

segundos juguetes que he fabricado
revolviendo en los armarios de
Shakespeare

Manuel Palazón Blasco

ISBN 978-84-16048-22-9
Depósito Legal: V-3163-2013

segundos juguetes que he fabricado revolviendo en los armarios de Shakespeare

ÍNDICE

- Preludio
- “¡O(h), o(h), o(h), o(h)!”
- *The Taming of the Shrew*: volaterías
- Monte y demás exquisitos accidentes geográficos de Venus
- Lisonjas de disimulado bujarrón
- Amazonas hijas de Shakespeare
- Sir John Falstaff
- Marejadilla a marejada
- Antonio, otro Cristo
- Enobarbo, otro Judas
- Dobles
- Gemelos y duelo
- Ave Fénix interrumpida
- Lutos mal aliviados
- La Pucela de Orleans
- Orígenes de aquella *Marejadilla*
- Botones que fatigaron al Viejo Rey Lear
- Shakespeare y la carátula
- Los *Sonetos*, moratoria para el tributo que el Amigo (y el Poeta) deben a la Muerte
- “*Yo soy el que (no) soy.*”

Preludio

Se entra aún el trago a menear, gamberro, las palabras muebles de William Shakespeare.

“¡O(h), o(h), o(h), o(h)!”

Prólogo

Los personajes de Shakespeare están hechos de palabras. A veces, movidos (detenidos) por alguna pasión, tropiezan en una y se dicen con ella, gastándola hasta que los reduce a su esencia.

“¡O(h)-o(h)-o(h)-o(h)!”

Muerte de Sophie

Freud llamaba a Sophie, que fue su favorita, su “*Sonntagskind*”.¹ “Sonntag”, en alemán, quiere decir “domingo”, y dice, literalmente (y decía en su origen), “día del Sol”. Sophie es, entonces, su “*niña de domingo*”, hija del sol. Su “*niña de domingo*” o “*dominica*” (virgen dedicada al Señor, o sea a Freud). Su “*niña de los domingos*”. Su “*solete*”, su “*sol*”. Todo esto, traducido a la letra, da “Sonntagskind”. Pero la palabra se usa para designar a la persona nacida con buena estrella o “de pies” (“frase con que se significa la felicidad que alguno tiene, en todo lo que hace o pretende...” [Aul]).

Pues se le murió Sophie, y dio la “noticia” a la abuela, su madre, por carta, pese a que vivía también en Viena.

“Viena, 22 – I – 1920

IX, Bergasse, 19

Querida madre:

Hoy tengo que darte malas noticias. Ayer por la mañana falleció nuestra querida y bella Sophie a consecuencia de una gripe galopante y pulmonía. Lo supimos a mediodía por una conferencia que nos puso Minna desde Reichenhall. Oli y Ernst han salido de Berlín para acudir junto a Max. Robert y Mathilde salen el veintinueve para acompañar y consolar al pobre hombre. Martha está demasiado postrada para que le podamos dejar emprender el viaje, y en cualquier caso no hubiera encontrado a Sophie viva. (...) No sabemos todavía, naturalmente, lo que hará Max ni qué piensa hacer con los niños.

Espero que te tomarás la noticia con calma, pues es absurdo no aceptar la tragedia. Sin embargo, está justificado llorar a una muchacha tan espléndida y vital, y tan feliz con su esposo y sus hijos.

Te saludo afectuosamente, tuyo,

Sigmund.”²

El día 26 vuelve a escribirle:

*“Espero que recibirás la noticia con calma, es preciso saber aceptar la desgracia. Pero está permitido llorar a la bella criatura, tan bien hecha para la vida y que era tan feliz con su marido y sus hijos.”*³

¹ Appignanesi y Forrester, 1992: 257.

² Carta a Amalie Freud, 22 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2075, 316 – 317).

³ Carta a Amalie Freud, 26 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2079, 319).

Es una “tragedia”, escrita en el cielo, es cosa de los hados. Puede uno llorarla, pero hay que resignarse, conformarse con lo que te cae encima. En una carta a su yerno, viudo repentino, ahonda en el tema:

*“...es una jugada brutal y sin sentido del destino que nos ha robado a nuestra Sophie, algo sobre lo que no se puede reflexionar ni culpar a nadie, un golpe ante el que hay que bajar la cabeza, como un impotente ser humano enfrentado a fuerzas más poderosas. Basta. Ella fue feliz mientras vivió contigo; a pesar de los difíciles tiempos en que transcurrieron vuestros breves siete años de matrimonio. Y su felicidad es a ti a quien hay que agradecérsela...”*⁴

Y a sus discípulos les da el mismo mensaje:

*“No sé qué más se puede decir. Es un hecho de efecto tan paralizante, que no puede inspirar reflexión alguna a quien no es un creyente, cosa que evitaría a uno todos los conflictos consiguientes. Cruda fatalidad, muda sumisión.”*⁵

*“...Como ateo confirmado, no puedo acusar a nadie y me doy cuenta de que no existe sitio alguno donde acudir con mis quejas.”*⁶

*“...Poco queda por decir. después de todo sabemos que la muerte pertenece a la vida, que es inevitable y viene cuando desea.”*⁷

Ante la muerte de su hija Sigmund Freud se sintió mudo, impotente, humillado.

El mundo parece vaciarse, llenarse de muertos, de fantasmas:

*“¿Puede recordar un tiempo tan repleto de muerte como este? (...) media vita in morte sumus.”*⁸

La muerte de Sophie lo marca a él, que la sobrevive, como vulnerable y mortal.⁹ Él se marchitaba, su hija florecía, pero la muchacha se saltó la vez, lo adelantó...

*“Es la primera entre nuestros hijos a la que sobrevivimos.”*¹⁰

⁴ Carta a Max Halberstadt, 25 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2076, 317).

⁵ Carta a Eitingon, 3 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2083, 320).

⁶ Carta a Ferenczi, 4 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2084, 321).

⁷ Carta a Lajos Levi, 4 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2086, 322).

⁸ Carta a Jones, 12 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2093, 325).

⁹ Bronfen, 1996: 16 – 17.

¹⁰ Carta a Amalie Freud, 22 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2075, 316 – 317).

“Pero la amarga suerte de sobrevivir, cuando se tiene una edad tan avanzada y se mira de cerca de la muerte, a una niña tan joven y exuberante es algo que te debe resultar a ti extraño e incomprensible.”¹¹

“A todos nos llegará el turno y ahora me pregunto cuándo será el mío. Ayer he pasado por algo que me hace desear que ese día no tarde en llegar. Mi hija Sophie...”¹²

“He estado durante años preparado para aceptar la pérdida de nuestros hijos, mas ahora le ha tocado el turno a nuestra hija.”¹³

“Sobrevivir a un hijo no es agradable. El destino no respeta incluso este orden de precedencia.”¹⁴

“Para padres de edad tan avanzada como nosotros es un duro golpe sobrevivir a una hija en edad tan floreciente que era feliz y amaba la vida.”¹⁵

La muerte de su hija no se puede decir, ni imaginar, ni pensar:

*“Es posible que mi capacidad de pensamiento y expresión esté declinando, ¿por qué no? Todos estamos sujetos a decaer con el curso del tiempo y yo ya he cumplido mi parte...”*¹⁶

Sí, ha sobrevivido (a su Sopherl). Y aunque le pica en su orgullo, la “desgracia” no ha logrado cambiarlo en nada. Lo alivia la inercia de las horas. No baja el telón. La sesión continúa:

*“Trabajo todo lo que puedo y doy gracias por esta forma de distraerme. La pérdida de un hijo parece un agravio pesado, narcisista; la verdadera pena vendrá después.”*¹⁷

*“¿Y nosotros? Mi mujer está completamente anonadada. Por mi parte, pienso: La seance continúe...”*¹⁸

¹¹ Carta a Max Halberstadt, 25 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2076, 317).

¹² Carta a Jones, 26 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2077, 318).

¹³ Carta a Ferenczi, 4 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2084, 321).

¹⁴ Carta a Lajos Levi, 4 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2086, 322).

¹⁵ Carta a Anna V. Vest, 4 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2085, 322).

¹⁶ Carta a Jones, 8 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2090, 323).

¹⁷ Carta a Pfister, 27 – I – 1920. En Freud, (1999: N° 2080, 319).

¹⁸ Carta a Ferenczi, 29 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2081, 320).

“...Le ruego que no se preocupe por mí. Aparte de sentirme más cansado, *sigo siendo el mismo*. La muerte, aunque dolorosa, no afecta mi actitud ante la vida. (...) “Las invariables y recurrentes horas del deber” y “el caro y encantador hábito de vivir” contribuirán a que todo vuelva a ser como antes. *En el fondo de mi ser siento, no obstante, una herida amarga, irreparable y narcisista...*”¹⁹

Citar a Schiller o a Goethe, utilizar la jerga de su nueva ciencia, defienden a Freud de los trabajos más corrientes del luto.

En su madre, en cambio, tolera el duelo.^{20 21} Y observa que Martha y Anita sufren como corresponde:

“...Mi mujer y Annerl están profundamente *afectadas de un modo más humano*.”²²

Pero ¿y él? ¿Es que es un monstruo? Algunos años después intentaba explicar su paciencia.

“Es verdad, he perdido una hija querida de veintisiete años, pero lo he soportado extrañamente bien. Era en 1920, estaba gastado por la miseria de la guerra, preparado a afrontar a lo largo de los años, que se podía perder a un hijo o igual tres. *La sumisión al destino estaba así dispuesta*.”²³

Se había acostumbrado a ese terror concreto, y la muerte de Sophie no lo cogió descuidado. Acaso “la verdadera pena vendrá después”.²⁴ Y así fue. Aquí ya gasta (casi) la congoja del rey Lear:

“...Nuestra querida Sophie (...) había sucumbido, como si no hubiera existido nunca, víctima de una pulmonía que *la arrebató* en cuatro o cinco días... (...) ¡Mañana será incinerada nuestra pobre niña adorada!”²⁵

“...y mañana nuestra pobre niña será incinerada. Una madre no puede ser consolada y, como descubro ahora, un padre a duras penas.”²⁶

¹⁹ Carta a Ferenczi, 4 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2084, 321).

²⁰ Carta a Amalie Freud, 22 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2075, 316 – 317).

²¹ Carta a Amalie Freud, 26 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2079, 319).

²² Carta a Ferenczi, 4 – II – 1920. En Freud (1999: N° 2084, 321).

²³ Carta a Binswanger, 15 – X – 1926. En Freud (2002: N° 2829, 96).

²⁴ Carta a Pfister, 27 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2080, 319).

²⁵ Carta a Pfister, 27 – I – 1920. En Freud (1999: N° 2080, 319).

²⁶ Carta a Frau Halberstadt, 23 – III – 1920. En Freud (1999: N° 2103, 330).

Y su dolor no se agotará. Pasará el tiempo, pero nunca dejará de echar de menos a Sophie:

“Mi difunta hija hubiera cumplido hoy treinta y seis años.

(...)

Aunque sabemos que después de una pérdida así el estado agudo de pena va aminorándose gradualmente, también nos damos cuenta de que *continuaremos inconsolables y que nunca encontraremos con qué rellenar adecuadamente el hueco*, pues aún en el caso de que llegara a cubrirse totalmente, se habría convertido en algo distinto. *Así debe ser. Es el único modo de perpetuar los amores a los que no deseamos renunciar.*”²⁷

Dos vestigios de ese duelo que nunca quiso dar por terminado:

A punto de huir a Inglaterra, Freud escribió a su hermanastro: “Ya puede uno ‘ver el viaje’”²⁸. Era una frase que Sopherl, de pequeña, solía decir, y que hizo gracia y a menudo se repetía en familia.

Freud llevaba, sujeto a su reloj de bolsillo, un relicario. “Ella está aquí”, le dijo una vez a Hilda Doolittle.²⁹ Allí tenía a su Sopherl, “recogida y guardada”, un pedacito de su niña.

“Un caso de histeria”

En *El tema de la elección de un cofrecillo* (1913) Freud hizo a Cordelia Dama de la Muerte. En 1930 Richard Flatter le enviaba su traducción de *El rey Lear*, y preguntaba a Herr Professor si el del pobre viejo podía considerarse “*un caso de histeria*”. A Freud no se lo pareció: la locura de Lear era de una especie “*híbrida*”.³⁰

Cuatro años después recibió de James S. S. Bransom un trabajo sobre Lear que estudió “con gran interés”:

“...Tiene razón, la última parte de la obra revela el significado secreto de la tragedia, las reprimidas pretensiones incestuosas al amor de la hija. En los comienzos de la vida humana, suponemos, todas las mujeres pertenecían al padre: las hijas eran sus objetos sexuales tanto como las madres. Bastante ha quedado de esta actitud en la vida real de nuestros días; en el inconsciente estos antiguos deseos mantienen todo su vigor. Un poeta los puede percibir oscuramente...”

²⁷ Carta a Binswanger, 12 – IV – 1929. En Freud (2002: N° 3057, 218).

²⁸ Carta a Ernst Freud, 12 – V – 1938. En Freud (2002: N° 3597, 501).

²⁹ H. D., *Tribute to Freud*, Manchester, Carcanet, ed. corregida, 1985, p. 128. En Appignanesi y Forrester (1992: 60).

³⁰ A Richard Flatter Viena 30 – III – 1930. En Freud (2002: N° 3129, 253 – 254).

(...)

Su hipótesis aclara el enigma de Cordelia tanto como el de Lear. Las hermanas mayores ya han superado el funesto amor al padre y se han vuelto hostiles a él: para hablar analíticamente, abrigan un resentimiento porque han sido decepcionadas en su antiguo amor. Cordelia todavía sigue fiel a su amor; ése es su sagrado secreto. Cuando le piden que lo revele públicamente, tiene que negarse y permanecer muda. He visto comportamientos como éste en muchos casos.³¹

Quizás no sea, el del señor de los britanos, “un caso [perfecto] de histeria”, pero esta interpretación que Freud hizo de la “vigorosa obra” cuando ya se iba acabando puede servir de cifra y epílogo de lo que pensaba que había (y no) entre el padre y su hija. He aquí el “enigma” (otra vez uno delante de la Esfinge) de *Lear*, o sea, del *Viejo*, del *Padre*, resuelto: recuerda de una forma vaga que el Padre Primitivo, Original, poseía a todas sus hijas, y quiere aún (lo sepa o no, y aunque no lo diga) *tenerlas para sí*, hacerlas sólo suyas. Y ¿cuál es el “sagrado secreto” de *Cordelia, la hija histérica*? Que no ha perdido la querencia hacia su padre, y que está impedida para *decir su amor monstruoso*, por eso calla, o inventa historias...Y es que son, la hija para su padre y el padre para su hija, la cosa que más ansían, y lo único que tienen prohibido.

“O(h)-o(h)-o(h)-o(h)” (1)

*

“...Porque *este libro* tiene para mí, personalmente, otra significación subjetiva, una significación que sólo he comprendido después de haberlo terminado. *Era*, encontré, *una parte de mi propio autoanálisis, mi reacción a la muerte de mi padre*, es decir, al acontecimiento más importante, a la pérdida más dolorosa, de la vida de un hombre. Habiendo descubierto que esto era así, me sentí incapaz de borrar las huellas de la experiencia. A mis lectores, sin embargo, la cuestión de la procedencia particular del material les resultará indiferente...”³²

Freud confesó sin ambages que *La interpretación de los sueños* era (también) una lectura (una escritura) de la muerte de su padre, que procedía de ella.

³¹ A James S. S. Bransom Viena 25 – V – 1934. En Freud (2002: N° 3428, 405 – 406).

³² Del prólogo a la 2ª ed. de *La interpretación de los sueños*. En Balmory (1982: 76). Mi traducción. He consultado, y seguido en gran medida, la que hace Nicolás Caparrós de un fragmento, en la nota 2 a la carta del 26 de octubre de 1896, en Freud (1997: 201).

En cambio puso gran empeño en separar otro “*librito*” “con un título enigmático”³³ que llamó “misteriosamente”³⁴ *Más allá del principio del placer*, de la muerte de su hija Sophie. Y es verdad que en marzo de 1919 ya estaba “en gestación”³⁵, y que en julio informaba a Anna de que “contiene mucha muerte”³⁶, y que la de Sophie llegó de improviso el 21 de enero del otro año. En una carta a Wittels da muy detallada la cronología de la creación de esta obra. Después de decirle que, leyéndola, era posible que algunos derivasen “los conceptos de *Más allá...*” de la muerte de Sophie, afirma que esto...

“...no fue así. *Más allá...* fue escrita en 1919, cuando mi hija estaba en la flor de la vida. Ella murió en 1920. El mes de septiembre de 1919 dejé el manuscrito del librito con algunos amigos, en Berlín, para que lo leyesen. Sólo le faltaba la parte sobre la mortalidad o inmortalidad de los protozoos.”³⁷

Sin embargo, la primera vez que aparece, con su nombre, lo de la “pulsión de muerte”, es en una carta a Eitingon del 8 de febrero de 1920, poco más de dos semanas después de la muerte de Sophie. Además, a pesar de que trece meses atrás hemos visto que estaba gestándose, el 17 de abril Freud todavía, según escribe, lo estaba “comenzando”³⁸. El 18 de julio quedará “por fin, terminado”. Y, oliéndose que dirán que viene de la muerte de su “Niña de Domingo”, pide a Eitingon que atestigüe “que ya estaba a medio terminar cuando Sophie estaba viva y lozana. *Mucha gente, frente a esto, sacudirá la cabeza en señal de duda.*”³⁹ Y efectivamente relacionaron sus nuevas ideas con la muerte de su hija. Freud seguiría desmintiéndolo: tenía su “conciencia tranquila”⁴⁰, y consideraría con frialdad todas “las especulaciones” sobre la razón última (y primera) del ensayo⁴¹.

Le habían quitado a su Sophie. Y había escrito, en los alrededores (alrededor) de la muerte de su hija *Más allá del principio del placer*. ¿Fue o no aquí su *musa* el espíritu de su “Niña de Domingo”?

³³ Carta a Ferenczi, 17 – III – 1919. En Freud (1999: N° 1992, 267).

³⁴ Carta a Ferenczi, 17 – IV – 1920. En Freud (1999: N° 2105, 331).

³⁵ Carta a Ferenczi, 17 – III – 1919. En Freud (1999: N° 1992, 267).

³⁶ Carta a Anna, 21 – VII – 1919. En Freud (1999: N° 2026, 289).

³⁷ Citada en Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, Nueva York, Basic Books, 1953-7, p. 41. En Bronfen (1996: 17). Mi traducción.

³⁸ Carta a Ferenczi, 17 – IV – 1920. En Freud (1999: N° 2105, 331).

³⁹ Carta a Eitingon, 18 – VII – 1920. En Freud (1999: N° 2139, 346).

⁴⁰ Carta a Eitingon, 31 – X – 1920. En Freud (1999: N° 2166, 358).

⁴¹ Carta a Ferenczi, 8 – V – 1921. En Freud (1999: N° 2229, 387).

“Bajo el influjo del instinto de conservación del yo queda sustituido el principio del placer por el *principio de la realidad*...”⁴² Mientras Eros nos jalea, que nos demos gusto con alegría, Tánatos nos tienta con la serenidad de la nada que precedió a la vida.⁴³ En *Más allá*... Freud defiende que “todos los instintos quieren reconstruir algo anterior”⁴⁴, que procuramos “la repetición, el reencuentro”⁴⁵, la vuelta al silencio. Lo que él llama “pulsión o instinto de muerte”. Y puso por ejemplo...

