

Notas sobre 1599:

Un año en la vida de William Shakespeare

[José Angel García Landa](#)

Universidad de Zaragoza garciala@unizar.es

Reseñaré, *cum commento*, el libro de James Shapiro (Columbia University), *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. Londres: Faber and Faber, 2005.

Esta es una biografía de Shakespeare centrada en un año de su carrera, 1599, sobre el que existen abundantes datos—especialmente ahora, una vez los ha organizado el libro de Shapiro. Es un año crucial en la carrera de Shakespeare como autor, "the most decisive year of his career, one in which he redefined himself and his theatre" (371). Y tal como lo usa Shapiro este año es como una mirilla a través de la cual vemos mucho más de lo que hay en él: en cualquier año vemos por una parte el pasado acumulado que ha llevado a él y que ha hecho que las cosas sean como son. Y por otra parte vemos las semillas del futuro, quizá invisibles aquel año, pero contenidas en él y visibles desde la perspectiva de hoy. Así pues, una estrategia a la vez original y eficaz para construir una biografía. Lo que se pierde en panorámica temporal se gana en intensidad y en inmersión en la complejidad de un momento concreto. Para la reconstrucción de los detalles de ese mundo, maneja Shapiro una impresionante bibliografía presentada en un ensayo bibliográfico al final.

Como dice su autor, no es éste un libro sobre "Shakespeare in love", sino "Shakespeare at work", Shakespeare

escribiendo sus obras en contacto por una parte con el día a día de su compañía teatral, y por otra parte con el ambiente sociopolítico de los últimos años de la era isabelina, la vida colectiva de Londres, la propaganda política, la situación internacional y las habladurías... De Shakespeare el individuo privado poco hay, ciertamente, y nada de sus amores, si los había. La persona Shakespeare sale mejor conocido de aquí sólo a través de su obra y del mundo en que vivió; en cierto modo sigue tan impenetrable como siempre.

Recogeré algunos de los episodios más llamativos de este año, siguiendo a Shapiro por capítulos.

En el prólogo, se nos muestra a la compañía de Shakespeare, los Lord Chamberlain's Men, desmantelando, con acusaciones de allanamiento de propiedad, su teatro The Theatre, al norte de Londres (cuyos cimientos se localizaron este verano pasado de 2008), para llevarse la madera que emplearían en la construcción del Globe, en la orilla sur del río. De este episodio quedan huellas por los litigios que siguieron con Giles Allen, el abusivo propietario del solar... pero no del edificio desmantelado. Shakespeare se convertiría en accionista copropietario ya no sólo de la compañía, sino del teatro del Globe, y también de otro teatro interior en la City, el Blackfriars. Era un año de transición en su carrera. Su hijo Hamnet había muerto hace poco (las reacciones explícitas a esta muerte son nulas en su escritura) y poco después Shakespeare había "comprado" en el Colegio de Heraldos un escudo de gentilhombre para su padre y para sí. Estaba trabajando duro, al decir de Shapiro, y no tenía tiempo para amores (aunque esto ya es especulación...). Las condiciones de intensidad laboral del teatro isabelino hacían no sólo que trabajase intensamente, sino que se enfrentase al público más experimentado que haya habido jamás, en cuanto a experiencia teatral se refiere. Shakespeare terminaba su ciclo histórico con *Enrique V* mirando atrás en su epílogo, rarísima referencia explícita a su obra en su obra. Como también es rarísima la alusión abierta a un acontecimiento político contemporáneo—la campaña militar de Essex en Irlanda—en esa misma obra.

Frente a los autores que escribían en colaboración, Shakespeare escribía solo este año (estos años); escribía a la vez para el público culto y el popular, y en las alusiones populares se rastrea que, como nadie, estaba inspirando a su público, manteniéndolo atento a él, y dándole claves para interpretar la realidad que les rodeaba.

INVIERNO

1. [*A Battle of Wills.*](#) Will Shakespeare, autor, contra Will Kemp, actor principal.

2. [*A Great Blow in Ireland.*](#) La expedición a Irlanda de Essex, contra la rebelión de Tyrone.

3. [*Burial at Westminster.*](#) El entierro de Spenser, poeta laureado.

4. [*A Sermon at Richmond.*](#) Ante la reina y Shakespeare, un sermón bélico.

5. [*Band of Brothers.*](#) Enrique V y las huellas de la expedición de Essex.

PRIMAVERA

6. [*The Globe Rises.*](#) El nuevo teatro estrenado este año.

7. [*Book Burning.*](#) Por orden de los obispos: la historia de Henry IV de Hayward.

8. [*'Is This a Holiday?'*](#) La agitación popular en Roma y Londres, en *Julius Caesar*.

VERANO

9. [*The Invisible Armada.*](#) Los preparativos ante el temor de un ataque español.

10. [*The Passionate Pilgrim.*](#) Shakespeare y los piratas. Las revisiones del Soneto 138.

11. [*Simple Truth Suppressed.*](#) La nueva complejidad de Shakespeare en *As You Like It*.

[12. *The Forest of Arden*](#). Viaje a Stratford, y antipastoralismo en *As You Like It*.

OTOÑO

[13. *Things Dying, Things Newborn*](#). Muere la Caballería representada por Essex. Nace el capitalismo.

[14. *Essays and Soliloquies*](#). La influencia del ensayo sobre *Hamlet*.

[15. *Second Thoughts*](#). Versiones y revisión de *Hamlet*: varias obras y proyectos.

Y epílogo, invierno otra vez. El año tiene cinco estaciones, no cuatro como se suele decir.

1. A Battle of Wills (Combate de voluntades, o de Guillemos)

Capítulo 1 de [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#), de James Shapiro (Londres: Faber and Faber, 2005).

Batalla de voluntades, Will contra Will: Will Shakespeare, autor y actor secundario, contra Will Kemp, el popular cómico y actor principal de su compañía.

Termina 1598 con las representaciones de Navidad en el palacio de Whitehall, un espectáculo hipotético cuyo ambiente y ceremonial son cuidadosamente descritos por Shapiro. Posiblemente representasen la segunda parte de *Henry IV*, con su prólogo sobre el Rumor, muy adecuado a la corte, y su epílogo nuevo escrito para la ocasión—

hablado por Shakespeare en lugar de Kemp. El epílogo original terminaba con una jiga, especialidad de Kemp, y pedía perdón por el asunto de su personaje Falstaff. Originalmente llamado "Sir John Oldcastle", había sido motivo de una protesta de la familia Oldcastle, al presentar al mártir protestante como un comilón juerguista y falsario. Shakespeare cambió el nombre (revirtiendo, me parece, al de 'Sir John Fastolf', un cobarde personaje de *Henry VI*) y aclaró la confusión en su epílogo. Este personaje se convertiría en uno de los favoritos del público y de la reina, que al parecer pidió expresamente a Shakespeare que escribiese una comedia más sobre él (*Las Alegres Comadres de Windsor*). Es posible que fuese ésta, dice Shapiro, o *Henry IV (I)* el displeasing play a que alude Shakespeare en su nuevo epílogo a *Henry IV* para la corte: parece probable que esté aludiendo una vez más al episodio de Oldcastle con esto. Sea como sea, en el nuevo epílogo tenemos, dice Shapiro, "el único momento en sus obras en el que lo oímos hablar como él en persona y a favor de sí" (39). Vale la pena citar este parlamento y leer entre las líneas de la hojarasca protocolaria:

"First, my fear; then, my curtsy; last my speech. My fear is your displeasure; my curtsy, my duty, and my speech, to beg your pardons. If you look for a good speech now, you undo me, for what I have to say is of my own making, and what indeed I should say will, I doubt, prove my own marring. But to the purpose, and so to the venture. Be it known to you, as it is very well, I was lately here in the end of a displeasing play, to pray your patience for it, and to promise a better. I meant indeed to pay you with this, which if like an ill venture it come unluckily home, I break, and you, my gentle creditors, lose. Here I promised you I would be, and here I commit my body to your mercies. Bate me some and I will pay you some and, as most debtors do, promise you infinitely. And so I kneel down before you; but indeed, to pray for the Queen." (39)

Observa Shapiro que ha desaparecido la promesa de que volverá Falstaff (o sea, Kemp) en la próxima obra. En una lectura penetrante, observa el paso de la deferencia social (begging and curtsyng) a la sugerencia de que autor y público son socios colaboradores en una empresa común: representada con la imagen de inversiones comerciales y navegaciones, imagen favorita de Shakespeare pero que recuerda especialmente a *The Merchant of Venice*. Y termina hábilmente haciendo que al arrodillarse él convencionalmente todos se arrodillen con él, probablemente, a rezar por la Reina, poniéndose así él (reciente gentleman) en pie de igualdad, o más bien rodilla de igualdad, con los demás cortesanos.

No lleva Shapiro más lejos su interpretación, pero podemos observar también en el lenguaje de este epílogo que Shakespeare, hablando en primera persona, se sitúa a la vez en el lugar de Antonio, el mercader de Venecia que corre el peligro de perder sus naves. De modo un tanto insolente, coloca a sus auditores en la posición de acreedores—la posición del poco razonable judío Shylock, en esa obra, a quien le entrega ahora el autor "su cuerpo". La insolencia solapada (propia por otra parte de Shakespeare) se presta a varias interpretaciones, aparte de la expresión disimulada de una cierta hostilidad hacia su público y la Corte. Yo lo interpreto así: Shakespeare está mezclando (como gustará de hacer este próximo año 1599, en los epílogos de *Henry V* o de *As You Like It*) los niveles de realidad efectiva y realidad representada, o realidad y ficción, de actor y de personaje. Probablemente, Shakespeare representó el papel de Antonio en *El Mercader de Venecia*, y está aquí jugando a lo mismo, hablando con la máscara del personaje medio puesta, contando con que el público lo recuerda como "Antonio" y encuentra por ello adecuada, o no improcedente, esta imagen de mercadería y préstamo. Lo cual nos puede llevar a ampliar hipotéticamente una cierta línea interpretativa. Suponiendo que Shakespeare interpretase recientemente a "Antonio" de *El Mercader de Venecia*, es muy probable que interpretase también, en el año siguiente al que nos ocupa, en 1600, a otro Antonio, o que pensase el papel para sí. Estos dos Antonios son parecidos: ambos hombres más mayores enamorados con pasión homoerótica de un hermoso joven (y pensemos aquí en el argumento de los Sonetos). Ambos le prestan dinero, se empeñan más de lo debido en la relación, y terminan al final solitarios o marginados (Antonio de *El Mercader de Venecia* emplea una expresión amarga al respecto, diciendo de sí que es "a tainted wether of the flock / Meetest for death" (IV.i.113-14)). Tal vez Shakespeare estaba matando varios pájaros de un tiro al posar como Antonio. Y esto puede ser un dato más para asociar a Shakespeare a este erotismo homosexual desengañado o desilusionado, una desilusión que se expresaría de modo más personal y directo en los Sonetos. Aunque ya vemos que Shapiro no se siente inclinado a hacer la más mínima especulación a este respecto.

Un parlamento sabroso, pues, este epílogo de *Henry IV*. Para Shapiro, la comparación entre los mercaderes capitalistas y los empresarios teatrales es una analogía real: Shakespeare sabía que ambas actividades eran novedosas, producto de la nueva situación social, y podían transformar las diferencias de clase tradicionales. Habla Shakespeare el empresario que asciende de clase social, aunque (entiendo) habla también el Shakespeare que sabe que está arriesgando algo personal, de su carne, en toda esta empresa. Si va dirigido el reproche a alguien en concreto, eso no lo sabemos. En todo caso, como observa Shapiro, "es el momento en su obra en el que nos acercamos más a Shakespeare revelando su determinación de moverse en una nueva dirección, una en la

que será más exigente con su público, sus compañeros actores, y consigo mismo" (41, traduzco)—y en ese sentido justifica el interés de Shapiro en examinar de cerca las obras que siguieron a esa declaración. Los editores subsiguientes, poco atentos a la situación concreta de este epílogo y del anterior, los mezclaron en uno, con la idea de "completar" la obra con un criterio nada atento al aquí y ahora del teatro.

Otra razón por la cual es Shakespeare y no Kemp/Falstaff el que habla este epílogo es, claro, un mayor protagonismo del autor, quizá debido a su responsabilidad como inventor de algo que "no gustó", quizá como toma deliberada de protagonismo frente al actor. Shapiro encuentra que este año de 1599 comenzó con la batalla entre Will Kemp y Will Shakespeare saldándose a favor de Shakespeare: Kempe deja la compañía, y será poco a poco olvidado a pesar de su popularidad de entonces. Shakespeare impone una técnica teatral más cuidadosa, más controlada por un texto de calidad y complejidad, y menos dependiente de improvisaciones y payasadas, que eran la especialidad de Kemp. En las instrucciones de Hamlet a los actores que actuarán ante su tío vemos explícitamente a Hamlet como Shakespeare insistiendo en que los cómicos se ajusten al personaje de modo realista, que no coloquen morcillas, y que los gestos y tonos de la interpretación sean adecuados a la situación y personaje creados por el autor.

Es posible que el detonante de la ruptura con Kemp fuesen las conversaciones a fines de 1598 para la formación de la nueva sociedad limitada, superpuesta a la compañía empresarial formada por los actores, con ocasión de la edificación del Globe. Ahora iban a ser propietarios del teatro, además de la compañía, fuente de rentabilidad abundante para Shakespeare (más que escribir...). Pero entre esos propietarios de esta segunda sociedad patrimonial pronto ya no se encontrará Will Kemp, pues deja incluso la compañía teatral. Kemp firmó el documento de sociedad para la construcción del Globe, pero poco después abandonó la sociedad, y los demás se repartieron su porción. Según interpreta Shapiro, y es bien plausible, esto sucedió con tensiones soterradas o abiertas con el actor secundario Shakespeare, que en tanto que autor se está convirtiendo en un auténtico director de la compañía en la sombra (no existía el puesto en tanto que tal).

Es posible, pues, que tanto la desaparición del epílogo que alude a las futuras andanzas de Falstaff, como la sustitución de Kemp por Shakespeare como hablante del epílogo, se deban a que la ruptura ya se ha producido. O al menos es éste uno de los episodios críticos que conducen a ella. Se detecta también en Henry V, escrita poco

después, huellas del episodio y alusiones a él—comenzando por la desaparición y muerte de Falstaff—pero de eso hablaré en otro lugar. En lo que respecta a Shapiro, se inclina a creer que la ruptura con Kemp no había llegado aún, y que se produjo al enfadarse éste por la supresión de su personaje. Yo me inclino a creer que las discusiones monetarias que hubieron de preceder al "robo" de la madera del Theatre y la constitución de la nueva sociedad del Globe pudieron ser más bien la causa principal, y que Shakespeare cambió sus planes sobre Falstaff en consecuencia: pero todo puede haber ido muy mezclado. Mi especulación es que Kemp firmó como socio principal en el Globe, pero que luego no pudo hacer frente a las inversiones iniciales, o no encontró conveniente hacerlo, y que allí se rompió la sociedad. Es muy dudoso que Kemp hubiese realizado efectivamente la costosa inversión inicial y luego no se quedase para obtener las ganancias.

"La separación de caminos entre Shakespeare y Kemp—irónica aunque involuntariamente reflejada en el gélido repudio de Falstaff por parte de Hal—fue un rechazo no sólo de determinado tipo de comedia, sino también una declaración de que a partir de entonces iba a tratarse de un teatro de dramaturgo, y no un teatro de actor, por muy popular que fuese el actor" (43)

Kemp se desquitó haciendo un show personal en 1600, un espectacular baile continuado de varias semanas, que lo llevó desde Londres a Norwich en la jiga más larga de la historia (cosa que por cierto ningún gordo Falstaff hubiera podido hacer—la barriga de Falstaff era postiza). Para Shapiro, es una muestra de las raíces eminentemente populares de Kemp, que seguramente también se veía irritado por las pretensiones aristocráticas de Shakespeare; no era el único, y han quedado testimonios indirectos al respecto. Es posible que se conociesen con Shakespeare desde 1587, cuando los Earl of Leicester's Men pasaron por Stratford. No sabemos si eso decidió a Shakespeare a su carrera teatral, pero sí terminaría asociado con alguno de ellos; quizá también ambos pasaron por la compañía de Lord Strange antes de la formación de los Lord Chamberlain's Men en 1594. Shapiro también lee una incierta anécdota contemporánea (el chiste sobre 'William the Conqueror' que llega antes que 'Richard the Third' a seducir a una fan de su actor Richard Burbage) como una indicación de la insistencia de Shakespeare en la primacía del autor sobre el actor. Esa anécdota contradice un tanto otros informes sobre un Shakespeare austero y retirado, y la recoge el estudiante John Manningham en 1602 como algo del pasado. Los actores estelares siempre se interpretan a sí mismos además de al personaje, pero observa Shapiro que esto era especialmente así en el caso de los humoristas como Kemp, que tenían una identidad dramática ya establecida y

ni siquiera al interpretar a Falstaff dejaban de ser prominentemente Kemp. Es un elemento más a tener en cuenta cuando hablamos de la interfaz fluida entre la ficción y la representación efectiva, el nivel de los actores y el público, en la obra de Shakespeare. A veces se colaba el nombre de Kemp en lugar del de su personaje en las acotaciones escritas por Shakespeare: pero después de Kemp eso dejó de pasar, y Shakespeare desarrolló un drama más complejo y naturalista, en el que los actores del tipo de Kemp hubieran sido un estorbo.

