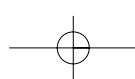
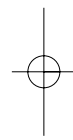
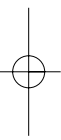


SHAKESPEARE



LAMPEDUSA COMENZÓ SU CURSO
SOBRE LITERATURA INGLESA EN NOVIEMBRE DE 1953
Y LO DIO POR TERMINADO EN ENERO DE 1955.
CON EL TÍTULO DE *Letteratura inglese* Y EN DOS VOLÚMENES,
LA EDITORIAL MILANESA ARNOLDO MONDADORI
LO PUBLICÓ PÓSTUMAMENTE EN 1990 Y 1991.
LA LECCIÓN DEDICADA A SHAKESPEARE
ES LA MÁS EXTENSA.
«DEJÓ [...] ALREDEDOR DE MIL PÁGINAS
SOBRE LITERATURA INGLESA Y FRANCESA,
Y LO ASOMBROSO DEL CASO ES QUE EN PRINCIPIO ESAS PÁGINAS
TENÍAN UN SOLO DESTINATARIO, FRANCESCO ORLANDO.
ÉSTE ERA UN JOVEN DE LA BURGUESÍA
(HOY EXIMIO PROFESOR Y CRÍTICO)
A QUIEN LAMPEDUSA SE OFRECIÓ, EN SUS ÚLTIMOS AÑOS,
A ENSEÑAR INGLÉS Y A DARLE UN CURSO COMPLETO
DE LITERATURA EN ESA LENGUA. EN ALGUNAS OCASIONES
EL ÚNICO ALUMNO NO ESTUVO SOLO, PERO FUERON LAS MENOS.
TRES VECES POR SEMANA, A LAS SEIS DE LA TARDE, LAMPEDUSA
RECIBÍA A ORLANDO EN SU CASA Y HACÍA QUE ÉSTE LEYERA
EN VOZ ALTA Y PAUSADAMENTE LA LECCIÓN QUE EL PRÍNCIPE
HABÍA REDACTADO AL EFECTO, O BIEN LLEVABAN
A CABO LECTURAS CONJUNTAS, SOBRE TODO
DE DICKENS Y SHAKESPEARE.»

Javier Marías

Vidas escritas

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

1896-1957

SHAKESPEARE

Traducción del italiano de
Romana Baena Bradaschia

NORTESUR

Barcelona

2009

LA BIOGRAFÍA DOCUMENTADA

La primera vez que se mencionó este nombre, el más glorioso de la humanidad, fue en 1547, que es cuando tenemos conocimiento de que un tal Thomas Shakespeare, de Stratford, es ahorcado por bandidaje. Probablemente se trataba del abuelo de William. Lo que se *sabe* de la vida de William Shakespeare puede caber fácilmente en una página. Digo *saber* y no deducir o conjeturar. De estas deducciones que, aunque frágiles, no carecen de cierto interés hablaremos después.

Veamos: William Shakespeare nació un día indeterminado de 1564 (la fecha del 23 de abril, que es también la de su muerte, parece ser una buena ocurrencia sentimental de un admirador del siglo XVII) en Stratford-upon-Avon, que es hoy una pequeña aldea y que entonces debía ser minúscula, a las orillas de un pequeño riachuelo, rodeada de unas bellas colinas que la separan del cercano Gales.

Su padre empezó siendo campesino y luego se hizo comerciante de cuero y de madera, y durante un tiempo ocupó el cargo de alcalde, tras lo cual su economía

empeoró. Su madre, Mary Arden, era de mejor familia, también rural, de antiguo establecida en el lugar y sin ahorcados en casa.

William, el tercero de ocho hijos, recibió la poca educación que podía impartir el párroco de Stratford y después no recibió ninguna otra formación escolar. A los dieciocho años se vio obligado a casarse con Ann Hathaway, una muchacha ocho años mayor que él, a la que había seducido. A los veintiún años dejó a su mujer y a los tres hijos que ya tenía y marchó camino de Londres. Una antigua y difundida tradición cuenta que *tuvo* que dejar su pueblo natal amenazado por sir Thomas Lucy, el señor del lugar, en cuyo parque había robado un gamo. Aquí tenemos una laguna, una falta absoluta de datos. Los biógrafos se han afanado intentando cubrir esos siete años de oscuridad: hay quien le hace viajar por Italia, quien le hace estudiar en una universidad, quien lo quiere soldado o predicador (las dos ocupaciones menos apropiadas, a primera vista, al genio shakespeariano). La verdad es que no se sabe nada. Y es una pena porque éstos fueron sus años de formación. En 1592, sin embargo, otro escritor de teatro escribió un libelo, *Groatsworth of Wit*, en el que, celoso, arremete contra «un zafio campesino, un cuervo vestido con nuestras plumas que imagina dar aliento a los versos como el mejor de nosotros; y que no siendo más que un *John of all works* (lo que quiere decir un factó-

tum que presta sus servicios) cree ser el único “agitaescena” de Inglaterra». El juego de palabras está clarísimo: «agitaescena» (*Shakestage*) en vez de «agitalanza» (*Shakespeare*).