“...*el primer juego*, de propia creación, de un niño de año y medio (...) No perturbaba por las noches el sueño de sus padres, obedecía concienzudamente a las prohibiciones de tocar determinados objetos o entrar en ciertas habitaciones, y sobre todo no lloraba nunca cuando su madre le abandonaba por varias horas, a pesar de la gran ternura que le demostraba. La madre no sólo le había criado, sino que continuaba ocupándose constantemente de él casi sin auxilio ninguno ajeno.”

Hablaba de su nieto Ernst, el hijo (por entonces) único de Sophie. Para soportar (para dominar) las ausencias de su madre, el pequeño había inventado un juego:

“El niño tenía un carrito de madera atado a una cuerdecita (...) teniéndolo sujeto por el extremo de la cuerda, lo arrojaba con gran habilidad por encima de la barandilla de su cuna, forrada de tela, haciéndolo desaparecer detrás de la misma. Lanzaba entonces su significativo *o-o-o-o*... y tiraba luego de la cuerda hasta sacar el carrito de la cuna, saludando su reaparición con un alegre “aquí”...”⁴⁶

Freud traduce el “*o-o-o-o*” del niño como “*Fort*”, en alemán, que da, en castellano, “fuera”. “*Fort*” (“fuera”), “*da*” (aquí). ¡Cucú! Se iba su madre, y el crío hacía desaparecer su carrito de palo (“¡No está!”). Tiraba de la cuerda, y recuperaba el carrito, y volvía mamá (“¡Sí está!”). Luego,

“...teniendo el niño cinco años y nueve meses, murió su madre. Entonces, cuando ya se hallaba ésta realmente “fuera” no mostró el niño dolor alguno. Ciertamente es que entre tanto le había nacido un hermanito que había despertado fuertemente sus celos.”⁴⁷

⁴² Freud (1919 – 1920: 2509).

⁴³ Freud (1919 – 1920: 2529).

⁴⁴ Freud (1919 – 1920: 2525).

⁴⁵ Freud (1919 – 1920: 2524).

⁴⁶ Freud (1919 – 1920: 2511 – 2512).

⁴⁷ Freud (1919 – 1920: 2513, nota 1481).

Se pone Freud en el lugar de su nieto, o, mejor dicho, coloca a su nieto en su sitio: el pequeño Ernst es la máscara de su abuelo. Sigmund Freud tampoco perturbaba “el sueño” de Sophie y su marido, ni entraba en la penumbra de su cuarto, y, cuando su hija se marchaba, contenía el llanto. Luego, una vez que se le murió, para hacer que volviese, siquiera de un modo precario, para reencontrarse con ella, y antes de que viniese “la verdadera pena”, Freud compuso este librito, *Más allá...*

“El trabajo de la escritura como repetición coexiste de algún modo con una negación del mundo real, pues la representación hace presente lo que está ausente, se forma a partir de una ausencia que a la vez confirma de manera específica. (...) Pero este dominio del principio del placer, una vez introducido en el juego de la desaparición y el regreso, resulta siempre ambivalente e incompleto (...) si la representación sirve en un sentido para negar la pérdida, en otro emerge como la obra del duelo.”⁴⁸

Y eso fue, justo, *Más allá...*: la obra del duelo que llevó Sigmund Freud por su hija Sophie.

Lear y Cordelia

*

Lear: *Mientras tanto expresaremos otro propósito nuestro más oscuro.
Traedme aquel mapa. Sabed que hemos dividido
En tres nuestro reino, y es nuestra firme intención
Sacudirnos de encima todo cuidado y negocio,
Confiriéndolos sobre músculos más jóvenes, que ya luego,
Sin esa carga, nos arrastraremos hacia la muerte.*

(I, I, 35 - 40)

El Rey de los britanos se quitaba “del gobierno, / de su interés en el territorio, de las preocupaciones de estado” (I, I, 49 – 50). Y, pamplinero, antes de repartir quiso pesar amores, y que se los engalanasen, y preguntó a sus hijas: “¿Hasta dónde me queréis?” Goneril (I, I, 54 – 61), la mayor, y Regan (I, I, 69 – 76), la mediana, “hecha del mismo metal que [su] hermana”, inventaron su amor, que estaba más allá, dijeron (contradiciéndose), del “lenguaje”. Y ganaron así cada una su parte.

⁴⁸ Bronfen (1996: 30), sobre André Green, “The Double and the Absent”, *Psychoanalysis, Creativity and Literature*, ed. Alan Roland. Nueva York, Columbia University Press, 1978, pp. 271 – 292. Mi traducción.

Lear: ...Pero ahora nuestra alegría,
 Aunque sea la última, y la pequeña...En vuestro tierno amor
 Las viñas de Francia y la leche de Burgundia
 Están interesados. ¿Qué podéis decir para sacar
 Un tercio más opulente que el de vuestras hermanas? Hablad.

Cordelia: *Nada, mi señor.*

Lear: *¿Nada?*

Cordelia: *Nada.*

Lear: *Ah, nada saldrá de nada. Hablad de nuevo.*

(I, I, 82 – 90)

“¿Qué dirá Cordelia? Ama, y guarda silencio” (I, I, 62), dice la pequeña, aparte. No supo, ni pudo, decir su amor.

Cordelia. *Soy una pobre infeliz, y no puedo llevarme*
 El corazón a la boca. Amo a vuestra majestad
 De acuerdo con los lazos que me atan a vos, ni más ni menos.

Lear: *¿Cómo, cómo, Cordelia? Corregid un poco vuestro lenguaje,*
 A menos que queráis echar a perder vuestras fortunas.

(I, I, 91 – 95)

“How, how, Cordelia?” (I, I, 94) Su pequeña, su favorita, no sabía, no podía, ¿no quería?, decir su amor, y Lear tartamudea por primera vez.

*

Calló Cordelia, o dijo poco. Su padre la apartó de lo suyo:

--*Vaya, vaya, más te valdría*
 No haber nacido que no haberme dado más gusto.

(I, I, 235 – 236)

Su “Go to, go to...” apunta su triste perplejidad.

El Rey de Francia, que quiso a Cordelia aún, despadrada y sin dote, la defendió:

*--¿No es nada más que esto? ¿Una tardanza en su naturaleza
Que a menudo deja sin decir la historia
Que tiene la intención de cumplir?*

(I, I, 237 – 239)

*

Goneril afrentaba a su padre. “¿Sois vos hija nuestra?” (I, IV, 209) Y Lear se acordaba de Cordelia:

Lear: *¡...Ay, fue una falta tan pequeña
La de Cordelia, y me pareció feísima!
Entonces, con la fuerza de una máquina, arrancó el armazón que sostenía mi
naturaleza
De sus cimientos, me vació de amor el corazón
Y lo llenó de hiel. ¡Ay, Lear, Lear, Lear!
Date de cabezadas contra esta puerta, deja que entre la estupidez,
Y que salga el buen juicio.*

(I, IV, 258 – 264)

“¡Ay, Lear, Lear, Lear!” El Rey Viejo se reprocha su dura mollera.

*

Lear, tarado ya, armó un juicio de mentirijillas contra sus hijas malas. El teatro lo fatigó:

*--No hagáis ruido, no hagáis ruido, echad las cortinas.
Así, así, así. Iremos a cenar por la mañana. Así, así, así.*

(III, VI, 80 – 81)

“So, so, so... (...) so, so, so.” (III, VI, 81) Tanto lo cansan las marionetas fantasmales de Goneril y Regan.

Las cortinas pueden ser las del dosel de su cama, y las que señalan el final de la escena.

*

Vio Edgar, el buen hijo, a su padre, Gloucester, guiado por un Viejo, su lazarillo. Le habían arrancado los ojos.

*--Pero ¿quién viene aquí? ¿Mi padre, conducido pobremente?
¡Mundo, mundo, oh mundo!*

(IV, I, 10 –11)

“World, world, O world!” Falla el mundo, cuando ocurren cosas así.

*

*“¡Ay! Mezcla la materia con impertinencias,
La razón con la locura.”*

(IV, VI, 170 – 171)

La glosa es de Edgar. La dice aparte. Ha asistido al encuentro grotesco, amargo, de su señor, el rey Lear, “loco” y coronado con una guirnalda de flores salvajes, como un dios silvestre, y su padre, ciego. Ahora el lenguaje de Lear se ha roto, y las repeticiones abundan: “Mirad, mirad, un ratón: paz, paz, este pedazo de queso tostado servirá” (IV, VI, 88 – 89). Recuerda la falta de sus hijas Goneril y Regan, y la extiende a todas las mujeres:

--De cintura para abajo son centauros, aunque parezcan mujeres por arriba. ¡De la cabeza a la faja heredan de los dioses, más allá todo es del diablo: ahí están el infierno, la oscuridad, el pozo sulfuroso, las calderas, el hedor, la tisis! ¡Uf, uf, uf! ¡Aj, aj! Dame una onza de algalia, buen boticario, que pueda endulzar mi imaginación. Ahí tienes el dinero.

(IV, VI, 121 - 127)

“Fie, fie, fie! Pah, pah!” (IV, VI, 125) Con éstas espantaba Lear, con asco, a las hembras de su especie. Oyendo a su antiguo señor, Gloucester se lamenta: “¡Ay pedazo arruinado de la naturaleza, este gran mundo / también se gastará, como tú, hasta la nada!” (IV, VI, 130 – 131)

Su cínico discurso (no hay justicia [IV, VI, 146 – 166]) harta al viejo rey, lo ha dejado exhausto: “Ahora, ahora, ahora, ahora, quítame las botas; tira más fuerte, más fuerte, así” (IV, VI, 168 – 169).

Conoce entonces a Gloucester, y su desgracia nueva. “Predicaré para ti: óyeme” (IV, VI, 176): “Cuando nacemos lloramos, pues hemos venido / A este gran teatro de bobos.” (IV, VI, 178 – 179) Le parece luego “una estratagema delicada herrar / una tropa de caballos con fieltro”.

--...*Lo pondré a prueba*
Y, cuando sorprenda a estos yernos,
Entonces ¡mata, mata, mata, mata, mata, mata!

(IV, VI, 180 – 183)

“Señor, / vuestra hija más querida...” (IV, VI, 185) Lear creyó que Cordelia venía para hacerlo prisionero. Supo todavía que era, por su nacimiento, “el bobo de la fortuna” (IV, VI, 186 – 187). Supo más: “Venid, venid, / soy rey, señores míos, ¿lo sabíais?” (IV, VI, 195 – 196) Huirá: “Vamos, si queréis cogerme, / tendrá que ser corriendo. ¡Hucho, hucho, hucho, hucho!” (IV, VI, 198 – 199) “¡Sa, sa, sa, sa!” fue un viejo grito que empleaban los cazadores en montería, y viene del francés “¡Çà! çà!” “¡Aquí! ¡Aquí!” Con eso “éntrase” Lear, corriendo, como si lo achuchasen los perros de su hija.

*

Perdió Francia, y el bastardo Edmundo enviaba a la cárcel a Lear y a Cordelia.

Cordelia: *Es tu mala suerte, rey, lo que me pesa,*
Que yo sabría, si no, mofarme del ceño de la falsa fortuna.
¡Ay! ¿Y no veremos a esas hijas, a esas hermanas?

Lear: *No, no, no, no. Ven, vamos a la prisión,*
Nosotros dos solos, y cantaremos como avecillas en su jaula.
Cuando pidas mi bendición me arrodillaré yo,
Y te pediré perdón. Así pasaremos los días,
Rezando, cantando, contando viejos cuentos, riendonos
De las mariposas de oro. Oiremos hablar a algún pobre bellaco
De la corte, y sabremos por él
Quién pierde y quién gana, y quién se ve aumentado, y quién disminuido,
Como si fuésemos espías de Dios. Y sobreviviremos
Encerrados entre estas paredes a partidos y sectas de los grandes
Que van y vienen con la marea.

Edmundo: *Lleváoslos.*

Lear: *Para nuestro sacrificio, mi Cordelia,
Los dioses mismos quemarán incienso. ¿Te tengo? [la abraza]
Quien quiera separarnos habrá de hacer como con el zorro,
Que le ahúman la madriguera para sacarlo de ella. Y no llores,
Ven.*

(V, III, 5 - 26)

Edmundo y Goneril han mandado a un verdugo a las mazmorras, a ahorcar a Cordelia. Sale Lear, con Cordelia en brazos.

Lear: *¡Aullad, aullad, aullad, aullad! ¡Ay, sois hombres de piedra!
Si yo tuviera vuestras lenguas y vuestros ojos haría tal uso de ellos
Que la bóveda del cielo se quebraría. Ella se ha ido para siempre.
Yo sé cuándo está uno muerto y cuándo vive.
Y ella está muerta como la tierra. [la deja en el suelo]
Dejadme un espejo:
Si su aliento nublase o empañase su luna,
Es que vive.
(...)
Estas plumas se agitan: vive: si fuera así,
Ello redimiría todas las penas
Que he padecido hasta ahora.
(...)
Podría haberla salvado. Ahora se ha ido para siempre.
Cordelia, Cordelia, quédate un poco. ¿Eh?
¿Qué dices? Siempre tuvo la voz dulce,
Bonica, gentil, cosa excelente en una mujer.
(...)
Y mi pobre tonta ahorcada. ¡No, no, no queda vida!
¿Cómo es que viven un perro, un caballo, una rata,
Y tú no respiras? Ay, ya no vendrás más.
Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.
Por favor, desabrochad este botón. Gracias, señor.
Oh, oh, oh, oh.
¿Veis esto? ¡Miradla: mirad, sus labios,
Mirad ahí, mirad ahí! [Muere]*

(V, III, 255 ss.)

Nos emociona la reunión de Lear y Cordelia. Para Lear, cuerdo, curado, la celda donde lo encierran con su hija es la isla blanca de los benditos: allí soñaba pasar su resto. Cuando le quitan también eso se le quiebra el corazón.

“O(h)-o(h)-o(h)-o(h)” (2)

Todo ese repetirse, retórica geminación o tartamudeo patológico, indica el fallo del lenguaje, que no alcanza para decir la pena del padre huérfano de hija. El rey Lear, ahí mismo, pierde la palabra, y el llanto común. Y aquel “O, o, o, o”, eco del verso inicial, “howl, howl, howl, howl”, y del “O thou’lt come no more, / never, never, never, never, never...” viene exactamente del mismo sitio horroroso que el “o-o-o-o” del hijo de Sophie (pero lo escribe Freud, su padre). El triste rey balbucea su amor (también él está impedido para decirlo) por Cordelia. Son los versos blancos más extraños, tal vez los más maravillosos, de la poesía inglesa. Lear sólo consigue aullar, como el lobo o el viento, o repetirse. La pena ha roto al señor de los britanos. Y está pendiente, además, del aliento de Cordelia, del quebradizo hilo de sus últimas palabras, del temblor enfebrecido de sus labios. Pero su hija tampoco ahora llega a decir su amor a su padre.

El silencio de Cordelia en la primera escena, que no puede decir el amor que siente por su padre, y esto. En ningún otro sitio se ve mejor la naturaleza histérica, inefable, de lo que tienen, y no saben decir, el padre con su hija, la hija con su padre.

Lear diagnosticó su enfermedad: la “madre”, la “*Hysterica passio*”, se hinchaba, trepando hacia su corazón desde “abajo”, donde estaba su “elemento” (II, II, 246 – 247). Lllaman sin embargo, con más propiedad, *padrejón*, al histerismo del hombre.

Cordelia tampoco

Cordelia se iba aprensiva, que conocía a sus hermanas (“I know you what you are” [I, I, 271]). “Amad bien a nuestro padre” (I, I, 273), les pidió. Pasó lo que pasó. Cuando la enteraron de cómo lo habían roto gritó, o lloró (“cried”): “¡Hermanas, hermanas, la vergüenza de las damas, hermanas! / ¡Kent, padre, hermanas! ¿Qué? ¿En la tormenta, en medio de la noche?” (IV, III, 28 – 29) Más adelante, cuando la encarcelan con su padre, vuelve a acordarse con odio de Regan y Goneril: “¿Y no veremos a estas hijas y a estas hermanas?” (V, III, 7) Cordelia, ¿lo ves?, también trastabilla, gaguea.

Lamento de Venus

Se fue Adonis, y al otro día quería salir a cazar el jabalí que lo terminaría, casi. Venus, llena de miedo por su indiferente amigo, se lamentaba:

*“Y ahora se golpea el pecho, con un quejido
Que todas las cuevas vecinas, compadecidas,
Repiten verbalmente.
Una pasión redobla profundamente otra pasión:
“¡Ay de mí!”, llora, y dice, veinte veces, “¡qué desgracia, qué desgracia!”,
Y veinte ecos bisan su llanto veinte veces.*

*Ella, oyéndolos, comienza una nota gimiente,
E improvisa una cancioncilla triste:
Cómo el amor esclaviza a los mozos y vuelve bobos a los viejos,
Cómo el amor se muestra sabio en la locura, y apunta un ingenio tonto.
Concluye su pesaroso himno con su desgracia
Y todavía el coro de ecos le responde con otras tantas.*

*Su canción fue tediosa, y fatigó a la noche,
Pues las horas de los enamorados son largas, aunque parezcan cortas.
Como a ellos les place, piensan que los demás gustarán
De aquel deporte, y describen sus trabajos con toda circunstancia.
Sus copiosas historias comienzan a menudo así,
Y terminan sin público, y nunca se acaban.”*

(Venus y Adonis, 829 – 846)

Nota

Eco fue alcahueta de Dios Padre. Con sus historias distraía a Juno mientras su marido montaba ninfas campestres. Cuando la diva conoció el engaño, le estropeó la palabra. La enfermedad de Eco (sólo puede repetir pedazos de las frases de otro) es, entonces, maldición, aojadura de esposa celosa, tremenda.⁴⁹

Eco, cavernícola, repite, de aquella “cancioncilla triste” (“*woeful ditty*” [836]) de Venus, su desgracia (“*woe*”), multiplicándola, abreviándola.

⁴⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, III, 356 ss.

“Él, él, él [Tarquino].”

Lucrecia ha dicho su desgracia, y dice ahora el nombre de su violador:

*“Aquí, con un suspiro, como si su corazón fuera a romperse,
Arroja el nombre de Tarquino. “Él, él”, dice,
Pero más allá de ese “él” no alcanza su pobre lengua,
Hasta que, después de muchos acentos y retrasos,
Descompensados jadeos, breves y enfermos ensayos,
Pronuncia esto: “Él, él, bravos señores, es él
Quien guía esta mano para que me dé esta herida.”*

Dijo esto, y con un cuchillo “desenvainó su alma”, sacándola del pecho que habitaba.

(1716 – 1724)

Su marido, llorándola, decía “palabras débiles”, que nadie distinguía.

*“Sin embargo, a veces pronunciaba claramente ‘Tarquino’,
Pero a través de los dientes, como si despedazase con ellos el nombre.”*

(1786 – 1787)

Fatiga decir el nombre de Tarquino, que “los príncipes son el cristal, la escuela, el libro, / en que los ojos de sus sujetos aprenden, leen, miran” (615 – 616). Por eso se acabaron con él los reyes de los romanos.

En *Tito Andrónico*

“¡Oh, oh, oh!”