La carrera de Kemp declinó en otros escenarios; se endeudó y murió arruinado poco después. En el registro de su entierro ya estaba olvidado, sólo dice allí "Kemp, a man".

[Capítulo 2: A Great Blow in Ireland](#)

2. A Great Blow in Ireland — Un gran golpe en Irlanda

Capítulo 2 de [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#), de James Shapiro (Londres: Faber and Faber, 2005).

(Capítulo 1: [A Battle of Wills](#)).

Un gran golpe en Irlanda. La expedición a Irlanda de Essex, contra la rebelión de O'Neill, conde de Tyrone.

En 1598 moría el hombre fuerte del régimen de Elizabeth, el Lord Tesorero Burghley, experto en manejar las crisis y desactivar partidismos. A su muerte, los dos partidos se encarnarán en la persona de su hijo, Sir Robert Cecil, y el conde de Essex, de quien Burghley había sido tutor. El partido de los togados contra el de los soldados, respectivamente. Essex, contra quien se murmuraba que promovía la guerra en interés propio, escribió una curiosa *Apology* defendiéndose, con una evocación nostálgica del reinado de Enrique V y sus exitosas campañas militares en Francia, como un ideal patriótico y caballeroso. "Habiendo prometido escribir una nueva versión de *Enrique Quinto*, Shakespeare era muy consciente del equipaje político que acarrearía esta historia, tanto más una vez

empezó a circular la *Apología* de Essex" (Shapiro 55, traduzco). Y se encuentran en la obra de Shakespeare numerosas alusiones, tanto implícitas como explícitas, a la campaña irlandesa de Essex.

Essex, favorito de la reina tras sus predecesores Leicester y Hatton, era menos prudente que ellos, además de treinta años más joven, y se indignaba cuando la reina no seguía sus sugerencias políticas. Una célebre bronca tuvo lugar con ocasión de enviar un nuevo administrador a un puesto un tanto envenenado en Irlanda. Essex no quería que Elizabeth enviase allí a su tío y aliado William Knollys, y le hizo un gesto de desaire a la reina, dándole la espalda con insolencia. Elizabeth le dio una bofetada en la oreja. Essex, airado, insinuó que si la reina no fuese mujer no le aguantaría esto—un primer episodio grave, sobre todo cuando Essex se empeñó en su honor combinando razonamientos aristocráticos tradicionales con argumentos modernos contra la tiranía—una combinación peligrosa a los oídos de la reina. Tales fueron los preliminares palaciegos de la expedición de Essex a Irlanda—un lugar donde era fácil fracasar.

En 1597 había habido una derrota sonada de los ingleses en Blackwater, con un ejército masacrado. Elizabeth preparaba la respuesta, y buscaba un jefe para encabezar una campaña de represalia en Irlanda. Essex se veía tentado por la aventura militar, a la vez que veía que era un paso peligroso. Se opuso a que encabezase la expedición de castigo alguien de menos rango que él. Pero Essex conduciría su campaña de modo ineficaz, atento más a su idea tradicional de la guerra que a las peculiaridades de la situación irlandesa—de sus lealtades inciertas, de su paisaje traicionero, y de la estrategia más localizada seguida por Tyrone, basada en el desgaste y en esquivar la batalla, en el empantanamiento del adversario, y el ataque por sorpresa. Volvió de Irlanda desconcertado y fracasado. Su sucesor Mountjoy, a quien Essex se había opuesto en un principio a enviar, siguió los consejos genocidas del poeta Spenser en *A present View of the State of Ireland*, y en lugar de perseguir a las partidas de rebeldes irlandeses sumió al país en el hambre y la desesperación antes de reducirlo militarmente. Esto no fue ni caballeroso, ni decente, ni ético—pero fue eficaz.

Por su parte, Essex, con su campaña desbaratada, frustrado, y ofendiendo a la reina con sus familiaridades, se vio despedido de la corte. Y cuando intentó a la desesperada montar un golpe de estado para imponerse frente al partido de sus rivales, en 1601, fue arrestado, condenado y decapitado.

3. Burial at Westminster — Entierro en Westminster

Capítulo 3 de [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#), de James Shapiro (Londres: Faber and Faber, 2005).

(Capítulo 2: [A Great Blow in Ireland](#))

Un entierro en la Abadía de Westminster—el de Spenser, poeta cortesano regresado de Irlanda

En 1598 y 1599 se sucedían en Inglaterra reclutamientos para las campañas de Irlanda, y también deserciones entre los reclutados a la fuerza. Huellas de estos episodios, y críticas, se ven en las escenas de militares de baja vida en las obras de Shakespeare: aprovechados y ladrones que presentan la otra cara del honor militar (pero también es significativo que por despreciables que sean estos personajes siempre son los cómicos en Shakespeare, y se les contempla con cierta complicidad).

En *Henry IV (II)* hay una escena de reclutamiento donde el simpático Falstaff se deja sobornar y hace gala de corrupción en lugar de patriotismo:

"Only Feeble doesn't understand that a bribe is obligatory and his last chance to avoid impressment. The irony of watching this frail old man explaining why he wants to fight for his country, offering up bits and pieces of the patriotic propaganda he has swallowed whole, would not have been lost on contemporary audiences" (Shapiro 75, traduzco).

También había colectas para apoyar la campaña irlandesa, cosas todas que tenían a la gente en actitud ambivalente, y tanto a caballeros como a ciudadanos con un sentimiento de vigilancia mutua ante las actitudes de los otros frente a la política del gobierno.

Spenser, autor del poema de caballerías al gusto de la reina, *The Faerie Queene*, era un colono en Munster, de los muchos que se habían instalado expulsando de su tierra a los irlandeses. Llevaba en Irlanda desde 1580. En 1598, con la rebelión contra los ingleses, había habido una matanza, y muchos colonos que no huyeron murieron. Spenser perdió una hija recién nacida. Había escrito *A View of the Present State of Ireland*, recomendando aplicar una política cruel de matar de hambre a los irlandeses para acabar con la rebelión. Ahora, de vuelta a Londres y resentido con los irlandeses, le añadió "A Brief Note of Ireland", insistiendo en la combinación de fuerza militar y hambre masiva—una joya de poeta, vamos, Spenser: un auténtico nazi isabelino.

Murió a mediados de febrero de 1599. Es posible que asistiese Shakespeare al funeral, pero no escribió ningún homenaje al respecto. "It's hard not to conclude that, for Shakespeare, Spenser had built on sand" (81). En 1599 reescribiría Shakespeare dos géneros donde reinaba Spenser, la épica (con *Henry V*) y la poesía pastoral (con *As You Like It*). Un drama universitario contemporáneo de 1599 compara favorablemente al moderno Shakespeare con Chaucer y Spenser.

Quizá en esta ocasión (o en otra) visitase Shakespeare la tumba de Enrique V y su esposa Katherine en la abadía de Westminster: un triste espectáculo, con la efigie del glorioso rey decapitada, y su esposa momificada a la vista del público (allí seguía setenta años más tarde, cuando cogió la momia Samuel Pepys y la besó en la boca, por decir que había besado a una reina...). Las hazañas reales de Henry o las fantásticas de los caballeros artúricos de Spenser no suenan convincentes a quien pasea entre las tumbas de reyes y poetas.

Aunque el tema de su tumba es una constante en los poemas de homenaje que le dedicaron Jonson o Milton, Shakespeare no tenía ningún interés en ser enterrado en Westminster Abbey. Y de hecho (quizás para impedirlo...) se escribió a sí mismo como epitafio una maldición para quien "moviera sus huesos" de su tumba en la iglesia de Stratford.

[Capítulo 4: Un sermón en Richmond](#)

4. A sermon at Richmond — Un sermón en Richmond

Capítulo 4 de [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#), de James Shapiro (Londres: Faber and Faber, 2005).

(Capítulo 3: [Entierro en Westminster](#))

El 20 de febrero, Shrovetide, tiempo de carnaval, justo antes de cerrar los teatros por Cuaresma, los Chamberlain's Men viajaron al sur de Londres, para actuar ante la reina en el palacio real de Richmond. Shapiro especula que la obra representada fue una reposición de *El sueño de una noche de verano*, a la que le añadió Shakespeare este epílogo:

As the dial hand tells o'er
The same hours it had before,
Still beginning in the ending,
Circular account lending,
So, most mighty Queen, we pray,
Like the dial, day by day,
You may lead the seasons on,
Making new when old are gone.
That the babe which now is young,
And hath yet no use of tongue,
Many a Shrovetide here may bow,
To that empress I do now,
That the children of these lords,
Sitting at your council boards,
May be grave and aged seen,
Of her that was their father['s] Queen.
Once I wish this wish again,

Heaven subscribe it with 'Amen'.

Como señala Shapiro, debajo de los buenos deseos y cortesía servil "hay una ligera corriente de fondo, la sensación claustrofóbica de estar atrapados en el tiempo, el pensamiento incómodo de que Elizabeth todavía seguirá por allí dentro de medio siglo" (86). Shakespeare parece acudir a una experiencia personal, pues cuando nació él, Elizabeth ya reinaba. A Elizabeth no le gustaba que le recordasen su edad; prefería que hablasen de su belleza, y la alusión a ella en *A Midsummer Night's Dream* como Diana era sin duda más satisfactoria. (Observaría yo que al margen de la reverencia explícita, hay con frecuencia una actitud ambivalente si no soterradamente hostil en la obra de Shakespeare hacia figuras que entre líneas podrían parecer semejantes a Elizabeth: mujeres guerreras, reinas autoritarias, etc. Algo a relacionar, quizá, con las persecuciones contra los católicos).

El día siguiente, el miércoles de ceniza, firmaban los principales miembros de la compañía el contrato de leasing del suelo del Globe Theatre en Londres con los propietarios del terreno, Cuthbert Burbage y Nicholas Brend; los accionistas eran Richard Burbage, Will Kemp, Shakespeare, Heminges, Phillips y Pope. Sin embargo, harían noche en Richmond el martes, y así Shakespeare podría haber escuchado el miércoles el sermón de Lancelot Andrewes en el palacio. En el sermón, el obispo aprobaba la expedición militar y rezaba por ella, algo que pudo inspirar la justificación teológica de la guerra en *Enrique V*, el "con Dios de nuestro lado" con que saluda el rey la victoria de Agincourt; y el énfasis que en la obra se encuentra en que los soldados deben ir a la guerra limpios de pecado. También, en parte, la oratoria del rey a sus tropas.

Había tensiones en la corte: caía el favor de Essex, a la vez que este reunía un ejército para la campaña en Irlanda, entre rumores de ineficacia y de corrupción entre los reclutadores. Su partido en la corte, los "milites", temían su derrota definitiva frente al partido "togado" de Cecil. Una carta de Robert Markham a su pariente John Harington, que acompañaba a Essex, avisándole de los peligros de sumarse a los planes particulares del duque, da buena fe de las especulaciones y habladurías que se hacían en estos días sobre Essex. Markham le aconsejaba a Harington silencio, discreción y prudencia en estas aguas difíciles.

[Capítulo 5: Band of Brothers](#)

5. Band of Brothers — Banda de hermanos

Capítulo 5 de [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#), de James Shapiro (Londres: Faber and Faber, 2005).

(Capítulo 4: [Un sermón en Richmond](#)).

Banda de hermanos—así describe Enrique V a su ejército y a sí mismo, en *Henry V*.

A finales de marzo de 1599, los Chamberlain's Men estrenan *Henry V* en el teatro Curtain, al norte de Londres (el Globe no estaba aún construido). Se escribe sobre el trasfondo de una obra anterior bien conocida para Shakespeare y su público, *The Famous Victories of Henry V*, pero (como sucederá en *Hamlet*) Shakespeare impone a su público la tarea de ver la nueva obra con la antigua en mente—en particular, introduciendo aquí las realidades desagradables de la guerra, eludidas en la obra anterior. Y también la alusión al presente, a la campaña de Irlanda que estaba emprendiendo por esos días el duque de Essex. Es significativo que en el último acto, al saludar la reina de Francia al rey Enrique, lo llame (por error de Shakespeare) no "brother England" sino "brother Ireland", un error revelador para Shapiro: "for anxiety over pure and hybrid national identity runs through the play even as it preoccupied those who wrote about England's Irish problem" (100). La situación precaria de las tropas de Henry en Francia recuerda las quejas por el inadecuado equipamiento del ejército de Irlanda. Y en el prólogo al acto V se alude al posible retorno inminente de Irlanda de Essex, "Bringing rebellion broached on his sword"—comparándolo con Enrique V y con Roma recibiendo a César, si bien se aclara prudentemente que la auténtica equivalencia de la comparación sería con "nuestra emperatriz". Esta alusión es inquietante: Julio César volvía a Roma para hacerse con el poder. Esto en un contexto en el que había tensiones entre el conde y la Reina, y murmuraciones de complots para la sucesión, y de las ambiciones e impaciencia del conde... vamos, que no se sabe bien qué tipo de rebelión es esa que trae el Conde ensartada en la espada, si la de los irlandeses o la suya propia. Es curioso que en *Enrique V* uno de los antepasados históricos de Essex, Richard el conde de Cambridge, es un traidor que se vende al enemigo y es descubierto y ejecutado. En *Sir John Oldcastle* se aludirá más claramente a los motivos dinásticos, el relegamiento de la casa de York, que movieron a Cambridge; e incluso en la obra de Shakespeare, es el rey quien dice que Cambridge se ha vendido por dinero, acusación que el conde

matiza o rechaza (cosa que Shapiro pasa por alto). En todo caso, si hay en la obra de Shakespeare alguna alusión a las aspiraciones dinásticas de Essex al trono de Inglaterra, está muy prudentemente velada, sólo para quien conozca las fuentes históricas.

Es posible que la reina nunca tuviese que oír estas alusiones a Essex: no hay datos de que se representase la obra en palacio estos meses, y para fin de año la situación política lo haría imposible. La versión impresa en 1600 elimina los Coros, y toda alusión problemática a Essex, Irlanda, Escocia y a las intrigas eclesiásticas a favor de la guerra. Sólo en el First Folio de 1623 reaparecería la versión original de Shakespeare. Sí se representó la obra ante James I una vez—seguramente podando las alusiones a la "comadreja escocesa" que ataca a traición.

¿Y cómo ve Shapiro la ideología de la obra, que ha dado lugar a interpretaciones tan contradictorias, con visiones patrióticas o cínicas del rey?

Those seeking to pinpoint Shakespeare's political views in *Henry the Fifth* will always be disappointed. The play is not a political manifesto. Shakespeare resists revelling either in reflexive patriotism or in a critique of nationalistic wars, though the play contains elements of both. *Henry the Fifth* succeeds and frustrates because it consistently refuses to adopt a single voice or point of view about military adventurism—past and present. (104)

Así pues, lo que tenemos es un juego irresoluble de voces y perspectivas enfrentadas. La obra no va en realidad de la guerra, sino de cómo se ve, de las opiniones sobre ella. Hay pocas escenas de guerra, pero "all the debate about the war is the real story" (105). Varias de esas voces pertenecen al propio rey, que representa varios papeles: líder guerrero inspirado, dirigente aislado, comandante despiadado, cortejador de la princesa... [La teatralidad del poder y del liderazgo, y la reflexión sobre ella, es central en esta obra.](#)

Shakespeare also knew enough from observing Elizabeth that the successful monarch was one with an intuitive sense of theatre, one who not only knew how to perform many roles but who also knew (like Henry V) how to steer others into playing less attractive parts. Henry turns out to be a lot like Shakespeare himself: a man who mingles easily with princes and paupers but who deep down is fundamentally private and inscrutable. (105)

Es interesante el uso del coro comentando y marcando el ritmo de la obra. Seguramente, especula Shapiro, fueron añadidos al final. El coro anticipa y así quita cierta tensión de suspense, pero a cambio surge la tensión entre lo que dice el coro y lo que efectivamente vemos en escena—que no es lo mismo: para Shapiro esto es el auténtico conflicto de la obra, más que la guerra entre franceses e ingleses. Es el conflicto de voces entre la propaganda oficial y lo que se ve en la realidad. Especialmente llamativo es el contraste del patriotismo del coro con los personajes de baja estofa que ocupan la acción secundaria—Pistol, Nym, Bardolph... Es una historia de desencanto muy acorde con el desarrollo de la campaña irlandesa de Essex. (Nos recuerda Shapiro que un poema patriótico sobre esta campaña, "The Fortunate Farewell to the Most Forward and Noble Earl of Essex", de Thomas Churchyard, no llegó a publicarse porque desentonaba ya demasiado con el curso de los acontecimientos).

