos como queramos» (Acto V, escena 2, líneas 10-11), Hamlet se encuentra preparado para una muerte que ha anhelado. También encuentra la oportunidad de matar a Claudio casi sin premeditación, espontáneamente, como un acto de represalia por todo lo que Claudio ha hecho.

Hamlet encuentra así un sentido trágico a su propia historia. En términos más

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

generales, también ha buscado el sentido de dilemas de todo tipo: el matrimonio precipitado de su madre, la débil voluntad de Ofelia que sucumbe a la voluntad de su padre y su hermano, el ser espiado por sus antiguos amigos Rosencrantz y Guildenstern, y mucho más. Sus declaraciones son a menudo desalentadoras, implacablemente honestas y filosóficamente profundas, mientras reflexiona sobre la naturaleza de la amistad, la memoria, el apego romántico, el amor filial, la esclavitud sensual, los hábitos corruptos (bebida, lujuria sexual) y casi todas las fases de la experiencia humana. (Haga clic aquí para ver un video de Hamlet enfrentándose a su madre).

Un aspecto notable de las grandes tragedias de Shakespeare (Hamlet, Otelo, el Rey Lear, Macbeth, y Antonio y Cleopatra sobre todo) es que se desarrollan a través de una gama tan asombrosa de emociones humanas, y especialmente las emociones que son apropiadas para los años maduros del ciclo humano. Hamlet tiene 30 años, se aprende, una edad en la que una persona es capaz de percibir que el mundo que le rodea es «un jardín sin maleza / que crece hasta la semilla». Las cosas raras y groseras en la naturaleza / Lo poseen simplemente» (Acto I, escena 2, líneas 135-137). Shakespeare tenía alrededor de 36 años cuando escribió esta obra. Otelo (c. 1603-04) se centra en los celos sexuales en el matrimonio. El Rey Lear (c. 1605-06) trata sobre el envejecimiento, el conflicto generacional y los sentimientos de ingratitud. Macbeth (c. 1606-07) explora la ambición lo suficientemente loca como para matar a una figura paterna que se interpone en el camino. Antonio y Cleopatra, escrito sobre 1606-07 cuando Shakespeare tenía 42 años o más, estudia el estimulante pero a la larga desalentador fenómeno de la crisis de la mediana edad. Shakespeare mueve a sus lectores a través de estas experiencias de vida mientras que él mismo lucha por capturar, de forma trágica, sus terrores y desafíos.

Estas obras están profundamente preocupadas por las relaciones domésticas y familiares. En Otelo Desdémona es la única hija de Brabantio, un anciano senador de Venecia, que muere desconsolado porque su hija se ha fugado con un hombre de piel oscura que es su superior por muchos años y es de otra cultura. Con Otelo, Desdémona es feliz brevemente, a pesar de su desobediencia filial, hasta que se despiertan en él unos terribles celos sexuales, sin más motivo que sus propios temores y su susceptibilidad a las insinuaciones de Iago de que es «natural» que Desdémona busque el placer erótico con un joven que comparte sus antecedentes. Impulsado por su profundo e irracional miedo y odio a las mujeres y aparentemente desconfiado de su propia masculinidad, Iago sólo puede aliviar su propio tormento interior persuadiendo a otros hombres como Otelo de que su inevitable destino es

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

ser cornudo. Como tragedia, la obra ejemplifica hábilmente el modelo clásico tradicional de un buen hombre llevado a la desgracia por el hamartia, o defecto trágico; como Otelo se aflige, es uno que «no ha amado sabiamente, sino demasiado bien» (Acto V, escena 2, línea 354). Sin embargo, hay que recordar que Shakespeare no debía ninguna lealtad a este modelo clásico. Hamlet, por ejemplo, es una obra que no funciona bien en términos aristotélicos. La búsqueda de un hamartia aristotélico ha llevado con demasiada frecuencia al trillado argumento de que Hamlet sufre de melancolía y una trágica incapacidad para actuar, mientras que una lectura más plausible de la obra argumenta que encontrar el curso correcto de acción es altamente problemático para él y para todos. Hamlet ve ejemplos en todos los lados de aquellos cuyas acciones directas conducen a errores fatales o ironías absurdas (Laertes, Fortinbras), y de hecho su propia rápida matanza del hombre que él asume que es Claudio escondido en los aposentos de su madre resulta ser un error por el que se da cuenta de que el cielo le hará responsable.