Ya conocía Tito Andrónico todas sus desgracias menos una (que a su hija Lavinia no sólo la habían mutilado horrorosamente: también la habían violado). Zumbó una mosca, y Marco Andrónico, su hermano, la mató, porque era negra, y fea, y representaba al Moro que lo ha roto. “¡Oh, oh, oh!” (III, II, 68) El recuerdo de su *lamentabilísima tragedia* deja al héroe que la titula balbuceando. Machaca entonces el bicho. “¡Ay! ¡Pobre hombre! La pena lo ha castigado tanto / que toma las falsas sombras por la verdadera substancia” (III, II, 79 - 80).

“¡Ja, ja, ja!”

Tito Andrónico ha perdido otros dos hijos varones y, por intentar rescatarlos (pero sólo ha ganado sus cabezas), su mano derecha, y han estropeado a su hija Lavinia.

Tito: *¿Cuándo llegará el final de este espantoso sueño?*
Marco: *Ahora, adiós, adulaciones: muere, Andrónico,*
 Que no sueñas...

(III, I, 252 – 254)

Marco: *Éste es el tiempo de la tormenta: ¿por qué callas?*
Tito: *¡Ja, ja, ja!*
Marco: *¿A qué vienen las risas? No casan con esta hora.*

(III, I, 263 – 265)

Es que no podía llorar más. O decir nada.

Otelo, tartamudo

“Rude am I in my speech...”

Brabancio ha acusado al Moro de haber sujetado a su hija con encantamientos.

Otelo: *Poderosísimos, graves, reverendísimos señores míos,
De gran nobleza probada:
Que me he llevado a la hija de este anciano
Es verdad; verdad, que me he casado con ella.
Hasta abí alcanzan mis ofensas,
Y no más allá. Hablo con rudeza,
Y no cuento entre mis dones la blanda elocuencia de la paz,
Pues desde los siete años estos brazos
No han descansado, fuera de estas últimas nueve lunas,
Sino que los he ejercitado en los campos sembrados de tiendas.
Poco puedo decir yo de este ancho mundo,
Como no sea de las cosas de la guerra,
Y, por tanto, mal favoreceré mi causa,
Defendiéndome yo mismo.*

(I, III, 77 – 90)

“Rude am I in my speech...” Otelo comienza su defensa con el *no soy orador*, subrayando la rudeza marcial de su lenguaje. Enseguida se contradice.

Historia, vida y discurso de Otelo

*--Sin embargo, si tenéis paciencia
Os relataré la historia llana, sin adornos,
De mi carrera amorosa, con qué drogas y encantamientos,
Con qué conjuros, con qué potente magia
(Pues de eso se me acusa),
Gané a su hija.
(...)*

*Su padre me amaba, y me invitaba a menudo,
Obligándome a relatar la historia de mi vida
De año en año...las batallas, los cercos, las fortunas
Que he sufrido.
Yo se la conté entera, desde mis días mozos...*

(I, III, 90 – 95; 129 - 133)

Desdémona “devoraba [su] discurso” (I, III, 151), y fue el relato de las aventuras de Otelo, tan maravillosas y raras, lo que la prendó. No hicieron falta otros hechizos.

Vacilaciones

La primeras fallas en la *palabra* de Otelo ocurren cuando Yago comienza a celarlo (III, III, 34 ss.). Desdémona lo nota: “Why do you speak so faintly? / Are you not well?” (III, III, 286 – 287) La voz de Otelo (su palabra) fracasa: le sale floja, confusa, debilitada. No, no está bien. Pronto empieza a repetirse: Yago ha oído a Casio murmurar en sueños sus amores escondidos con Desdémona (III, III, 416 – 428). “¡Oh, monstruoso! ¡Monstruoso!” (III, III, 428) La muerte de los que han ensuciado su nombre lo remediaría algo: “¡Oh! ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Sangre!” (III, III, 454) Pide la prenda que probaría aún la lealtad de su esposa: “Tráeme el pañuelo, me huelo algo. (...) ¡El pañuelo! (...) ¡El pañuelo! (...) ¡El pañuelo!” (III, IV, 91 – 97) Desdémona lo observa: “Algo (...) ha enturbiado su espíritu claro” (III, IV, 141 – 144). Justo antes de sufrir la gota coral, y echar espuma, su discurso se rompe, y por primera vez habla en prosa (IV, I, 35 – 43). Luego espía a Casio, y cree, dirigido por Yago, que su antiguo teniente se jacta de sus aventuras con Desdémona. Ríe Casio. “¿Triunfal, romano? ¿Triunfal?” (IV, I, 119) “Así, así, así, así: ríen quienes ganan” (IV, I, 123). A continuación, a solas con Yago, glosa la escena: “¡Ay, mil, mil veces! [peor, es Desdémona]: y, sin embargo, ¡su condición es tan gentil! (...) Pero ¡qué pena, Yago! ¡Ay, Yago, qué pena, Yago!” (IV, I, 189 – 193)

Inquisidor, Otelo interroga a Desdémona. Y se echa a llorar. “¡Ah, Desdémona, fuera, fuera, fuera!” (IV, II, 42)

Entra Otelo en la habitación, con una antorcha encendida, a matar a Desdémona.

--*¡Ésta es la causa, ésta es la causa, por mi alma!*
No me dejéis que os la nombre, castas estrellas:
Ésta es la causa.

(V, II, 1 – 3)

Todavía ensaya un macabro juego de palabras: “Apaga la luz [de la antorcha], y luego apaga la luz [que anima a Desdémona]” (V, II, 7).

Olfatea su dulce aliento, y la besa:

--*Una vez más, una vez más:*
Muéstrate así cuando estés muerta, y te mataré,
Y te amaré aún luego. Una vez más, y ésta es la última.

(V, II, 17 – 19)

“Oh! Oh! Oh!” (V, II, 195) Este verso, que encierra, cifrada, la muerte de Desdémona, está en la edición en cuarto (*Q*). Los que compusieron el *Folio* lo quitaron, burros aquí. Otelo ha estrangulado a su mujer. Emilia la defiende. El Moro entiende su error. “Fría, fría, mi chica... (...) ¡Oh, maldito, maldito esclavo!” (V, II, 273, 274) “¡Oh, Desdémona! Muerta, Desdémona. ¡Muerta! ¡Oh, oh!” (V, II, 279) “¡Oh, bobo, bobo, bobo!” (V, II, 321)

Otelo sólo recupera el pleno dominio del lenguaje para pedir que cuenten su *historia* exactamente (V, II, 336 – 350).

Doble pérdida de Shylock

Shylock es un perdedor, y (ahí está el chiste, ya que es avaro y tiene despacho de usura) perdulario, y la sangría de su oficina (pues no es otra cosa su casa) empieza por su criado, Lanzarote Gobbo. Éste es *bobo* de entremés, *clown*, y huye de “este judío, mi amo” (II, II, 1 – 2), pues “es una especie de diablo” (II, II, 23), su “encarnación misma” (II, II, 26), y con su tacañería lo mata de hambre, y lo tiene ya en los huesos (II, II, 101 – 103).

Jessica, la hija de Satanás, también echará a faltar al bufón: “Siento que quieras dejar a mi padre así, / nuestra casa es el infierno, y tú (alegre diablillo), / rebajabas algo su tedio...” (II, III, 1 – 3) Le faltaba el aire, y la luz, y músicas, a Jessica en su casa, y la aborrecía. Le parecía, es verdad, “pecado abominable (...) / avergonzarme de ser la hija de mi padre”. “Pero aunque soy hija de su sangre / no lo soy de sus maneras...” (II, III, 16 – 19) Así, *dama donaire*, o *hija de entremés*, procuraba arrancarse de su naturaleza, quitarse a su destino. Enamorada de Lorenzo, si el joven cumplía sus promesas renegaría de lo suyo, se tornaría cristiana y se daría a él como esposa. Usaría a Lanzarote de alcahuete, y otra industria. Esa noche, a las seis, cuando pasasen su amigo con otros de su cuadrilla en jocosa procesión de máscaras, ella, travestida en paje, llevaría el hacha de la mojiganga (II, IV, 22 – 23; 28 – 39).

“¡Qué, Jessica! (...) / (...) ¡qué, Jessica! / (...) / ¡Oye, Jessica, digo!” (II, V, 3 – 6) Como otros *vejete*s de entremés (“¡Rufinica, Rufina, Rufinilla!”), repetía uno en el *de las Carnestolendas*⁵⁰) Shylock llama a su hija con ansia. Como otras *hijas* de entremés, ella, que está harta de aquel “rufinear”, contesta como una niña obediente, con disimulación: “Padre, ¿qué manda?”, decía Brianda a Sabanilla en el *famoso del Paloteado*⁵¹, y Jessica dice aquí: “¿Llama? ¿Qué quiere?” O, traducido más a la letra, “¿Cuál es su voluntad? [“*will*”]” (II, V, 10) Haría Jessica, entonces, lo que su padre quisiera, dice, dice, dice: palabras, palabras, palabras.

Habían invitado a cenar a Shylock y él iría, por ahorrar un plato y que enflaqueciese la despensa de su anfitrión, aquel “cristiano pródigo” (II, V, 15) (doble falta).

⁵⁰ Calderón de la Barca (1990: 138 – 155).

⁵¹ En Benítez Claros (1969: 187 – 196).

Sin embargo, el mezquino temía dejar la casa, con su hija dentro, desguardadas:

-- ...Jessica,
Abí están mis llaves... (...)
(...)
... Jessica, nena,
Vigila mi casa...Me cuesta irme,
Algo malo se está cociendo que romperá mi descanso,
Lo sé, que esta noche he soñado con talegos.

(II, V, 11 – 18)

Shylock, creo, reconoce el cuento, se reconoce dentro de él. De ahí que todavía aumentarán sus aprensiones cuando Lantarote le dijo que pasearían máscaras.

--¿Qué? ¿Máscaras hay? *Atiéndeme, Jessica,*
Atranca mis puertas, y cuando oigas los tambores
Y el vil graznar del pífano de cuello torcido
No te encarames hasta los antepechos,
Ni asomes la cabeza a la calle pública
Para mirar embobada a esos idiotas cristianos de rostros barnizados:
No, cierra los oídos de mi casa, quiero decir, mis ventanas,
No dejes que el sonido de la frívola torpeza entre
En mi sobria casa.

(II, V, 28 – 36)

Shylock, rígido, recela de las máscaras venecianas, pues se sabe dentro de un género en el cual, si penetran su “sobria casa” (II, V, 36), la minarán hasta derrumbarla. Por eso todavía insistió, antes de salir:

-- ...Bien, Jessica, *éntrate,*
(Quizás vuelva de inmediato)
Haz lo que te ordeno y cierra las puertas a tus espaldas,
Que a las que tu vida guardan, llave, cerrojo y aldaba...

(II, V, 50 – 53)

Todo lo contrario cavilaba Jessica. Dejaría, disimulándose en un momo, aquella casa “tediosa” y “sobria” donde su padre la tenía encerrada. “Adiós”, dijo, y enseguida, aparte: “...y, si nada se cruza con mi fortuna, / yo he perdido un padre, vuarcad una hija” (II, V, 55 – 56).

Cercaron los tunos la botica de Shylock con guitarras y tamborillos y se llevaron a Jessica. La capa principal de aquella estudiantina la gastaba Lorenzo. Jessica iba corrida, masticando sus diversas travesuras: el “cofre” (“casket” [II, VI, 33]) con que bajaba a la calle (pero aún volverá a entrar en su casa “a dorarme / con algunos ducados más” [II, V, 49 – 50]), su “intercambio” (II, VI, 35), y verse “así transformada en chico” (II, VI, 39).

Jessica entendía, en fin, sus “vergüenzas” “*demasiado, demasiado ligeras*” (“*too too light*”) (II, VI, 42), y agradecía el manto nocturno que las tapaba.

Shylock, cuando regresó a su casa, y la vio vaciada, bufó. Uno, testigo socarrón de su “*pasión*”, la contó así:

--*Jamás había oído una pasión tan confundida,
Tan extraña y escandalosa, tan variable,
Como la del perro judío clamando por las calles,
“¡Mi hija! ¡Ay, mis ducados! ¡Ay, mi hija!
¡Fugada con un cristiano! ¡Ay, mis ducados cristianos!
¡Ah, Justicia, aquí, la Ley! ¡Mis ducados, y mi hija!
¡Un saco atado, dos sacos atados de ducados,
De ducados dobles, me ha robado mi hija!
¡Y joyas, dos piedras, dos piedras ricas y preciosas
Me ha robado mi hija! ¡Justicia! ¡Encontrad a la chica,
Que ella tiene las piedras, y los ducados!”*

(II, VIII, 12 – 22)

Quiso antes del placentero secuestro dotarse Jessica por su cuenta, y llenó dos talegos con lo que su padre ahuchaba. Shylock lloraba con el mismo desconsuelo la huida de su niña y el hurto de su dinero. El saco, o la bolsa, es “metáfora formal (los testículos, dentro del escroto, semejan una bolsa) y funcional (los testículos contienen el semen como la bolsa contiene la mercancía)” (Cela, 1988: 160). Las “dos piedras ricas y preciosas” son también símbolo fácil de sus mellizos y, junto con las monedas venecianas, de todo lo que tenía, de lo que *vale*.

Desde ahora Shylock es *figura ridícula, mamarracho*: “Ah, sí, todos los muchachos de Venecia lo siguen, / gritando, “*sus piedras, su hija, y sus ducados*”” (II, VIII, 23 – 24).

Solanio y Salerio, el Coro de mercaderes vocero del Rialto, se reirán de la desgracia nueva de Shylock en sus (¿enormes?) narices:

Shylock: *Vosotros estabais muy al corriente de la fuga de mi hija.*

Salerio: *Eso es cierto. Yo (por mi parte) conocía al sastre que le hizo las alas con las que voló.*

Solanio: *Y Shylock (por su parte) sabía que la pájara ya polleaba, y es condición natural de todas dejar el corral.*

(III, I, 22 – 28)

“¡Así tuviera yo a mi hija muerta a mis pies, con las joyas en la oreja! ¡Que detuviesen un momento su carroza fúnebre para que pudiese recoger yo de la caja las monedas que me quitó!” (III, I, 80 – 82) ¡Irlas detrás a los fugados, encima, le estaba costando un ojo de la cara! Era “*pérdida sobre pérdida*” (III, I, 84). No encontraba “satisfacción” ni “venganza”. Toda la mala suerte era suya, todos los suspiros los soltaba él, todas las lágrimas las derramaba él (III, I, 86 – 88). Supo que su hija, en Génova, se había gastado ochenta ducados “en una sentada” (III, I, 101), y que había pagado un simio con una sortija, la fabulosa de turquesa, que él no habría vendido “por una selva de monos” (III, I, 108 – 112).

Tuvo Shylock luego otras nuevas de su hija, aunque no la encontraban. Acordándose de un diamante carísimo que se había llevado (se amontonaban sus dolores) sólo alcanzaba a suspirar, “*Why there, there, there, there!*” (III, I, 76) *Abí, abí, abí, abí* le penaba. Balbucean así los personajes de Shakespeare más apretados por la tristeza, o el espanto. Es la ecolalia del desgraciado. El judío ya había dicho su “pasión” (II, VIII, 12) repitiendo su doble dolor (II, VIII, 12 – 22). Ahora, recordando la fuga de su hija y el robo de sus dos saquitos de monedas (“*pérdida sobre pérdida*” [III, I, 84]) sólo alcanza a repetir este “*abí*” que señala el “paraje cercano” (*Aut.*), solar de sus ruinas.

En *Macbeth*

* “¡Oh horror! ¡Horror! ¡Horror!” (II, III, 70) Macduff anuncia así la muerte violenta del Rey de ley.

* El Físico y la Camarera espían a Lady Macbeth sonámbula, lavándose las manos imaginariamente, continuamente, diciendo sus pecados (V, I). “Mirad cómo se frota las manos” (V, I, 29 – 30). “¡Fuera, condenada mancha! ¡Fuera, digo, bah! Uno, dos, bueno, entonces es la hora de hacerlo. ¡El infierno es lóbrego! ¡Bah, mi señor, bah! ¿Soldado, y con miedo? ¿Hemos de temer que se sepa, cuando nadie puede hacernos rendir cuentas? Y, sin embargo, ¿quién iba a pensar que el viejo tendría tanta sangre?” (V, I, 38 – 44) Se acuerda luego de la esposa del Señor de Thane. “¡Qué! Estas manos ¿nunca estarán limpias? Quitad ya, mi señor, quitad ya, lo estropeáis todo con esos miedos” (V, I, 46 – 49). “Aquí todavía queda el olor de la sangre: todos los perfumes de Arabia no endulzarán esta manita. ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!” (V, I, 55 – 57) “Lavaos las manos, poneos la camisa de dormir, corregid esa palidez. Otra vez os lo digo: Banquo está enterrado, no puede salir de su tumba. (...) A la cama, a la cama; llaman a la puerta. Venid, venid, venid, venid, dadme la mano. Lo que está hecho no puede deshacerse. A la cama, a la cama, a la cama” (V, I, 67 – 75). El Médico hizo su diagnóstico: necesitaba más “al divino que al físico” (V, I, 81).

La conversación sonámbula, hipnótica, de Lady Macbeth arranca de su culpa, que la acabará, y encuentra su clave en aquel “¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!”

* Conoció Macbeth la muerte de su esposa:

--El mañana, y el mañana, y el mañana,
Se arrastran con sus pasos cortos día tras día,
Hasta la última sílaba del registro de los tiempos,
Y todos nuestros ayeres han alumbrado a los bobos
El camino que les lleva a la muerte y al polvo. ¡Apágate, apágate, breve cirio!
La vida no es sino una sombra andante, un pobre cómico
Que balbucea y malpasa su hora sobre las tablas,
Y calla luego; es un cuento
Contado por un idiota, lleno de ruido y furia,
Que nada significa.

(V, V, 19 - 28)

Macbeth, para decir su duelo, tremendo, dice esto, que la vida es una historia que falla.

Marco Antonio, corrido

Marco Antonio había “perdido el rumbo para siempre” (III, XI, 3 – 4). “He huido, y he enseñado a los cobardes / a correr” (III, XI, 7 – 8). Se apartó, lleno de vergüenza. Entró entonces Cleopatra, conducida por Charmian y Eros, y seguida de Iras.

Eros: *No, mi dulce señora, a él, consoladlo.*

Iras: *Hacedlo, querida reina.*

Charmian: *Hacedlo, o ¿qué si no?*

Cleopatra: *Dejad que me siente. ¡Oh, Juno!*

Antonio: *No, no, no, no, no.*

Eros: *¿Veis esto, señor?*

Antonio: *¡Ay, quita, quita, quita!*

(III, XI, 25 – 31)

“No, no, no, no, no.” “O fie, fie, fie!” Conociendo su cobardía enamorada (porque en su fuga iba detrás de Cleopatra) Marco Antonio sólo sabe apartar violentamente a la que ha rebajado su hombría con estos monosílabos.

*

A la faraona le traen al amigo, herido de muerte.

--...*¡Oh, ven, ven, ven!*

¡Y bienvenido, bienvenido! Muere cuando hayas vivido,

Reanímate con mis besos: si tuvieran mis labios ese poder,

Así los gustaría.

(IV, XV, 37 – 40)

En *Coriolano*

*

Menenio: *¿No está herido? Iba a venir a casa herido.*

Virgilia: Oh no, no, no.