Curiosa y extraña también la combinación de nacionalidades "británicas" aliadas en el campo de Henry contra los franceses—incluyendo a un irlandés. Hay también un escocés, cosa contradictoria en la obra (y ajena a la historia) visto que se ha denunciado a las comadreas escocesas que atacarían Inglaterra mientras estaba su ejército en Francia... algo que para Shapiro es "uncharacteristically impolitic on Shakespeare's part", dado que el rey escocés era conocido como el principal aspirante a la sucesión de Elizabeth (y ya vemos que estas alusiones hubieron de desaparecer pronto). Y parece una corrección deliberada de la historia el énfasis en los galeses, que como los escoceses en realidad lucharon junto a los franceses, pero aquí en la persona de Fluellen están con Enrique V, a quien se le recuerda su origen galés. Y la guinda viene con el irlandés Macmorris, un anglo-irlandés, luchando en el bando inglés, y denunciando a sus compatriotas (*pero no coetáneos*: los rebeldes irlandeses contra los que lucha Essex) como "a villain, and a bastard, and a knave, and a rascal"—¡a menos que se refiera Macmorris a los que critican a su nación!

En fin, que parece que Shakespeare hace patria a su manera, pero de maneras un tanto confusas o desacertadas a veces. Hay mucho interés en la obra en diferentes acentos y dialectos, aparte de las escenas que alternan francés e inglés; el lenguaje de Pistol en concreto es una suma inconexa de retales lingüísticos de segunda mano. Esta ansiedad lingüística va unida a una preocupación por la estabilidad o la pérdida de la identidad nacional, en otra tierra o al mezclarse con otra raza; alusiones a la violación, a la cría y agricultura, a injertos, matrimonios mixtos...: "Conquest, national identity, and mixed origins—the obsessive concerns of Elizabethan Irish policy—run deep through *Henry the Fifth* and Sharply distinguish it from previous English accoutns of Henry's reign" (112). El

sueño final de Henry de una unión anglo-francesa que luche contra el Turco se inmediatamente desmentido por el Coro, que nos recuerda las divisiones y guerras civiles que siguieron.

Y por último está el problema de los soldados veteranos, indeseables como Pistol. Henry promete que su ejército será una banda de hermanos, una ilusión de desaparición de las barreras sociales, pero en el recuento de muertos tras la batalla ya se distingue cuidadosamente entre nobles y plebeyos. Y la escena final con la tomadura de pelo al soldado Williams, que era el igual del rey sólo mientras éste iba enmascarado y se le podía retar, deja claro que las diferencias sociales seguirán donde están: que una cosa es la retórica, las promesas y la propaganda de los líderes, y otra la triste realidad que nos llueve encima.

Poco después del estreno de *Henry V* partía el ejército de Essex, con un mal augurio: una tormenta repentina salida de la nada, un mal augurio del que Shakespeare tomaría nota en *Julio César*, donde se nos dice que estos prodigios climáticos "are portentous things / Unto the climate that they point upon".

[Capítulo 6: The Globe Rises](#)

6. The Globe Rises — Se alza el Globo

Capítulo 6 de [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#), de James Shapiro (Londres: Faber and Faber, 2005).

(Capítulo 5: [Band of Brothers](#))

El Globe Theatre, donde todo el mundo es un escenario y todos los hombres son actores.

En 1599, mientras se construye el nuevo teatro del Globe, Shakespeare vive también allí, en Bankside, orilla sur del Támesis, barrio populachero de las afueras. Shapiro cree que Shakespeare daría consejos sobre la construcción del teatro, por su proximidad y porque la estructura del escenario condicionaba qué tipo de escenas podía escribir. Mal sitio para construir, húmedo y maloliente; el carpintero Peter Street tuvo que atenerse a las dimensiones [del](#)

[desmantelado Theatre](#), pues utilizaban sus vigas. 72 pies de diámetro, con el escenario orientado para que cayese en sombra por la tarde. La construcción tuvo lugar entre marzo y julio; Shapiro observa que para que las heladas no estropearan la unión entre los ladrillos, habría que esperar a que no helase. Y luego, rápido, a que no se inundasen los cimientos con las crecidas de primavera... La construcción no podía ser endeble, pues la gente se hacinaba y no faltaron accidentes mortales por derrumbamiento en los teatros londinenses de la época—en 1599 mismamente. Mientras, desde el 20 de enero estaban enzarzados en la batalla legal contra Giles Allen, propietario del solar de The Theatre, que los había denunciado por asaltar y desmantelar "su" propiedad.

La competencia teatral estaba fuerte, con los Admiral's Men justo al lado, en The Rose (aunque pronto construirían The Curtain en el norte de Londres), con The Swan también en Bankside, las tabernas como The Boar's Head, las compañías de niños... Blackfriars, teatro interior en la City, pertenecía a los Burbage ya, pero no lo podían utilizar porque se había prohibido las representaciones de actores adultos allí desde 1596. Ahora lo alquilarían durante unos años a una compañía teatral de niños, de esos que estaban tan de moda que merecen una queja de Shakespeare en Hamlet, cuando Rosencrantz y Guildenstern le dan al príncipe noticias no precisamente de Dinamarca o Alemania, sino de los escenarios de Londres. Para Shakespeare, amenazaban con competencia desleal a los actores profesionales, e incluso al Globe, "Hercules and his load too" (II,ii, 341-62). Y eso que sólo hace un año el gobierno (el Privy Council) había decretado que sólo dos compañías podrían actuar en Londres—la compañía de Shakespeare, los Chamberlain's Men, y la que fue de Marlowe, los Admiral's Men de Henslowe. Un teatro estable era necesario para asentar la compañía y especializarla en obras complejas como iba a hacer Shakespeare—tanto en papeles principales como en papeles femeninos para niños cuyos nombres desconocemos.

Describe Shapiro el laborioso proceso de construcción de la época, con ensamblaje cuidadoso de vigas irregulares, paneles de muro prefabricados, y refuerzos suplementarios, eso en cada una de las múltiples caras del polígono del Globe. Y luego las galerías, escaleras internas, bambalinas, escenario... "The Globe was the first London theatre built by actors for actors, and Shakespeare and his fellow-players would have worked with Street closely during the setting up, especially on last-minute decisions about the tiring house and stage" (131). Los Burbage tenían la experiencia de cuando su padre, también carpintero constructor ("joiner") dirigió la construcción de The Theatre en 1576—aunque lejos quedaba eso. Luego la decoración, en especial en el escenario, y el acabado exterior con recubrimiento para imitar una construcción de piedra. El mismo Street sería contratado por

Henslowe para construir The Fortune en enero de 1600. (Ese contrato sobrevive, y podemos deducir, por las referencias que allí se hacen al Globe, bastantes características de este último). Junio y julio fueron buenos meses de verano: buenos para enyesar y pintar, y terminar el Globe.

Shakespeare, mientras, habiendo estrenado *Enrique V* en el Curtain, preparaba desde marzo la obra con la que se estrenaría en el Globe este verano, [Julio César](#).

[Capítulo 7: Book Burning](#)

7. Book Burning — Quema de libros

Capítulo 7 de James Shapiro, [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#) (Londres: Faber and Faber, 2005).

(Capítulo 6: [The Globe Rises](#))

Por orden de los obispos, se quema la historia de *Henry IV* de Hayward.

Dos libros sobre el reinado de Enrique IV se vendían en Londres en la primavera de 1599: uno era el drama de Shakespeare, *The First Part of the Life and Reign of King Henry IV*, y el otro era *The History of the Reign of Henry the Fourth* de John Hayward.

Este segundo libro había hecho alguna pequeña finta para pasar la censura sin pena ni gloria, y luego había sido dedicado por su autor al conde de Essex con ocasión de su expedición a Irlanda: "You are great indeed, both in present judgment and in expectation of future time" (134). Esto en un momento de incertidumbre dinástica cuando muchos sospechaban de las intenciones del conde (futuro rebelde decapitado) para hacerse con la corona. Ante el éxito de ventas que tuvo este libro, el conde le escribió al arzobispo Whitgift, pidiéndole que investigase esa

dedicatoria — distanciándose así del libro, o, según sugiere Shapiro, jugando a dos cartas, disfrutando de la dedicatoria y de los rumores a la vez que se separaba prudentemente de la iniciativa. Sus enemigos le criticaron más adelante que no sólo le había gustado el libro sino que había estado presente varias veces "en su representación"— ¿prueba quizá de que la gente confundía el drama de Shakespeare con el libro de Hayward?

Shapiro alude a alguna posible representación privada de una obra teatral para el conde—pero no queda claro si se refiere a *Henry IV* de Shakespeare, o (como me parece más probable) a *Richard II*, que también narra el principio de la historia de Enrique IV y de su usurpación de la corona. Recordemos que en vísperas de su conspiración, Essex encargaría a la compañía de Shakespeare una representación (pública) de *Ricardo II*. Vistas las alusiones que se reconocían en esta obra con el reinado de Isabel, milagro parece que Shakespeare salvase la cabeza, y es un paso atípicamente arriesgado en su carrera; pero recordemos que la reina favorecía la toma de posiciones a su lado. Lo hizo con Bacon, consejero de Essex, que se vio olvidado a liderar la acusación contra el conde; y lo hizo con los Lord Chamberlain's Men, cuyo castigo y humillación (y premio, supongo) fue hacer otra función de vísperas: actuar para la reina con antelación a la decapitación pública del conde, una vez fracasó su conspiración. (—Pero en este asunto de *Ricardo II* no entra mucho Shapiro).

Sea como sea, el arzobispo Whitgift ordenó que en el libro de Hayward se arrancase la dedicatoria a Essex de la mitad de la edición que aún no se había vendido. No es que la dedicatoria fuese especialmente llamativa ni provocadora, pero el hecho mismo de que se eliminase, y de que se chismorrease sobre el asunto, sugiere que el tema se prestaba a susceptibilidades. Es, después de todo, una historia que narra la deposición de un rey debilitado por un súbdito poderoso—algo que Essex se vería tentado a hacer en un futuro, si no le rondaba ya por la cabeza por estas fechas.

Una segunda edición de la obra de Hayward salió, con un prólogo defendiéndose de imputaciones fantasiosas... pero dando una vez más pie a que se viesan paralelos entre el reinado de Ricardo II y el de Isabel, ambos reyes sin hijos... y con problemas similares en Irlanda, cuestión ésta resaltada por Hayward. Shakespeare y Hayward seguramente fueron lectores atentos uno de otro por estos tiempos. Hayward era un historiador dramático, que utilizaba generosa y eficazmente los parlamentos inventados en boca de sus personajes, y prestaba gran atención a la caracteriología y su influencia en decisiones y acontecimientos históricos. Y su versión de la historia de Enrique IV se había visto influenciada por el *Ricardo II* de Shakespeare—pues de ahí y no de las crónicas viene el Enrique

populista que retrata. Y es un escritor osado, en la línea de Tácito, ajeno a la historia providencialista, pesimista y realista en cuanto a los motivos humanos... cosa que debió hacer reflexionar a Shakespeare, necesariamente más tradicional por el género en el que trabajaba, de cara al público. "En comparación," nos dice Shapiro, "sus propios dramas históricos parecían anticuados y algo mansos".

En la época de la Reforma y de las guerras de religión se redescubrió la obra de Tácito y su retrato de enfrentamientos políticos sin ambages ni idealizaciones; Justus Lipsius lo editó en 1574 y veía en él "un teatro de la vida cotidiana". Sidney había comentado sobre el "veneno de maldad" que se encontraba en sus páginas; Henry Savile, secretario latino de la Reina, lo había editado en 1591, y se reeditó en 1598, completado por Richard Grenewey con una dedicatoria a Essex comparándolo a Vespasiano. Según Jonson, era el propio Essex quien había dictado esta dedicatoria, que alude a la decadencia del reino y las intrigas de los políticos contrapuestos a hombres de acción y de honor (tal como gustaba él de verse). Shakespeare debió conocer esta traducción de Tácito: el episodio de *Enrique V* con el rey disfrazado hablando con sus soldados recuerda un episodio parecido en Tácito, una anécdota sobre Germánico. Y Hayward había reutilizado o copiado mucho Tácito en su historia de Enrique IV; la Reina (nos dice Bacon) no creía que Hayward fuese el autor y amenazó con hacerlo torturar para que confesase quién era el auténtico autor (quizá sospechando de Essex). Bacon le repuso que traición no veía en el texto, pero sí felonía literaria, por los hurtos a Tácito.

Shakespeare podía sospechar que el clima político amenazaba con una nueva ola de censura y prohibiciones que podía poner en peligro su teatro; por otra parte, no podía resistirse a tratar los temas que interesaban a sus contemporáneos; era un dilema. Había escarmentado en cabeza ajena con el interrogatorio brutal de Kyd, el asesinato de Marlowe posiblemente instigado por las autoridades... Lo que eligió hacer fue escribir sobre la censura, en lugar de arriesgarse a incurrir directamente en sus iras.

Es significativa la escena de Cinna el poeta en *Julio César*. La muchedumbre lo confunde con Cinna el conspirador que había participado en el asesinato, y lo linchan; ve Shapiro aquí una alusión al peligro para los escritores en estos tiempos de conspiración política; pero Shakespeare muestra poca simpatía por este poeta y por otro que se interpone intentando reconciliar a Bruto y Casio—Casio intenta excusarlo, pero Bruto dice "I'll know his humour when he knows his time. / What should the wars do with these jiggling fools?" (IV.iii). Para Shapiro, "el mensaje

parece ser que un poeta sabio es el que conoce su lugar y su tiempo, y no anda buscándose problemas en el peligroso mundo de la política". (Luego nos dirá Shapiro que Shakespeare entendía perfectamente su lugar y su tiempo—de ahí lo calculado de sus riesgos).

Hayward había prestado especial interés, en su *Historia*, a la búsqueda de "popularidad" por parte de los aspirantes políticos—de una popularidad populista, retratada por Shakespeare en el Bolingbroke de su *Ricardo II* (también hay alusiones a estrategias populistas en *Enrique IV 1* y *Enrique V*). Ahora la idea estaba en el aire, y Shakespeare vuelve a ella en *Julio César*—allí Bruto es popular entre los romanos, y Antonio manipula al pueblo con los favores de César en su testamento. En Inglaterra era Essex quien cultivaba la "popularidad", y la reina y Cecil estaban vigilantes al respecto. Bacon aconsejó repetidamente a Essex sobre su imagen pública, avisándole de que se desvinculara de las causas "populares" y del uso de la religión para estas cuestiones. Años más tarde diagnosticaría Bacon este mismo deseo populista en Julio César. Y las comparaciones de César con Essex ya aparecían en *Enrique V*. Ahora, en *Julio César*, evita Shakespeare referencias directas a Essex y a la política del momento, pero impregna la historia romana con ecos del ambiente político contemporáneo.

Hayward incluye en su historia un debate sobre si se puede ser leal al Estado sin ser leal al rey—una teoría política peligrosa para la monarquía, aunque Hayward se cuida de presentar en debate argumentos contrarios a estas ideas, de tal modo que mal se le puede condenar por traición... y Shakespeare tomará buena nota de cómo tratar estos debates de modo que no quede claro de qué lado de la argumentación se posiciona el autor. En *Julio César* encontraremos argumentos a favor y en contra del regicidio; también sabía Shakespeare que podía permitirse más latitud que Hayward puesto que la censura isabelina sólo examinaba con extremo cuidado lo que quedaba impreso, no lo que se decía en un escenario. (Es significativo que *Julio César* no se imprimiría hasta el First Folio, veinticuatro años después—y también que se titulase con el nombre de César y no con el de quien es más bien su protagonista, el regicida y republicano Bruto).

Los conceptos de tiranía, abuso del poder, tiranicidio, resuenan en la obra constantemente. Pero Shakespeare modula cuidadosamente la figura de César para alejarla de la imagen de un tirano; es el debate en torno a César el que le interesa; quiere presentar de modo dramático el conflicto y la diferencia de valoraciones y opiniones, sin que pueda decirse que está a favor de los conspiradores o en contra. "Shakespeare no concebía su tragedia en términos aristotélicos—es decir, como la caída de un gran hombre que tiene defectos—sino más bien como la

colisión de principios profundamente asentados e irreconciliables, encarnados en personajes que son destruidos cuando entran en colisión estos principios" (147). Es el tipo de tragedia que describirá Hegel en su *Estética*, en relación a la *Antígona* de Sófocles.

Hay en *Julio César* además un elemento vívido y dinámico que suele faltar en las obras sobre la Antigüedad clásica. Es muy visible en la descripción del asesinato, que Shapiro relaciona con otros dos episodios shakespearianos: uno, la anécdota de Aubrey al efecto de que Shakespeare había sido aprendiz de carnicero, y que pronunciaba discursos solemnes antes de matar un becerro. Si su padre trataba con pieles y curtidos, no es disparatado que algo tenga de cierto... Otro, en *Hamlet*: la comparación del asesinato de César a la muerte de un becerro, cuando Hamlet comenta con Polonio los días de actor de éste, en la Universidad (*por cierto, que esto es una alusión no sólo a los días de estudiante de Polonio sino también a algo que estaba mucho más reciente cuando se estrenó Hamlet—el propio drama de Julio César interpretado por los mismos actores en ese mismo escenario poco tiempo antes, una broma metateatral*).

Quizá este asunto de Hayward animó a Shakespeare a tratar temas políticos no en relación a la historia inglesa como venía haciendo, sino con temática romana. (*Hubo también pronto una prohibición gubernamental de tratar temas de historia reciente*).