Las hijas y los padres también están en el corazón del mayor dilema del Rey Lear. En esta configuración, Shakespeare hace lo que a menudo hace en sus últimas obras: borrar a la esposa del cuadro, de modo que padre e hija(s) quedan para tratar el uno con el otro. (Compare Otelo, El cuento de invierno, Cimbelina, La tempestad, y quizás las circunstancias de la propia vida de Shakespeare, en las que sus relaciones con su hija Susana especialmente parecen haber significado más para él que su matrimonio parcialmente distanciado con Ana). El destierro de Lear de su hija favorita, Cordelia, por su lacónica negativa a proclamar el amor a él como la esencia de su ser, trae a este anciano rey el terrible castigo de ser menospreciado y rechazado por sus desagradecidas hijas, Goneril y Regan. Al mismo tiempo, en la segunda trama de la obra, el Conde de Gloucester comete un error similar con su hijo de buen corazón, Edgar, y se entrega a las manos de su intrigante hijo ilegítimo, Edmund. Estos dos padres ancianos y descarriados son alimentados por los hijos leales que han desterrado, pero no antes de que la obra haya probado hasta su límite absoluto la proposición de que el mal puede florecer en un mundo malo.

Los dioses parecen indiferentes, tal vez ausentes por completo; las súplicas de ayuda no son atendidas mientras la tormenta de la fortuna cae sobre las cabezas de aquellos que han confiado en los pasteles convencionales. Parte de lo que es tan grande en esta obra es que su prueba de los personajes principales requiere que busquen respuestas filosóficas que puedan armar el corazón resuelto contra la ingratitud y el infortunio señalando constantemente que la vida no le debe nada a

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

uno. Los consuelos de la filosofía que Edgar y Cordelia han encontrado son aquellos que no se basan en los supuestos dioses sino en una fuerza moral interna que exige ser caritativo y honesto porque la vida es de otra manera monstruosa e infrahumana. La obra exige precios terribles a aquellos que perseveran en la bondad, pero les deja a ellos y al lector, o a la audiencia, con la seguridad de que es simplemente mejor ser una Cordelia que ser un Goneril, ser un Edgar que ser un Edmund.

Macbeth es en cierto modo la tragedia más inquietante de Shakespeare, porque invita al examen intenso del corazón de un hombre bien intencionado en la mayoría de los sentidos, pero que descubre que no puede resistir la tentación de alcanzar el poder a cualquier precio. Macbeth es una persona sensible, incluso poética, y como tal entiende con una claridad aterradora lo que está en juego en su contemplación del asesinato. Duncan es un rey virtuoso y su invitado. El acto es un regicidio y asesinato y una violación de las sagradas obligaciones de la hospitalidad. Macbeth sabe que las virtudes de Duncan, como las de los ángeles, «con lengua de trompeta», abogarán contra «la profunda condenación de su despegue» (Acto I, escena 7, líneas 19-20). El único factor que pesa en el otro lado es la ambición personal, que Macbeth entiende como un fallo moral. La pregunta de por qué procede al asesinato se responde en parte por las insidiosas tentaciones de las tres hermanas Raras, que perciben la vulnerabilidad de Macbeth a sus profecías, y la aterradora fuerza de su esposa, que le lleva al asesinato describiendo su reticencia como falta de hombría. (Haga clic aquí para ver un video de Lady Macbeth incitando a su marido.) En última instancia, sin embargo, la responsabilidad recae en Macbeth. Su colapso de integridad moral enfrenta a la audiencia y quizás lo implique. La lealtad y la decencia de personajes como Macduff apenas compensan lo que es tan dolorosamente débil en el protagonista de la obra.