Por tanto, antes de 1592 Shakespeare ya había escrito teatro. Inmediatamente después el editor de *Groatsworth of Wit*, Cheattle, publicó un opúsculo pidiendo disculpas por haber contribuido a difamar a un hombre «cuya conducta civil (bien educada) yo mismo he observado y de cuya rectitud, honradez y virtud me han hablado muchas personas».

Después se sabe que fue actor, y mal actor, siendo sólo recordados sus papeles como espectro del padre de Hamlet y como el viejo criado Adán en *Como gustéis*, personajes menos que de cuarto orden.

En 1594 adquirió una participación en el capital de gestión de un teatro; en 1596 muere su hijo Hamnet; en el mismo año pide tener derecho a un blasón, lo que le es concedido (en un campo azul una mano de oro agita una lanza); pero inmediatamente después el colegio de heráldica protestó porque se había concedido el blasón a una «persona de vil linaje». En 1597 adquiere una hermosa casa en Stratford; en 1602 unas veinte hectáreas de tierra; poco después está implicado en un proceso por amenazas a mano armada; en 1612 en otro proceso porque había amañado un matrimonio garantizando una dote que luego no fue entregada. En 1605

se beneficia por cuatrocientas libras esterlinas de unos diezmos que ya pertenecían a una iglesia de Stratford.

Alrededor de 1610 deja de escribir y se retira a Stratford, donde parece que ejerció alguna usura: su hija Susanna fue acusada de desacato y presentó querrela; Judith se casó con Thomas Quiney.

Falleció en 1616, el 23 de abril. Fue enterrado en la parroquia. De él no queda ningún manuscrito; sólo cinco firmas, una en su testamento, una en un ejemplar de Montaigne y tres en documentos legales. Todas ellas tienen una escritura distinta y todas están precedidas por el puntito que, en aquel entonces, para los analfabetos, sustituía a la cruz. Pero ¿por qué esta firma en un libro?

No hay ningún retrato absolutamente auténtico. El busto de su tumba, muy posterior, es innoble. Un molde de bronce propuesto para la edición completa de sus obras (1623) nos muestra una máscara que recubre el invisible y verdadero rostro. El retrato de la National Gallery es muy atractivo pero de dudosa autenticidad. Recuerdos personales de autores y actores que le conocieron hablan unánimemente de su atractivo personal, de su «incansable benevolencia» y de su «chispeante espíritu». Todos los que le escucharon en la Taberna de la Sirena (Mermaid), adonde iba todas las tardes, conservan un recuerdo, nos dicen, «mágico».

Keats exaltó en una conmovedora poesía los largos coloquios de la Taberna de la Sirena.

LA BIOGRAFÍA DEDUCTIVA

Éstos son los datos de que disponemos. Son de una escasez desoladora; y por añadidura, mezquinos, algunos repugnantes y alguno que otro paradójico.

Es obvio que los críticos, los lectores y los entusiastas no podían contentarse con ellos. Recurrieron entonces, para recabar noticias, a la lectura de sus obras. Todo poeta se perfila a sí mismo y su propia vida en su obra; Shakespeare debió de hacerlo también. La dificultad estribaba en que se trata de un poeta dramático, obligado por tanto a hacer hablar a personajes con diferentes y opuestas pasiones y que, excepto en los *Sonetos*, nunca habla diciendo «yo». Era necesario *elegir* de entre los cientos de personajes aquéllos que pudieran parecer encarnar al autor, es decir, aquéllos que de drama en drama mostraran una cierta identidad en cuanto a pasiones y expresiones y que fueran al tiempo homogéneos en relación al único «yo» sincero, el de los *Sonetos*.

Se hacía necesario *crear la lírica personal de Shakespeare* a partir de miles de fragmentos.

Aquí los estudiosos se dividieron: los más fanáticos sencillamente rechazaron hacer el honor de otorgar al mal actor, al usurero y al ignorante la paternidad de tantas obras de altísimo valor espiritual. Estuvieron de acuerdo en que el señor William Shakespeare no podía ser más que un alias (recuérdese al *John of all works*) de

otro personaje que por razones sociales o políticas no quería aparecer como autor dramático (profesión que, de hecho, era entonces considerada poco recomendable). Se decidieron a demostrar que el William Shakespeare del que conocemos sus datos biográficos no *podía* escribir la Obra que (decían ellos) demuestra unos ilimitados conocimientos políticos, diplomáticos, científicos, militares, legales, literarios, etc. Exageraban porque en el fondo lo que de conocimiento cultural se trasluce en sus dramas es mediocre, desordenado y autodidacto y, en cualquier caso, ampliamente asimilable por un cerebro de la capacidad del de Shakespeare.