Para tratar el tema de César estudió Shakespeare a Plutarco (monárquico y del gusto de la Reina, que lo traducía) más bien que al republicano Tácito. Venía leyendo las *Vidas paralelas* desde hacía años, y aprendió allí psicología, el retrato de la interioridad de los personajes. Tras la lectura de Plutarco adquiere Shakespeare (en comparación a alusiones anteriores a este asunto den sus obras) una visión más compleja del asesinato de César—ahora pone el acento en el dilema político, no en las relaciones familiares "parricidas". Ahora, en la primavera de 1599, escribió *Julio César* de prisa, casi de un tirón, una obra intensa y centrada en este nuevo tipo de invención que conjunta la tensión política, la interioridad de los caracteres, las alusiones a la atmósfera contemporánea.

Por ejemplo, el debate interno de Bruto sobre cómo llegar a una decisión terrible (II.i. 63-69): se asocia la tensión interna del personaje a la insurrección política entre fuerzas distintas; se asocia lo real y lo fantasmático, anunciando los fantasmas que atormentarán a Bruto; el parlamento anticipa parlamentos similares en *Macbeth*—es

aquí donde nace el germen de esta obra también. Aprende también Shakespeare a sugerir callando, con frases de los personajes que sugieren más que dicen: "Portia is dead", etc.—evitando los excesos de expresión explícita de *Enrique V*.

La segunda edición de la obra de Hayward fue secuestrada y quemada por orden del obispo de Londres, Richard Bancroft, a mediados de mayo. Y para principios de junio, muchos más libros se ordenaron quemar: sátiras de Hall, Giulpin y de Middleton, de John Davies; se prohibió imprimir más libros de Nashe y de Gabriel Harvey. Pusieron fin así las autoridades al auge que estaba alcanzando la sátira sobre asuntos contemporáneos. También se prohibió la publicación de libros de historia a no ser con licencia especial del Privy Council, con lo cual se desalentaba a la mayoría de los autores. También se restringía la publicación de obras de teatro. La compañía de Shakespeare optó por publicar versiones "autocensuradas" de la *Segunda parte de Enrique IV* y de *Enrique V* (suprimiendo las alusiones a Essex), y por retirar estas obras del repertorio para no dar lugar a sospechas ni debates, en un momento delicado como era la apertura de su nuevo teatro del Globe.

[Capítulo 8: Is this a holiday?](#)

8. Is this a Holiday? — ¿Es fiesta hoy?

Capítulo 8 de James Shapiro, [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#) (Londres: Faber and Faber, 2005).

(Capítulo 7: [Book Burning](#))

Fiestas y políticas inciertas. Y la agitación popular en Roma y Londres, en *Julius Caesar*.

Versa este capítulo sobre algunos contextos de la Inglaterra de 1599 oportunos para la comprensión del drama de Shakespeare *Julio César*. En *Julio César* las alusiones al ambiente político de Roma aparecen llenas de "anacronismos" y alusiones religiosas fuera de lugar—cosa que muchos críticos posteriores intentaron excusar en Shakespeare. Pero según Shapiro lo que hace Shakespeare es muy deliberadamente imbuir a su argumento de Roma antigua con una ambientación que nos recuerda más la atmósfera de intriga política y tensión religiosa del

Londres contemporáneo.

La relación entre autoridad religiosa y política era una fuente de conflictos e incertidumbres desde la secesión de la iglesia anglicana. El papa Pío V excomulgó a Isabel I en 1570 y liberó a sus súbditos de obediencia. A medida que se hizo claro que no iba a tener descendencia, quienes temían una sucesión católica se acercaron gradualmente a posiciones cuasi-republicanas para defender una sucesión protestante (por ejemplo las de Thomas Wilson en su inédito "The State of England", 1600). Se debatía aquí la fuente de autoridad política—si es el rey o el pueblo. Se volvió políticamente imprudente hablar para nada de la cuestión de la sucesión de Isabel; se publicaban especulaciones al respecto en Escocia o el continente; en Inglaterra estaban prohibidas. Los principales sucesores in pectore eran Jacobo de Escocia (el que en efecto la sucedió), el conde de Essex, y la infanta de España. De Jacobo era dudoso su compromiso con el protestantismo. Otro peligro eran los asesinos católicos—tras el fracaso de la Armada en 1588, hubo diversos intentos de asegurar una pronta sucesión de la corona inglesa por el procedimiento de eliminar a la reina. O a su posible sucesor Jacobo. Las intrigas políticas y religiosas eran las mismas.

Shakespeare introdujo el término "assassination" en la literatura inglesa, en *Macbeth*. El tema le era familiar. Quizá fuese pariente lejano suyo (por la rama Arden) John Somerville, que en 1583 había intentado asesinar a la reina; fue asesinado en la cárcel antes de su ejecución, pero otros conspiradores fueron ejecutados en esa ocasión, incluyendo al suegro de Somerville, Edward Arden. Shakespeare le puso el nombre de Somerville a un paisano de Warwickshire en *Henry VI 3*; no sabemos con qué ojos vio en su momento este complot.

Justo en los meses previos al estreno de *Julio César* hubo varios intentos de magnicidio, usados por el gobierno para volver al pueblo contra los conspiradores y predicadores infiltrados por los jesuitas. Edward Squires, uno de los asesinos, corsario con Drake, había caído prisionero de los españoles y se le había sometido a un lavado de cerebro. Volvió a ser corsario inglés una vez liberado, esta vez con Essex, y en este año de 1597 envenenó la silla de Essex y también la silla de montar de la reina—sin éxito. Otros hubo, capturados, torturados y ejecutados (*hanging, drawing & quartering*). Hubo un panfleto de Bacon aireando esta conspiración, y contrapanfletos jesuitas negándola. También el gobierno inglés jugueteaba con el asesinato como arma política—estudiando la posibilidad de asesinar al rebelde Tyrone en Irlanda.

El *Julio César* de Shakespeare dramatiza el uso político del asesinato como una medida extrema que da lugar a consecuencias imprevisibles e incontrolables. En el drama parece quedar claro que a pesar de sus buenos motivos Bruto no ha calculado las consecuencias—o sea, la guerra civil que ocupa la segunda mitad de la obra. Los argumentos a favor del tiranicidio van seguidos de la demostración de las sangrientas consecuencias que tuvo.

Otra cuestión de las que se traslucen en *Julio César* son los conflictos sobre el calendario y las fiestas. Por el solsticio de primavera de 1571, pudo ver Shakespeare cómo se cambiaban las vidrieras de la iglesia de Stratford por ventanas de cristal simple. Quizá lo del solsticio fuese coincidencia, o quizá quedase recuerdo de los antiguos festivales populares ahora suprimidos bajo el protestantismo. Ya años antes (siendo John Shakespeare miembro del ayuntamiento) se habían eliminado las imágenes de santos del interior de la iglesia; aunque el pueblo estaba desorientado y desconfiado ante estos cambios, visto que recientemente se había pasado de los extremos protestantes de Eduardo VI a los extremos católicos de María Tudor. Bajo Isabel era el ayuntamiento quien decidía cómo ordenar la iglesia, prohibiéndose actuaciones de espontáneos reformistas. Se ha hablado de Shakespeare y su familia como criptocatólicos: de hecho la mayoría del país tenía en su pasado familiar el peso o recuerdo de la tradición católica aunque se hubiese hecho a los nuevos modos del culto oficial. De entre las pinturas blanqueadas de la iglesia de Stratford, San Jorge parece haber tenido especial predicamento; también en las fiestas locales en su honor, con dragón y pólvora y todo. Shakespeare pudo haber nacido el día de San Jorge—la lanza de su blasón incluso recuerda a la de la pintura de San Jorge de Stratford, observa Shapiro. Pero la fiesta había sido eliminada, y también el desfile con dragón. Se había mantenido la festividad en la reforma del santoral de Enrique VIII, ya importante; pero Eduardo VI redujo más las fiestas y suprimió a San Jorge. Con Isabel volvió sin embargo el día de San Jorge como festivo brevemente; luego se quitó de nuevo. El 23 de abril, quizá su cumpleaños, bien podría Shakespeare preguntarse si era fiesta o no.

En los días festivos, por orden del Parlamento de 1571, los no gentilhombres debían llevar una gorra especial de lana; esto duró hasta 1591. La gente era consciente de que el calendario y las fiestas obedecían a tendencias y presiones políticas. El mismo calendario juliano usado en Inglaterra (el tradicional, vigente desde su institución por Julio César precisamente) era distinto del calendario gregoriano introducido en el continente en 1582. La reina hubiera seguido la reforma del papa Gregorio, pero sus obispos estaban renuentes a dar ninguna señal de sumisión al Papa, e Inglaterra se quedó con el calendario juliano hasta bien entrado el siglo XVIII. En *Julio César*

hay preguntas sobre las fechas, sobre si es fiesta o no, alusiones a las gorras de fiesta... No es casual quizá que las distintas rebeliones de esta época que han pasado a la historia iban unidas a nombres de fiestas o antiguas fiestas. La cuestión de "si es fiesta o no hoy" estaba políticamente cargada. Los reformistas habían introducido ansiedad en el calendario.

La reforma protestante había suprimido espectáculo de la religión, imágenes y ceremonias; el teatro religioso popular, la música, y era aversa a las fiestas populares. No es extraño que el teatro pasase a ocupar un espacio ritual y de creación de imágenes públicas que antes iba asociado al ritual católico. Había emergido, de hecho, del drama religioso. Y al retener esta energía semiótico-social, pronto se hizo el teatro blanco de las sospechas e irritación de los reformadores. Philip Stubbes es indicativo a este respecto, tronando contra la disposición de la gente a asistir a obras de teatro en lugar de a sermones.

"As it turned out, in the hands of Shakespeare and his fellow playwrights, this theatre not only absorbed social energies that had become unmoored in a post-reformation world, but also explored in the plays it staged the social trauma that had enabled it to thrive, the repercussions of which the culture had not fully absorbed". (172)

Le atraen a Shakespeare los momentos de cambio, de transición; se ve en sus historias "de romanos" anteriores, *Tito Andrónico* y *Lucrecia*, momentos de cambios de régimen. También lo es el asesinato de César. Pero Shakespeare lo reimagina en términos contemporáneos, como un duelo de "púlpitos" entre Bruto y Antonio. También las alusiones a las vestimentas de días festivos, y al boca a boca de las noticias populares, todo esto nos hace pensar en el Londres contemporáneo. También las alusiones a la Lupercalia, a las "Ceremonias" y a los adornos puestos y quitados a las estatuas, añaden una atmósfera de tensión religiosa, política y popular muy contemporánea. "Los polemistas católicos y anglicanos llevaban décadas batallando sobre el tratamiento de las imágenes políticas. Pocas cosas les parecían a los católicos más hipócritas que la adoración que dedicaban los protestantes a los iconos políticos, y la supresión que hacían de los religiosos" (177). Invitaba a malentendidos y confusiones entre lo sagrado y lo secular; es célebre la difusión y uso de las imágenes de Isabel, idealizadas y rejuvenecidas. En *Julio César* se llama la atención al contraste entre la debilidad física efectiva de César y su imagen idealizada; esto parece una alusión indirecta a Isabel y su obsesión con proyectar una imagen adecuada para fines políticos.

"The opening scenes of the play feel more contemporary than classical. The theologically tinged language, the casual references to Elizabethan dress codes, professions, guilds and shops, chimney tops and windows, and soon enough to pulpits, clocks, books with pages, and nightgowns, all contribute to a sense that either Shakespeare cared little about historical accuracy, or wanted to collapse the difference between classical Rome and Elizabethan London" (178-79).

Incluso en "triumfo" de César, el gran desfile público, recuerda a los espectáculos londinenses organizados por la corte o por el Ayuntamiento — espectáculos alegóricos y alusivos a los que habían contribuido muchos de los colegas de Shakespeare, aunque no él, significativamente. Una descripción de un "triumfo" semejante figura en su obra, en la recepción del victorioso Enrique V, con imágenes que enfatizan los paralelos con los triunfos romanos. Nos recuerda esto el mítico origen troyano, como Roma, de los británicos con el mítico Bruto (otro Bruto), y la supuesta atribución de la Torre de Londres a Julio César, otras cuestiones éstas a las que alude Shakespeare. La imaginería romana como fuente de autoridad y tradición ya se usaba en tiempos de Isabel—tenía ella en sus estancias un tapiz con el asesinato de César, de hecho. César era una figura simbólica potente y conocida.

El comienzo con las Lupercales nos proyecta a un ritual religioso-político, ligado a la identidad colectiva y al sacrificio—como prelude de la acción central, el asesinato de César, que repite y actualiza esa escena sacrificial. También es significativamente ambiguo cómo presenta Shakespeare la escena política central (en la que César rechaza la corona) de modo indirecto, a través de la narración que hace Casca a Bruto y Casio. No sabemos si César es realmente ambicioso o si es todo la interpretación de Casca. Es curioso que en Plutarco César es mucho más intrigante, realmente había preparado este espectáculo para sondear la opinión popular, y decide que no es favorable a que se haga con la corona, a pesar de haber infiltrado a partidarios suyos entre la multitud para que liderasen las aclamaciones. Shapiro observa que esta escena de Plutarco recuerda mucho a la escena de *Richard III* en que Ricardo y Buckingham manipulan a la multitud, sin éxito, con agentes infiltrados... En Julio César, en

cambio, elige Shakespeare suprimir este asunto de la manipulación, y no cargar la balanza contra César.

César se apropia de una festividad religiosa para fines políticos. Esto también es un signo de los tiempos nuevos, tras la Reforma; como lo es en *Enrique V* la idea de una celebración popular de San Crispín que conmemore una

victoria militar. Las fiestas patrióticas asociadas a la nación son un invento nuevo asociado al nuevo auge del Estado como propietario del calendario. Los isabelinos tenían el 17 de noviembre, día del Acceso de la reina al trono, como fiesta política semirreligiosa (también un antiguo santo). Fue probablemente la primera fiesta política nacionalista del calendario anglófono, que iría seguida de otras como el día de Guy Fawkes, días de la Independencia, etc. Y el gobierno emitía instrucciones sobre los temas deseables a tratar ese día en los sermones. La pervivencia, reutilización, reciclaje o supresión de las antiguas fiestas católicas era motivo frecuente de debates, tensiones o tomas de posición por parte de puritanos, anglicanos o católicos, ya fuese para criticar al gobierno o para tomar posiciones junto a él. Los críticos puritanos rechazaban la manera en que los anglicanos y la reina reconvertían para sus fines los rituales y fiestas del catolicismo. Así por ejemplo un sermón "a dos voces" frente a San Pablo, en noviembre de 1599, donde un predicador defendió la fiesta de Acceso de la reina, y otro, Richardson, criticó veladamente la política que se estaba llevando en Irlanda.

Se llamó al orden al predicador Richardson en esta ocasión. El gobierno era sensible a las insinuaciones de que la reina fuese equiparable a un tirano, y también a las críticas de que había un culto político en torno a ella. Isabel estaba muy atenta a la importancia política de los sermones, y hacía lo posible por controlarlos con instrucciones ("tuning the pulpits", lo llamaba). En *Julio César* se reconoce una tensión muy isabelina entre la festividad religiosa popular tradicional, y su manipulación o reutilización con fines políticos y personalistas. Fue llamativa la manera en que se apropió Shakespeare de la historia romana para hacerla resonar con ecos presentes. Quedó memoria (en poemas de Weever, de Digges) especialmente del duelo de los oradores Bruto y Antonio, y de la intensidad con que sus personajes se grabaron en la mente del público—no abundan semejantes alusiones a obras contemporáneas. (*Señal quizá de la importancia creciente que estaba adquiriendo la oratoria pública sobre temas políticos como instrumento de creación de opinión y manipulación de masas*).

[Capítulo 9: The Invisible Armada](#)

9. The Invisible Armada — La Armada Invisible

Once años tras la Armada Invencible, amenaza la Armada Invisible. Los preparativos ante el temor de un ataque y la amenaza, por fin no materializada, de un nuevo intento de invasión española contra Inglaterra, en el verano de 1599.

La campaña irlandesa de 1599, liderada por Essex, no iba bien; había problemas de abastecimiento y paga, y se veía que no iba a tener un éxito rápido según previsto. Señal de ansiedad: se prohibió terminantemente comentar o publicar noticias sobre Irlanda. "Se murmura en la corte", dice una carta, "que tanto Essex como la reina han amenazado con la cabeza del otro". Y también se comenta que aprovechando la sangría de recursos en Irlanda, los españoles están planeando un nuevo ataque, once años después de la Armada Invencible. Se temía que atacasen directamente Londres subiendo desde el mar, con un desembarco simultáneo en la costa sur.

Hubo preparativos de defensa, planes para bloquear o fortificar el río, movilizaciones de milicias, paranoia, y muchas falsas alarmas este verano. Corrían rumores de la muerte de la reina, que había suspendido su gira de verano, y de desastres en Irlanda. Había vigilancia mutua, sospechas de los criptocatólicos, de los espías infiltrados; se venteaban temores de invasiones coordinadas de escoceses, de daneses; rumores de futuras matanzas, saqueos (como el de Amberes) y conversiones masivas forzosas... Quizá parte de esta ansiedad la recoja Shakespeare, años más tarde, en *Otelo*, en la escena de las noticias falsas y contradictorias sobre el trayecto de la flota turca; "such crises were rich in drama", observa Shapiro.