Antonio y Cleopatra abordan la fragilidad humana en términos menos aterradores espiritualmente. La historia de los amantes es ciertamente un fracaso mundano. Las vidas de Plutarco le dio a Shakespeare la lección objetiva de un valiente general que perdió su reputación y su autoestima por su enamoramiento de una mujer atractiva pero peligrosa. Shakespeare no cambia ninguna de las circunstancias: Antonio se odia a sí mismo por perder el tiempo en Egipto con Cleopatra, acepta casarse con Octavia, la hermana de Octavio César, para recuperar su estatus en el triunvirato romano, engaña a Octavia eventualmente, pierde la batalla de Actium debido a su atracción fatal por Cleopatra, y muere en Egipto como un guerrero derrotado y envejecido. Shakespeare añade a esta narración un retrato convincente

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

de la crisis de la mediana edad. Antonio está profundamente ansioso por su pérdida de potencia sexual y su posición en el mundo de los negocios. Su vida amorosa en Egipto es manifiestamente un intento de afirmar y recuperar su menguante poder masculino.

Sin embargo, el modelo romano no es en la obra de Shakespeare la elección incuestionablemente virtuosa que es en Plutarco. En Antonio y Cleopatra, el comportamiento romano promueve la atención al deber y a los logros mundanos, pero, como se encarna en el joven Octavio, también es obsesivamente masculino y cínico con respecto a las mujeres. Octavio intenta capturar a Cleopatra y llevarla triunfalmente de vuelta a Roma, es decir, enjaular a la mujer rebelde y ponerla bajo control masculino. Cuando Cleopatra percibe ese objetivo, elige un noble suicidio en lugar de la humillación de un macho patriarcal. En su suicidio, Cleopatra afirma que ha llamado «gran asno de César / No politizado» (Acto V, escena 2, líneas 307-308). Se prefiere enormemente el fugaz sueño de grandeza con Antonio, ambos sin restricciones, como Isis y Osiris, inmortalizados como amantes heroicos aunque las circunstancias reales de sus vidas fueran a menudo decepcionantes e incluso de mal gusto. La visión de esta tragedia es deliberadamente inestable, pero en lo más etéreo alienta una visión de la grandeza humana que se aleja del mal que corrompe el alma de Macbeth o del Rey Lear.

Dos tragedias tardías también escogen el antiguo mundo clásico como escenario, pero lo hacen de una manera profundamente desalentadora. Shakespeare parece haber estado muy preocupado por la ingratitud y la codicia humana en estos años. Timón de Atenas (c. 1605-08), probablemente una obra inacabada y posiblemente nunca producida, nos muestra inicialmente a un hombre próspero y legendario por su generosidad. Cuando descubre que se ha excedido en sus medios, recurre a sus aparentes amigos por el tipo de ayuda que les ha dado, sólo para descubrir que sus recuerdos son cortos. Retirándose a un amargo aislamiento, Timón se enfada contra toda la humanidad y rechaza cualquier tipo de consuelo, incluso el de la compañía bien intencionada y la simpatía de un antiguo sirviente. Muere en aislamiento. La amargura no aliviada de este relato sólo se ve aliviada en parte por la historia del capitán militar Alcibíades, que también ha sido objeto de la ingratitud y el olvido atenienses, pero que al final consigue reafirmar su autoridad. Alcibíades resuelve hacer algunos arreglos con la miserable condición de la humanidad; Timón no tendrá nada de eso. Rara vez se ha escrito una obra más amargada y poco aliviada.

Coriolano (c. 1608) retrata de forma similar las respuestas ingratas de una ciudad hacia su héroe militar. El problema se complica por el hecho de que Coriolano,

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

incitado por su madre y sus aliados conservadores, asume un papel político en Roma para el que no está dotado de temperamento. Sus amigos le instan a que no pronuncie su intempestivo discurso hasta que sea votado en la oficina, pero Coriolano es demasiado llano para tener tacto de esta manera. Su desprecio por los plebeyos y sus líderes políticos, los tribunos, es implacable. Su filosofía política, aunque implacablemente aristocrática y esnob, es consistente y teóricamente sofisticada; los ciudadanos son, como él argumenta, incapaces de gobernarse a sí mismos juiciosamente. Sin embargo, su furia sólo empeora las cosas y le lleva a un exilio del que regresa para conquistar su propia ciudad, en alianza con su viejo enemigo y amigo, Aufidio. Cuando su madre sale a la ciudad para suplicar por su vida y la de otros romanos, él cede y cae en la derrota como una especie de niño de madre, incapaz de afirmar su propio sentido de sí mismo. Como tragedia, Coriolano vuelve a ser amargo, satírico, terminando en derrota y humillación. Es una obra inmensamente poderosa, y captura un humor filosófico de nihilismo y amargura que se cierne sobre los escritos de Shakespeare a lo largo de estos años en la primera década del 1600.