Aunque la obra de demolición de estos críticos puede ser perturbadora. Pero donde el asunto se viene abajo es cuando quieren reconstruir, es decir, identificar al autor de la obra. Han recurrido a la criptografía, al espiritismo y a cualquier medio o estratagema. Un belga ha demostrado perentoriamente que Shakespeare fue el conde de Rutland; un inglés que fue lord Southampton; otro inglés mantiene la paternidad de lord Derby; la escuela americana afirma que el autor de *Hamlet* fue Francis Bacon, el gran filósofo.

Esta intrincadísima cuestión fue clara y brillantemente resumida por un profesor francés, Georges Connes, en un interesante volumen, *Le mystère shakespearien*.

Los demás investigadores fueron más razonables. Dejaron de lado el asunto de la identidad personal e in-

tentaron recubrir el esqueleto biográfico mediante la *internal evidence*, el testimonio interior ofrecido por la obra misma. El libro de Frank Harris *The man Shakespeare* pone punto final a esta investigación más provechosa.

Shakespeare fue un hombre de genio pero también de incontables defectos. Ávido de dinero, poco escrupuloso, pésimo padre de familia, dotado de extraordinarias capacidades de asimilación, se formó una cultura a través de desordenadas lecturas y contactos personales. Cuando huyó de Stratford desempeñó en un principio el trabajo de cuidador de caballos delante de los teatros, y luego entró al servicio de un joven gentil-hombre, el conde de Southampton, que se iba a estudiar a la universidad de Padua. A su regreso a Inglaterra, hacia 1590, escribió una serie de dramas italianos (*Los dos caballeros de Verona*, *El mercader de Venecia* y *Romeo y Julieta*), todos situados en el Véneto y en los que se dan nociones exactas de lugares y de personas, imposibles de adquirir estando en Inglaterra. Mientras tanto, había establecido con el joven conde una muy extraña relación de amistad de la que están empapados dos tercios de los *Sonetos*. Pero en un determinado momento se enamora de una señora, la *dark lady* [dama morena], y se convierte en su amante. Aquí explota el drama: el joven conde le reemplaza en los favores de la señora y bajo el peso de esta doble traición su razón vacila: es la época de las grandes obras pesimistas (*El rey*

Lear, *Hamlet*, *Medida por medida*, *Timón de Atenas* y *Otelo*); luego la furia se aplaca y el drama personal es alejado y situado en la perspectiva histórica (*Antonio y Cleopatra*; también Cleopatra es una *gipsy queen* [reina gitana] y a ella se dedican los mismos apelativos que a la *dark lady*). A ellos se suman luego los dramas de conciliación y perdón (*Cimbelino* y *La tempestad*) y el posterior retiro a su pueblo natal a la espera de la muerte. Presumiblemente, las últimas palabras que escribiera el poeta fueran las pronunciadas por Próspero mientras renuncia a su magia y rompe su varita: «*And my ending is despair*»; «Y mi final es la desesperación».

Sobre este esquema la mayor parte de los estudiosos están de acuerdo a pesar de disentir en algunos detalles, el más importante de los cuales es el de sustituir al conde de Southampton por un joven actor.

También la *dark lady* ha sido identificada como Mary Fitton, una joven damisela de la corte de la que existe un retrato en South Kensington que justificaría la pasión de Will y del lord (o del actor).

CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS

Ésta es especialmente importante no sólo en cuanto a un discernimiento del desarrollo artístico sino también de la biografía. Y es especialmente complicada en cuanto

que la publicación impresa de las obras en *cuartos*, es decir, el equivalente a nuestros libretos de ópera, unas veces precedía y otras seguía a la representación. A veces ni siquiera existía y entonces la obra nos ha llegado sólo por el *folio* publicado por los amigos bajo la dirección de Ben Jonson siete años después de la muerte del poeta y sin ningún tipo de indicación ni disposición cronológica.

Han ayudado los registros, incompletos, del libro de la Censura, los testimonios, imprecisos, de sus contemporáneos y, sobre todo, el estudio minucioso de la técnica escénica y del verso, que demuestra un progresivo abandono del verso rimado (pero también éste con una velocidad distinta según se trate de tragedias, comedias u obras históricas).

Se ha llegado a la siguiente conclusión, segura a grandes rasgos, dudosa en cualquier caso para las obras en particular.

Periodo de juventud (1590-1594): II y III parte de *Enrique VI* – I parte de *Enrique VI – Ricardo III* – *La comedia de las equivocaciones* – *Tito Andrónico* – *La fierecilla domada*.