Shapiro describe vívida y extensamente este ambiente de preparaciones, temores, y rumorología. No sabemos qué hacía Shakespeare mientras: si fue movilizad, si volvió a Stratford... posiblemente siguió en Londres, con su actividad teatral, que debió ser especialmente intensa, a juzgar por la de sus colegas que este verano no detuvieron sus actividades. Enrique V debió reponerse, sin duda, y quizá desempolvasen los Chamberlain's Men otra obra (mediocre) de su repertorio, *El asedio de Amberes*, con escenas de matanzas y estímulos al patriotismo y a la movilización popular, avisando contra el egoísmo individualista que había perdido a los de Amberes.

Por otra parte, los reclutamientos habían llegado en la época de la cosecha, y creaban descontento en el campo; había temor de reveltas populares... Para mediados de agosto, la reina ordenó que se desmontasen los preparativos.... sólo para dar lugar a más falsas alarmas, contraórdenes y rumores y movilizaciones y entrenamientos. Pero en fin, para primeros de septiembre fue cayendo la alarma. Elizabeth se retiró a Hampton Court, donde alguien la vio bailar sola con su dama al son de la melodía "The Spanish Panic".

Otros rumores corrían: que las movilizaciones de Londres iban dirigidas no sólo a un posible ataque español, sino como aviso a Essex, no se viese tentado de volver con su ejército irlandés a hacerse con el poder en casa. Bacon mismo sostuvo posteriormente que las preparaciones habían sido tanto para disuadir a Essex como a los españoles, y dice que la gente hacía bromas al respecto, "saying that in the year '88 Spain had sent and Invincible Armada against us and now she had sent an Invisible Armada" (208). El contraste era también visible en la reina y en las reacciones populares: Isabel había adoptado en el 88 actitudes heroicas, al frente de las tropas; ahora no se había dejado ver; y por otra parte el pueblo, quizá aleccionado por los dramas de Shakespeare primordialmente, veía con mayor desconfianza los motivos de sus gobernantes.

Hay alusiones dramáticas a la tensión de ese verano. Es llamativo el *Edward IV* de Heywood, que retrata preparativos similares contra la invasión en Londres... pero el invasor es aquí otro inglés, Falconbridge (quizá otra alusión a los rumores relativos a Essex). Otra obra de esta temporada, *The Overthrow of Turnhold*, era una abierta dramatización de la victoria reciente sobre los españoles en los Países Bajos. En cuanto a Shakespeare, el ambiente de incertidumbre y preparativos marciales del principio de *Hamlet*, obra que empezó a escribir a finales de año, recordaba quizá la atmósfera opresiva y de inseguridad del verano de 1599.

[Capítulo 10: The Passionate Pilgrim](#)

10. The Passionate Pilgrim — El peregrino apasionado

Capítulo 10 del libro de James Shapiro [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#).

(Capítulo 9: [The Invisible Armada](#))

Shakespeare y los piratas. Las revisiones del Soneto 138 desde *The Passionate Pilgrim*.

En primavera de 1599 Shakespeare se encontró con que un libro "suyo" salía a la venta: [The Passionate Pilgrime](#), by W. Shakespeare, publicado por William Jaggard—sin conocimiento ni beneficio del autor. De los poemas que contenía, había cinco sonetos de Shakespeare: dos que reaparecerían revisados en los *Sonnets* de 1609, y tres flojos sonetos hechos para personajes de *Love's Labour's Lost*. Junto con otros muchos poemas que no eran de él. El editor Jaggard ayudaría a producir el First Folio, más de 20 años después, pero era un desconocido para Shakespeare. Los autores no tenían copyright en la Inglaterra isabelina; eran los editores los propietarios del texto, y Shakespeare no se beneficiaba de esta publicación.

Los sonetos de Shakespeare estaban inéditos, no habían aparecido otros poemas suyos que *Venus y Adonis* en 1593 y *The Rape of Lucrece* en 1594, con mucho éxito, y cuidadosamente editados por el propio Shakespeare. Sí circulaban sonetos, que venía escribiendo y reescribiendo desde hace años, entre sus amistades, pero visto que no aparecen en ninguna colección privada hay que suponer que Shakespeare no deseaba que circularan mucho.

Jaggard vendió estos libros no directamente sino a través de Leake, que era el librero que vendía *Venus y Adonis*, ahora en la 5ª edición y pronto reeditado. Y pronto se reimprimió *The Passionate Pilgrim*, que descaradamente se hacía pasar por obra de Shakespeare, incluyendo otros poemas sobre *Venus* a continuación de los sonetos de Shakespeare.

Shapiro imagina a Shakespeare frecuentando las librerías de Londres, donde debía trabajar mucho tomando notas sin comprar los libros. Hay una anécdota conocida al respecto: George Buc, aficionado a las letras y hombre influyente, le consultó a Shakespeare sobre la autoría de *George a Greene*, una de varias obras de teatro que compró en 1599. Su copia contiene esta anotación: "Written by a minister, who acted the pinner's part in it himself. *Teste W. Shakespeare*" – indicando quizá que Shakespeare no recordaba en aquel momento el nombre

del sacerdote, o que se lo diría más tarde". Indicación de que las obras de teatro empezaban a ser apreciadas para colección, y que interesaba su autoría.

El título de *The Passionate Pilgrim* alude al soneto de encuentro entre Romeo y Julieta; sabemos por un comentario de Marston, y por otra obra de 1599, *The Return from Parnassus, Part One*, lo muy de moda que estaban esta obra y Shakespeare entre los jóvenes. Debió ser especialmente irritante el ver publicados "en serio" como suyos los malos sonetos que Shakespeare había compuesto para los poetastros de *Love's Labour's Lost*: "Shakespeare was left to wonder which was worse: readers dismissing it as one of his weaker efforts or, alternatively, thoroughly enjoying its conventional style and hoping he'd write more like it" (220).

Otro poema mejor que aparecía era la canción de Marlowe "Come live with me", mezclada con una de las respuestas que escribieron varios poetas a este poema, ésta seguramente de Raleigh. Al ser por entonces anónima, muchos creyeron, y siguieron creyendo, que la canción era de Shakespeare. Pero Shakespeare seguramente conocía tanto la autoría de Marlowe como la parodia del propio Marlowe que aparece en *The Jew of Malta*. Y él mismo había escrito una escena alusiva con este poema en *The Merry Wives of Windsor*, donde un cura mezcla la canción de Marlowe con el salmo 137: "This kind of direct quotation of another Elizabethan writer—mispronunciations and confusions notwithstanding—is unusual in Shakespeare's work, and until now in his plays virtually unprecedented. Even before the publication of *The Passionate Pilgrim* Marlowe, though dead for six years, was still on Shakespeare's mind" (222).

Fue posiblemente el ver dos de sus sonetos en *The Passionate Pilgrim* lo que le llevó a Shakespeare a revisar el soneto "When my love swears she is made of truth". Con pocos toques lo convierte en un poema mucho más complejo tal como aparecería en 1609, y esta transformación es señal de una nueva visión cómica, que desarrollará en *As You Like It*.

SONNET 138

*When my love swears that she is made of truth
I do believe her, though I know she lies,
That she might think me some untutor'd youth,*

*Unlearned in the world's false subtleties.
Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although she knows my days are past the best,
Simply I credit her false speaking tongue:
On both sides thus is simple truth suppress'd.
But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore say not I that I am old?
O, love's best habit is in seeming trust,
And age in love loves not to have years told:
Therefore I lie with her and she with me,
And in our faults by lies we flatter'd be.*

Seguramente Shakespeare revisó sus sonetos continuamente durante años ("papeles amarilleados de viejos" los llama en el soneto 17). Algunos de los publicados en 1609 no parecen acabados; otros están muy calculados. Otros como Drayton y Daniel revisaban sus sonetos pero los iban publicando; Shakespeare se los guardaba en privado, lo cual sugiere que tenían otro valor para él, en parte quizá como ensayos y pruebas de temas que desarrollaba en sus dramas. No sabemos cómo escribía—pero en los retratos de escenas de escritura en sus obras hay mucha revisión, ideas pugnando por ser expresadas a la vez, e insistencia en lograr la expresión exacta. En *Lucrece*, la heroína se "prepara a escribir",

First hovering o'er the paper with her quill.
Conceit and grief an eager combat fight;
What wit sets down is blotted straight with will;
This too curious-good, this blunt and ill.
Much like a press of people at the door
Throng her inventions, which shall go before. (1297-1302)

No es tanto escritura como revisión—y así sabemos de hecho que trabajaba Shakespeare normalmente en su teatro, revisando cosas ya escritas más bien que inventando de cero.

La revisión del soneto "When my love" lo transforma; el primer soneto nos encerraba en la perspectiva del hablante, sin reciprocidad; sólo había sexo y engaño, es un soneto desilusionado (como el 129), y en su comprensión del engaño de su amada el hablante ejerce una ironía amarga. Con muy pocos cambios, por ejemplo "I know my years are past their best" cambiado a "she knows my years are past my best" en el verso 6, se complica la perspectiva y entra en juego una compleja reciprocidad de entendimiento y engaño mutuo, se ve el hablante a través de los ojos de su amada. Con los versos "Simply I credit her false-speaking tongue / On both sides now is simple truth suppressed" crea la noción de una verdad más compleja que puede incluir el engaño, y que define el amor específico de estos amantes. Ahora el engaño no es tanto malintencionado como deliberadamente juguetón; la relación parece no tanto imposible como inevitable (según E. A. Snow). Se sugiere no una relación sin amor, de mentira y de autoengaño, sino una relación compleja, que incluye la tolerancia y el perdón, y la complicidad mutua. "This sense of mutuality, of merging selves, rings out in the chiming sounds of the concluding couplet: 'She . . . me . . . we . . . be'".

(Llama la atención sin embargo, en un autor tan dado a la reconstrucción y a la especulación como Shapiro, que en ningún momento se sienta tentado a interesarse por las relaciones amorosas de Shakespeare ni por las posibles motivaciones autobiográficas de los Sonetos—como si todo fuese un drama imaginario y actitudes barajadas por Shakespeare estrictamente en su cabeza, sin relaciones amorosas ni humanas que le llevasen a sentir y pensar de esta manera. Tras mucho "Shakespeare in love", quizá sea esto una sobrerreacción por su parte).

[Capítulo 11: Simple Truth Suppressed](#)

11. Simple Truth Suppressed — Suprimida la simple verdad

Capítulo 11 del libro de James Shapiro [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#) (Londres: Faber and Faber, 2005)

(Capítulo 10: [The Passionate Pilgrim](#))

Suprimida la simple verdad, aparece la nueva complejidad de Shakespeare en *As You Like It*.

Con este verso del soneto 138 se refiere Shapiro a la nueva visión del amor romántico que se nos presenta en *As You Like It*.

"At the heart of *As You Like It* is the relationship of Orlando and Rosalind, which moves from a love that is self-centred to one that is complex and mutual. Like the revised version of 'When my love swears', *As You Like It* achieves this through role-playing and the suppression of simple truths" (228).

"We may love Romeo and Juliet and agonize over their fate, but we respond to the intensity, not the complexity, of their feelings. With *As You Like It* that's no longer the case; intensity has become a liability" (228).

¿Se adelantaba acaso la obra a sus tiempos, *ahead of its time*? "The play, one of the most frequently staged today, was not published until the 1623 Folio and over a century would pass before it was mentioned or staged again" (229).

Orlando empieza como mal poeta y amante obsesionado que en realidad ignora a su amada y usa imágenes petrarquistas obsoletas. Rosalind critica estos defectos:

"By mid-play Shakespeare stacks the decks against his lovers, the distance between this artificial poetry and genuine intimacy seemingly unbridgeable. In a comedy otherwise lacking much conflict —there are no rival suitors or angry fathers here to divide the lovers— this is the obstacle that must be overcome" (232).

Shakespeare toma la idea central y el tema de los disfraces de la *Rosalind* de Thomas Lodge (1590), pero desarrolla enormemente las potencialidades de ese argumento, al que le faltaban ironía y humor. El petrarquismo desfasado de Rosalind no tiene allí una dimensión paródica ni autoirónica. Shakespeare parece haber parodiado ya esta obra años atrás, en la obra de Bottom en *El sueño de una noche de verano* ("the pap of Pyramus"). Ahora retoma su vieja lectura y le extrae posibilidades que su autor no vio (quizá a eso se refería Greene cuando lo denunciaba como "un cuervo advenedizo" que "se embellecía con plumas ajenas").

Aquí Rosalind disfrazada ("Ganymede") convence a Orlando de que imiten dramáticamente a los amantes, cada uno asumiendo la parte contraria, para que se le pase su mal de amor—y ya desaparecen los malos poemas de Orlando, y aparecen las pullas mutuas y la autoironía. Gran parte de la autoconciencia e inteligencia del juego depende de cuándo descubre Orlando que "Ganymede" es Rosalind, y a pesar de eso sigue jugando el juego. Es un momento variable e interpretable, y es mejor que sea ni pronto ni tarde ni de modo marcado, una transición gradual. De modo que al llegar al "ensayo" de los desposorios, Orlando se despose de verdad con Rosalind, aun haciéndolo "en broma"—es curioso que este desposorio a la vez representado y real es el único que aparece directamente en los dramas de Shakespeare.

(Aunque en la lectura de Shapiro, queda totalmente relegado otro sentido sugerido por el cruce de disfraces en As You Like It—la dramatización "provocativa" o juguetona de la atracción erótica entre hombres. El Shakespeare de Shapiro bien poco tiene de homosexual, o de bisexual, o de aficionado a los bellos jóvenes).

"Like Shakespeare's other great creations—Falstaff, Hamlet, Iago and Cleopatra—Rosalind loves to plot, to banger, to direct and play out scenes; and, like these other unforgettable characters, she begins to take on a life of her own, and in doing so comes close to wrestling the play away from her creator" (242)

Otro aspecto de la obra menos atractivo para el público (un defecto para Shapiro) es sus alusiones a debates literarios ahora oscuros y periclitados (como sucede también en *Love's Labour's Lost*). Pero aun aquí es interesante la alusión explícita a Marlowe, citando de su *Hero and Leander*:

"Dead Shepherd, now I find thy saw of might,
'Who ever loved that loved not at first sight'? (III.v.80-81)

Lo llama "shepherd" como el autor de la canción que de Marlowe que se le atribuyó erróneamente a él en *The Passionate Pilgrim*. También cree ver Shapiro una alusión a Marlowe (y a la factura, o "reckoning") que le costó la vida, en esta frase: "When a man's verses cannot be understood, nor a man's good wit seconded with the forward child, understanding, it strikes a man more dead than a great reckoning in a little room" (III.iii.10-13). Si es así, habrá que pensar que el "understanding" no ha llegado hasta ahora, por desgracia... Marlowe hablaba en *The Jew of Malta* de "infinite riches in a little room", En estos ecos ve Shapiro el enfrentamiento de Shakespeare con la sombra del estilo de Marlowe, todavía un conflicto en 1598-99 e incluso en *Hamlet*—luego ya no siente esa ansiedad frente a su rival más destacado. Otra alusión a Hero and Leander nos muestra que Shakespeare encuentra su voz propia para hablar sobre el amor por el procedimiento de reducir a clichés o ideas preconcebidas lo que otros han escrito. Así, aquí Leandro no muere por amor, sino por accidente, un calambre le hace ahogarse, y la gente culpa a Hero y edifica un mito romántico—que Rosalind y Shakespeare desmontan.

Otro rival más presente era Ben Jonson. A finales de verano de 1599 representaron los Chamberlain's Men (y Shakespeare con ellos) su obra *Every Man Out of His Humour*, en la que hay diversas alusiones paródicas a Shakespeare—tanto a Julio César como a su recientemente adquirido escudo de armas. Prohibida la sátira impresa, el teatro se volvió más satírico, y de ahí quizá el personaje de Jaques y este comentario: "for since the little wit that fools have was silenced, the little foolery that wise man have makes a great show" (I.ii.85-87). Jaques es un satirista amargado y frustrado; todos resultan más ingeniosos que él. Al final queda excluido del final feliz, y no se une al baile, un personaje en la línea de aguafiestas como Shylock y Malvolio.

En esta obra Shakespeare posiblemente representó el papel del decrepito anciano Adam, un papel secundario como los que al parecer solía escribir para sí mismo. El papel estelar corresponde—aparte del muchacho que interpretase Rosalind, al que Shakespeare dio una importancia y responsabilidad inusitada—a un nuevo actor, Robert Armin, que había sustituido a Kempe como actor cómico. Las canciones y la ironía son su fuerte; en *As You Like It* es suyo el papel de Touchstone (una alusión privada, porque la "piedra de toque" era el símbolo de los orfebres, y Armin lo era).

Comienza por esta época el auge de las compañías teatrales infantiles de las que habla Hamlet en una escena con Rosencrantz y Guildenstern—una seria competencia para los actores profesionales. De ahí quizá también la sobreabundancia de niños actores en *As You Like It*, y de música—es en cierto sentido una obra con vocación de comedia musical. En el siglo XVIII se representaría con muchas más canciones, pero ya tiene bastantes de entrada, y sobrevive la música original de alguna, "It was a lover and his lass" con partitura de Thomas Morley, con quien parece que debió colaborar alguna vez más Shakespeare.