Los romances

Al mismo tiempo, sin embargo, y luego en los años siguientes, Shakespeare volvió a la escritura de la comedia. Las comedias tardías suelen llamarse romances o tragicomedias porque cuentan historias de vagabundeo y separación que conducen finalmente a un reencuentro lloroso y alegre. Están impregnadas de un humor agridulce que parece elocuentemente apropiado para un escritor que ha explorado con tanta honestidad las profundidades del sufrimiento y la degradación humanos en las grandes tragedias.

Pericles, escrito quizás en 1606-08 y basado en el conocido cuento de Apolonio de Tiro, puede implicar alguna colaboración de autoría; el texto es inusualmente imperfecto, y no apareció en el Folio de 1623. Emplea una figura del coro, John Gower (autor de una versión anterior de esta historia), para guiar al lector o espectador por el Mediterráneo en los diversos viajes de Pericles, ya que evita el matrimonio con la hija del incestuoso rey Antíoco de Antioquía; se casa con Thaisa, la hija del rey Simónides de Pentápolis; tiene un hijo a su cargo; cree que su esposa murió al dar a luz durante una tormenta en el mar y arroja su cuerpo por la borda para calmar los temores supersticiosos de los marineros; pone a su hija Marina al cuidado de Cleón de Tarso y su malvada esposa, Dionisio; y finalmente es devuelto a su esposa e hijo después de muchos años. La historia es un típico romance.

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Shakespeare añade escenas conmovedoras de reencuentro y una percepción de que bajo el ingenuo relato de los viajes yace una sutil dramatización de la separación, la pérdida y la recuperación. Pericles está profundamente cargado por su pérdida y quizás, también, por un sentimiento de culpa por haber consentido en enviar el cuerpo de su esposa al mar. Sólo se recupera de su desesperación gracias a las ministraciones de una hija amorosa, que es capaz de darle una razón para vivir de nuevo y luego reunirse con su esposa.

The Winter's Tale (c. 1609-11) es en cierto modo una repetición de esta misma historia, en la que el Rey Leontes de Sicilia, herido por los celos irracionales de su esposa, Hermione, provoca la aparente muerte de esa esposa y la muerte real de su hijo. La culpa resultante es insoportable para Leontes y, sin embargo, curativa en última instancia durante un período de muchos años que se requieren para que su única hija, Perdita (a la que casi ha matado también), crezca hasta la madurez en la lejana Bohemia. Esta historia también está basada en un romance en prosa, en este caso el Pandosto de Robert Greene. El reencuentro con la hija y luego la esposa es profundamente conmovedor como en Pericles, con el toque mágico añadido de que el público no sabe que Hermione está viva y de hecho se le ha dicho que está muerta. Su maravillosa aparición escénica como una estatua que cobra vida es uno de los grandes golpes teatrales de Shakespeare, jugando con los temas favoritos de Shakespeare en estas últimas obras de la hija ministra, el marido culpable y la esposa milagrosamente recuperada. La historia es aún más conmovedora cuando uno considera que Shakespeare puede haber tenido, o imaginado, una experiencia similar al intentar recuperar una relación con su esposa, Anne, a la que había dejado en Stratford durante sus muchos años en Londres.