Periodo de madurez (1595-1600): «Venus y Adonis» (poema) – *Los dos caballeros de Verona* – *Trabajos de amor perdidos* – *Romeo y Julieta* – *Ricardo II* – *El sueño de una noche de verano* – *El rey Juan* – *El mercader de Venecia* – *Enrique IV* – *Mucho ruido y pocas nueces* – *Enrique V* – *Julio César* – *Como gustéis* – *Noche de reyes*.

Periodo cumbre (1600-1609): *Hamlet – Las alegres casadas de Windsor – Troilo y Crésida – A buen fin no hay mal principio – Medida por medida – Oteló – El rey Lear – Macbeth – Antonio y Cleopatra – Coriolano – Timón de Atenas – Pericles – Sonetos.*

Periodo final (1609-1612): *Enrique VIII – Cimbelino – El cuento de invierno – La tempestad.*

Todas las obras de la época de juventud, además de *Trabajos de amor perdidos, El rey Juan, Pericles y Enrique VIII*, fueron escritas en colaboración con Beaumont, Fletcher, Webster o Kyd.

OBRAS NO TEATRALES DE SHAKESPEARE

En 1593, el 18 de abril, se publicó el soneto «Venus y Adonis», dedicado, por supuesto, al conde de Southampton, que es presentado como «el primer heredero de mi invención». Se trata de un largo poema en serventios endecasílabos con rima *abab*, de versos exquisitos y luminosos, pero fríos. Produce la sensación de un esmalte o de un tapiz. Los maliciosos pueden percatarse de que es todo un himno a la belleza viril.

Igual rigor técnico y todavía menos emoción encontramos en «La violación de Lucrecia», en la que apreciamos una falta absoluta de caracterización que

ciertamente no hace presagiar las futuras grandezas escénicas y que incluso es inferior a las primeras y mediocres muestras que ya había dado. Es superfluo señalar a quién iba dedicado.

Después se imprimió «El fénix y la tórtola», breve y singular poema de calidad altamente superior a los anteriores, con trazos de oscura y gran belleza. En él se lamenta que la unión de estos dos grandes y nobles seres no haya producido palabras. Los maliciosos han mantenido que el fénix era Shakespeare y que la tórtola era el conde (o el actor). Pero con ello no se aclaran las razones del lamento.

Insípidas son las breves elegías «Querella de un amante» y «El peregrino apasionado».

MAJORA PREMUNT¹

En 1609 el editor Thomas Thorpe publicó un libro que contenía los ciento cincuenta y cuatro sonetos de Shakespeare, con el nombre del autor. Pero ya diez años antes nuestro viejo amigo, el inestimable Meres, había aludido a los «azucarados sonetos que Shakespeare hace circular entre sus amigos más íntimos», y dos habían sido publicados, abusivamente, en un librito atri-

1. Cosas más importantes apremian. (*N. de la T.*)

buido a Shakespeare pero en el que los dos sonetos eran lo único verdaderamente suyo.

Afortunadamente (o desventuradamente) el editor de los *Sonetos* completos prologó la obra con una dedicatoria personal dirigida al destinatario de los sonetos. Sin embargo, por razones obvias, no lo nombró sino que sólo indicó sus iniciales. No se imaginaba que esas treinta palabras suyas fueran a desencadenar una batalla literaria que aún hoy perdura. He aquí la dedicatoria (por otra parte muy agraciada), traducida y reproducida con su tipografía, lo que tiene su importancia.

*Al verdadero inspirador de
los presentes sonetos,
Mr. W. H., toda la felicidad
y esta eternidad
prometida
por nuestro inmortal poeta
desea el que con sincero deseo
aventura esta
publicación*

T. T.

El *begetter* inglés [inspirador] es «aquel que hace producir» y tiene también un sentido sexual. «Aventura» hay que entenderlo de una manera comercial: aquél que bus-

ca la ventura, que se arriesga en una empresa. T. T. son las iniciales de Thomas Thorpe, el editor.

Los *Sonetos* no empezaron a suscitar curiosidad hasta el siglo XIX, cuando Wordsworth descubrió que «en los *Sonetos* Shakespeare nos abrió su corazón». En aquella época victoriana este descubrimiento despertó indignación y Browning replicó diciendo: «y entonces por la misma razón resulta disminuido». Parece imposible pero durante generaciones nadie se dio cuenta, o nadie osó decir, que la mayor parte de los sonetos iban dirigidos a un muchacho. La lengua inglesa, todo hay que decirlo, con sus adjetivos invariables, favorece estos malentendidos.

¿Quién era «*Mr. W. H.*»? Las iniciales son, invertidas, las de Henry Wriothesley, es decir, del omnipresente conde de Southampton. Pero en inglés no existen precedentes de estas inversiones de iniciales, y menos aún de llamar tan familiarmente *mister* a un par de Inglaterra.