Volumnia: *Oh, está herido, y doy gracias a los dioses por ello.*

Menenio: *Y yo también, si no es muy grave. ¿Trae una victoria en el bolsillo? Las heridas le sientan bien.*

Volumnia: *En las sienes. ¿Veis, Menenio? Llega, por tercera vez, con una guirnalda de roble.*

(II, I, 117 – 124)

La esposa de Coriolano no quiere estropeado a su marido. Su madre, en cambio, palpa y cuenta sus heridas con orgullo.

*

El Senado hizo cónsul al campeón de Roma, Coriolano. La plebe, que él menospreciaba, acogió el nombramiento con una mezcla de odio y horror: “No, no, no, no, no” (III, I, 278).

*

Aufidio, general de los Volscios, acusó a Coriolano de traición. Los Conspiradores de su bandera sacaron sus espadas, y mientras acuchillaban al orgulloso romano chillaban: “¡Matadlo, matadlo, matadlo, matadlo, matadlo!” (V, VI, 130) Los Señores de la Ciudad, escandalizados por el asesinato, exclamaron: “¡Deteneos, deteneos, deteneos, deteneos!” [“Hold, hold, hold, hold!”] (V, VI, 31)

Celos

Póstumo Leonato dio fe al testimonio tramposo de Yáquimo, que infamaba a su esposa: “*Oh, no, no, no*, es verdad” (II, IV, 106). Primero se traba; sin embargo, no pierde el habla: su Imógena “ha comprado el título de ramera a un alto precio” (II, IV, 128). El celoso imagina la cópula con metáforas bestiales. “El potro la ha montado” (II, IV, 133). “Yo tuve que refrenar con ella mi placer legítimo, / y me rogaba a menudo continencia... (...) Y este cobarde, Yáquimo, en una hora, ¿no? / ¿O fue menos? ¿A la primera? Tal vez no tuvo que hablar, y / como un cochino montés alemán, bellotero, / gruñó y la montó, y no encontró oposición alguna...” (II, IV, 161 – 162; 166 – 169)

(*Cymbelino*)

Próspero

Próspero: ...*Ariel,*
 Tráeme el sombrero y el estoque que tengo en mi celda.
 Me quitaré el manto y me presentaré
 Tal como fui: el antiguo Milán. Deprisa, espíritu,
 Antes de mucho serás libre.

(V, I, 79 – 87)

Cantó Ariel, mientras vestía a su señor, su libertad...

Próspero: *¡Bien, ése es mi delicado Ariel! Te echaré de menos,*
 Pero, aun así, tendrás la libertad: así, así, así.

(V, I, 95 – 96)

“*So, so, so.*” “*Así, así, así.*” O: “*vale, vale, vale.*”. O: “*bien, bien, bien.*”. El editor, Frank Kermode, explica en una nota: “Próspero, tal vez, se ajusta el manto: espléndido, espléndido.” Acaso, sin embargo, se trate de un suspiro melancólico, agridulce, pues el Mago ha rendido mucho de lo que quería, y regresa al mundo. O comenta triste, con ese “*so, so, so*”, la pérdida necesaria de su duende.

(En *La Tempestad*)

“¡Oh!” “¡Ay!”

Nuestro “¡ay!” traslada casi siempre mejor, y con más naturalidad, el “¡oh!” inglés. Lleva además cosidas fábulas maravillosas sobre su origen, que trae Covarrubias.

El “ay” castellano “viene derechamente del griego”. Las dos letras “se desataron” del nombre de Áyax, que procede del verbo que, traducido al latín, significa *a lugendo*, el luto, el duelo.

Existe una flor, de color púrpura, que los griegos llamaron *ai*, y que nació de la sangre que derramaron Áyax y Jacinto⁵², y dice sus distintos dolores.

Yo he conservado aquí la “¡oh!” del original para que case con el juego tristísimo del hijo de Sophie. Esta “¡oh!” me vale muy bien porque “hace diversos sentidos con la variedad de los afectos” (Cov.).

⁵² Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 393 – 398.

Bibliografía

- APPIGNANESI, Lisa y FORRESTER, John (1992), *Freud's Women*, Nueva York, Basic Books.
- BALMARY, Marie (1982), *Psychoanalyzing Psychoanalysis: Freud and the Hidden Fault of the Father*, trad. al inglés e introducción (<<Freud's Phantom>>) de Ned Lukacher, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins U. Press.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael (ed.), (1969), *Verdores del Parnaso*, Madrid, CSIC, Instituto <<Miguel de Cervantes>>, Biblioteca de antiguos libros hispánicos, Serie A, vol. XXX.
- BRONFEN, Elisabeth (1998), *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
 - (1996) *Over Her Dead Body: Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1990), *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia.
- CELA, Camilo José (1982), *Diccionario del erotismo*, 2 vol., Barcelona, Grijalbo, Narrativa 80.
- FREUD, Sigmund,
 - [1997] *Correspondencia*, introd., ed., y notas, Nicolás Caparrós, Tomo II, 1887 – 1908, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
 - [1999] *Correspondencia*, introd., ed., y notas, Nicolás Caparrós, Tomo IV, 1914 – 1925, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
 - [2002] *Correspondencia*, introd., ed., y notas, Nicolás Caparrós, Tomo V, 1926 – 1939, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
 - [1919 – 1920] *Más allá del principio del placer*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, ed. Jacobo Numhauser Tognola, vol. 7, ensayo CX.
- OVIDIO (1998), *Metamorfosis*, ed. Antonio Ramírez de Verger, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín.
- SHAKESPEARE, William,
 - (s. f.) *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (1998), *The Poems*, ed. E. T. Prince, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Edition, Thomas Nelson and Sons Ltd.
 - (1998) *Venus and Adonis* (1592). En *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.
 - (1998) *The Rape of Lucrece* (1593-94). En *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.
 - (s. f.) *Titus Andronicus* (1593-94). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (1998), *The Merchant of Venice* (1596 – 1597), ed. John Russell Brown, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Shakespeare.

- (1997) *Othello* (1604-05), A. J. Honigmann, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (1997) *King Lear* (1605-06), R. A. Foakes, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (s. f.) *Macbeth* (1605-06). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1986) *Antony and Cleopatra* (1606-07), M. R. Ridley, ed., Londres y Nueva York, Methuen, Arden, 1986.
- (1987) *Coriolanus* (1608 – 1609), Philip Brockbank, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994) *Cymbeline* (1609-10), J. M. Nosworthy, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994) *The Tempest* (1611-12), Frank Kermode, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- WILDERS, John (ed.), (1969), *Shakespeare: The Merchant of Venice*, Londres, Macmillan Press LTD, Casebook Series.

Obras básicas de referencia

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de erudición crítica, 1995.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1986.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades (AUT)*, Madrid, Gredos, ed. facsímil, 1990.

The Taming of the Shrew: volaterías

“A *shrew*”: vocabulario

The Taming of the Shrew es el título de esta obra, que suele traducirse como *La fierecilla domada*. Pero Catalina, salvo una vez, cuando le dicen “gata montesa” (I, II, 195), es halcón puñetero que termina muy bien enseñado, o cambiado en paloma.

“*A shrew*” es, propiamente, la musaraña, o musgaño, ratón rústico o agreste, de “dientes muy menuditos, empero pestilenciales” (*Aut.*: Andrés de Laguna, *Sobre Dioscórides*, lib. 2, cap. 61). La palabra tiene, en las antiguas lenguas germánicas, abuelos de miedo: lobos, enanos, demonios.

Catalina fue más bien, antes de pasar por las aulas/jaulas de Petrucho, su marido, una arpía, con el rostro de mujer y el alma de esas pajarracas inmundas, monstruosas, de fantasía.

pasen

Es *comedia* casi casi *fabulosa*, tanto abundan los brutos de campo y de corral en su imagería. Ahora bien, dominan su bestiario los emplumados. Yo he querido meterme en medio de este averío, a ver.

Apiolada

Hortensio: *Signior Baptista, will you be so strange?*
(...)

Gremio: *Why, will you mew her up,*
Signior Baptista...?

Hortensio: *Signior Bautista, seréis tan extraño?*

Gremio: ...
¿Qué, la enjaularéis,
Signior Bautista?

(I, I, 85 – 88)

Tranio: *...Thus it stands:*
Her elder sister is so curst and shrewd,
That till her father rid his hands of her,
Master, your love must live a maid at home;
And therefore has he closely mew'd her up,
Because she will not be annoy'd with suitors.

Tranio: *...Así están las cosas:*
Su hermana mayor es tan rostritorcida y revesada
Que mientras su padre no se la quite de entre las manos,
Amo, vuestra amiga habrá de vivir doncella en casa;
Y, con todo eso, la guarda en jaula muy cerrada,
Por que no la enfaden pretendientes.

(I, I, 179 – 184)

“*Mew*” es una especie de jaula donde se metía a los halcones mientras mudaban la pluma. “*To mew up*” sería, en sentido recto, apiolar, “enlazar los pies, poner lazos a los pies, como se hace con los halcones, y otras aves de rapiña, a quienes se ponen las pigüelas para conocerlas y cogerlas” (*Aut.*). El *signior* Bautista, ricohombre de Padua, practicó muy torpe cetrería con Blanca, su pequeña, la niña de sus ojos. Fue, sí, “extraño”, o sea, “extravagante, mal acondicionado” (*Aut.*). En su descargo diremos que quiso entretener su prisión, y le puso tutores, uno de laúd, otro de letras. Y la pajarita, tan doméstica antes, se hizo recreída, resabiada, y voló con el profesor de literatura, que le recitaba el *Arte de amar* de Ovidio.

Oliva y olivarda

Petruchio: *Thou must be married to no man but me:
For I am he am born to tame you, Kate;
And bring you from a wild Kate to a Kate
Conformable as other household Kates.*

Petruchio: *No debes casarte con ningún otro hombre, sino conmigo:
Pues yo soy aquél nacido para desbravarte, Oliva;
Y hacer de una Olivarda silvestre una Oliva
Conformada, como otras Olivardas caseras.*

(II, I, 268 - 271)

“*Kate*”, en aquel tiempo, podía sonar como “*kite*”, que es ave rapaz diurna, milano, vilano, neblí, olivarda. Shakespeare aprovecha la identidad fonética para jugar con el nombre de Catalina y el del pájaro. A mí, para traducir los versos sin desperdiciar sus gracias, me ha divertido cambiar aquí el nombre a la chica, ponerle Oliva, y escoger, entre aquella pajarería, la olivarda, que parece más femenino. Atrevimiento inaceptable si estuviese volviendo al castellano toda la obra. Osadía que se me perdonará en este trabajito que mira como avecinaba Shakespeare poesía y plumas.

Viene aquí, ya se ve, el argumento resumido: Petrucho será el maestro de altanería que enseñe a venirle a la mano a Catalina, avecica de cuidado, arañera.

Ronda mítica: transformaciones

- Catalina: ...*Quitaos de ahí. Enseguida os calé,
Supe que erais un mueble.*
- Petrucho: *¿Sí? Y ¿qué mueble?*
- Cat. *Una banqueta.*
- Pet. *Abí has acertado. Ven, siéntate en mis rodillas.*
- Cat. *Cargan los burros, como vos.*
- Pet. *Cargan encima a sus amigos las mujeres, como vos.*
- Cat. *No soy ninguna mula vieja, y no os pienso llevar encima.*
- Pet. *¡Ay! Catalina, cariño, yo no te voy a pesar,
Pues, sabiéndote moza y ligera...*
- Cat. *Demasiado ligera para que me coja un paleta como vos,
Y, sin embargo, tengo el peso⁵³ justo.*
- Pet. *¿Tú pesada? Sí, cuando zumbas.*
- Cat. *Las cogéis al vuelo, como el milano.*
- Pet. *¡Oh, mi tortolita de alas lentas! ¿Te tomará un milano?*
- Cat. *Al revés: la tórtola se comerá el escarabajo sanjuanero.*
- Pet. *Venid, venid, avispa, a fe mía que todo os enfada.*
- Cat. *Si soy avispa, ojo con el aguijón.*
- Pet. *Para eso tengo remedio, te lo arrancaré.*
- Cat. *Sí, si el bobo alcanza a encontrármelo.*
- Pet. *¿Y alguien ignora dónde lleva la avispa el aguijón?
En el trasero.*
- Cat. *En la lengua.*
- Pet. *¿En la lengua de quién?*
- Cat. *En la vuestra, si seguís hablando de traseros, conqué adiós.*
- Pet. *¿Eh? ¿Y me iré con la lengua en vuestro trasero? No, volved aquí,
Cati, cariño, que soy un caballero...*
- Cat. *Eso lo ensayaré. [Le da una bofetada.]*
- Pet. *Juro que os daré un bofetón si me pegáis de nuevo.*
- Cat. *Entonces perderíais, con los brazos, vuestras armas, puesto que,
Si me pegaseis, no seríais caballero,
Y, si no fuerais caballero, os faltarían las armas.*
- Pet. *¿Seré tabardo entonces, abrigo sin mangas? ¡Huy! Cuélgame en tu armario.*
- Cat. *Y, si sois caballero, ¿lucís crestón en vuestra celada, o cresta de gallito⁵⁴?*
- Pet. *Una polla sin cresta [A combless cock], si Cati se aviene a ser mi gallina.*
- Cat. *No me gallearéis; graznáis como corneja huidiza.*

⁵³ “Se toma asimismo por la entidad, substancia, e importancia de alguna cosa” (Aut.).

⁵⁴ La cresta del gallo es el emblema del Bufón.

Pet. *No, vamos, Cati, vamos, no os piquéis.*
 Cat. *¿Y no me ha de picar, si se me arrima una ladilla?*
 Pet. *Aquí no hay ladillas, así que no os piquéis.*
 Cat. *Las hay, las hay.*
 Pet. *Pues enseñádmelas.*
 Cat. *Si os miraseis en un espejo, la veríais.*

(II, I, 196 – 230)

Toda una granja adorna la página de este largo cortejo. Recuerda aquellos duelos mágicos de los britanos, donde el aprendiz de brujo huye de la hechicera que se lo quiere comer (amorosamente) a través de sucesivas metamorfosis. Se parece, sí, Catalina, a Querridueña, que después de zamparse a Guión concibió de él a Taliesín, el señor de los bardos galeses. Parece Catalina, también, Leda, que tuvo de Zeus, cuando la montó en su última transformación (cisne ella, un ganso él), a Elena de Troya. Pero aquí, claro, las mudanzas son de boquilla, cómicas, no míticas.

Pelan la pava los novios, y traen a su conversación, cachondísima, toda aquella fauna. Catalina sale furiosa, terrible, virginal, acojonando con sus respuestas a Petrucho. Los bichos con que él la requiebra acaban todos burlados, disminuidos, encogidos.

Altanería

Petrucho: *Con esta política he comenzado mi reinado,
El cual espero concluir con éxito.
Ya tengo la milana desainada, con el buche vacío,
Y hasta que no la rinda no le daré el papo,
Pues, comida, nunca miraría para el señuelo.
Otro modo que tengo de dominar a mi zahareña [haggard],
Y obligarla a acudir, y que conozca la llamada de su amo,
Es tenerla despierta, igual que hacemos velar a los milanos [kites]
Que rehúyen la percha y el puño del cetrero, y no obedecen.
Hoy no va a almorzar, y ayer ayunó,
Anoche no durmió, y ésta la pasará de claro en claro.*

(IV, I, 175 – 185)

Es la imagen que gobierna toda la obra, desde el título: Petrucho, el halconero, se ocupa de educar a Catalina, su milana zahareña, que no quiere cetro ni capirote, sino volar, o posarse, a su antojo. Para rebajarle el ánimo montés, para templarla, hará como los criadores con sus rapaces: negarle el pasto y el sueño. Sólo entonces, cuando la tenga flaca y desvelada, hará caso.

“*Kité*”, ya se sabe, se dice por “milana” y por “*Katé*”, Cati.

“*Haggard*” es el halcón araño, que ha perdido escuela y busca la sierra, pero también da “ojeroso”: los dos significados se juntan ahora, sumando una Catalina rebelde y con sueño atrasado.

Montería

Vicencio: *¡Huy! ¿Hemos despertado a la novia con el ruido?*

Blanca: *Sí, pero el susto no impedirá que me vuelva a dormir.*

Petrucho: *No, eso no; ya que os vais espabilando,
Quedaos un ratito, que estamos de broma.*

Blanca: *¿Soy yo tu pájaro [your bird]? Me apetece cambiar de rama;
Luego, cuando tengáis armada la ballesta, buscadme.
Seréis todos bienvenidos.*

[Salen Blanca, Catalina y la Viuda.]

Petrucho: *¡Menudo desaire! ¿Qué os parece, Signior Tranio,
Esta avecilla a la que apuntabais, aunque fallaseis el tiro?
¡Va ésta a la salud de todos cuentos dispararon y no acertaron!*

Tranio: *¡Ah, señor! Lucencio se me adelantó, como el sabueso
Que se lleva la presa de su amo.*

Petrucho. *Un buen símil, y rápido, pero dicho con cara de perro.*

Tranio: *Vos hicisteis bien, señor, cazando sin ayuda:
Mas se dice que vuestra dama os tiene acorralado.*

(V, II, 42 – 56)

Alcanzar esposa es, otra vez, lo mismo que cobrar pichones. Todo aquel ojear, batir y levantar piezas da un giro final, con el chiste del cazador cazado. “*Your deer*” suena igual que “*your dear*”, y se deja traducir muy exactamente por “*dama*”, pues ésta, además de señora de tus pensamientos (los castos y los lujuriosos), es animal “semejante a la rupicapra” (*Aut*), “cuasi gama, especie de cervatica” (*Covarrubias*).

¿Qué propone Blanca, la recién casada, tan modosita antes, tan fresca ahora? La “ballesta” que quiere que arme su marido ¿vale su cipote? ¿Tan deprisa ha aprendido, leyendo en aquel librito de Ovidio con que la adiestraba, o ensiniestraba, su tutor?

La apuesta

- Bautista: *Ahora, triste es decirlo, Petrucho, hijo,
Creo yo que tú tienes la milana peor mandada de todas [the veriest shrew of all].*
- Petrucho: *Bueno, pues yo digo que no: y así, para asegurarnos,
Que cada uno envíe por su esposa,
Y aquél cuya mujer sea más obediente
Y acuda la primera a su llamado,
Ganará la apuesta que propongamos.*
- Hortensio: *Conforme. ¿Cuál será la apuesta?*
- Lucencio: *Veinte coronas.*
- Petrucho: *¡Veinte coronas!
Yo aventuraría tanto por mi azor, o por mi perro,
Sin embargo, por mi mujer, arriesgaré veinte veces eso.*
- Lucencio: *Cien, entonces.*
- Hortensio: *Conforme.*
- Petrucho: *¡Es un trato! Hecho.*

(V, II, 63 – 74)

“¡Hucho!” “¡Huchocho!” Citaron a sus mujeres como a sus halcones. Lucencio a Blanca, la hija pequeña del *signior* Bautista, la buena del cuento. Hortensio a una viuda con la que se había casado, escarmentado de Blanca, juzgando más dóciles a las enlutadas. Petrucho a Catalina. Y vino, la primera, y predicando las virtudes de la perfecta casada, Catalina.