En Cimbelina (c. 1608-10) el rey Cimbelina lleva a su virtuosa hija Imogen al exilio por su oposición al matrimonio con Póstumo Leonato. La esposa en este caso es la malvada Reina de Cimbelina, una madrastra estereotipada y malvada cuyo ingenuo y lujurioso hijo Cloten (medio hermano de Imogen) es la encarnación de todo lo que amenaza y pospone el eventual final feliz de este cuento. Póstumo también le falla a Imogen al estar irracionalmente celoso de ella, pero finalmente se recupera de la creencia en su bondad. El oscuro retrato de la Reina ilustra lo ambivalente que es la visión de Shakespeare de la madre en sus últimas obras. Esta Reina es la malvada madrastra, como Dionyza en Pericles; en su incesante deseo de control, también recuerda a Lady Macbeth y a las Hermanas Raras en Macbeth, así como a la madre de Coriolano, Volumnia. La madre devoradora es una presencia prohibitiva en las obras tardías, aunque se equilibra con figuras maternas redentoras como Hermione

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

en The Winter’s Tale y Thaisa en Pericles.

La Tempestad (c. 1611) resume mucho de lo que se trataba el arte maduro de Shakespeare. Una vez más encontramos un padre sin esposa con una hija, en este caso en una isla desierta donde el padre, Próspero, es enteramente responsable de la educación de su hija. Se comporta como un dramaturgo a cargo de toda la obra, arreglando su vida y la de los demás personajes. Emplea una tormenta en el mar para llevar al joven Fernando en compañía de su hija; Fernando es la elección de Próspero, porque un matrimonio así resolverá la amarga disputa entre Milán y Nápoles, surgida después de que este último apoyara al hermano usurpador de Próspero, Antonio, en su reclamación al ducado de Milán, que ha llevado al destierro de Próspero. Al mismo tiempo, Ferdinand es también la elección de Miranda; los dos se enamoran al instante, anticipando el deseado final feliz y romántico. El final también significará el fin de la carrera de Próspero como artista y dramaturgo, ya que está cerca de jubilarse y siente que su don no se quedará con él para siempre. El espíritu encarcelado de Ariel, encarnación de ese regalo temporal y precioso, debe ser liberado en los últimos momentos de la obra. Calibán también debe ser liberado, ya que Próspero ha hecho lo que ha podido para educar y civilizar a este Hombre Natural. El arte no puede llegar tan lejos.

La Tempestad parece haber sido pensada como la despedida de Shakespeare del teatro. Contiene conmovedores pasajes de reflexión sobre lo que sus poderes como artista han sido capaces de lograr, y temas de despedida de cierre. Como una comedia, demuestra perfectamente la manera en que Shakespeare fue capaz de combinar una construcción artística precisa (la obra elige en esta ocasión de despedida observar las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción) con su especial habilidad para las historias que trascienden lo meramente humano y físico: La Tempestad está poblada de espíritus, monstruos y bufonadas. Esto, al parecer, es el resumen de Shakespeare de su arte como dramaturgo cómico.

Pero La Tempestad demostró no ser la última obra de Shakespeare después de todo. Quizás descubrió, como mucha gente, que se aburría en su retiro en 1613 o por ahí. Sin duda su compañía de actores estaba ansiosa por tenerlo de vuelta. Escribió una obra de historia titulada Enrique VIII (1613), que es extraordinaria en varios sentidos: relata acontecimientos históricos sustancialmente más tardíos cronológicamente que los del siglo XV que habían sido su tema en sus obras históricas anteriores; está separada de la última de esas obras por unos 14 años; y, quizás lo más significativo, es tan romántica como la obra de historia. La historia en este caso es realmente sobre el nacimiento de Isabel I, que se convertiría en la gran

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

reina de Inglaterra. Las circunstancias de los problemas matrimoniales de Enrique VIII, su encuentro con Ana Bolena, su enfrentamiento con el papado, y todo lo demás resultan ser las maneras humanamente impredecibles por las que la Providencia maquina el milagro del nacimiento de Isabel. La obra termina con este gran evento y ve en él una justificación y necesidad de todo lo que ha procedido. Así, la historia produce su significado providencial en forma de una obra que es a la vez historia y romance.