«Ésta es precisamente la prueba: el editor intentó nombrar y no nombrar, para no comprometer al conde, dado lo delicado del asunto —o quizá también para darle a entender que le hubiera resultado fácil hacer una segunda edición con las iniciales en su sitio y un buen *Lord* en vez de *Mr.*, de no haber sido acallado. Y también ese extraño “aventura” puesto al final justifica las peores sospechas.»

Esto es lo que decían muchos de los estudiosos.

«Es imposible. El conde de Southampton, poderosísimo y violento, no podía ser amenazado con chantajes.

Una buena paliza hubiera hecho callar a cualquiera. Al que sin embargo se podía amenazar era a cualquier pobre muchacho, uno de esos *play-boys* que interpretaban los papeles femeninos en los teatros isabelinos. ¿Por qué este W. H. no podría ser Willie Hughes, un jovencito conocido entonces por su belleza y por su habilidad artística?»

Esta tesis fue mantenida, con la ayuda de una valiosa experiencia pero con escasos argumentos históricos, por Oscar Wilde, cuya novela *El retrato del señor W. H.* es, sin embargo, una excelente e ilustradora lectura.

En el fondo no tiene importancia.
Miremos la obra.

Los *Sonetos* no están en la forma italiana; son, eso sí, catorce versos pero agrupados en tres serventesios *abab* y cerrados por un pareado *aa*. Esta fórmula tiene sus ventajas y sus defectos; permite un constante fluir del ritmo y de los colores en los primeros doce versos; pero al final se produce una cesura violenta y los dos últimos versos producen el efecto de un añadido, la moraleja de la fábula. Casi siempre se puede, osaría decir que se debe, evitar el leerlos. Como potencial poético el soneto shakespeariano consta de doce versos.

La historia que se narra en los *Sonetos* es simple: el poeta, en un principio todavía en condiciones de inferiori-

dad frente al noble jovencito, le incita fervorosamente y respetuosamente a casarse para que su linaje perdure y para que no fenezca su belleza. Éste es el argumento de los sonetos 1 a 17. Con el soneto 18 la preocupación matrimonial desaparece y los halagos cobran un tono cada vez más apremiante de fervor. Hacia el soneto 70 el amor parece satisfecho. De ahí al soneto 86 se insinúan celos y envidia por un rival, también él poeta; tras repetidas ausencias, recuperación de la pasión y ausencias. En el soneto 126 aparece la *dark lady*: fervor, amor, posesión. La traición hace que estallen truenos y relámpagos. La historia termina con un soneto injurioso (el 152). Los dos últimos sonetos son simples ejercitaciones métricas.

Los primeros diecisiete sonetos (los matrimoniales) suelen ser desatendidos: equivocadamente; están llenos de fervor y el tema amoroso se insinúa entre los pliegues del respeto y de la poesía de ocasión (ver soneto 1, verso 11) con versos brillantes y fresquísimos (soneto 5, versos 8-11, las estaciones; el divino verso 1 del soneto 8, «*Music to hear, why hear'st thou music sadly*» [Tú, música para el que te oye, ¿por qué oyes la música tristemente?];² los

2. Lampedusa no siempre proporciona en su texto las traducciones italianas de las citas originales de Shakespeare. La presente edición ofrece en todos los casos la versión castellana de Luis Astrana Marín. Véase Shakespeare, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1974 (1941). (*N. del E.*)

bucólicos versos 1-8 del 12); es cierto, sin embargo, que hasta aquí no hay ningún soneto enteramente bueno.

No sabemos, no lo sabremos nunca, qué ocurrió entre el 17 y el 18: el tono ha cambiado, el respeto social se ha desvanecido. Antes siempre amenazaba al joven señor con la inevitable pérdida de la belleza aconsejándole eternizarla mediante la prole; en el 18, después de los atónitos y admirables versos 1-2, le dice: «mas nada ajará tu eterna primavera». Y el mismo tema, con versos peores, se desarrolla en el 19. El soneto 20 es ya el más explícito de todos y, aunque no contenga especiales bellezas, es de extremado interés psicológico. En el 21 los versos 5-8 son una lujosa descripción de la naturaleza. En el 22, el poeta, antes tan seguro de la perennidad de la belleza, teme el día en que le aparecerá una arruga. El 23 es como poco ambiguo: el verso tiene los cansados andares de muchos de los versos del Hamlet y el poeta duda, se prueba y teme. Es el primer soneto de absoluta belleza. Nada en el 24; y en el 25 una bastante pueril y un poco indecente satisfacción. El 26 es una especie de broma en un solemne tono de respeto, mientras que el 27 es otra incomparable joya en la que se describen las miserias y las ansiedades de una noche solitaria esclarecida al fin por el verso 11 maravillosamente *eerie* [misterioso]. El 28 y el 29 son una magnífica explosión de tristeza y desconsuelo que concluye con la consabida consolación amorosa que, en esta oca-