De diabla, o dama del diablo, a paloma

Por fin Catalina, antigua arpía, la milana de antes, dio en paloma después de que la corrigiese Petrucho, que era ahora su marido y, por eso, su señor. Lo intuyó él muy pronto, y se lo confirmaron luego:

Petruchio: *If she be curst, it is for policy,
For she's not froward, but modest as the dove.*

Petrucho: *Si parece tan rabiosa, es política suya,
Pues la niña no es brava, sino modesta como una paloma.*

(II, I, 285 –286)

“Modesto” significa “templado y moderado en sus acciones y desesos, contenido en los límites de su estado” (*Aut.*).

Gremio: *Why, he's a devil, a devil, a very fiend.*
Tranio: *Why, she's a devil, a devil, the devil's dam.*
Gremio: *Tut! she's a lamb, a dove, a fool to him.*

Gremio: *Ah, sí, él es un demonio, un demonio, un verdadero energúmeno.*
Tranio: *Ah, no, es ella la demonia, una demonia, la dama de Satanás.*
Gremio: *¡Calla! Ella es, delante de él, una ovejita, una paloma, una boba.*

(III, II, 153 – 155)

El mismo título que da Tranio a la brava de esta comedia dio el Talbot a Juana, la Pucela de Orleans, en *La primera parte de El rey Enrique VI*. Allí la llama “diabla, o dama del diablo” (“*devil, or devil's dam*” [I, V, 5]). “Dama” es “la manceba o concubina con quien se tiene comunicación ilícita” (*Aut.*).

Nota

Trinan algunas otras aves en esta pollería, un ruiseñor, un arrendajo, una alondra, pero desafinan, no vienen al caso.

Monte (y demás exquisitos accidentes geográficos) de Venus

Venus abrazaba a Adonis, forzándolo, y, para tentarlo, se soñó parque bucólico, propicio para el encuentro amoroso, e imaginó que el muchacho era un ciervo que distraía su gana en él:

*“‘Bobo’, dijo, ‘ya que te he cercado aquí,
Dentro del circuito de esta empalizada de marfil,
Yo seré un parque, y tú serás mi cervatillo:
Ramonea donde te plazca, en mi monte o en mis dehesas;
Apaciéntate en mis labios y, si esas lomas te pareciesen secas,
Desvíate un poco hacia abajo, donde brotan placenteras fuentes.’”*

*‘Dentro de estos límites hallarás pastos suficientes,
La hierba más dulce del valle, y deliciosos altollanos,
Redondas, elevadas colinas, difíciles y oscuros bosquecillos
Que te cobijarán de la tempestad y de la lluvia:
Así pues, sé tú mi ciervo, puesto que yo soy este parque,
Ningún perro te sacará de tu dulce guarida, aunque ladrasen mil de ellos.’”*

(229 – 240)

(En *Venus y Adonis*)

Lisonjas de disimulado bujarrón

Uno

Teseo, Gran Capitán de Atenas, observó a Arcite y Palamón delante de Tebas, abriéndose camino entre sus tropas “como un par de leones, embarrados con la sangre de sus presas”. “Fijé mi atención / constantemente en ellos, pues merecían ser el blanco / de los ojos de un dios” (I, IV, 17 – 21). Ahora Arcite (habían pagado su rescate) rondaba a su amada Emilia disfrazado. Así, tomando “otra figura” (II, III, 22), participó en los juegos con los que el Duque celebraba el cumpleaños de su cuñada Emilia. “...No he visto, / desde Hércules, un hombre de tendones más duros. / Seáis lo que seáis, corréis y peleáis lo mejor / que estos tiempos permiten” (II, V, 1 – 4). Teseo hizo inquisición de sus gracias. Profesaba “un poco de todas las cualidades nobles”. Practicaba la halconería, era muy diestro jinete, y, sobre todo, “soldado” (II, V, 10 – 15).

Teseo: *Sois perfecto.*
Pirítoo: *Por mi alma, un hombre cabal.*
Emilia: *Sí que lo es.*

(II, V, 15 – 16)

Desde ahora Arcite serviría a la hermana de la reina de las amazonas (II, V, 33 – 37).

Teseo: *Hermana, mal haya mi corazón si no tenéis un servidor que,
Si fuera yo mujer, sería mi señor.*

(II, V, 62 – 63)

(En *Los dos nobles parientes*)

Dos

El Capitán Renault, que se ocupa de la policía de Casablanca, se ha sentado a la mesa que ocupaban Victor Laszlo, campeón de la Resistencia, y su esposa, Ilsa.

Ilsa: *Capitán, el chico que está tocando el piano...En alguna parte lo he visto.*

Renault: *¿Sam? Vino de París, con Rick.*

Ilsa: *¿Rick? ¿Quién es?*

Renault: *Mademoiselle, usted está en el café de Rick, y Rick es...*

Ilsa: *Es ¿qué?*

Renault: *Bien, Mademoiselle, es la clase de hombre que, bien, si yo fuera mujer, y faltase yo, me enamoraría, a la fuerza, de él. Pero ¡qué tonto soy, hablándole a una mujer hermosa de otro hombre!*

Tres

Teseo y el Capitán Renault, golfos famosos, emplean, para hacer la alabanza de Arcite y de Rick delante de damas, figuras muy semejantes, que parecen piropos, y rozan, con ellas, la mariconería.

Amazonas hijas de Shakespeare

Prólogo

Las amazonas “fueron unas *mujeres varoniles* y belicosas en diversos lugares y tiempos” (Cov.). Sebastián de Covarrubias, mirando en su nombre, recoge diversas opiniones. Todas las vuelven espantosas, abominables, monstruosas. “Dijéronse amazonas...”

“...sin teta, porque se quemaban y consumían las tetas del lado derecho, por que no les fuesen estorbo para tirar los arcos y jugar con la maza y el alfanje; con la otra criaban sus hijas, y los varones, o los mataban o los estropeaban de manera que no fuesen para tomar armas, sino para servirse de ellos en las cosas domésticas, en que cerca de las otras gentes se ocupan las mujeres.”

O bien las llamaron así “porque no acostumbraban comer pan, y se sustentaban con carne”. Tuvieron también segundo apellido, “sauropatidas”, “porque comían lagartijas”, según refiere “el duque don Íñigo de Mendoza en su memorial” (fol. 43), que cita a Filipo Veroaldo, sobre Suetonio, en la vida de Julio César, cap. 22.

Como no fuese porque eran ellas de uso comunal (“tanquam in commune viventes”).

Shakespeare juzgó a la reina Margarita, a Juana, la Pucela de Orleans⁵⁵, y a las hijas de Inglaterra, armadas, amazonas, y describe minuciosamente cómo se quitan de su *parte* de mujer y se vuelven *varonas* para pelear hombres.

De las amazonas históricas, o de leyenda, se ocupó en dos obras. Trató, en ambas, las bodas de su reina Hipólita con Teseo, el alcalde de Atenas. Teseo ha derrotado a las amazonas, y ha robado a su reina, y la hará su esposa más o menos forzada, y con el matrimonio, sujetándola, la redimirá, devolviéndole su condición femenil.

Hipólita, como su hermana Emilia, son vírgenes empecinadas, y caballerías de la orden de Diana. A una y a otra las casarán, para domesticarlas.

⁵⁵ Digo lo de la Niña de Orleans más abajo, en otro trabajo que le dedico.

La Reina Margarita

Furiosa, la Reina Margarita se quitaba lutos, y se vestía la armadura.
“Belike she minds to play *the Amazon*.” “Parece que quiere representar a *la Amazona*” (IV, I, 104 – 106).

(En *La tercera parte de El Rey Enrique VI*)

Hijas de Inglaterra

Salisbury, capitán de “los hijos y criaturas de esta isla” (V, II, 25), defendía los derechos de “un extraño” (V, II, 27), Luis, el Delfín de Francia, al trono de Inglaterra. El Bastardo habló de parte de Juan, el rey de Inglaterra. Le parecía, aquélla, una “entrada simiesca y desmañada”, “máscara con andadores” (V, II, 131 – 132). Luego se dirigió a Salisbury, y a cuantos lo seguían:

*--...Y vosotros, degenerados, rebeldes ingratos,
Vosotros, sanguinarios Neronés, que desgarráis el vientre
De vuestra querida madre, Inglaterra, ruborizaos, llenos de vergüenza:
Pues vuestras propias damas, y las pálidas doncellas,
Acuden como amazonas tropezándose detrás de los tambores,
Cambian sus dedos por guanteletes,
Sus agujas de ganchillo por lanzas, y sus gentiles corazones
Por una inclinación feroz y sanguinaria.*

(V, II, 151 – 158)

(En *El Rey Juan*)

Hipólita (I)

*

La comedia la comienza Teseo, Duque de Atenas, diciendo su impaciencia, que faltan cuatro jornadas astronómicas, y cinco teatrales, para su boda con Hipólita. La reina antigua de las amazonas le da sosiego.

Teseo: *Ahora, Hipólita, nuestra hora nupcial
Se acerca veloz; cuatro días felices traerán
Otra luna: pero, ¡oh, qué despacio, me parece,
Mengua esta luna vieja! Ella aplaza mis deseos
Lo mismo que la madrastra o la viuda
Van gastando la hacienda que heredaría el joven.*

Hipólita: *Cuatro días se sumergirán rápidamente en la noche;
Cuatro noches harán que pasen rápidamente sus horas, como en sueños,
Y luego la luna, como un arco de plata
Armado en el cielo por primera vez, contemplará la noche
De nuestras solemnidades.*

(I, I, 1 – 11)

Pero Teseo necesitaba que le distrajeran los apetitos, y se dirigió a Filostrato, su concejal, o Tribuno, de festejos (“master of the revels”):

-- *Vé, Filostrato,
Mueve a la juventud ateniense a las alegrías,
Despierta el espíritu descarado y ágil del gozo,
Lleva a la melancolía a los funerales,
Que esa pálida compañera no sirve a nuestra pompa. [Éntrase Filostrato]
Hipólita, te he cortejado con mi espada,
Y he ganado tu amor dándote heridas,
Pero te desposaré en otra clave,
Con pompa, con triunfos, y con fiestas.*

(I, I, 12 – 19)

Teseo: *¿Dónde está nuestro habitual director de holguras?
¿Qué fiestas tiene a mano? ¿No hay ninguna comedia
Que alivie la angustia de una hora llena de tormento?
Llamad a Filostrato.*

Filostrato: *Heme aquí, poderoso Teseo.*

Teseo: *Decid, ¿qué diversión tenéis para esta noche?*
 ¿Qué máscara? ¿Qué música? ¿Cómo entretendremos
 Este rato ocioso, si no es con algún pasatiempo?

(V, I, 32 – 42)

Representaron de *La lamentabilísima comedia y muerte muy cruel de Píramo y Tisbe* los menestrales de la ciudad, con una Danza Bergamasca detrás, y entretuvieron mucho con eso a los novios.

*

“Hippolyta, I woo’d thee with my sword, / and won thy love doing thee injuries...” “Hipólita, te he cortejado con mi espada, / y he ganado tu amor dándote heridas...” (I, I, 16 – 17) Teseo sabe que ha sido *galán* muy bruto, y que Hipólita es novia raptada. También Titania, Señora de Tierra de Hadas, señala su condición de malcasada forzosa: “The bouncing Amazon (...) / to Theseus *must be wedded*.” “La robusta Amazona (...) / *debe casarse* con Teseo” (II, I, 70 – 72). Usa adrede la voz pasiva, y el verbo de obligación.

*

Salían en montería, e Hipólita recordó con morriña:

--*Yo estuve una vez con Hércules y Cadmo,*
Cuando en una selva de Creta corrieron al oso
Con sabuesos de Esparta; no he oído nunca
Ladridos tan galantes, pues, además de los bosquecillos,
Los cielos, las fuentes, todas las regiones vecinas
Parecían sonar con un ruido común; no he oído nunca
Un desafino tan musical, tronada más dulce.

(IV, I, 111 - 117)

Es Hipólita segunda Diana Cazadora, Virgen selvática.

*

En el bosque encantado de las afueras de Atenas se encontraron, “a la luz de la luna”, y “en mala hora” (II, I, 60), Oberón y Titania, Reyes de Hadas, con pelusillas:

Titania: ...*¿Por qué estás tú aquí,*
 Llegándote desde la frontera más remota de la India,
 Como no sea, y así es verdaderamente, porque la robusta Amazona,
 Vuestra amiga, la que calza borceguíes, vuestro amor guerrero,

*Debe casarse con Teseo, y venís
 A dar a su lecho gozo y prosperidad?*
 Oberón: *¿Y tendrás tú la vergüenza, Titania,
 De citar mi crédito con Hipólita,
 Sabiendo que yo sé tu amor hacia Teseo?
 ¿Acaso no lo apartaste, guiándolo en la noche estrellada,
 De Perigona, después de que la violara?
 ¿Y no hiciste que rompiera la palabra que había dado a Egle,
 A Ariadna y a Antíope?*
 Titania: *Son, éstas, forjas de los celos...*

(II, I, 68 – 81)

Es, curiosamente, Oberón, quien denuncia las golferías de Teseo, sus donjuanadas, que ha favorecido Titania, su alcahueta.

Ganarán, sin embargo, “nueva” “amistad” Oberón y Titania, y bailarán al otro día, “a medianoche, solemnemente”, “en la casa de Teseo”, y la bendecirán, para que sea próspera (IV, I, 86 – 89). Llegaba “casi la hora de las hadas” (V, I, 350), y se fueron a consumir sus bodas los novios, y Oberón y Titania, con sus criaturas fantásticas, los velaron, para que la suerte acompañara a los hijos que hiciesen en ella.

(En *El sueño de una Noche de San Juan*)

Hipólita (II)

*

Eran las bodas de Teseo, el Duque de Atenas, e Hipólita, reina de las amazonas.

“Música. Sale Himeneo con una antorcha encendida; un Muchacho, con una túnica blanca, lo precede, cantando y derramando flores; detrás de Himeneo, una Ninfa, las trenzas sueltas [señal de las vírgenes], con una guirnalda de trigo en las manos. Luego Teseo, acompañado de otras dos ninfas con las cabezas tocadas con sendas coronas de trigo [el trigo pide la fertilidad]. Luego Hipólita, la novia, conducida por Pirítoo y otro. Lleva también una guirnalda en la cabeza, y las trenzas le caen sobre los hombros. Detrás de ella, Emilia le lleva la cola del vestido...”

El *Epitalamio*, que canta el Muchacho, bendice a los novios (I, I, 1 – 24).

Interrumpen la procesión tres Reinas, suplicantes. Piden el amparo de Teseo, que Creonte no deja que entierren como toca a sus maridos, y se pudren. Luego, para solicitar la intercesión de Hipólita, citan la prosperidad de su vientre, algo que ella, seguro, anhela (I, I, 26 – 28).

Recuerdan entonces su condición, y su *historia*. Hipólita era “*amazona tremenda*”. Había matado “al jabalí con colmillos como guadañas”, y con sus brazos, “tan fuertes como blancos”, estuvo “cerca de hacer al macho / cautivo de [su] sexo”, si no fuera porque su “señor” nuevo, “nacido para sostener la creación en el orden / para el que la naturaleza la formó primero, sujetó [sus] aguas, / que rebosaban, y rindió de una vez / [su] fuerza y [su] cariño” (I, I, 77 – 85). Ahora, sin embargo, aquella “soldada”, “espejo de damas”, tenía más poder sobre él del que él había tenido jamás sobre ella, y era la dueña de su fuerza como de su amor, y lo había vuelto esclavo de su palabra (I, I, 85 – 90).

Teseo quería, de todos modos, terminar antes aquel “acto” que santificaba su matrimonio:

*--¡Vámonos al templo! No dejéis un punto
De la sagrada ceremonia.*

(I, I, 130 – 131)

--*Ab, mis buenas señoras,
Éste es un servicio, al que voy,
Más grande que ninguna guerra; me importa más
Que todas las hazañas que he llevado a cabo
O pueda realizar en el futuro.*

(I, I, 170 – 174)

Teseo: *...Id y haced leva
De nuestros mejores instrumentos, mientras nosotros representamos
Este gran acto de nuestras vidas, esta arriesgada gesta
Del destino en el matrimonio.*

(I, I, 162 – 165)

Las reinas argumentaban que Teseo descuidaría su “querella” una vez que se banquetease con su esposa (I, I, 174 – 186).

Hipólita se compadeció de ellas. Si no se abstenía por ahora, muy a su pesar, de su gozo, y prorrogaba “este negocio” (“this business”), escandalizaría a las mujeres. Además, con eso criaría “un deseo más profundo” (I, I, 186 – 199).

Teseo cedió, pero insistió en que la fiesta continuase con todo su esplendor, que él regresaría victorioso antes de que se acabase (I, I, 221 – 225).

Hipólita y Emilia rezaron a Belona, la diosa romana de la guerra.

Hipólita: *Nosotras hemos sido soldadas, y no podemos llorar
Cuando nuestros amigos se ponen los yelmos, o se hacen a la mar,
O cuentan historias de bebés empalados en sus lanzas, o de mujeres
Que han hervido a sus hijos en la salmuera que producían sus ojos
Mientras los mataban, y luego se los comían.*

(I, III, 18 – 22)

Hablaron de amistades Hipólita y Emilia. Hipólita no tenía celos de Pirítoo. Poseía ella ahora, seguro, “el trono más alto” del “corazón” de Teseo (I, III, 94 – 96).

(En *Los dos nobles parientes*)

Emilia

*

Entró Emilia, hermana de Hipólita, en el jardín de la prisión, a coger flores, y los dos primos cautivos, mirándola, se prendaron. Habían sido amigos de colegio, de futbolines, de barracones, pero ahora, encelados y celosos, se odiaron. Los tebanos pagaron el rescate de Arcite, y Palamón ocupó con mayor holgura la celda. Pero fastidiaron a los dos. A Arcite lo desterraban de Atenas, y a Palamón le quitaban la torre y la ventana desde donde veía a Emilia, y lo emparedaban en un calabozo ciego.

*

Emilia tuvo una “compañera de juegos” que “enriqueció su tumba” y “se despidió de la luna” cuando contaban ambas once años (I, III, 50 – 54). Ahora, recordándola, juraba que nunca, “como a la doncella Flavina”, amaría a nadie al que llamasen “*hombre*” (I, III, 82 – 85). Inmediatamente un Heraldo anunciaba a Arcite y Palamón, que “respiran / y *tienen el nombre de hombres*” (I, IV, 27 – 28).

*

Entró Emilia en el jardín delicioso (II, II, 118) delantero de la suave cárcel que encerraba a Palamón y Arcite. Se acordó, viendo su flor, de Narciso, el “bobo” (II, II, 119 – 120), y comentó: “Los hombres están locos” (“Men are mad things” [II, II, 126]). Luego prefirió, entre todas las flores, la rosa, porque “es el emblema mismo de una doncella” (II, II, 135 – 137).

*

Arcite no aceptó que lo apartasen de su amada, y la rondó disfrazado. Así, tomando “otra figura” (II, III, 22), participó en los juegos con los que el Duque celebraba el cumpleaños de su cuñada Emilia, y fue el mejor luchador, y el corredor más veloz (II, V, 1 – 4).

Teseo:	<i>Sois perfecto.</i>
Pirítoo:	<i>Por mi alma, un hombre cabal.</i>
Emilia:	<i>Sí que lo es.</i>

(II, V, 15 – 16)

Desde ahora Arcite la serviría (II, V, 33 – 37).