Colaboraciones y atribuciones espurias

Los dos nobles parientes (c. 1612-14) llevó a Shakespeare a colaborar con John Fletcher, su sucesor como principal dramaturgo de Los hombres del rey. (Se cree que Fletcher ayudó a Shakespeare con Enrique VIII, y los dos dramaturgos también pueden haber escrito el ahora perdido Cardenio en 1613, del cual Doble Falsedad, 1727, pretende ser una adaptación posterior). La historia, sacada del Cuento de Caballeros de Chaucer, es esencialmente otro romance, en el que dos jóvenes galanes compiten por la mano de Emilia y en el que las deidades presiden la elección. Shakespeare pudo haber tenido una mano antes también en Eduardo III, una obra de historia de alrededor de 1590-95, y parece haber proporcionado una escena más o menos para El Libro de Sir Thomas More (c. 1593-1601) cuando esa obra tuvo problemas con el censor. La escritura colaborativa era común en el escenario del Renacimiento inglés, y no es sorprendente que Shakespeare fuera llamado a hacer algo de eso. Tampoco es sorprendente que, dada su altísima reputación, se le atribuyera el haber escrito una serie de obras con las que no tenía nada que ver, incluyendo aquellas que fueron añadidas falsamente a la tercera edición del Folio en 1664: Locrine (1591-95), Sir John Oldcastle (1599-1600), Thomas Lord Cromwell (1599-1602), El pródigo de Londres (1603-05), El puritano (1606), y Una tragedia de Yorkshire (1605-08). Sin embargo, hasta cierto punto, su corpus es un cuerpo coherente de su propia obra. La forma de la carrera tiene una simetría y una belleza interna no muy diferente a la de las obras y poemas individuales.

Las fuentes de Shakespeare

Con algunas excepciones, Shakespeare no inventó las tramas de sus obras. A veces usaba viejas historias (Hamlet, Pericles). A veces trabajaba a partir de historias de escritores italianos relativamente recientes, como Giovanni Boccaccio, utilizando tanto historias conocidas (Romeo y Julieta, Mucho ruido y pocas nueces) como

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

historias poco conocidas (Otelo). Utilizó las populares ficciones en prosa de sus contemporáneos en «Como te gusta» y «El cuento de invierno». Al escribir sus obras históricas, se basó en gran medida en la traducción de Sir Thomas North de las Vidas de los nobles griegos y romanos de Plutarco para las obras romanas y en las crónicas de Edward Hall y Holinshed para las obras basadas en la historia inglesa. Algunas obras de teatro tratan de historia más bien remota y legendaria (El Rey Lear, Cimbelino, Macbeth). Los primeros dramaturgos habían usado ocasionalmente el mismo material (hubo, por ejemplo, las primeras obras llamadas Las famosas victorias de Enrique V y el Rey Leir). Pero, como se han perdido muchas obras de la época de Shakespeare, es imposible estar seguro de la relación entre una obra anterior perdida y la que sobrevive a Shakespeare: en el caso de Hamlet se ha argumentado de forma plausible que una «obra antigua», que se sabe que existió, era simplemente una versión temprana de la de Shakespeare.

Shakespeare probablemente estaba demasiado ocupado para un estudio prolongado. Tenía que leer los libros que pudiera, cuando los necesitara. Su enorme vocabulario sólo podía derivarse de una mente de gran celeridad, que respondía tanto al lenguaje literario como al hablado. No se sabe qué bibliotecas estaban disponibles para él. La familia hugonote de Mountjoys, con la que se alojó en Londres, presumiblemente poseía libros franceses. Además, parece haber disfrutado de una interesante conexión con el comercio de libros de Londres. El Richard Field que publicó los dos poemas de Shakespeare Venus y Adonis y El rapto de Lucrecia, en 1593-94, parece haber sido (como lo describe un registro de aprendizaje) el «hijo de Henry Field de Stratford-upon-Avon en el condado de Warwick, curtidor». Cuando Henry Field el curtidor murió en 1592, John Shakespeare el curtidor fue uno de los tres designados para valorar sus bienes y propiedades. El hijo de Field, aprendiz en 1579, tenía probablemente la misma edad que Shakespeare. A partir de 1587 se estableció firmemente como impresor de literatura seria, especialmente de la traducción de Plutarco de North (1595, reimpresa en 1603 y 1610). No hay evidencia directa de ninguna amistad cercana entre Field y Shakespeare. Sin embargo, no puede dejar de notarse que uno de los importantes impresores-editores de Londres en ese momento era un contemporáneo exacto de Shakespeare en Stratford, que difícilmente puede haber sido otro que un compañero de escuela, que era el hijo de un asociado cercano de John Shakespeare, y que publicó los primeros poemas de Shakespeare. Claramente, un considerable número de contactos literarios estaban disponibles para Shakespeare, y muchos libros eran accesibles.