sión, me parece que no ha podido superar el malestar. El soneto 30 es uno de los puntos álgidos de la colección y por tanto... El argumento es el mismo que el de los dos anteriores pero, con mayor franqueza, el poeta no intenta superarlo con pensamientos de amor o, mejor dicho, lo intenta sólo en los versos 13-14, es decir fuera del poema. La rememoración dulcificada, los dilatados arcos como de violonchelo, el uso muy sapiente de los sonidos graves *o* y *oe*, son elementos que producen asombro. El 31, claramente de segundo orden, sólo tiene notables los versos 9-10, fúnebres y solemnes. El 32 es horrendo. El 33 se eleva con una luminosa sensación matutina que anticipa a Monet; al final resurge la tristeza, por vez primera tristeza de amor. Y esta penosa sensación continúa en el 34. El 35 nuevamente, como el 20: mediocre como arte y de primer orden en cuanto a interés humano.

Los sonetos 36, 37, 38 y 39 no tienen ningún interés. El 40 es un milagro: uno de los gemidos de amor más puros, poéticamente hablando, y más sostenidos que existan, una entrega absoluta expresada en gemidos elementales.

La palabra *love* se repite ocho veces y hace de bajo continuo al lamento.

Al 41 se asoma una rival, una mujer. ¿Será la *dark lady*? Aún no. El 42 está evidentemente fuera de sitio: tendría que estar después del 126 porque habla clara-

mente de la doble traición: pero aún no ha entrado hasta el corazón la espada. El poeta razona sobre ello y ¡se congratula! El 43 está tejido de pequeños y helados conceptos, como también el 44, que excepcionalmente se recobra con dos excelentes versos en el pareado final, que preparan el magnífico 45, alquímico y esotérico, repleto de luces del laboratorio de Fausto. El 46 vale poco: atestado de conceptos y lenguaje jurídico al igual que el 47.

En el 48 y el 49 se vuelve al tema de los celos humildes y del temor al abandono y con ellos vuelven los versos magistrales que avanzan lentamente cargados de futuros dolores. Los sonetos 50 y 51 no son malos pero sí mediocres, la metáfora es dificultosa y lenta, y el 52 no vale nada. En el 53 el poeta se ha restablecido: es el poema de la sorpresa, de la atónita complacencia ante la belleza del amigo. Los versos 1-2, cargados de magia, dejan aturdido. El 54 es nulo (no es auténtico; el verso 1 es espléndido); el 55 retoma con magnífica altanería el tema de la inmortalidad del arte que arrastrará a su esfera celestial también al objeto amado. El 56 es uno de los más explícitos, quizá demasiado; veo que había escrito como epígrafe «*dans cette pose nonchalante où t'a surprise le plaisir*» [«en esa pose indolente donde te sorprendió el placer»] de Baudelaire y tenía razón. El 57 quizá tenga méritos de análisis; la expresividad no está lograda, como tampoco en el 58. Sin embargo el 59 es

de una claridad expresiva que se apareja con la agudeza del análisis interior y el verso 9 es enardecido y espléndido. El 60 tiene buenos los versos 1-2. El 61, un soneto de insomnio, no está mal pero cualquier otro (gran) poeta habría podido escribirlo. El 62 no me gusta. El 63 tiene los adorables versos 4 y 8. El 64 y 65 podrían no haber estado. El 66 es una obra maestra: un alarido de desasosiego, de dolor y de enojada melancolía. Se prevén los tremendos truenos de Lear y de Timón. 67, nada. El 68 tiene un hermoso verso 2 pero se prolonga hablando ridículamente de pelucas. En el 69 se ve al poeta preocupado por ese «¿qué dirán?», lo que le inspira versos mediocrementemente chatos. En el 70 dobla la dosis. El 71 conmueve: el poeta pretende congraciarse con el mundo, y en realidad en su subconsciente siente el final del amor. En el 72 vuelve a amonestar a su amigo por amar objetos que valen poco. En el 73 la vena poética vuelve a fluir de lleno: el sentimiento otoñal, la sensación de un final triste pero fastuoso colma este soneto que, con las consabidas aliteraciones de frases repetidas, con las imágenes exclusivamente amarillas y grises, con el maravilloso verso 4 («Coros desnudos y desolados donde poco ha cantaban gentiles pájaros»), casi toca de nuevo las más altas cimas de la inspiración de Shakespeare. También el 74 está cargado de un sentido de decadencia morbosa y seductora que, sin embargo, no consigue fundirse completamente en

el lenguaje. El 75 muestra con despiadada claridad el estado de ánimo irracional producido por el amor mientras que es juzgado por la muy lúcida mente.