As You Like It termina con Ganymede saliendo y "haciendo entrar" a Rosalind, junto con Hymen, dios del matrimonio. Dice Shapiro es la primera de las escenas al estilo de mascarada cortesana que introduce Shakespeare en sus obras (aunque habría que tener en cuenta el precedente de *A Midsummer Night's Dream* y sus bodas cortesanas)—dando al público popular una muestra de teatro cortesano y mezclando géneros. Las obras teatrales (incluso Julio César) terminaban con un baile: aquí Shakespeare lo introduce como parte de la obra misma. Es un caso interesante de innovación mezclando planos de realidad y representación: y otra innovación sigue, en el epílogo hablado por el actor que representa a Rosalind. Nos recuerda así una vez más la convencionalidad y provisionalidad de la representación, y de la vida:

"Nowhere else in his works does Shakespeare break the frame in quite so disconcerting a way, confronting us with the fact that we are watching cross-dressed actors and that we are complicit in the lie upon which Elizabethan theatre depends. Even as we believe that Shakespeare's plays are made of truth, he reminds us that we know he lies. We are left, in the end, in Orlando's shoes: educated and delighted by Rosalind, forgetful at times that we are listening to a boy playing the part of a woman, and in danger of being a bit too comfortable with conventions—with how we like it.

The suppression of simple truth—cousin to what Coleridge called 'the willing suspension of disbelief'—turns out to be at the core of theatrical experience. In exchange for forgetting that Rosalind is really a boy playing a woman's part, we, like Orlando, are rewarded with more complex truths. In the end play is what's real, and in the epilogue, Rosalind—or whoever it is that is speaking to us—won't let us forget it" (256)

(Una vez más esto es muy acertado, aunque una vez más Shapiro se las ingenia para esquivar las implicaciones homoeróticas de toda esta escena. Rosalind demuestra, al pronunciar su epílogo, la teatralidad

del género, la convencionalidad del deseo sexual. Lo que habla en este epílogo es una voz puramente teatral, un ser que no es ni hombre ni mujer, algo a lo que ha ayudado evidentemente el juego de disfraces por el que ha pasado. Hay aquí un énfasis muy buscado en mostrar la sustancia teatral no sólo de la personalidad humana en general, sino muy concretamente de la identidad sexual).

"On the sign the Chamberlain's Men displayed outside the Globe was a reminder: 'Totus mundus agit histrionem'—'We are all players'" (257).

(El lema de los Chamberlain's Men se debe sin duda a Shakespeare, y está especialmente conectado con As You Like It y el famoso parlamento de Jaques sobre las edades del hombre, el que empieza "All the world's a stage / And all the men and women merely players" (II.vii.138-9). El "mundo" a que se alude es también el Globe Theatre, que así se revela como un proyecto "global" de Shakespeare, muy orientado por su visión del mundo, y del teatro. En el parlamento de Jaques los seres humanos aparecen representando, quizá inconsciente o involuntariamente, papeles que son los que inevitablemente vamos asumiendo a través de la vida; muestra que mucho hay de Shakespeare en ese Jaques irónico, cínico y desengañado. Pero también en Rosalind y su habilidad para seducir mediante el uso inteligente del drama. Shakespeare es a la vez el que se va de la fiesta y el que se casa; y esa fluidez imaginativa es quizá también la que le lleva a expresar ese erotismo teatral e indefinido del parlamento final, y a ver en toda identidad sólo una máscara provisional o un juego de apariencias. Y es en el análisis y disección de esas apariencias, en su teatro, donde Shakespeare dramatiza y multiplica su propia identidad. El lema en latín del Globe, por cierto, se presta a más traducciones que "Todos somos actores". No es sólo que todo el mundo sea un teatro, indiferenciado entre actores y público. También quiere decir que el público imita a los actores, se comporta como ellos o reproduce en la vida lo que ve en el escenario—un sentido éste que enfatiza más bien el vaivén, la retroalimentación necesaria entre el teatro y la vida social; al contrario que el primer sentido, según el cual quizá no hagan falta actores ni teatro porque ya lo tenemos, ya lo somos, este otro sentido establece una diferencia problemática pero necesaria entre el escenario y la vida—tiene que haber una diferencia para que pueda haber una retroalimentación y una gradual complicación de la función, mediante la distancia intelectual que proporciona el verse a sí mismo en un escenario).

12. The Forest of Arden — El bosque de Arden



Capítulo 12 del libro de James Shapiro [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#) (Londres: Faber and Faber, 2005)

(Capítulo 11: [Simple Truth Suppressed](#))

Viaje a Stratford, pasando por el bosque de Arden, y el antipastoralismo en *As You Like It*.

Los viajes entre Londres y Stratford eran uno de los ingredientes habituales de la vida de Shakespeare. Es probable que Shakespeare viajase a Stratford en la segunda mitad de 1599; si no para final de verano, al funeral de su suegra, sí con probabilidad a la boda de su hermana Joan en otoño. Era la única hermana que sobrevivía, tras la muerte de dos niñas pequeñas antes de que él naciese, una primera Joan y Margaret, y la muerte de Anne, a los ocho años, en 1579. Sus hermanos, Gilbert, Richard y Edmund, morirían solteros. Joan (II) fue la única de sus hermanos en casarse, y William fue probablemente el padrino del hijo de Joan, llamado como él. Tenía William buena relación con su hermana, pues la incluye en su testamento y le permitió vivir toda la vida en la casa que había heredado él, con un alquiler nominal.

El viaje a Stratford duraba tres días, y era más aconsejable hacerlo en verano que en invierno. Es posible que utilizase los servicios del transportista Greenaway, que cobraba cinco chelines. Debieron ser compañeros de viaje frecuentes: Greenaway era vecino suyo de Stratford, y tenía una ruta fija entre Londres y Stratford. Seguramente sería él quien le llevase a Shakespeare la noticia de la muerte de su hijo, y de los incendios de Stratford de 1594 y 1595, que estuvieron a punto de destruir su casa.

No se viajaba mucho en la Inglaterra isabelina. Ya no había peregrinaciones, y había reglamentos contra vagabundos, y controles. Había, claro, mercaderes, funcionarios en viaje oficial, emigrantes a Londres, y actores itinerantes como lo había sido más a menudo Shakespeare unos años antes. Debió ver bastante Inglaterra, en una época de malas cosechas, y con el paisaje tradicional cambiando, con los cercados de terrenos comunes y la deforestación. Se iba a caballo o a pie: los coches de caballos no se solían mover muy lejos de las ciudades, y los caminos estaban en pésimo estado. A todo esto hay alusiones en la obra de Shakespeare, y en 1611 firmó una petición al Parlamento, de unas 70 personas, solicitando una mejora de las carreteras. Del soneto 50 se puede colegir quizá que el viaje a Stratford no era cuestión de placer sino una pesada obligación familiar ("Mi pena está delante mío, mi alegría atrás").

Por el camino vería las labores de la cosecha, quizá sus fiestas, y quizá encontraría soldados volviendo de la campaña irlandesa, como la disfrazada Rosalind en *As You Like It*. Era época de mucho trabajo en el campo. El camino pasaba por Holborn, St Giles in the Field, Tyburn (y su cadalso), Hanwell Common, Northcote, Hillingdon Heath, Uxbridge, hacia Buckinghamshire; con una primera noche quizá en High Wycombe. Luego, por Stokenchurch, Aston Rowant, Tetsworth, Wheatley, a otra noche en Oxford. Allí la tradición dice que pasaba la

noche en la Crown Inn. Con el tiempo, se embelleció la tradición y se especuló si Shakespeare tendría un asunto amoroso con la esposa del posadero. El hijo de éste sería el dramaturgo William Davenant, que decía que se daba por contento de que lo considerasen hijo de Shakespeare. *(Es curioso que Shapiro parece quitar toda autoridad e interés a esta historia curiosa, hasta el punto de que ni siquiera menciona la amistad entre Shakespeare y los posaderos, ni el hecho de que Davenant fuese ahijado de Shakespeare)*. La última etapa era la más larga: de Oxford a Wolvercote, Begbroke, Woodstock. Allí la reina Elizabeth había vivido en jaula de oro antes de ser reina: un tema que Shakespeare no se permitió tratar. De Woodstock a Kiddington, Neat Enstone, Chipping Norton, por el monumento megalítico de las Rollright Stones, Shipston-on-Stout, Tredington, Newbold, cruzando la calzada romana de Fosse Way, por Ettington, Alderminster, Atherstone, y por fin Stratford, por el puente de Clopton (él le había vendido al ayuntamiento la piedra para repararlo hace poco). Vería un Stratford muy cambiado con respecto al de su infancia, por los incendios que habían destruido 200 casas. El puritano Thomas Beard dijo en *The Theatre of God's Judgement* que el incendio era castigo de Dios por no respetar el domingo *(recordemos a este respecto los muchos católicos en secreto de Stratford, y en la familia del propio Shakespeare)*. Pero probablemente se originó por el combustible acumulado para el negocio de la malta. Habría pues mucha reconstrucción en marcha todavía. La población había pasado de 1.500 cuando nació él a 2.500, pero la cuarta parte pobres, no una campiña idílica y pastoril de los poetas de la época. *(En este capítulo Shapiro describe las realidades económicas del paisaje inglés, y cómo influyen en transformación que da Shakespeare al pastoralismo)*.

Dos años antes, Shakespeare había comprado New Place, la segunda mejor casa de la villa, por 120 libras: una mansión del siglo XV, de tres pisos y diez habitaciones, con jardines y establos. También había adquirido recientemente un escudo de armas para su familia, que estaría bien expuesto.

"Invirtiendo tanto dinero en una vivienda enorme lejos de donde trabajaba, Shakespeare podría estar intentando compensar un sentimiento de culpabilidad por vivir tan lejos de su esposa e hijas. Podría haber estado pensando en el futuro, en una jubilación temprana. O quizá era meramente una buena inversión, que pocos en un Stratford en crisis podían permitirse". (268)

Lo que desde luego no hizo Shakespeare, pudiendo hacerlo, es llevarse a su familia a Londres. Decidió vivir separado de ellos, y no conocemos las relaciones que tenía con su esposa. Sobre las buenas relaciones entre padres e hijas de muchas de sus obras, avisa Shapiro que también se podrían interpretar de modo compensatorio

—con el escritor proyectando a sus escritos lo que le gustaría haber tenido, no necesariamente lo que tenía. En Stratford no trabajaría mucho en sus obras: llevaba asuntos económicos, tenía amistades a quien ver, familia... aunque sí encontraría un ritmo de vida más relajado que el de Londres. Sería un próspero ciudadano que vuelve a su pueblo para una breve visita: ante todo un hombre de negocios. Allí no actuaría nunca su compañía, seguramente, pues las autoridades puritanas de Stratford se oponían al teatro, no como cuando el padre de Shakespeare era alcalde.

Shakespeare especuló acumulando malta para que subiesen los precios del grano (algo que estaba prohibido, y muchos consideraban práctica aborrecible de ricachones abusones). También era pequeño prestamista. Visto que en sus obras muchas veces se denuncian estas cosas, parece claro que su moral era flexible y oportunista.

En *As You Like It*, los protagonistas escapan de la corte supuestamente al bosque de "Arden", las Ardenas—pero para Shakespeare estaba lleno de asociaciones del bosque de Arden en Warwickshire, de donde procedía su familia; su madre se apellidaba Arden. El contraste ciudad-campo estaba cargado para él de reminiscencias personales. El bosque iba siendo sido talado, convertido en pastos, cercados... ya desde la Edad Media: un emblema del cambio de los tiempos. Drayton, paisano de Shakespeare, también expresa el contraste y se queja por la deforestación en *Poly-Olbion*. En *As You Like It*, encontramos los dos, un bosque más mítico y primitivo, y un campo de terratenientes, trabajadores mal pagados, y crisis. La gradual transformación del campo por la agricultura de propietarios, las *enclosures*, es un tema visible en la obra de Shakespeare, pues él lo veía en directo. El personaje de Corin difiere de la fuente de Shakespeare, la *Rosalind* de Lodge: ahora es una víctima de los cambios económicos en el campo y de la crisis en la agricultura tradicional. El empobrecimiento de los campesinos se muestra también en la figura del viejo Adam (*que por cierto se dice lo interpretaba el propio Shakespeare*). Y quizá revelador de un sentimiento ambivalente ante la situación es un detalle relativo a un personaje muy secundario:

"Mientras algunos se morían de hambre, otros sacaban beneficio. Hay un breve diálogo hacia el final de la obra en el que Touchstone le habla a William, un joven de veintitantos que nació en el bosque, y le pregunta de golpe, "¿Eres rico?" William, a quien para ser un campesino con tierras de Warwickshire le ha ido muy bien, lo admite, si bien a la manera cauta del campesino, "Bueno, señor, pues así así" (V, i, 24-5). No hace falta ver una autoparodia taimada aquí en este William criado en Arden para saber que otro hombre de

Warwickshire con el mismo nombre también le iba "así así", gracias en parte a actividades como su reciente especulación con la malta. Shakespeare entendía demasiado bien que se podía sacar beneficio de las penalidades económicas sufridas por otros." (274).

Otros asuntos había que tratar en el viajes a Stratford esta vez. Un asunto de propiedades de su madre, que habían sido hipotecadas, y acabarían perdiéndose a pesar de los intentos de recuperarlas. Y otra cosa con su padre: el blasón familiar, de 1596; no estaban contentos cómo se había hecho, y querían modificarlo en 1599; se redactó una solicitud para añadir las armas de la familia Arden. (*Esto ya sería cosa del propio Shakespeare, claro, y no propiamente del escudo de su padre*). Pero es curioso que la petición se hace sobre la base del matrimonio de John Shakespeare con una hija de Robert Arden. Esto era pretencioso, pues el padre de Mary Arden nunca había aspirado a gentilhombre ni hay constancia de que se reclamase pariente de los Arden aristócratas. Es una historia ambivalente, pues al final quedó en nada la modificación, pero los borradores del proyecto de blasón muestran incertidumbre sobre a qué rama de la familia Arden atenerse. Quizá en las dudas tuviese que ver también un deseo de distanciarse de los Arden implicados en el atentado contra la reina Isabel, o quizá no interviniese directamente en esto Shakespeare. Sea como sea, muestra una ambición de promoción aristocrática, con una base endeble. El tema de la hipoteca también puede estar asociado al del blasón: eran tierras "de Arden", pero Shakespeare y su padre no consiguieron recuperarlas. Puede que hubiese un arreglo privado, pues el caso no llegó a los tribunales.

Shapiro encuentra mucho en común en las actitudes de Shakespeare hacia el Arden poético de *As You Like It* y el Arden de su escudo de armas. Hay una mezcla de lo soñador y de lo pragmático, una tensión de realidad y nostalgia:

"Una de las cosas más misteriosas sobre Shakespeare y que pican nuestra curiosidad es su capacidad para mantener tales contradicciones: el mismo escritor cuya obra exponía cómo de embellecidas estaban las narraciones históricas, a menudo se encontraba, cuando se refería a su propio pasado, improvisándolo sobre la marcha" (279)

(Un caso más quizá, éste, de la 'capacidad negativa' que atribuía Keats a Shakespeare, o de la habilidad de éste para disolverse en diferentes actitudes, y lograr ser él mismo—y sacar beneficio—del arte mismo de proyectarse en puntos de vista múltiples. [También Borges escribió sobre esta cualidad](#), aunque Shapiro nos

muestra el lado prosaico "businessman", y no poético, de la misma).

Capítulo 13: Cosas que mueren, cosas recién nacidas

13. Things Dying, Things Newborn — Cosas que mueren, cosas recién nacidas

Capítulo 13 del libro de James Shapiro [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#) (Londres: Faber and Faber, 2005)

(Capítulo 12: [El bosque de Arden](#))

Muere la Caballería representada por Essex. Nace el capitalismo.

"Thou meet'st with things dying, I with things newborn" (The Winter's Tale).

El conde de Essex había desembarcado en Irlanda el 14 de abril de 1599, en una campaña rodeada de murmuraciones, y sintiendo él mismo oscuras premoniciones del fracaso de su empresa, quizá debido a sus tensas relaciones con la reina. Se encontró allí con mala intendencia que hacía imposible un ataque directo contra el rebelde Tyrone, y el Consejo Privado del reino le negó refuerzos. Además, las fuerzas rebeldes resultaron ser mucho más numerosas de lo previsto: les duplicaban en número. Lejos de poder atacar a Tyrone en Ulster, sólo podía aspirar a contener la rebelión en el sur y el oeste. Shapiro observa que la única posibilidad de victoria hubiera sido seguir la estrategia sugerida por Spenser: sembrar el terror, arrasar las cosechas, y doblegar Irlanda con el hambre y la brutalidad salvaje. Pero tal estrategia repugnaba a Essex, que aspiraba a un enfrentamiento honorable en el campo de batalla.

Intentó Essex promover a amigos y parientes suyos para los puestos de responsabilidad en Irlanda, pero la reina repuso desautorizándolo.