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Que las obras de Shakespeare tenían «fuentes» ya era evidente en su época. Una interesante descripción contemporánea de una actuación se encuentra en el diario de un joven abogado del Templo Medio, John Manningham, que mantuvo un registro de sus experiencias en 1602 y 1603. El 2 de febrero de 1602, escribió:

En nuestra fiesta tuvimos una obra llamada «La duodécima noche»; o, «Lo que quieras», muy parecida a «La comedia de los errores», o «Menaechmi» en Plauto, pero más parecida y cercana a la que en italiano se llama «Inganni».

La primera colección de información sobre las fuentes de las obras isabelinas se publicó en el siglo XVII – el «Account of the English Dramatick Poets» de Gerard Langbaine (1691) indicaba brevemente dónde encontró Shakespeare material para algunas obras. Pero, en el transcurso del siglo XVII, se llegó a pensar que Shakespeare era un escritor «natural» sobresaliente, cuyos antecedentes intelectuales eran comparativamente poco significativos: «era naturalmente culto; no necesitaba los espectáculos de los libros para leer la naturaleza», escribió John Dryden en 1668. No obstante, era obvio que la calidad intelectual de los escritos de Shakespeare era alta y revelaba una mente notablemente perceptiva. Las obras romanas, en particular, dieron evidencia de una cuidadosa reconstrucción del mundo antiguo.

La primera colección de materiales de referencia, dispuestos de manera que pudieran ser leídos y comparados con las obras de Shakespeare, fue hecha por Charlotte Lennox en el siglo XVIII. Más tarde aparecieron colecciones más completas, en particular las de John Payne Collier (Biblioteca de Shakespeare, 1843; revisada por W. Carew Hazlitt, 1875). Estas colecciones anteriores han sido reemplazadas por una versión de siete volúmenes editada por Geoffrey Bullough como Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare (1957-72).

Se ha hecho cada vez más posible ver lo que fue original en el arte dramático de Shakespeare. Logró la compresión y la economía por la exclusión de material no dramático. Desarrolló personajes a partir de breves sugerencias de su fuente (Mercutio, Touchstone, Falstaff, Pandarus), y desarrolló personajes completamente nuevos (los hermanos Dromio, Beatrice y Benedick, Sir Toby Belch, Malvolio, Paulina, Roderigo, el tonto de Lear). Reorganizó la trama con vistas a contrastes más efectivos de personajes, clímax y conclusiones (Macbeth, Otelo, The Winter’s Tale, As You Like It). Se introdujo una perspectiva filosófica más amplia (Hamlet, Coriolano, All’s Well That Ends Well, Troilo y Crésida). Y en todas partes una intensificación del diálogo y un nivel más alto de escritura imaginativa

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

transformaron la obra más antigua.

Pero, aparte de las pruebas de las fuentes de sus obras, no es difícil obtener una impresión justa de Shakespeare como lector, alimentando su propia imaginación con un conocimiento moderado de los logros literarios de otros hombres y de otras épocas. Cita a su contemporáneo Christopher Marlowe en «Como quieras». Se refiere casualmente a la Aethiopica («Historia de Etiopía») de Heliodoro (que había sido traducida por Thomas Underdown en 1569) en Twelfth Night. Leyó la traducción de las Metamorfosis de Ovidio de Arthur Golding, que tuvo siete ediciones entre 1567 y 1612. La vigorosa traducción de George Chapman de la Ilíada de Homero le impresionó, aunque usó parte del material de forma bastante sardónica en Troilo y Crésida. Derivó el irónico relato de una república ideal en La Tempestad de uno de los ensayos de Montaigne. Leyó (en parte, al menos) la Declaración de los Egregios Impostores Populares de Samuel Harsnett y recordó vivos pasajes de ella cuando escribía El Rey Lear. Las primeras líneas de un soneto (106) indican que había leído el poema de Edmund Spenser «La reina de las hadas» o literatura romántica comparable.