*

Pudo mientras tanto Palamón, con la ayuda de la hija del Alcaide, su pobre enamorada, romper su prisión, y, encontrándose con Arcite en un bosque, se desafiaron y comenzaron una esgrima que interrumpió, muy enfadado, Teseo. El duque ya los admiraba de antes, de la batalla, y hoy, viéndolos lidiar, le parecieron tan magníficos que perdonó sus delitos. Pirítoo dijo de uno: “¡Oh, cielos, / éste es mucho más que un *hombre*!” (III, VI, 156 – 157). Y, enseguida, de los dos: “¡Éstos son *hombres*!” (III, VI, 265) Una y otra vez se califica a los dos nobles parientes de “*hombres*”, y recordamos la promesa de Emilia de no amar a ninguno que gastase ese título.

El Duque conoció entonces la razón amorosa y cabezona del improvisado duelo, y arregló otro más ceremonioso. Ni Palamón ni Arcite querían sobrevivir a su derrota.

Teseo: *Decid, Emilia,*
 Si uno de ellos muriera, como así habrá de ser,
 ¿Aceptaríais tomar al otro como marido?
 Los dos no pueden disfrutar de vos. (...)
 ...Miradlos y,
 Si podéis amar, terminad esta diferencia:
 Yo doy mi consentimiento. ¿Aceptáis esto también vosotros, príncipes?
Palamón y Arcite: *De todo corazón.*

(III, VI, 272 – 280)

Si no es un error de imprenta, y aquel “yo doy mi consentimiento” viene de Teseo, Emilia no dice nada. Quizás verdaderamente no pueda amar. En todo caso, no pudo escoger: “No puedo, señor; son los dos demasiado excelentes” (III, VI, 285 – 286). Teseo prometió entonces la mano de su cuñada Emilia al vencedor del duelo. Al otro lo terminaría.

*

Emilia se querellaba:

-- *¿Ojalá pudiera yo acabarme antes!*
 ¿Qué pecados he cometido, casta Diana,
 Que mi juventud sin mancha debe ahora ensuciarse
 Con sangre de príncipes, y mi castidad
 Será el altar donde las vidas de dos amantes
 (...) ...habrán de ser sacrificadas
 A mi infeliz belleza?

(IV, II, 57 – 64)

Teseo insistió:

--...*Ahora, mi bella hermana,
Debéis amar a uno de ellos.*

-- *Antes me daría a los dos,
Para que ninguno de ellos tenga que caer antes de tiempo.*

(IV, II, 67 – 69)

Emilia, a solas, llora. No sabía elegir. Estaba “perdida”. Su “fe virginal” la había abandonado (IV, II, 46). Y uno de aquellos hombres formidables iba a pagar por sus “pecados” (IV, II, 155 – 156).

*

Palamón le rezó a Venus, Arcite a Marte, por eso Arcite ganó el desafío y perdió a la chica con muy mala pata, rompiéndose la cabeza mientras paseaba su calle, triunfal, a caballo. Hubo funerales y duelo, y nada más rebajarse el luto se casaría Palamón con Emilia.

*

A Palamón lograr la mano de Emilia le ha costado la vida del hombre al que más quería (V, IV, 109 – 112). Emilia, “sacerdotisa” de Diana (V, I, 142), su “caballera” (V, I, 140), va a su boda forzosa “vestida de novia, / pero con el corazón virginal” (V, I, 150 – 151), llorando (¿o no?) la rosa que está a punto de perder (V, I, 163 ss.). Oirá las nuevas (tampoco quiere ver la sangre) del duelo de sus pretendientes “extinguida” (V, III, 20), cerrará los ojos de Arcite (V, IV, 96) y recibirá a Palamón muda.

(En *Los dos nobles parientes*)

Sir John Falstaff

*

Un correo de Francia traía la crónica de otra derrota. El Talbot, dicho así, con el artículo que precede, anunciándolos, a los hombres tremendos, Gran Capitán de los ingleses, fue vencido, y herido de lanza, y hecho prisionero, cerca de Orleans, en la batalla de Patay. Sir John Falstaff guardaba su vanguardia, pero “*hizo al cobarde*” (“played the coward”) y huyó “sin haber dado un mandoble”. “De aquí arrancó el desastre general, y la masacre...” (I, I, 131 – 135).

El propio Talbot, rescatado de su cautiverio, recordó la anti-gesta.

*--Pero, ¡ay!, me duele en el corazón Falstaff, el traicionero,
Y lo ejecutaría con mis puños desnudos,
Si cayera ahora en mi poder.*

(I, IV, 35 – 37).

*

Otra vez, delante de Ruán, pelea Inglaterra a Juana, la Niña de Orleans. Salen Sir John Falstaff y un Capitán.

Capitán: *¿Adónde vais, Sir John Falstaff, con tanta prisa?*

Falstaff: *¿Adónde voy? A salvarme por piernas.*

Están a punto de derrotarnos de nuevo.

Capitán: *¿Qué? ¿Huiréis, y abandonaréis a Lord Talbot?*

Falstaff: *Sí,*

A todos los Talbots del mundo, para salvar mi vida.

Capitán: *¡Cobarde caballero, que la mala fortuna te persiga!*

(III, II, 104 – 109)

*

Acudirá este Falstaff a la Coronación de Enrique, en París, y Talbot le arrancará la liga que lo titulaba caballero de la Orden de la Jarretera, diciendo sus *faltas*, degradándolo, disminuyéndolo, estropeando su nombre. El Rey lo desterró luego, “bajo pena de muerte” (IV, I, 9 – 47).

*

“Si Sir John Falstaff no hubiese *representado* al cobarde [*play'd the coward*]” (I, 1, 131). Este primer Falstaff, que no es el otro, mucho más famoso y mucho menos verdadero, al que dará su apellido, *hace* al cobarde para siempre, aquí, este diez de agosto, en Orleans, y ante las puertas de Ruán.

*

El Falstaff, o Fastolfe, histórico, sirvió bien a Enrique V, y luego al Duque de Bedford, y fue gobernador de Anjou y Maine. Fue un cagandando desde la *Cronique de Mostrelet*, que no lo conoció, y sus miedos los repitieron los cronistas de la Casa Tudor, y los fijó Shakespeare, que los había leído en ellos, en *La primera parte de El rey Enrique VI*.

Marejadilla a marejada

“Tempests are kind...”

En *Noche de Reyes* un naufragio ha separado a Viola de Sebastián, su gemelo. Viola suspira: su hermano estaría “en el Eliseo”, o “quizás” no se haya ahogado, pues lo vieron amarrarse “a un mástil fuerte” (I, II, 1 – 17). Sebastián, por su parte, creía a su hermana “ahogada” (II, I, 22 y 29). Pero Viola vio que la confundían con su mellizo, y contaban la historia de su rescate. “¡Prueba que eres, imaginación, verdadera, oh, prueba que eres verdadera...!” (III, IV, 384) Sabía ella que su hermano vivía “aún en [su] espejo” (III, IV, 391). “¡Oh, si veo esto probado, / son bondadosas las tempestades, y las olas saladas enamoradas nuevas y dulcísimas!” (III, IV, 393 – 394) Así será, que Viola y Sebastián se reunirán, para que acabe en comedia, en el puerto de Iliria.

“What tempest...?”

Sir John Falstaff, el gordo capitán de golfos, buscaba burlar a dos casadas de Windsor, las “alegres” que titulaban la comedia. Una se quejaba así: “¿Qué *tempestad*, me pregunto yo, habrá arrojado a esta ballena, con tantísimos toneles de grasa en la barriga, a esta playa de Windsor?”

Otra *tempestad* mágica, de cuento.

La primera edición en cuarto de la comedia, de 1602, dice en su portada que había sido “Representada por los Servidores del muy Honorable Lord Chambelán tanto delante de su Majestad como en otros lugares”.

John Dennis, en su dedicatoria a *El galán cómico*, de George Granville, en 1709, afirma que “esta Comedia fue escrita siguiendo su Orden, y bajo su dirección”. Ese mismo año Nicholas Rowe, en la biografía con que acompañó *Las obras de Mr. William Shakespeare*, añade que la Reina “estaba tan encantada con el admirable Personaje de *Falstaff*, en las dos Partes de *Enrique IV*, que le ordenó que las continuase en una Comedia más, y lo mostrase Enamorado”.

Si acierta esta tradición, la Reina Isabel (la llamaron Reina de Hadas) inició con su poderoso aliento (con su palabra formidable) aquella *tempestad* que dejó a Falstaff varado en una playa de Windsor. Si no, fue el capricho de su autor, encariñado con el personaje.

(*Las alegres comadres de Windsor*)

Tempestad doblemente venturosa

Una “tempestad desesperada” (II, I, 21), “tremenda [foul] y violenta” (II, I, 34), ha provocado la “segregación de la flota turca” (II, I, 10), y el hundimiento de muchas de sus naves. Chipre está a salvo. Casio ha tocado, el primero, su puerto. Ha “perdido” a Otelo “en un mar peligroso”, y ruega a “los cielos” que “lo defiendan de los elementos” (II, I, 44 – 46). Llego luego Yago, “el alferez del general”, que trae a su novia.

*--Ha tenido la travesía más favorable y feliz.
Las tempestades mismas, los altos mares, y los aulladores vientos,
Las gastadas rocas y las arenas congregadas,
Traidores todos agazapados bajo el océano para obstruir a la inocente barca,
Al percibir la belleza omiten
Sus mortales naturalezas, dejando pasar a salvo
A la divina Desdémona.*

(II, I, 66 – 73)

Llega, por fin, la nave capitana, con Otelo, y saluda a Desdémona: “¡Oh, alegría de mi alma, / si después de cada tempestad vienen calmas así / que soplen los vientos hasta que despierten a la muerte...!” (II, I, 182 – 184)

Esta tempestad cumple dos funciones, a saber: favorece a los venecianos, y, alcahueta, himenea, junta a los novensanos.

(En *Otelo*)

Tempestades que taran al Rey Lear

*

Lear ha maldecido a sus dos hijas malas.

--...*Pensáis que voy a llorar,
No, no voy a llorar. [Tormenta y tempestad.]
Tengo todas las razones del mundo para llorar, pero este corazón
Se romperá en mil pedazos
Antes de verme llorar. ¡Ay, bobo, me voy a volver loco!*

(II, II, 471 – 475)

Sólo la edición en Folio incluye la Dirección Escénica (“Storm and tempest”). El llanto contenido del Rey parece causar el de los cielos. Y ahí sale Lear, “atendido por un tren desesperado” (II, II, 495) (sólo su Bufón lo acompaña), al páramo pelado, y viene la noche (II, II, 490 – 491), una “noche salvaje” (II, II, 498).

*

El acto tercero se abre así:

Kent: *¿Quién va, además del horroroso tiempo?*

Caballero: *Uno que anda, como el tiempo, sin ningún sosiego.*

Kent: *Os conozco. ¿Dónde está el Rey?*

Caballero: *Contendiendo con los irritados elementos.*

*Pide al viento que vuelque la tierra en el mar,
O hinche las rizadas aguas echándolas sobre la costa,
Para que las cosas puedan cambiar, o cesar; se tira de sus blancos cabellos,
Que las impetuosas ráfagas, con una ira que ha perdido los ojos,
Atrapan en su furia, deshaciéndolos con desprecio;
Se esfuerza, en su pequeño mundo de hombres, por burlarse
Del ir y venir del viento y de la lluvia, sus contrarios,
Y en esta noche, en la cual la osa vaciada de leche por sus crías busca la madriguera,
Y el león y el lobo con retortijones
Mantienen secos sus pelajes, corre descubierto,
Y ruega que se quede con todo quien quiera.*

(III, I, 1 – 15)

Si Próspero será *señor* de la tempestad, el pobre Lear se sujeta a ella, se pierde (pero ya lo han perdido sus hijas malas) en su laberinto. Conserva Lear, no obstante, cierta ilusión de dominio sobre ella, y la anima para que termine un mundo podrido, desafiándola finalmente, como si se hubiese aliado con sus hijas para torturarlo:

Lear: *¡Soplad, vientos, y quebrad vuestras mejillas! ¡Enfureceos, soplad!*
Vosotras, cataratas, y vosotros, huracanes, estallad
Hasta que halláis hundido nuestros campanarios, y abogado a los gallos!
Vosotros, fuegos sulfurosos que ejecutáis los pensamientos,
Avanzadilla de los rayos que parten en dos los robles,
¡Chamuscad mi blanca cabeza! ¡Y tú, trueno que todo lo sacudes,
Allana la gruesa rotundidad del mundo,
Rompe los moldes de la naturaleza, derrama de una todos los gérmenes
Que hacen desagradecido al hombre!
(...)
¡Que rujá tu estómago lleno! ¡Escupe fuego, vomita lluvia!
Ni lluvia, ni viento, ni trueno, ni fuego son mis hijas:
Yo no os acuso a vosotros, elementos, de despiadados,
Que nunca os di un reino, ni os llamé hijas mías:
No me debéis, por tanto, subscripción alguna. Así que entregaos
A vuestros horribles placeres. Aquí estoy yo, vuestro esclavo,
Un pobre viejo, enfermo, débil, desdeñado.
Y, sin embargo, os llamaré aún ministros serviles,
Pues añadís vuestras fuerzas, engendradas en lo alto,
A las de dos hijas perniciosas, contra una cabeza
Tan vieja y blanca como ésta. ¡Ay! ¡Es guerra sucia!

(III, II, 1 – 9; 14 – 24)

Al cabo, se somete a ella:

--No, seré el modelo de la paciencia,
No diré nada.

(III, II, 37 – 38)

Kent lo encuentra entonces, y le pide que se refugie. Lear, primero, no quiere: los “iracundos cielos” (III, II, 43) no lo persiguen a él, que es casi inocente (“Yo soy un hombre / contra el que han pecado más de lo que ha pecado él” [III, II, 59 – 60]), sino a los desgraciados que han escapado a la justicia de los hombres.

Luego, en cambio, observando que comienza a perder el juicio (III, II, 67) acepta que lo conduzcan a una choza. A la puerta de la choza, Lear se niega a entrar. “Esta tempestad no me dejará ponderar / cosas que me duelen más” (III, IV, 24 – 25):

--...*Cuando la mente se ve libre*
El cuerpo se torna delicado: esta tempestad de mi mente
Borra toda sensibilidad de mis sentidos
Salvo la que palpita aquí, la ingratitud filial.

(III, IV, 11 – 14)

Son dos tempestades, entonces, las que desquician a Lear. Cordelia, cuando la enteran de cómo han roto a su padre, grita, o llora (“cried”): “Hermanas, hermanas, la vergüenza de las damas, hermanas! / ¡Kent, padre, hermanas! ¿Qué? ¿En la tormenta, en medio de la noche?” (IV, III, 28 – 29)

(En *El Rey Lear*)

Brujerías

Un trueno. Salen las tres Brujas.

Bruja Primera: *¿Dónde has estado, hermana?*

Bruja Segunda: *En la matanza del cerdo.*

Bruja Tercera: *Hermana, y tú ¿dónde?*

Bruja Primera: *La mujer de un marinero tenía castañas en su regazo,
Y masticaba, y masticaba, y masticaba; 'Dame', le digo,
'¿Que te aspen, bruja!'; grita la desgraciada culona.
Su marido se ha ido a Alepo, capitán del Tigre,
Pero yo navegaré hasta allí en un cedazo
Y, como una rata desrabada,
Haré, y haré, y haré.*

Bruja Segunda: *Levantaré un viento para ti.*

Bruja Primera: *Eres muy amable.*

Bruja Tercera: *Y yo otro.*

Bruja Primera: *Yo domino todos los demás,
Y por los mismos puertos donde soplen,
En todas las regiones que conocen
Las cartas de navegar,
Lo dejaré tan seco como el heno:
El sueño ni de día ni de noche
Colgará de los aleros de su cobertizo:
Vivirá como hombre prohibido.
Siete por nueve veces nueve agotadoras noches
Se irá para abajo, y luego para arriba, y desfallecerá:
Aunque no pueda perder su barca
La sacudirá la tempestad.*

(I, III, 1 – 25)

La Bruja levantará una tempestad para castigar la insolencia de la esposa del marinero.

(En *Macbeth*)

Alucinación

La Hija del Alcaide, soñándose Dido, o Ariadna, imagina el naufragio del amigo traidor:

*--Allá veo el mar, y un barquito: ¡cómo se tambalea!
Y una roca, que acecha debajo del agua...
¡Ahora, ahora, la nave va a encallar: ahora, ahora, ahora!
¡Se desfonda, y hace agua! ¡Qué lamentos se oyen!
¡Ponedla a sotavento, o lo perderéis todo!
¡Desplegad una o dos de las velas bajas y virad de bordo, chicos!
Buenas noches, buenas noches, ya os habéis ido.*

(III, IV, 5 – 11)

Tarada todavía, sigue con su tema marinero:

Hija: *¿Sois capitán de barco?*
Alcaide: *Sí.*
Hija: *¿Dónde está vuestra brújula?*
Alcaide: *Aquí.*
Hija: *Buscad con ella el norte.*
 Y ahora poned rumbo al bosque, donde Palamón
 Me espera, anhelándome. ¡Los aparejos
 Dejádmelos a mí; venid, levad el ancla, corazones míos, ánimo!
Todos: *¡A la una, a las dos, y a las tres!*
 ¡Ya izamos velas! ¡El viento es favorable! ¡Desanudad la bolina!
 ¡Desplegad la mayor! ¿Dónde tenéis el silbato, contramaestre?
Hermano: *Vamos a meterla en casa.*
Alcaide: *¡Súbete al palo mayor, chico!*
Hermano: *¿Dónde está el timonel?*
Amigo 1º: *Aquí.*
Hija: *¿Ves algo?*
Amigo 2º: *Un hermoso bosque.*
Hija: *Enfiladlo, contramaestre.*
 ¡Virad!
[Canta.] *“Cuando Cintia, con su luz prestada...”*
 [Salen.]

(IV, I, 141 ss.)

(En *Los dos nobles parientes*)

Romanceras

Prólogo

Tempestades verdaderas, alegóricas y fantásticas marean los cuatro *romances* de Shakespeare. Una titula el último, y lo comienza: allí el Mago, igual que hizo Agamenón con Ifigenia, entrega a su hija al Otro como ofrenda a los dioses, para que éstos le den buen viaje y lo saquen de su isla feliz, imposible.

En *Pericles*

*

George Wilkins describió así en su novela la incestuosa tarquinada de Antíoco. Ganoso, “mandó el rey Antíoco a todos que salieran de la cámara de su hija, como si tuviera algún negocio que requería sus cuidados paternos, de tanta importancia que necesitaba atenderlo en conferencia privada con ella”. Usó primero “la persuasión” y la fuerza de su autoridad. Quisiera ella o no, “él era un tirano, y haría su voluntad”. A ella la maravillaron sus extrañas palabras: no las comprendía. El rey, entonces, “olvidando el temor del cielo, el amor a su hija, o su reputación entre los hombres (...) desató el nudo de su virginidad y se fue...”

Su aya la encontró anegada en llanto; tanto lloraba la muchacha, que *no pudo decir su des-gracia*, sólo que “*dos nombres acababan de perderse en aquella habitación, el nombre del Padre y el de la Hija*”⁵⁶. La buena mujer intentó averiguar más: así, “con su sabiduría, *amainaría la violencia de la tempestad* que estropeaba aquel bravo edificio”.⁵⁷

Aquella violenta *tempestad* era la *representación* (teatral) del horror de la princesa, de la calamidad íntima que traía la pérdida del nombre del Padre, del nombre de la Hija (¿y cómo no sonreírse, pensar en Lacan?): “tan deprisa derramaban agua las centinelas de su ciudad arrasada, que no basta decir que llovían sus lágrimas, sino que más bien provocaban grandes inundaciones...”⁵⁸

⁵⁶ Esto lo trae Wilkins de la novela de Lawrence Twine, *The Patterne of Painefull Aduentures*, cap. 1. Allí leyó: “...el nombre del Padre se ha perdido en mí, y ahora no me queda otro remedio que la muerte...” En Bullough (1966: vol. VI, 426).