Pero no es posible examinar los *Sonetos* uno a uno. Me contentaré ahora con señalar los eminentes. En el 79 aparece el rival, el poeta que quería arrebatar a Shakespeare el amor de su amigo. Parece que se trataba del poeta Chapman, hombre de primer orden, gran humanista, todavía hoy famoso por su versión de Homero y, además, hombre de mundo y de corte. Una especie de nuestro Aníbal Caro. Los temores y los celos llenan el 80 y el 81 mientras que el 82 y el 83 aluden a un extraño compromiso. Se habla en ellos de «tus dos poetas», que juntos amarán y exaltarán, uno a la manera moderna (Shakespeare) y el otro con la lira antigua (Chapman). El 86 es nuevamente una cumbre. Con el arranque de la imagen marina del primer verso (imágenes navales se asoman desde el momento en que Chapman aparece), Shakespeare se adentra en el soneto, con una gravedad, con una abundancia de rimas resonantes, con unas referencias de tal solemnidad a las artes mágicas del rival que hacen de este poema uno de los más impecablemente contruidos, sobre una retórica (en inglés la palabra tiene un sentido favorable) majestuosa muy rara en Shakespeare. En el 87 se da por vencido de mala manera, con tal abundancia de términos y conceptos jurídicos que hacen que el poema se ase-

meje al lamento de alguien que haya perdido un pleito en un tribunal. El verso 1, afectuoso y dolido, presagiaba algo mejor. El soneto está tan vacío de material poético que, excepcionalmente, los dos últimos versos figuran como los mejores (después del primero). En el 88 y el 89 el lamento continúa igualmente, y si cabe aún más, carente de poesía. Pero se intuye que el poeta se va recobrando y que al dolor está a punto de seguirle la ira, que explota, furiosa pero aún no impregnada de ternura, en el 90, que es otra de las joyas de la colección. En el 93, el pobre Shakespeare se sigue ateniendo al compromiso: «Así, viviré suponiéndote fiel, como un marido engañado». El 94 es de una triste y gran belleza, y sin embargo resulta fuera de sitio en la historia: verdaderamente parece la alabanza a un joven actor y de hecho es el argumento más sólido de los que mantienen la teoría Willie Hughes. A menos que no se quiera ligarlo al anterior 93 y no se trate de un perverso y bastante mezquino piropo al conde por su excelente interpretación del papel de «esposa» fiel. En ciertos abismos morales todo puede ocurrir. Y la teoría, que descubrí al instante, me parece plausible. El 95, si se piensa, confirma esta hipótesis y se abalanza sobre quienes hablan mal del amado «por sus pecados». El 97 es uno de los primeros sonetos de separación y los primeros ocho versos, coloridos y suntuosos como un Rubens, están entre lo más alto que mano humana haya

escrito. El 98 repite el mismo tema en un tono menor. El 99, el soneto de las flores, nos transporta en parte a la famosa escena de las rosas del *Enrique VI*, primera parte, y contiene un verso a la manera de Swinburne, romántico y morboso: el verso 9, «una [rosa], sonrojada de vergüenza; la otra, blanca de desesperación». La naturaleza participa de este dolor.

El 104 contiene más de un verso de gran frescura (versos 5 a 7), pero nos interesa porque contiene una alusión a la duración del triste drama: algo más de tres años. Lo que resulta importante recordar porque, diluyéndolos en el tiempo, hace mucho más evidentes los múltiples cambios de tensión y de estados de ánimo a los que hemos asistido. El 106 representa un oasis de pena y de vergüenza que Shakespeare está atravesando: es un magnífico soneto de amor, sin sospechas y sin nostalgias, un himno a la belleza con imágenes de misal medieval que tuvieron que impresionar fuertemente a los prerrafaelitas y a Yeats, a juzgar por sus efectos. En el 107 el verso 2 es impresionante: «del espacioso mundo, soñando en las cosas del porvenir»; uno de esos comienzos cósmicos que vete tú a saber de dónde los sacaba Shakespeare. El 109 es un soneto de ausencia y de retorno, muy suave. El 110 es otro de esos arrebatados sonetos de nostalgias y de vergüenza, donde cada verso sangra como una herida y se cierra, de hecho, en el verso 9 con el famoso «ahora todo ha termi-

nado, poseído lo que no tendrá término». En estos tres años el pobre Shakespeare había acumulado las experiencias de toda una vida y se ve ante la nada. Otro Everest.