Era muy consciente de las variedades de estilo poético que caracterizaban el trabajo de otros autores. Un brillante poema que compuso para el Príncipe Hamlet (Acto V, escena 2, línea 115) muestra la ironía con la que percibía las cualidades de la poesía en los últimos años del siglo XVI, cuando poetas como John Donne escribían poemas de amor que unían las imágenes astronómicas y cosmogénicas con el escepticismo y las paradojas morales. Los versos de ocho sílabas de modo arcaico escritos para el poeta del siglo XIV John Gower en Pericles muestran su lectura de la Confessio amantis de ese poeta. La influencia de la gran figura de Sir Philip Sidney, cuya Arcadia se imprimió por primera vez en 1590 y fue leída ampliamente durante generaciones, se siente con frecuencia en los escritos de Shakespeare. Por último, la importancia de la Biblia para el estilo de Shakespeare y el alcance de las alusiones no debe ser subestimada.Sus obras muestran una familiaridad omnipresente con los pasajes designados para ser leídos en la iglesia todos los domingos a lo largo del año, y un gran número de alusiones a pasajes de Eclesiástico (Sabiduría de Jesús Hijo de Sirácida) indica un interés personal en uno de los libros deuterocanónicos.

Cronología de las obras de Shakespeare

- 1588-97 El trabajo del amor se pierde

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

- 1589-92 Enrique VI, Parte 1; Tito Andrónico
- 1589-94 La comedia de los errores
- 1590-92 Enrique VI, Parte 2
- 1590-93 Enrique VI, Parte 3
- 1590-94 La Fierecilla Domada; Los dos caballeros de Verona
- 1590-95 Eduardo III
- 1592-94 Ricardo III
- 1594-96 Rey Juan; Romeo y Julieta
- 1595-96 Sueño de una noche de verano; Ricardo II
- 1596-97 El Mercader de Venecia; Enrique IV, Parte 1
- 1597-98 Enrique IV, Parte 2
- 1597-1601 Las alegres esposas de Windsor
- 1598-99 Mucho ruido y pocas nueces
- 1598-1600 Como quieras
- 1599 Enrique V
- 1599-1600 Julio César
- 1599-1601 Hamlet
- 1600-02 Duodécima Noche
- 1601-02 Troilo y Crésida
- 1601-05 Todo está bien, eso termina bien
- 1603-04 Medida por medida; Otelo
- 1605-06 El Rey Lear
- 1605-08 Timón de Atenas
- 1606-07 Macbeth; Antonio y Cleopatra
- 1606-08 Pericles
- 1608 Coriolano
- 1608-10 Cimbelina
- 1609-11 El Cuento de Invierno
- 1611 La Tempestad
- 1612-14 Los dos parientes nobles
- 1613 Enrique VIII; Cardenio (ahora perdido; se presume base para la doble falsedad)

Puede ser audaz incluso intentar una definición de su grandeza, pero no es tan difícil describir los dones que le permitieron crear visiones imaginativas de patetismo y alegría que, ya sea leídas o presenciadas en el teatro, llenan la mente y permanecen allí.

Descargado de www.biobibliografías.com. Todos los derechos reservados.

Es un escritor de gran rapidez intelectual, perspicacia y poder poético. Otros escritores han tenido estas cualidades, pero **con Shakespeare la agudeza mental se aplicó no a temas abstrusos o remotos, sino a los seres humanos y su completa gama de emociones y conflictos.** Otros escritores han aplicado su agudeza mental de esta manera, pero Shakespeare es asombrosamente hábil con las palabras y las imágenes, de modo que su energía mental, cuando se aplica a situaciones humanas inteligibles, encuentra una expresión plena y memorable, convincente e imaginativamente estimulante.

Por si esto no fuera suficiente, la forma de arte a la que se dirigían sus energías creativas no era remota ni libresca, sino que implicaba la vívida personificación escénica de los seres humanos, despertando simpatía e invitando a la participación vicaria. Así, los méritos de Shakespeare pueden sobrevivir a la traducción a otros idiomas y a culturas remotas de la Inglaterra Isabelina.

¡Comparte la literatura en tus redes sociales!

Compártelo

Twitéalo

Pinéalo