⁵⁷ George Wilkins, *The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre*, cap. 1. En Bullough (1966: vol. VI, 495 – 496).

⁵⁸ George Wilkins, *The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre*, cap. 1. En Bullough (1966: vol. VI, 495 – 496).

*

La de Apolonio / Pericles es una historia borrascosa. Aunque la primera tronada es figurada. Digo, el temporal que mosqueó a Pericles. Digo, la marejada que removía el corazón negro de Antíoco. Pericles se olió la tormenta, y voló. En Tiro, el principito se aconsejaba con el buen Helicano. Antíoco no iba a tolerar “que nadie abriese su negro lecho” (I, II, 89), y mirase entre sus sábanas. Vendría a asolar su ciudad, y el amor que sentía Pericles por su gente le quitaba el sueño y los colores de la cara. No sabía “cómo detener *esta tempestad* antes de que venga” (I, II, 98), “la ira y la furia” (I, II, 109) de su enemigo.

*

Tiempo de fortuna, o *fortunoso*, llaman también a las tormentas. Y sí, madre de la suerte es la primera tempestad real, que no pisa tablas. Es cuento (otro) de John Gower, el Coro. De oídas nos enteramos de que en ella ha perdido Pericles cuanto poseía, y casi todo lo que era (rescatará la armadura que había heredado de su padre) (*Prólogo* al Acto II y II, I, 1 – 11). En aquella “vasta pista de tenis” las aguas y el viento juegan con él como con una pelota... (II, I, 59 – 61) “Y yo, siguiendo mi naturaleza, os obedezco” (II, I, 4). El náufrago se dejará llevar y traer con mucha resignación.

*

Pericles ganará a Thaisa en Pentápolis, y ella concebirá enseguida. Pasan casi nueve meses, y tienen que coger un barco, regresar a la patria, “pero el humor de la fortuna / varía de nuevo: el terrible septentrión / vomita una *tempestad*...” (III, *Pról.*, 46 – 48) Otra aún. Pericles se dirigió, de suplicante, a los dioses:

--¡Tú, el dios de estos vastos oceanos, abronca a las olas
Que lavan cielos e infiernos; y tú, que tienes
El mando de los vientos, amárralos con bronce,
Ya que los has invocado desde las profundidades! ¡Oh, haz que callen
Tus truenos ensordecedores, tremendos; apaga gentilmente
Tus relámpagos ágiles, sulfurosos! Ay, dime, Licórida,
¿Cómo va mi reina? Signes aún con tu venenosa tormenta:
¿Te escupirás entero?

(III, I, 1 – 8)

Y adelantan ya, esos dioses que pueden en los cielos y en los mares, a Próspero, señor de una tempestad de cuento, el autor de *La Tempestad*.

*

A Pericles se le murió, pensó, primero su mujer, ahora su hija.

-- *Jura*
Que no se lavará más la cara, ni se cortará los cabellos.
Se pone un saco de arpillera, y sale a la mar. Soporta
Una tempestad que resquebraja su nave mortal,
Pero pasa al otro lado.

(IV, IV, 27 – 31)

“Soporta / una *tempestad* que resquebraja su nave mortal, / pero pasa al otro lado” (IV, IV, 29 – 31). Los tres versos resumen, figuradamente, la *historia* (el *caso*) de Pericles / Apolonio.

Pero la tempestad es también literal, y bondadosa, pues lo favorece, llevándolo a Mitilene, donde encontrará a Marina.

*

¿Y Marina? Es hija del mar desde su nombre, y fue su partera, y su primera nodriza, una tempestad.

-- *¿Ay de mí! Pobre muchacha,*
Nacida en una tempestad, cuando mi madre murió,
Este mundo me parece una tormenta interminable,
Que me aparta atropelladamente de mis amigos.

(IV, I, 17 – 20)

Ésa será además su seña: por ella la reconocerá su madre:

-- *¿No has nombrado una tempestad,*
Un nacimiento y una muerte?

(V, III, 33 – 34)

*

Cinco veces han dicho, en *Pericles*, la palabra “tempestad”. Las tempestades, aquí, hacen y deshacen. Son un recurso muy sobado en el *romance* para facilitar peripecias, inverosímiles coincidencias. Son también el instrumento del destino.

En *Cymbelino*

Cymbelino es pastoral, y sólo se alude a una tormenta simbólica, la de la traición a Belario:

-- *Cymbelino me amaba,
Y cuando un soldado era su tema, mi nombre
Nunca tardaba en asomar: era yo, en aquel tiempo, un árbol
Cuyas ramas doblaba el peso de su fruta. Pero una noche
Una tormenta, o un robo (llamadlo como os plazca)
Eché a tierra mis maduras colgaduras, no, mis hojas,
Dejándome pelado en la intemperie.*

(III, III, 58 – 64)

En el *Cuento de invierno*

*

Una tempestad preside, ya que no el nacimiento, sí las primeras horas de la vida nueva de Perdita, expuesta en “los desiertos de Bohemia”. “En mala hora” han tocado aquel puerto, con aquella carga. “Los cielos, con esto que tenemos entre manos, se han enfadado, / y nos miran ceñudos...” (III, III, 1 – 6) Dejan allí al bebé, para que lo acaben, o no, las bestias. “Vas a tener, seguramente, / una nana demasiado recia...” (III, III, 54 – 55) Habla Antígono como habló Pericles al recibir a su pequeña, recién nacida, en sus brazos: “¡Ahora, ojalá vivas en calma, / que ningún niño tuvo un nacimiento más borrascoso!” (*Pericles*, III, I, 27 – 28)

Se desplomarán los cielos, justicieros, y hundirán la nave de quienes habían abandonado a la niña (III, III). El Payaso contará cómo se han ido al fondo (III, III, 83 – 104), y sus palabras (“¡Oh, cómo lloraban las pobres almas, daba pena! Ahora las veías, ahora no las veías...” [III, III, 90 – 91]) anticipan las de Miranda (“¡Ay, sus lamentos han golpeado con sus nudillos / en las puertas mismas de mi corazón! ¡Pobres almas, han perecido!” [I, II, 8 – 9]).

*

En *Pandosto*, la novela de Robert Greene que sirvió, quizás, de fuente a Shakespeare, el Rey “quiso encomendar a la niña a la fortuna”, y ordenó que la pusieran en “una pequeña balsa” (“a little cockboat”) sin vela ni gobernalles, amparándola del viento y del temporal con unas ramas, y la abandonasen en el mar. Es su suerte, por tanto, muy semejante a la de Thaisa, y a la de Próspero y Miranda.

*

Paulina, la dama compañera de la reina Hermíone, maldice al rey Leontes, su marido, que la ha matado con sus sospechas. Simboliza la penitencia (que, de todos modos, no lo redimiría) que le impone con “una perpetua tormenta”.

-- *Así, dedícate*
Por entero a la desesperación. Aunque juntaras
Mil rodillas durante mil años, aunque te desnudaras, y ayunaras
En un monte pelado, y pasaras los inviernos
En una perpetua tormenta, no moverías a los dioses
A que mirasen por lo tuyo.

(III, II, 209 – 214)

*

Florizel y Perdita, novios de novela, van a huir del padre de él a remo y vela. Hacerse a la mar, dice Camilo, su consejero, significa “dedicaros salvajemente / a aguas que nadie ha hollado, a costas que nadie ha soñado” (“a wild dedication of yourselves / to unpath’d waters, undream’d shores...” [IV, IV, 567 – 568]). Justo eso harán Próspero y Miranda: se *dedicarán* (vale consagrarse, ofrecerse) a aguas que nadie ha hollado jamás, a las playas, que nadie ha soñado, de su isla.

En *La Tempestad*

Próspero arma, con la ayuda de Ariel, una tempestad fabulosa. Ocupa la primera escena, y gana el título de la obra.

Le servirá para traer a sus enemigos a su isla y redimirlos: “El tema de *La Tempestad* es la regeneración. (...) Los viajeros, pasando de la muerte al nacimiento, sufren una mudanza en el mar, llegando por fin al otro lado de la tormenta.”⁵⁹

También, para ganar su triste restauración (pues su idílica monarquía ha fracasado).

⁵⁹ Fraser (1992: 242).

Con ella, sobre todo, intenta casar bien a su hija Miranda. O sea, perderla, quitársela de sus pegajosos sueños:

Alonso: *¿Cuándo perdisteis a vuestra hija?*

Próspero: *En esta última tempestad.*

(V, I, 152 – 153)

*

Próspero asegura a sus huéspedes forzosos que facilitará su cómodo regreso:

-- *Yo lo podré todo,
Y os prometo mares en calma, vientos auspiciosos,
Y una navegación tan expedita, que alcanzaréis
Al resto de la flota real, allá lejos.*

Pero necesita para ello (es su último trabajo) a su ministro mágico. Aparte, le dice:

-- *Mi Ariel, mi chico,
Ésa es tu carga: ¡luego a los elementos,
Sé libre, y adiós!*

(V, I, 313 – 318)

Pero de pronto pierde la confianza en su *Arte*, y en su duende, y nos ruega, en el *Epílogo*, que lo saquemos de aquella “isla vacía”, que hinchemos, con nuestro aliento, las velas de su nave. Nos pone con ello en el sitio del “enmascarado Neptuno” (*Pericles*, III, III, 36).

Y es que el Rey Mago no sólo ordena la tempestad inicial. Escribe, y dirige, *La Tempestad*.

Antonio, otro Cristo

*

El Cristo supo muy pronto su pasión, con cruz.

Jesús se banqueteaba con los suyos en casa de Mateo, o de Leví. Entraron ahí los que seguían a su primo Juan y se lo echaron en rostro: “Es tiempo de ayuno para nosotros, como para los fariseos. ¿Por qué, entonces, no lo guardan tus discípulos?” Él les dijo: “¿Pueden acaso los invitados a la boda ponerse tristes mientras el novio está con ellos? Días vendrán en que les será arrebatado el novio; entonces ayunarán, en aquel día.” (*Mateo*, IX, 14 – 15; *Marcos*, II, 18 – 20; *Lucas*, V, 33 – 35)

En otra, en Betania, muy cerca de la pascua (no habría más), en casa de Simón el leproso, no, de Lázaro, al que había sacado de entre los muertos, cenaba Jesús. Marta le servía, iba y venía con platos y fuentes. María no. María miraba a su señor. Se subió luego a sus habitaciones, y bajó con un frasco de alabastro con perfume de nardo, lo rompió y lo derramó sobre la cabeza de Jesús. O, arrodillada a sus pies, los ungió con el aceite precioso, y los secó luego con sus cabellos. El aroma llenó la casa. Algunos la riñeron, escandalizados. Era menudo despilfarro. Podían haber vendido ese perfume por trescientos denarios, y remediar, con eso, a algún pobre. Jesús dijo: “No canséis a esta mujer, que ha sido buena conmigo y adelanta, con este gesto, otro que no llegará.” Dijo, y se calló la piedra removida, la sepultura vacía. Y dijo: “Que pobres os rodearán de continuo, pero a mí no me tendréis siempre, no me tendréis siempre.” (*Mateo*, XXVI, 6 – 13; *Marcos*, XIV, 3 – 9; *Juan*, XII, 1 – 8)

Vino aún lo de la última cena, y luego lo del huerto de Getsemaní, cuando pidió a Pedro, a Santiago y a Juan que velasen su miedo, y a papá que pasase de él aquella hora, que apartase de él aquel cáliz (*Mateo*, XXVI, 36 – 46; *Marcos*, XIV, 32 – 42).

*

Antonio: *¿No luchará conmigo, Domicio?*

Enobarbo: *No.*

Antonio: *Y ¿por qué no?*

Enobarbo: *Cree que, teniendo veinte veces mejor fortuna,
 Tiene una ventaja de veinte hombres por cada uno de los vuestros.*

Antonio: *Mañana, soldado,
Lucharé por mar y por tierra, y viviré
O bañaré mi honor agonizante en sangre
Que lo hará revivir. ¿Querrás luchar tú también?*

Enobarbo: *Atacaré, y excluiré, 'el vencedor se queda con todo'.*

Antonio: *Bien dicho. Venga,
Llama a mis criados, que esta noche
Seremos generosos en nuestra cena.
[Entran tres o cuatro Criados.] Dame la mano,
Tú me has honrado, y también tú,
Y tú, y tú, y tú: me habéis servido bien,
Y habéis tenido a reyes por compañeros.*

Cleopatra [aparte, a Enobarbo]: *¿Qué significa esto?*

Enobarbo [aparte, a Cleopatra]: *Es una de esas raras ocurrencias que la pena,
Sacada de quicio, fabrica.*

Antonio: *Y tú me has honrado también.
Ojalá estuviera yo compuesto de tantos hombres
Que lograra acogeros a todos juntos
Un solo Antonio, y pudiera servirlos
Tan bien como vosotros lo habéis hecho.*

Todos: *¡Que los dioses lo prohiban!*

Antonio: *Bien, mis buenos amigos, velad conmigo esta noche:
No escatiméis mis copas, y disfrutad de mí
Tanto como cuando mi imperio era también el vuestro
Y toleraba mis órdenes.*

Cleopatra [aparte, a Enobarbo]: *¿Qué quiere decir con todo esto?*

Enobarbo [aparte, a Cleopatra]: *Busca hacer llorar a sus discípulos.*

Antonio: *Velad por mí esta noche:
Tal vez sea el punto final de vuestro deber,
Acaso no me veréis más o, si lo hacéis,
Veréis nada más una sombra estropeada. Quizás mañana
Sirváis a otro amo. Yo os miro
Como quien se despide de los suyos. Mis honrados amigos,
No os echo de mi lado, sino que, como señor vuestro,
Casado con vuestros buenos servicios, me quedaré con vosotros hasta la
muerte:
Veladme dos horas, no pido más,
¡Y que los dioses os lo paguen!*

Enobarbo: *¿Para qué queréis, señor,
Desconsolarlos así? Mirad, lloran,
Y yo, burro de mí, parece que haya pelado cebollas: no saquéis nuestras vergüenzas,
Transformándonos en mujeres.*

Antonio: *¡Ja, ja, ja!
¡Que se me lleven las brujas si yo buscaba esto!
Que crezca la gracia donde caen esas lágrimas, mis buenos amigos:
Habéis dado un sentido demasiasdo doloroso a mis palabras,
Y yo, que hablaba para consolaros, deseaba con vosotros
Incendiar esta noche con antorchas: sabed, corazones míos,
Que espero que todo salga bien mañana, y os conduciré
Adonde espero gozar de una vida victoriosa
Y del honor, antes que la muerte. Cenemos, venid,
Y ahogad en vino otras consideraciones.*

[Salen.]

(IV, III)

Parece Antonio aquí, ¿ves?, el Cristo, y parecen sus vísperas las de nuestro otro señor.

Enobarbo, otro Judas

* Domicio Enobarbo sirve de *bufón* a Marco Antonio, y, con las libertades de su oficio, dirá la verdad, aunque enfade. Pero es soldado. Pompeyo lo ha visto luchar, y alaba su valentía y su llaneza (II, VI, 71 – 79).

Pide a Cleopatra que no acuda a la batalla de Actium, que confundiría a Marco Antonio (III, VII, 1 – 15). Aconseja a su general que no se enfrente a César en el mar, que sus “marineros son muleteros, segadores” (III, VII, 34 – 48). Contempla luego (y enferma), desde su atalaya, la huida de la *Antoniada*, la nave almiranta (III, X, 1 – 4; 16 – 18).

-- *Seguiré aún
La suerte malherida de Antonio, aunque mi razón
Sopla con vientos contrarios.*

(III, X, 35 – 37)

Después de la derrota...

Cleopatra: *¿Qué haremos ahora, Enobarbo?*
Enobarbo: *Meditar, y morir.*
Cleopatra: *¿Ha fallado Antonio en esto, o nosotros?*
Enobarbo: *Antonio únicamente, que ha hecho que su voluntad
Señoree a su razón.*

(III, XIII, 1 – 4)

Enobarbo critica a Marco Antonio: la “vergüenza” de su desertión (hecha por amor a Cleopatra) no era menor que “su pérdida” (III, XIII, 4 – 12).

Entiende, cuando Marco Antonio desafía a César a las espadas, que su señor bobeo (III, XIII, 29 – 37), y dice, aparte:

--*Mi honra y yo empezamos a reñir.
Asegurar tu lealtad a un bobo hace
De nuestra fé mera necedad, y, sin embargo, aquél que pueda soportar
Seguir con fidelidad a su señor caído
Conquista a aquél que conquistó a su amo,
Y gana un lugar en la historia.*

(III, XIII, 41 – 46)

* Marco Antonio peleará de nuevo:

Antonio: ...¿Me oyes, mi señora?
 Si regreso una vez más del campo de batalla
 Para besar estos labios, apareceré cubierto de sangre:
 Yo, y mi espada, ganaremos nuestra crónica:
 Todavía hay esperanza en esto.
Cleopatra: *¡Ése es mi bravo señor!*

(III, XIII, 172 – 177)

Enobarbo, en soliloquio, comenta:

--*Ahora mirará al relámpago a los ojos: estar furioso*
Significa estar tan aterrorizado que pierdes el miedo, y, así,
La paloma picotea al balcón palumbario, y observo aún
Cómo una disminución del seso de nuestro capitán
Restaura su corazón: cuando el valor hace presa en la razón
Devora la espada con la que lucha: buscaré
Algún medio de dejarlo.

(III, XIII, 195 ss.)

“I will seek / some way to leave him” (III, XIII, 200 – 201).

* Albada. Cleopatra quiere que Marco Antonio duerma un poco más.
“No, conejita mía. (...) ¡Ah, déjame estar, déjame estar! Tú eres / la armadora
de mi corazón: falsa, falsa, esto, esto...” (IV, IV, 1; 6 – 7) “Vale, vale, te
ayudaré: así debe ser” (IV, IV, 8). Cleopatra arma al amigo.

--*Que la suerte te sonría, señora, y, sea lo que fuere de mí,*
Éste es un beso de soldado: sería indigno
Y vergonzoso obsequiarte
Con ceremonias más mecánicas: te dejo
Ahora como un hombre de acero...

(IV, IV, 29 – 33)

* Supo Antonio que un “soldado” lo había abandonado esa mañana, y ya no lo seguía.

Antonio: *¿Quién se ha ido esta mañana?*

Soldado: *¿Quién?*

*Uno muy cercano a ti: llama a Enobarbo,
Que no te oirá, o bien, desde el campamento de César,
Dirá, “No soy nada tuyo.”*

Antonio: *¿Qué dices?*

Soldado: *Señor,*

Está con César.

Eros: *Señor, sus cofres, con su tesoro,
No los tiene consigo.*

Antonio: *¿Se ha ido?*

Soldado: *Con toda certeza.*

Antonio: *Vé, Eros, envíale su tesoro, hazlo,
No te detengas un segundo, te lo ordeno: escríbele
--Yo lo subscribo- y mándale gentiles adioses, y saludos;
Dile que espero que no vuelva a encontrar más razones
Para cambiar de amo. ¡Ay, mis fortunas han
Corrompido a hombres honrados! Encárgate de esto...¡Enobarbo!*

(IV, V, 4 ss.)