"Detrás de estas maniobras, detrás de toda la campaña irlandesa, había un enfrentamiento sobre la cuestión de la cultura del honor" (285)

(*Y en realidad de las relaciones entre aristocracia y monarquía absoluta:*)—los aristócratas, los caballeros tradicionales, habían visto sus filas reducidas bajo los Tudor, y Elizabeth continuó con esta política, sometiendo y estrangulando la independencia de la nobleza. Essex era el representante de esta tradición aristocrática, y su portavoz más explícito. Había conseguido el puesto muy codiciado por él de mariscal de la corte (Earl Marshal), encargado del ceremonial de caballería de la corte. Y lejos de interpretar su puesto como una mera cuestión ceremonial, intentó resucitar el papel de la caballería de modo activo, irritando a la reina. Se negó a firmar como su "sirviente" e insistió en que era su "vasallo", ligado por tradiciones de ceremonial y jerarquía feudal, no por servidumbre. Cuando fue comandante, en Rouen y en el ataque a Cádiz, se dedicó a armar caballeros a numerosos partidarios suyos, en grandes números, algo fuera de lo corriente. Y en Dublín organizó un festival caballeresco fastuoso, en contraste con la ceremonia cortesana donde Isabel premió a cortesanos "poco caballerosos", en su continuada subversión de la tradición de la caballería. También respondió privando a Essex de un jugoso monopolio que codiciaba y dándoselo a su rival el burócrata Cecil.

Shakespeare en esto parece estar del lado de Essex: en sus obras se ve el contraste entre caballeros guerreros tradicionales, y los advenedizos cortesanos y cobardes: por ejemplo cuando a Sir John Fastolfe le arrancan la insignia de la jarretera en *Enrique VI* 1. Su propio interés en procurarse un blasón muestra cómo participaba de estas ambiciones aristocráticas, y quizá también le remordiese el contraste entre la pura formalidad administrativa y el contenido caballeresco y marcial.

En Irlanda, los rebeldes nativos luchaban una guerra de guerrillas, evitando el enfrentamiento directo y dejando agotarse a los ingleses con su estrategia tradicional. Las batidas inglesas tenían algún éxito ocasional, otras veces terminaban en emboscadas y expediciones sin sentido ni rumbo. El país los ignoraba en la medida de lo posible, Essex entretenía a sus hombres con la esperanza de honores y victorias, nombrando más caballeros aún. Le llegaron noticias de la muerte de su hija en Inglaterra. Contra sus tropas derrotadas en Wicklow aplicó Essex una medida de antigua tradición pero repugnante: la ejecución de uno de cada diez supervivientes. Las desertiones se sucedían, y aumentaban la mala prensa del conde en Inglaterra con testimonios de primera mano. La moral bajaba,

las enfermedades y bajas proliferaban, la intendencia era corrupta, el equipamiento inadecuado. Isabel le envió a Essex órdenes de atacar directamente a Tyrone y le prohibió volver a pisar Inglaterra sin su permiso. La paranoia del conde se alimentaba sola, pero también tenía motivos por la actividad de su partido contrario en la corte. Essex preparaba expediciones con sus malas fuerzas, pero al parecer también le tentaba la idea de desembarcar en Milford Haven y defender su causa en Inglaterra (una idea que Shapiro dice pudo haber sacado de *Ricardo III*, donde desembarca allí la exitosa fuerza contra el tirano). Los espías de Cecil ciertamente barruntaban estos planes del conde. En un consejo militar, Blount y Southampton (el antiguo patrono de Shakespeare) le convencieron a Essex de que más bien fuese con un grupo de hombres a hablar con la reina. Pero la reina estaba cada vez más irritada con Essex, su independencia de criterio, su teatralidad y su autocompasión.

Y Essex acabó por salir contra las fuerzas superiores de Tyrone, pero éste eligió esquivarlo y marearlo y frustrarlo. Fue retado por Essex a combate singular, pero lo ignoró. Ofreció una sumisión ceremonial de forma y sin sustancia real, y parlamentó con Essex a principios de septiembre. Pero esto iba en contra de las instrucciones de éste, que se hizo sospechoso de buscar algún interés propio o algún plan de traición. La reina reiteró sus órdenes, pero Essex ya se había embarcado a finales de septiembre y fue a Inglaterra para ser recibido por la reina. A la vez, en su bando se debatían planes de matar a Cecil y sus partidarios antes de hablar con la reina, aunque Essex no lo consintió. Essex irrumpió en las habitaciones de la reina, sin adecentarse antes, y pillándola a ella sin arreglar, para obligarla a escucharle. Elizabeth no sabía si estaba ante una rebelión o no, pero siguió la corriente a Essex cuando éste hizo ademanes de sumisión feudal. Prometió recibirlo enseguida: mientras, se informó de que venía sin su ejército, y lo despidió ordenándole que esperase sus instrucciones. Essex estuvo esperando hasta que su impaciencia lo llevó a montar un intento de rebelión, que lo llevó al cadalso. Con él moría una parte de la caballería tradicional.

A la vez, estaba naciendo el imperialismo capitalista y comercial, que abre una nueva era de la historia de Inglaterra. También estos días de finales de septiembre, un consorcio de comerciantes londinenses elevaron una petición a la Reina y fundaron la East India Company, para comerciar con la India. Se empezaban a poner las bases del todavía inexistente "Imperio Británico" del cual llevaba hablando el mago John Dee veinte años. Imitaban a los mercaderes holandeses, que acababan de obtener beneficios de un 400% en sus inversiones en la ruta oriental del comercio. Los mercaderes ingleses de la Compañía de Levante tenían una ruta de distribución por

tierra, a través de Turquía, pero eran quienes más tenían que perder, así que se apresuraron a abrir la nueva ruta. No eran aristócratas, pero buscaban el apoyo de la corte y de sus nuevos hombres. Y lo tendrían en Cecil, más que en la tacaña reina. Cecil fue el dedicatario de los viajes de Hakluyt, una útil propaganda de estas aventuras de navegación, cuyo segundo tomo, sobre viajes a la India y más allá, se estaba terminando este otoño. En la reedición de 1599 suprimió la narración de la campaña de Cádiz de Essex del primer tomo, y toda alusión al conde. Las fortunas de éste caían estrepitosamente a la vez que nacía el nuevo imperio, comercial y no caballeresco. Los nuevos aventureros eran los mercaderes—Shakespeare usa la palabra en ambos sentidos (y recordemos también la *dedicatoria de los Sonetos*, de Thomas Thorpe, que alude a una empresa comercial y aventurera).

Shakespeare no tenía fondos suficientes, si tenía interés, para invertir en estas empresas. Aunque queda la anécdota de la representación de *Hamlet* en uno de los tempranos viajes a oriente, a bordo del navío *Dragon*, en 1607, cerca de África.

Del escepticismo de Shakespeare hacia los ideales heroicos queda sus desencantadas aventuras homéricas en la cáustica obra *Troilus and Cressida*. En *Hamlet* también se nota la huella del desencanto, en el contraste entre el mundo caballeresco del viejo Hamlet y las intrigas cortesanas y dudas metafísicas del presente. La armadura del viejo rey es un anacronismo, como lo eran los torneos de Essex en la Inglaterra isabelina. También en la representación que hace Shakespeare de los duelos, sus tecnicismos y decadencia, está el signo de los tiempos y la decadencia de la auténtica caballería—la transformación de la tradición marcial en deporte.

La expedición de Essex en Irlanda se frustró. El poema de Thomas Churchyard para darle la bienvenida al conde en su regreso quedó sin publicar; la comparación de Essex con Enrique V en la obra de Shakespeare se suprimiría de la publicación. A Essex unos le intentaban convencer de que forzase a la reina a reconocerle; otros le sugerían que escapase al extranjero: Essex mismo prefería el combate a la huida, y muchos de sus partidarios le abandonaban viéndole en desgracia y temiendo verse implicados en algún intento desesperado. Algunos dicen (Fulke Greville) que eran los enemigos de Essex los que hacían circular rumores de sus intenciones, para terminar de hacerle caer. Mountjoy fue nombrado Lord Deputy en Irlanda para suceder a Essex, y también allí había intrigas: estaba dispuesto a hacer una demostración de fuerza junto con Essex y el rey escocés para asegurar una sucesión escocesa a la corona. Pero de estos planes, en los que estaba involucrado también Southampton, se descolgó

Mountjoy, y no quiso involucrase en ellos el futuro Jacobo I. Estos planes eran secretos, pero los tiempos estaban listos para ellos; estaban en el aire—y así encontramos conspiraciones semejantes en *Hamlet* (1600) que muestra pues la marca de su tiempo, como según dice el príncipe debe hacer el teatro.

[Capítulo 14: Ensayos y soliloquios](#)

14. Essays and Soliloquies — Ensayos y Soliloquios

Capítulo 14 del libro de James Shapiro [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#) (Londres: Faber and Faber, 2005)

(Capítulo 13: [Cosas que mueren, cosas recién nacidas](#))

La influencia del nuevo género del ensayo sobre *Hamlet*.

En otoño de 1599, Shakespeare reescribe Hamlet. Tal como la conoció Shakespeare, quizá unos diez años antes, *Hamlet* era una tragedia de venganza al estilo senequista; una obra ahora perdida y de autor desconocido, inspirada en una vieja historia medieval de Saxo Gramático. Thomas Nashe se burla de ella y parece indicar que era obra de Kyd, como *The Spanish Tragedy*. Shakespeare la conocía bien y probablemente la interpretó con Burbage y Kemp en Newington Butts, al sur de Londres, en 1594. Hacia 1596, Lodge, otro *university wit*, también satiriza a un individuo risible como sacado de Hamlet, "anda de negro cubierto de gravedad, tan pálido como la máscara de del Fantasma que gritaba tan patéticamente en el Teatro como una marisquera, '¡Hamlet, venganza!'"—Todo esto antes de que Shakespeare empezase a escribir nada sobre *Hamlet*...

En Saxo Gramático, también el padre de Hamlet ha sido asesinado por su hermano, que se ha casado con la

reina. Aquí el asesinato del padre de Hamlet no es secreto, y Hamlet se finge loco para escapar a la muerte. Lo espían con una joven (como Ofelia). También mata al consejero de su padre (como en Shakespeare a Polonio) cuando éste espiaba a Hamlet hablando con su madre. También está la fuente del episodio de Rosencrantz y Guildenstern y el viaje a Inglaterra. Una importante diferencia es que Hamlet sobrevive tras su venganza, y llega a rey. La historia fue recontada por Belleforest en sus *Histoires Tragiques* (1570), fuente ésta que conoció Shakespeare, además del drama anónimo. En Belleforest la reina es adúltera antes del asesinato, pero luego apoya a Hamlet y guarda su secreto. También adquiere Hamlet tintes melancólicos. Entre las novedades introducidas por el anónimo dramaturgo que usó a Belleforest están el fantasma, la obra dentro de la obra ([típico esto del estilo de Kyd](#)) y la muerte de Hamlet (*aunque no su locura fingida, como dice Shapiro por error*). Esto es lo que recibió Shakespeare; según Shapiro sólo Fortinbras es su creación (*supongo que se refiere Shapiro a los personajes principales o a líneas de acción relevantes, suponiendo que Fortinbras aporte esto. Porque personajes sí hay muchas creaciones shakespearianas memorables en Hamlet, desde el sepulturero al petimetre Osric*).

La invención de argumentos no interesaba especialmente a Shakespeare, que aquí y en general usa y combina fuentes. A lo que dedica su invención es a los soliloquios y a la creatividad verbal. (*Aunque, claro, esto se asienta sobre un tratamiento más complejo del carácter y de la situación dramática en general*). Destaca Shakespeare por su amplísimo vocabulario: nada más en *Hamlet* usa casi 4000 palabras diferentes, e introduce 600 palabras que no había usado antes—dos tercios de las cuales no volvería a usar (según Alfred Hart). Y el uso que da a las palabras también es novedoso; abunda especialmente en esta época de su escritura la hendíadis (una única idea expresada por dos palabras coordinadas, por ej. en su definición del teatro como "el resumen y crónica abreviada de su tiempo". Shapiro observa que la hendíadis introduce un elemento tropológico: cada mitad recibe circulación sanguínea de la otra. A *Hamlet* lo retrata bien la hendíadis, una búsqueda de significado, de atar todo junto, que a la vez se multiplica o difumina: va con el ambiente de la obra.

Rehizo magistralmente Shakespeare la vieja obra—remozando una obra antigua, hizo sentir a su público que el mundo había cambiado, habían desaparecido las viejas certidumbres: el público veía el viejo *Hamlet*, pero con una diferencia, sin saber exactamente qué esperar, con recuerdos interfiriendo con la escena que se contemplaba efectivamente. Y al ser conocido el argumento, se perdía menos la atención allí, se reservaba para la comprensión del pensamiento y la interioridad, sin perder el hilo de la obra. Otra cosa que hace es rehacer el papel del cómico:

[tras su victoria con la salida airada de Kemp de la compañía](#), Shakespeare aún se permite aquí que el príncipe ataque (en su lección a los actores) a los cómicos que improvisan. De hecho es el propio Hamlet quien se apropia de gran parte del papel cómico; sólo más tarde se da un papel al nuevo tipo de bufón filósofo (especialidad de Robert Armin)—en el papel del sepulturero. La referencia a Yorick es en parte una alusión al viejo cómico Tarleton, protector de Armin.

Shakespeare, nos dice Rowe, interpretó originalmente el papel del rey Hamlet, el Fantasma, con su "remember me". En cuanto a Hamlet, era Richard Burbage, como todos los protagonistas de Shakespeare, cuyo éxito iba asociado al suyo. Para Shapiro, estos versos en boca de Hamlet son también una alusión privada a la empresa común de ambos hombres en el teatro del Globe:

"Remember thee,
Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat
In this distracted globe." (I, v, 95-7)

Se fija Shapiro también en uno de mis pasajes favoritos de la obra, uno normalmente suprimido, cuando la compañía de actores y Hamlet mismo recitan un pasaje de una tragedia de venganza pasada de moda, sobre la destrucción de Troya. Allí contrasta el estilo desfasado de la obra con el del nuevo *Hamlet* que estamos contemplando. Queda sugerido que hay un contraste entre la rápida venganza del "sanguinario Pirro" matando a Príamo, y las dilaciones de Hamlet a la hora de llevar a cabo la suya. (*De hecho también hay un paralelismo: Hamlet se interrumpe al describir cómo Pirro iba a matar a Príamo, pero se detiene, y la acción queda como en suspenso... una especie de mise en abyme de la técnica de la dilación y prolongación de la tensión que Shakespeare utiliza en la obra en su conjunto. Sobre el aspecto reflexivo de la dilación en Shakespeare, puede verse la obra de Judd D. Hubert*). Este episodio, con su escritura deliberadamente anticuada, no fue entendido por Dryden, ni siquiera por Pope... sólo Malone sugeriría que Shakespeare sonaba anticuado deliberadamente. Shapiro sí lo aprecia, como una alusión reflexiva a la propia estética de Shakespeare al reescribir el antiguo *Hamlet*:

"Es una de las claves para entender qué es lo que hace a *Hamlet* tan singular: a la vez que está repintando

una obra de arte anterior, Shakespeare permite que sigan visibles huellas de lo que ha encalado por encima" (326)

Otra cuestión que contribuye a la originalidad de *Hamlet* es la manera en que se alimenta de inquietudes y rumores, alimentados por la tensa situación política del momento, tras el fracaso de la expedición de Essex a Irlanda, en otoño de 1599, mientras Shakespeare estaba escribiendo *Hamlet*. El ambiente opresivo y de vigilancia se capta por ejemplo en una carta de Henry Wotton a John Donne, donde habla con medias palabras de la "enfermedad de la Corte" y dice "no diré más y quizá aún te he dicho mucho". Las obras sobre la cultura del honor y el heroísmo de este año (*Henry V* y *Julius Caesar*) no serían representadas en la corte, por lo inoportuno del momento político:

"tanto más revelador que eligiese este momento para actualizar la historia de una corte corrupta (ante la cual se representa un drama sedicioso), una sucesión problemática, amenazas de invasión, y peligro de golpe de estado" (327).

En *Hamlet* perfecciona Shakespeare los soliloquios del protagonista, de modo sin precedentes, para expresar los sentimientos de disgusto e interioridad secreta del protagonista. Para Shapiro, el nuevo grado de desarrollo se debe al interés que despertó en Shakespeare en este momento una nueva forma literaria: el ensayo. Montaigne comenzó a publicar sus ensayos en 1580. Varios tradujeron ensayos de Montaigne a finales de los 90, antes de la traducción magistral de John Florio en 1603, y algunos escribieron ensayos. Bacon es el más conocido, pero los ensayos de William Cornwallis son más parecidos al tipo de ensayo personal de Montaigne: en lugar de dar soluciones magistrales, como Bacon (sobre todo en las primeras versiones de sus ensayos), los ensayos de Cornwallis nos recuerdan a los soliloquios de Hamlet por su carácter tentativo e improvisado. Cornwallis había vuelto desilusionado de la campaña de Irlanda, donde había ido como voluntario y había sido armado caballero por Essex. Los ensayos de Cornwallis "comparten con los soliloquios la sensación de una mente cargada de conflictos que no pueden resolverse" (329). Por ejemplo, al final de su ensayo "Sobre la resolución"—"I am myself still, though the world were turned with the wrong side out" (332). Circularon los ensayos de Cornwallis antes de su publicación en 1600, aunque Shapiro no sostiene que Shakespeare los conociese específicamente:

"Me detengo en este escritor mayormente olvidado para enfatizar que Shakespeare no inventó una nueva sensibilidad en *Hamlet*; más bien, dio voz a lo que él y otros veían y sentían a su alrededor—que es por lo que *Hamlet* tuvo una resonancia tan poderosa entre el público desde el momento en que se puso en escena por vez primera" (331).