Otra gran calamidad debió ocurrirle al infeliz Shakespeare cuando escribió el 112. Una humillación pública o un grave ultraje. Y se ha hecho ya demasiado frágil para encolerizarse y busca consuelo en el ya dudoso amor del joven. Penoso y preciso. El 116 exalta la constancia y la inmortalidad del amor. En el 117 es el pobre y traicionado Shakespeare quien se defiende de los reproches del amigo: una de las más dolorosas, y por otro lado inevitables, etapas en el camino hacia la ruptura. El 119 (uno de los excelsos), ambientado en una atmósfera de sortilegio, nos muestra a un Shakespeare ya plenamente consciente de la degradación pasional por la que se ha deslizado. La segunda parte es penosa: para seguir degradándose balbucea que le sienta bien.

De aquí al final los *Sonetos* son un doble lamento: de amor por la *dark lady* y de nostalgia por su amigo; de asombrada consternación por la traición de ambos. El nivel, siempre relativo, no es que sea muy alto, pero encontramos el más profundo y el más doloroso de todos: el terrible 129, que expresa el alejamiento definitivo de la carnalidad. Cuando los lujuriosos se presenten al Juicio Final, de seguro oirán al Ángel pronunciar estos versos definitivos que sellan la inutilidad y la con-

natural repugnancia de la carne. La técnica es sorprendente: ya no se trata de repiques sino de golpes de mazo; las rimas en medio, las aliteraciones, el retumbar de las rimas finales crean una atmósfera de paroxismo, y el soneto avanza zozobrando hasta el infierno que de hecho es su palabra de cierre. Que es también la más común de las blasfemias en inglés.

Más allá del 129 ni Shakespeare ni ningún otro ha llegado.

Los dos últimos sonetos son unos edulcorados pastiches en los que me gustaría advertir la mano de Thorpe, «amable chantajista».

Algunas consideraciones de conjunto.

A mí la sórdida historia de estos amores shakespearianos me parece narrada con suficiente claridad en los *Sonetos*; esta claridad resultará aún mayor si se reflexiona sobre el hecho de que el orden en el cual fueron publicados, y en el que todavía hoy se leen los *Sonetos*, no es en verdad el de su composición; es un orden cualquiera concebido por Thorpe y que responde a necesidades lógicas sólo en sus principales rasgos. Un editor que recolocase en su sitio los múltiples sonetos que evidentemente están en un emplazamiento erróneo compondría, sin añadir ni siquiera una coma, la más dolorosa de las tragedias de Shakespeare.

Del rígido formalismo de los primeros diecisiete sonetos, iluminados por la pasión incipiente, se pasa a las expresiones de amor más abrasadoras, a la rápida satisfacción y al goce; y luego sobrevienen las primeras sospechas y los primeros celos; ahora se presenta Chapman, el rival en poesía y en amor; tristeza y nostalgia; después el sórdido acomodarse a compartir; más tarde entra en escena la *dark lady* que seduce al poeta (ya mortalmente ofendido); a continuación se apodera también del joven y el poeta se hunde en la desesperación y reniega de la carnalidad.

Este procedimiento pasional y sobre todo el sucio episodio del «compartir» es típico de las pasiones homosexuales que nunca se terminan por un «tercer hombre» sino sólo cuando entra en escena una mujer (véase Wilde y Gide, pássim).

De los ciento cincuenta y cuatro sonetos a mí me parecen carentes de valor estético unos ochenta (ninguno es, sin embargo, una vacua ejercitación retórica, como sostienen muchos críticos púdicos); de los otros, unos treinta contienen versos buenos; los otros cerca de cuarenta se encuentran entre lo más elevado de la literatura mundial. Por tanto, un porcentaje altísimo. Quizá sólo superado por los *Cantos* de Leopardi y que permite situar los *Sonetos* entre las tres o cuatro más insignes colecciones de lírica.

Otra cualidad: la de hacer comprender mejor, la de

acercarnos, en sus miserias y vergüenzas, a Shakespeare; la de hacernos entender mejor las obras maestras teatrales, puesto que si no conociéramos «*le dessous des cartes*» [la trastienda] tendrían el aire un poco exagerado de haber sido dictadas por Dios.

Ahora ya no se trata del que ejerce de genio, sino de una pobre criatura con el corazón lleno de dolor y de conciencia debilitada, la cual, una vez encontrada la relativa paz de la desesperación, puede pronunciar las palabras de desilusión y caridad no cristiana que cierran *La tempestad* y su obra.

EL TEATRO ISABELINO

Primero debería haber señalado cuáles son los orígenes del teatro isabelino: no sabría hacerlo bien y prefiero atenerme a las generalidades. Los orígenes fueron por un lado las representaciones sacras que muestran al público, recitadas o simplemente gesticuladas, escenas de las Escrituras e historias milagrosas de santos; por otro las baladas que, cuando alcanzaron una gran complejidad de argumento y de diálogo, se transformaron por sí solas en drama.

A ello hay que añadir influencias ajenas, clásicas, francesas e italianas. Sobre todo complacía el frenético teatro de Séneca, conocido de tercera mano a través de