También debió conocer Shakespeare a Montaigne ya por entonces, o a otros imitadores. El énfasis de Montaigne, mostrar una mente en proceso, con contraargumentaciones contra sí, cambios de opinión, etc., explora un terreno común con los soliloquios. También el estilo oral, coloquial, de los ensayos es novedoso. Y redefinen la relación entre el hablante y el lector de un modo que captura la intimidad novedosamente, más aún que los sonetos. Hamlet necesita hablar, y hablar solo—Horatio no es oyente suficiente. (En su resumen de la obra al final, hace sonar a Hamlet como la obra anticuada de venganza—que es, claro, pero que no es. Horatio se ha perdido los soliloquios de Hamlet).

La relación con Ofelia es más compleja, por el cambio que ha sufrido—queda expuesta la simplicidad anterior del Hamlet romántico, al leerse en público su carta. Da la medida del cambio, y de la nueva complejidad—las certidumbres de la rimilla a Ofelia, desde el Sol en el cielo hasta el amor de Hamlet, resultan ser incertidumbres.

Con la complejidad del personaje, consigue Shakespeare redondear su enfoque a la tragedia, más allá de melodramas como *Tito Andrónico* o de éxitos limitados en lo trágico como *Romeo y Julieta*, *Ricardo III* o *Julio César*:

"Estos soliloquios no sólo nos permiten ver a una personaje pensando en voz alta, sino que también, de modo crucial, nos permiten oír como testigos una gran lucha moral—precisamente lo que nunca oíamos cuando Julieta, Ricardo III o incluso Falstaff se dirigían a nosotros directamente. En *Julio César* Shakespeare había descubierto el potencial de escribir una tragedia construida sobre la falla de un conflicto ético irresoluble; pero después de los primeros soliloquios de Bruto, abandonó el principio de encarnar este conflicto en la mente de un solo protagonista" (336)

Las obras isabelinas de la tradición en la que trabajaba Shakespeare partían de la tradición de la moralidad, con

un protagonista dividido entre decisiones encarnadas sobre la escena por caracteres contrarios. Ahora Shakespeare quiere ir más allá de ese planteamiento. Ya en [Enrique V](#) había hecho que el conflicto o contraste principal de la obra estuviese no entre el rey y los franceses, sino entre la alternancia del Coro y la acción. Y en [As You Like It](#) el principal obstáculo al final romántico no lo ponían personajes opositores, sino las propias limitaciones de Orlando, que necesita aprender qué es el amor. Ahora, en *Hamlet*, el uso de soliloquios ensayísticos proporciona un vehículo para expresar conflictos que no admiten una solución sencilla, y conflictos típicos de su época que lo convierten en una obra tan densamente expresiva de su tiempo. El conflicto se ha vuelto un conflicto interno al protagonista. Pero esto es así sobre todo en su primera versión de *Hamlet*— del *Hamlet* revisado, decimos. Porque en su revisión de esta reescritura, "Shakespeare descubrió que había llevado su experimento y con retraso descubrió que había riesgos no previstos al localizar demasiado peso del conflicto en la consciencia de Hamlet". Esto le llevó a la versión revisada, pero la nueva interioridad explorada llevará a las demás grandes tragedias y a las comedias conflictivas de su época oscura, "que no giran sobre los obstáculos familiares de la comedia sino en torno a la lucha interna atormentada de personajes como Isabella y Bertram" (338).

[Capítulo 15: Dudas y... pensándolo mejor](#)

15. Second Thoughts — Dudas y... pensándolo mejor

Capítulo 15 del libro de James Shapiro [1599: A Year in the Life of William Shakespeare](#) (Londres: Faber and Faber, 2005)

(Capítulo 15: [Ensayos y soliloquios](#))

Hamlet es demasiado largo. La versión más cercana a lo que Shakespeare escribió en 1599 es el segundo

Quarto; la versión revisada y acortada del First Folio es también imposible de representar con las condiciones del teatro isabelino. No es plausible que Shakespeare estuviese pensando "ya" en una obra más para ser leída que para ser representada, ni parece que Shakespeare se ocupase de su publicación. Para Shapiro, seguramente estaba escribiendo sin más, llevado por su escritura. Ahora era miembro prominente de su compañía y tenía más libertad, pero nunca volvió a escribir algo tan largo; y sólo *Lear* fue revisado tan ampliamente.

"Las diferencias entre la primera y la segunda versión de *Hamlet* revelan mucho sobre cómo escribía Shakespeare, y aunque sólo sea por eso vale la pena examinarlas. Las revisiones también cuentan la historia de como Shakespeare decidió alterar la trayectoria de la obra y reforzar la resolución de su héroe." (341)

Probablemente, Shakespeare terminó su primera versión de *Hamlet* a finales de 1599. La revisó y reescribió, con muchos pequeños cambios, pero sólo cortó 230 versos—y añadió 90. "Incluso en esta segunda versión estaba dejando que la obra siguiese su propio curso" (341). A principios de 1600 la presentó a su compañía... pero se hicieron necesarios más cambios para poderla representar. Al sobrevivir en parte este proceso, se pueden discernir sus revisiones entre otros cambios introducidos por copistas, tipógrafos, etc. "Shakespeare retocaba de modo obsesivo—mucho más de lo que haría pensar su fama de nunca tachar un verso" (342). Muchos pequeños cambios de expresión que la mejoran, o resultan ser significativos, por ej. "O that this too too sallied flesh would melt" se vuelve "too too solid flesh", cambiando "mancillada" (sullied) por "acosada"—y el sentido se vuelve menos psicológico-obsesivo, menos asociado a la obsesión por la culpa de su madre, y más relacionado con el argumento de venganza y la inacción de Hamlet. O se suprime un "pero" en "Ahora podría hacerlo, pero está rezando"—con lo cual Hamlet se vuelve más oportunista, y menos dubitativo. "El gran número de cambios sobre la primera versión sugiere cierta incertidumbre por parte de Shakespeare, como si no estuviese tan seguro de adónde se dirigían el argumento y los personajes de la obra como lo había estado en *Julius Caesar* o *As You Like It*." (344)

Hay un episodio en IV.iv, el encuentro con las tropas de Fortinbras, y sus tropas que van a la muerte—encuentro que da un giro a la obra:

"Fortinbras es la contrapartida de Hamlet: un joven príncipe inquieto, resintiéndose por falta de acción bajo la

autoridad de su tío, y ansioso por vengar a su padre.

El encuentro casual es el punto en el que gira la obra, cristalizando para Hamlet la futilidad de las acciones heroicas". (344)

En este monólogo, Hamlet condena tanto la acción irreflexiva como el exceso de reflexión. Hamlet critica la cultura heroica (asociada a Essex), y concluye que la grandeza consiste en buscar pelea por ofensas imaginarias. Fortinbras es un ejemplo de este uso abusivo y criminal de la cultura del honor. Quizá también se refiera esta reflexión a la campaña del rey Hamlet en Polonia, tan parecida a la de Fortinbras. A Hamlet le suena falsa su obligación de matar a Claudio, no puede justificarla con el discurso tradicional: "Este saber amargo y ganado con penar sirve como culminación a los angustiados soliloquios que le preceden. Y sin embargo, como bien vio Shakespeare, hacía descarrilar el argumento de la venganza" (347)—y podía volver el final de la obra arbitrario y casual. Cuando Hamlet muere, vota por dar el reino a Fortinbras—quizá una acción o irónica o estoica y desilusionada. En todo caso no va a haber elecciones, parece claro. La obra comienza con preparativos contra las tropas de Fortinbras, y termina aceptando la sumisión a él—un final desengañado:

"Al permitir que su escritura lo llevase a donde quisiera en su primer borrador, Shakespeare había creado al más grande de sus protagonistas, pero la trayectoria de los soliloquios de Hamlet había dejado a la resolución de la obra falta de coherencia, y había roto demasiado radicalmente con las convenciones del argumento de venganza, que tenía que arrastrar tanto al protagonista como al drama a una conclusión satisfactoria. Shakespeare tenía que elegir ahora entre la integridad de su personaje, o la intriga, y eligió la intriga. Había que cortar el soliloquio culminante de Hamlet. Cuando revisó esta escena, Shakespeare eliminó el largo soliloquio en su integridad, junto con las palabras entre Hamlet y el Capitán de Fortinbras". (348).

La cesión del reino a Fortinbras es menos desengañada y más esperanzadora, y los hombres de éste ya no son "sin ley" sino "sin tierras". En esta revisión se da más peso a Laertes como contrapartida de Hamlet. También se da una nueva motivación a Hamlet para matar a Claudio: no ya el honor, sino la salvación, requieren eliminar este "cáncer"—y así, "El Hamlet de la versión revisada ya no está a la deriva, ya no se encuentra en un mundo en el que

la acción parece arbitraria y sin sentido" (351)—un cambio hábil con pocas modificaciones, según Shapiro. "Durante la mayor parte de la versión revisada, Hamlet es el mismo danés reflexivo y melancólico que era en la anterior. Es sólo cerca del final cuando los dos Hamlets difieren significativamente—alcanzando cada uno un tipo de claridad diferente" (351).

En la primera versión, iban así las palabras de Hamlet a Horatio antes del duelo con Laertes, cuando hay premoniciones de muerte:

"If it be, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come; the readiness is all, since no man, of aught he leaves, knows what is't to leave betimes. Let be." (V.ii.220-24)

Esto enlazaba con "To be or not to be". La nueva versión es más esperanzada, menos estoica-resignada, más decidida a la acción:

"the readiness is all, since no man has aught of what he leaves. What is't to leave betimes?" (V.ii.222-24)

Pero muchos han preferido la primera versión. Por otra parte, si bien la versión revisada apela (como en Julio César) al tiranicidio teológicamente justificado, no queda claro que sea solución en términos prácticos, pues a un tirano sucede otro como Fortinbras.

La versión revisada volvió a recortarse, no sabemos a manos de quién, para su representación, y el éxito fue inmediato, como se ve por las alusiones y parodias de los contemporáneos. También se representó en 1603 en Oxford y Cambridge, en una versión aún más recortada; pero estas dos no se han conservado. En 1603 se publicó una versión reconstruida memorísticamente por uno de los actores secundarios. Esta versión era pirata y llevó a la publicación de una edición mejor en 1604/5 por parte de los Chamberlain's Men—eligieron publicar la primera redacción, quizá precisamente por lo difícil de su representación por otras compañías. Pero en el First Folio, Heminges y Condell usaron la primera versión revisada, más familiar para los actores.

"Su decisión de hacerlo así abrió una caja de Pandora: los editores que ahora podían elegir entre dos textos

buenos pero bastante diferentes de *Hamlet* se veían muy tentados a combinar lo mejor de cada uno, y pocos resistieron las ganas de hacerlo. Como resultado, desde el siglo dieciocho, la obra ha existido en múltiples versiones híbridas" (356).

Últimamente empiezan a respetarse las versiones diferenciadas, como en el Oxford Shakespeare, que publica dos, o el Arden, que incluye también el Quarto pirata. En un futuro se volverán marginales los *Hamlets* "combinados".

De esta historia de revisiones sale un retrato de Shakespeare distinto. Escribe siguiendo su inspiración, pero revisa y recorta y reorienta sin dudar para adaptarse a las necesidades prácticas de su compañía y del éxito teatral, pues sólo a través del teatro llegaría la obra al público. Jonson, en su poema de alabanza a Shakespeare, habla de cómo revisaba, y su manera de decirlo sugiere que el poeta se transforma a sí mismo con la revisión. Quedan en *Hamlet*, para Shapiro, huellas del trabajo de revisión, pero prueba del éxito es lo mucho que ha gustado siempre la obra.

(Quedan, es cierto, trazas de muchos remiendos y superposiciones en Hamlet, y algunas sólo con el movimiento del drama pasan desapercibidas. Por ejemplo, no queda claro cuál es el sentido que tiene, para Hamlet, el duelo con Laertes, duelo entre fingido y real a varios niveles, y trucado por Laertes y el rey. Para ellos sí tiene sentido, pero para Hamlet parece forzada, como la escena de la obra dentro de la obra en The Spanish Tragedy... O bien una especie de suicidio, y una renuncia a la venganza, también falta de coherencia. La decisión de matar al rey viene precipitada por los avatares del duelo, no por lo que le precede en la obra ni por una resolución de Hamlet. Aunque todo esto es una conjunción de materiales problemáticos, resulta sin embargo muy productivo para los actores, en su tratamiento diverso del estado de ánimo del personaje, y para los adaptadores, recortando tal o cual fragmento—por ejemplo a Osric, que viene a hacer el mismo papel en Hamlet que el patán que trae la serpiente al final de Antonio y Cleopatra. Tal como queda el final, el combate de esgrima viene a precipitar la venganza de Hamlet, venganza que de lo contrario no está claro si llegaría alguna vez o no; y quizá ese defecto de la obra expresa, como no lo haría ningún acierto, la tensión emocional e intelectual que divide al personaje; a la vez que da al final un carácter catártico más potente, cuando las fintas y amagos del duelo cortesano se convierten en una matanza de verdad. Esta súbita transformación del teatro en realidad la aprendió muy bien Shakespeare del Kyd de The Spanish Tragedy, y quizá también del primer Hamlet, al que alguna posibilidad le

debió ver Shakespeare, además de la de usarlo de telón de fondo. ¿Cuántos Hamlets hemos nombrado aquí? ¿Tres, cinco, siete, ocho, dieciocho? El texto de la obra tiene tantas facetas como el personaje. Un proyecto tentador, parcialmente realizado en *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard, consiste en recortar la obra en dos mitades de tal manera que esté "casi completa" pero en dos versiones que no tengan ninguna escena en común. A esto invita la historia textual de Hamlet, y quizá también el personaje en su diversidad de actitudes—interpretando el papel de príncipe, o de loco, o de príncipe loco, o de director de escena, o de actor que narra la historia de una venganza... El poema ilimitado no pudo resistirse a retocarlo Shakespeare, y no pueden parar de retocarlo cada editor, actor o crítico que ponen las manos en él).

Epílogo

Termina 1599 con los festivales teatrales de fin de año en la Corte. Isabel seguía espectacular y omnipotente: el fracasado Essex había perdido su favor, y el espectáculo de la corte seguía sin él. Pronto se alzaría en rebelión y sería ejecutado, con la compañía de Shakespeare oscuramente implicada en el asunto... aunque saldrían con mejor fortuna que él, actuando para la reina mientras Essex era conducido al cadalso. Se representaron este fin de año obras de Dekker y Jonson—las nuevas de Shakespeare eran demasiado arriesgadas políticamente para llevarlas a palacio; en parte Shakespeare había transformado su drama absorbiendo la atmósfera políticamente cargada de este año en concreto. Quizá representasen los Lord Chamberlain's Men la comedia de este año, *As You Like It*. Pero en todo caso, Shakespeare se había convertido en el autor de referencia con quien competir: se había apoderado de la escena popular. Este año empezó escribiendo *Enrique V*, su obra histórica más compleja; ensayó un nuevo rumbo para la tragedia con Julio César, y terminó trabajando en Hamlet. Este año llevó su obra a un nivel superior de complejidad y calidad. Un botón de muestra de la contextualización que logra Shapiro:

With Hamlet, the cross-pollination of the plays reaches another level when Polonius unexpectedly tells Hamlet, 'I did enact Julius Caesar. I was killed i'th'Capitol; Brutus killed me' (III, ii, 99). John Heminges, who played older men, probably spoke these lines and also played Caesar. The in-joke, which audiences at the Globe would have shared, is that Richard Burbage, who was playing Hamlet and had played Brutus, was about to stab Heminges again! (367)

Este año había estrenado la compañía de Shakespeare su teatro del Globe, con su lema probablemente a instancias del propio Shakespeare "todo el mundo actúa como un actor", lema reconocible también en un famoso parlamento de Jaques en *As You Like It*, escrito también este mismo año. Según Shapiro, Shakespeare es el primer dramaturgo moderno que desarrolló esta conexión estrecha con un espacio teatral concreto, el del Globe, y un público muy concreto—capaz de seguirle y captar estas referencias. (Otra que se me ocurre es el 'kiss me Kate' de *Enrique V* a su princesa francesa: una alusión a otra obra de Shakespeare quizá recientemente retomada por su compañía, *La fierecilla domada*). En un contexto más amplio, esto tenía lugar en el marco de una especialización creciente de los teatros y públicos londinenses: los Chamberlain's Men desarrollaban el teatro más complejo y avanzado de Shakespeare, mientras que sus rivales los Admiral's Men vivían del pasado con una oferta más popular y tradicional, y las compañías infantiles se especializaban en drama lírico y aristocrático. El centro lo dominaba Shakespeare, que combinaba atractivo intelectual y gusto popular. Escribe obras más exigentes con sus actores, y es consciente de que el público busca en él, y ha encontrado, un intérprete incisivo de sus tiempos. Usando una de sus imágenes favoritas, de tantas basadas en contratos y préstamos, había dicho a finales de 1598 "hacedme una rebaja y os pagaré algo, y como hacen la mayoría de los deudores, os prometeré infinitamente"—una complicidad, o toma y daca con el público, que aún dura.

[Ackroyd's Shakespeare](#)