* Otros reyes habían traicionado a Marco Antonio. Enobarbo se lamenta:
“...He hecho mal, / y me acuso de ello amargamente: / desde ahora no hallaré gozo en nada” (IV, VI, 18 – 20).

Vio que Marco Antonio le devolvía su tesoro, con otros regalos además.

Enobarbo: *Yo solo hago al villano en la tierra,
Y siento que no hay otro mayor en el mundo. Ay, Antonio,
Mina de la abundancia, ¡cómo habrías pagado
Mis mejores servicios, cuando mi torpeza
La coronas con oro!*

(IV, VI, 30 – 34)

Eso le rompió el corazón.

Enobarbo: *Yo, ¿luchar contra ti? No, iré a buscar
Alguna zanja donde morir: la más inmunda casará mejor
Con la última parte de mi vida.*

(IV, VI, 37 – 39)

Enobarbo: *Oh, noche, sé testigo...*

(...)

*Sé testigo, oh, bendita luna,
Cuando quede registrado el odioso recuerdo
De los rebeldes, de que el pobre Enobarbo
Se arrepintió ante tu rostro.*

(...)

*Oh, señora soberana de la verdadera melancolía,
Haz que me empape la ponzoñosa humedad de la noche,
Para que la vida, que se ha rebelado contra mi voluntad,
No siga agarrándose a mí. Arroja mi corazón
Contra el duro pedernal de mi falta,
La cual, seca por el dolor, se deshará en polvo,
Y terminará todos estos horribles pensamientos. ¡Ay, Antonio,
Tu nobleza es mayor que infame mi revuelta:
Perdóname en lo que toca a tu persona,
Pero deja que el mundo me registre
Como traidor a su señor, y fugitivo!
¡Ay, Antonio! ¡Ay, Antonio!*

(IV, IX, 5 – 23)

Con esa “terrible oración” se desmayó. Unos centinelas sacan su cuerpo del escenario, arrastrándolo (IV, IV, 24 ss.).

* Antonio parece, aquí y allá, segundo Cristo. Enobarbo hará la *parte* del Judas peor.

Dobles

Prólogo

*

Dos cosas desaniman sobre todo a los guerreros en una batalla: perder el pendón y que les maten a su señor. Por eso tienen tan bien defendidos al alférez, que lleva la bandera, y al rey. Con el rey pasa como en el juego del ajedrez: comido él, no hay más partida. Idearon entonces los estrategas sacar al campo a varias contrafiguras del soberano, personas de su talla, con barbas semejantes, los ademanes imitados y las armas mismas de su señor. Así doblado el príncipe, equivocaban al enemigo.

*

Shakespeare trae dos ejemplos de esta argucia mlitar. Una. Ricardo III ha podido con cinco sombras de Richmond, su contrario principal. El verdadero Richmond logra esquivarlo, y Ricardo se pierde. Dos. El Douglas (*El Douglas*, terrible con su artículo delantero, como *el* Moroldo gigante del cuento de Tristán e Isolda), caudillo de los escoceses, despacha a los tres dominguillos que hacían de Enrique, y aún topa con el rey en carne y hueso, y lo hubiera corneado si no se mete en medio el mayor de éste, el Príncipe de Gales. Tanto Ricardo como *el Douglas* entienden sus duelos con los fantasmas de los hombres que iban buscando como pesadillas o maldiciones.

*

Lo de Falstaff cambia. “*I am not a double man...*” : “No soy hombre *doble*.” ¿Conoció el autor la leyenda del *doppelgänger*, el espíritu penado que sabía calcar el aspecto de quien le convenía? O, mirándose a sí mismo, y sonriéndose, Falstaff negaba lo que todos sabían seguro, que era un hombre doble, o *doblado*, “fingido, disimulado, y que oculta con su silencio la doblez que esconde en el corazón” (*Aut.*). Yo digo que Shakespeare arrima la palabra a los dos sentidos, el mítico y el jocoso.

Dobles de Richmond

*

Catesby: *¡Socorro, mi señor de Norfolk! ¡Socorro, socorro!*
El rey hace maravillas de las que ningún hombre sería capaz,
Afrontando cada peligro.
Le han matado el caballo, y pelea apeado,
Buscando a Richmond en las gargantas de la muerte.
¡Socorro, buen señor, o perdemos el día!

[Ruido de guerra. Entra el Rey Ricardo.]

Rey Ricardo: *¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!*
Catesby: *¡Huid, mi señor! Yo os encontraré un caballo.*
Rey Ricardo: *¡Perro! He apostado mi vida a una tirada,*
Y aguardaré de pie la suerte de los dados.
Me ha parecido que había seis Richmonds en el campo;
A cinco he dado muerte hoy, en lugar de a él...
¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!

(III, V, IV, 1 – 13)

*

Rey Ricardo: *Ahora, puesto que sé que Richmond, el bretón, apunta*
A la pequeña Isabel, la hija de mi hermano,
Y que, con ese lazo, contempla orgullosamente la corona,
Me voy yo a ella, y seré su alegre y próspero galán.

(IV, III, 40 – 43)

Ricardo III quiso ganar a doña Isabel, su cuñada, para que hiciese de tercera entre la niña y él, y se la procurara. Pero doña Isabel se veía viuda y huérfana de hijos varones por las arterías de este rey, y arregló a hurtadillas el casamiento de su hija con el bretón Richmond. Con aquel matrimonio, si fuese derrotado Ricardo III, se arreglarían las casas de York y de Lancaster, y terminaban las guerras civiles que tenían tan impedida a Inglaterra. De ahí que el rey Ricardo, en su última batalla, buscase a Richmond con tanto empeño. Encontró cinco como él, el sexto escapó.

(En *El Rey Ricardo III*)

Dobles del Rey Enrique IV

*

Follón de batalla. “Entran entonces Douglas y Sir Walter Blunt, encontrándose.”

Blunt: *¿Qué nombre tienes, que así te cruzas conmigo
En la batalla? ¿Qué honor persigues
A costa de mi cabeza?*

Douglas: *Has de saber, entonces, que me llamo Douglas,
Y te acoso en la batalla con tanta gana
Porque algunos me dicen que eres tú el rey.*

Blunt: *Te han dicho la verdad.*

Douglas: *El señor de Stafford ha pagado caro hoy
Su parecido contigo; ya que, en lugar de a ti, rey Enrique,
Esta espada lo ha acabado a él: y ahora hará lo mismo contigo,
A menos que te rindas.*

Blunt: *No nací para rendirme, orgulloso escocés,
Y tú hallarás a un rey que vengará
La muerte del Señor de Stafford.*

[Luchan, y Blunt muere.]

[Entra Espuela Caliente.]

Espuela Caliente: *¡Oh, Douglas! Si hubieses peleado así en Holmedon,
Jamás habría vencido yo a un escocés.*

Douglas: *Todo ha terminado, todo está ganado: aquí, sin aliento, yace el rey.*

Espuela Caliente: *¿Dónde?*

Douglas: *Aquí.*

Espuela Caliente: *¿Éste, Douglas? No, conozco este rostro muy bien,
Fue caballero galante, se llamaba, por nombre, Blunt.
Y va aparejado, es cierto, como el rey.*

Douglas: *¡Que un bufón acompañe tu alma, allá donde vaya!
Has pagado un precio demasiado alto por un título prestado:
¿Por qué me dijiste que eras tú el rey?*

Espuela Caliente: *El rey tiene a muchos en el campo que llevan su misma armadura.*

Douglas: *Pues atravesaré todas sus lorigas,
Pasaré a cuchillo todo su ropero, pieza por pieza,
Hasta que encuentre al rey.*

(La primera parte de *El Rey Enrique IV*, V, III, 1 – 28)

*

Douglas: *¡Otro rey! Crecen como cabezas de hidra.*

Yo soy el Douglas, fatal para aquellos

Que llevan esos colores: ¿qué eres tú,

Que contrabaces la persona de un rey?

Rey Enrique: *El rey en persona, el cual, Douglas, lamenta con dolor de corazón*

Que hayas te hayas encontrado con tantas de sus sombras,

Y nunca, hasta ahora, con el mismo rey. Tengo dos chicos

Que andan buscándoos a ti y a Percy por el campo.

Pero, viendo que la buena suerte te ha traído a mis manos,

Te probaré yo: conque defiéndete.

Douglas: *Temo que seas otra contrahechura,*

Y, sin embargo, tienes el porte de un rey.

De todos modos, estoy seguro de que serás mío, quienquiera que seas,

Y te venceré con estos golpes.

[Luchan. Cuando el Rey Enrique está en grave peligro, entra de nuevo el Príncipe.]

Príncipe: *¡Levanta la cabeza, vil escocés, que acaso*

No la levantes más! Los espíritus

De tres valientes, Shirley, Stafford y Blunt, dan fuerza a mis brazos:

Es el Príncipe de Gales quien te amenaza,

Y nunca dejo de cumplir lo que prometo.

[Luchan. Douglas huye.]

(La primera parte de *El Rey Enrique IV*, V, IV, 25 – 43)

*

Shakespeare repite el relato de la espantada final de Douglas, con su tropezón y apresamiento, en las dos partes de *El Rey Enrique IV*:

Príncipe: *El noble escocés, Lord Douglas, como viera*

Que la fortuna de la jornada le volvía el rostro,

Muerto al noble Percy, y el pánico que pisaba los talones

A todos sus hombres, huyó con el resto,

Y cayó ladera abajo quedando tan maltrecho

Que sus perseguidores lo capturaron. En mi tienda

queda el Douglas, y ruego a Vuestra Gracia

Que pueda yo disponer de él.

(La primera parte de *El Rey Enrique IV*, V, V, 17 – 24)

Morton: *...Y a aquel furioso escocés,
Al sanguinario Douglas, cuya laboriosa espada
Había dado muerte tres veces a la apariencia del rey,
Le bajó el cuerpo, decorando con el tufo de sus miedos la vergüenza
De quienes ya habían vuelto las espaldas. Luego, en su huida,
El terror lo zancadilleó, y cayó preso.*

(La segunda parte de El Rey Enrique IV, I, I, 126 – 131)

“I am not a double man.”

Mira. El gordo Falstaff se ha hecho el muerto para escapar a la cólera del Douglas.

Príncipe: *¿Estás vivo? ¿O es fantasía*

Lo que juega con nuestra vista? Te lo ruego, habla:

No nos fiaremos de los ojos si no contamos antes con la sanción de los oídos:

Tú no eres lo que pareces.

Falstaff: *No, por cierto, no soy hombre doble y, si no soy yo Jack Falstaff, soy asno.*⁶⁰

(V, IV, 137 – 142)

(En *La primera parte de El Rey Enrique IV*)

⁶⁰ “But if I be not *Jack* Falstaff, than I am a *Jack*.” Juega el capitán de gamberros con su nombre. “*Jack-ass*” llamaban al asno, al necio.

Gemelos y duelo

William Shakespeare y Anne Hathaway tuvieron primero una hija, Susanna, en 1583, y menos de dos años después gemelos, chico y chica, Hamnet y Judith, bautizados el 2 de febrero de 1585. El 11 de agosto de 1596 enterraron a su único hijo varón, Hamnet. Tenía once años.

Shakespeare lo leería en la traducción que hizo Sir Thomas North de las *Vidas* de Plutarco. Fue la afrenta mayor que hizo Antonio a los romanos. Estaba ya casado con Octavia, hermanastra de César, y tenía de ella dos hijas, y engendró en la faraona mellizos, niño y niña, y “llamó a su hijo Alejandro, y a su hija Cleopatra”, y les dio además, divertido, apellidos soberbios, y tituló Sol al nene, y a la nena Luna.

Cuando Shakespeare escribió *Antonio y Cleopatra* calló esto. Lo hizo aconsejado por la economía dramática, o recordaría su pérdida.

Ave Fénix interrumpida

*

El Ave Fénix que escribió, el primero, Heródoto (II, 73), y con el cual travesó Ovidio (*Metamorfosis*, XV, 392 – 407), es oriundo de Arabia, y animal macho, y no hay otro como él, y se nutre del incienso llorón y del zumo del amomo y, cuando cumple quinientos años, se hace, con canela y nardo, con cínamo y mirra, un nido oloroso en la copa de una encina, o de una palmera, y se termina allí, y en su cadáver maravilloso se empieza un pollito que, cuando gallea, y encuentra fuerzas suficientes, encierra los restos de su padre en un huevo de mirra y lo transporta hasta Heliópolis, y lo deja en las puertas del Templo del Sol.

*

El año 1601 dieron en Londres a la imprenta un volumen en cuarto en cuya portada se leía:

MÁRTIR DE AMOR: O, QUERELLA DE ROSALINDA. *Donde se dibuja alegóricamente la sombra de la verdad del Amor en el Hado constante del Fénix y el Tórtolo.* Un Poema entrelazado con mucha variedad y rarezas; *ahora traducida por primera vez del venerable italiano Torquato Caeliano*, por ROBERT CHESTER. Con la verdadera leyenda del famoso Rey *Arturo*, el último de los nueve Magníficos, siendo el primer *Ensayo* de un nuevo Poeta *Británico*, recogido de diversos Archivos Auténticos. *A éstos se añaden algunas composiciones nuevas, de varios Escritores modernos cuyos nombres subscriben sus varias obras, sobre el primer Tema: a saber, el Fénix y el Tórtolo...*

Uno de los “Ensayos Poéticos” lo firmaba William Shakespeare.

En la *historia* original que Robert Chester traslada al inglés, y que servirá de juguete a “los más principales de nuestros escritores modernos”, Doña Naturaleza describe, en una asamblea de dioses, la belleza del Ave Fénix de Arabia, y dice su miedo, que muriese yerma aquella criatura fantástica. Pero Júpiter la consuela: llegaría de la isla amorosa de Pafos un Caballero que casaría con la pajarilla en la cumbre de una colina, y de sus cenizas, porque él lo mandaba, surgiría otra como ella. Llegó, así, un tórtolo viudo, y conoció al Ave Fénix. Las dos aves enamoradas armaron una pira, y la encendieron, y se arrojaron a ella.

*

En *La Fénix y el tórtolo* se juntan los pájaros mejores para cantar “el réquiem” (16), un “himno” (21) a las dos avecillas del título. Amor hizo luego un “Treno”, y sirvió de “Coro a su trágica escena” (49 – 52).

*“La muerte sirve ahora de nido a la Fénix,
Y el pecho leal del tórtolo
Descansa en la eternidad.*

*No dejaron posteridad,
Mas no por su incapacidad [infirmary],
Sino porque su matrimonio fue de castidad.”*

(56 – 61)

La Fénix es hembra en el texto que trae de Italia Robert Chester, y celebra sus bodas con el tórtolo en la pira sacrificial. Serán cenizas fecundas, y arrancará, de ellas, una nueva Fénix.

Y mira, en el poema de Shakespeare, triste, triste, no hay resurrección, ni procreación bruja. Su Ave Fénix no se continúa. Con ella se acaba su especie. Pide a los verdaderos, y a los hermosos, que acudan a la “urna” que guarda la ceniza sin magia de los castos amantes, y “suspiren una oración” “por estos pájaros muertos” (65 – 67).

Lutos mal aliviados

Prólogo

Aquí, aquí, aquí el héroe, o la heroína, gastan un luto que parece a otros terco, desmedido, alargado más allá de lo que ordenan el Cielo y las costumbres y exige naturaleza, teatro. La muerte (la del padre, la del hermano) es “común”, cosa que toca a todos. Quiebra uno el decoro si chapotea en ella.

Hamlet

Hamlet va aún nublado (I, II, 66). Lo riñe primero mamá, la Reina. Quiere que su “buen Hamlet” se quite sus “colores nocturninos”, que “con los párpados caídos” no busque a su “noble padre” continuamente “en el polvo”, pues sabe que la muerte es “común” (I, II, 66 – 72).

--*Sí, señora, es común.*

-- *Si es así,*

¿Por qué parece tan particular contigo?

--*¿Parece, señora? No, lo es.*

(I, II, 74 – 76)

Todas “las formas, apariencias y maneras del dolor” no lo “denotan” “fielmente”.

--...*Éstas, es verdad, parecen,*

Pues son acciones que un hombre podría interpretar,

Pero yo tengo algo dentro que sobrepasa el espectáculo,

Éstas no son sino los boatos y trajes de la pena.

(I, II, 83 – 86)

“But I have that within which passes show...” (I, II, 85) ¿Qué tendría, que lo sitúa más allá de la representación?

El Rey se muestra más severo. Su duelo es “obstinado”, de una “tozudez impía”, es mujeril, “señala” “un corazón mal fortificado, una mente impaciente, / un juicio simple, poco enseñado”. Falta, con su luto cabezón, al cielo, a los muertos, a la naturaleza, a la razón, puesto que “su tema más común / es la muerte del padre”. “Esto tiene que ser así.” “Os lo rogamos, echad a tierra / esta pena inservible, y pensad en nosotros / como en un padre...” (I, II, 92 – 108) Luego le piden que se quede en Dinamarca, que no vuelva a la facultad, a Wittenberg (I, II, 112 – 120). Enseguida se van todos, y Hamlet se queda murmurando su primer monólogo, “Ay, si estas carnes, demasiado, demasiado sólidas, pudieran derretirse, / deshacerse y disolverse en el rocío...” (I, II, 129 – 130)

Entrará luego el dudoso Espíritu del antiguo Dinamarca corrigiendo, con su texto, el duelo de su hijo. “Acuérdate de mí” (I, V, 91).

Hamlet: ...¿Acordarme de ti?
 Sí, sí, pobre fantasma: mientras la memoria tenga asiento
 En este globo distraído. ¿Acordarme de ti?
 Sí: de la tabla de mi memoria
 Borraré todos los recuerdos triviales, o tontos,
 Todo cuanto dicen los libros, todas las formas, todas las impresiones del pasado
 Que la juventud y la observación copiaron en ella,
 Y tu mandamiento vivirá solitario
 En el libro y volumen de mi cerebro
 Sin mezclarse con materia más baja.

(I, V, 95 - 104)

Hasta aquí la “melancolía” (III, I, 167) del príncipe arrancaba de la muerte de su padre, y de la prisa con que su madre se ha quitado lutos y se ha dado al Rey nuevo, su cuñado. Ahora, además, la alimenta la *historia* de la sombra en pena del Viejo Hamlet.

(En *Hamlet*)

Helena

“Esta joven dama tenía un padre (¡Ay, ese ‘tenía’ es un paso tan triste!)...” (I, I, 16 – 17) Lo dice por Helena, la “hija única” de Gerardo de Narbona, que fue otro médico prodigioso. Ahora se hallaba bajo la custodia de la Condesa del Rosellón, la cual esperaba que, con su educación, mejorasen las “disposiciones” que había heredado, sus “dones” naturales (I, I, 35 – 38). Helena lloraba, lloraba. La Condesa disculpaba sus continuas lágrimas: en aquella “salmuera” la doncella “conservaría” las virtudes que merecían su alabanza. Pero la estudiaba con preocupación: “La memoria de su padre no se acerca nunca a su corazón sin que la tiranía de su tristeza arranque toda apariencia de vida de sus mejillas. Ya basta, Helena, vale, ya basta, a menos que busques que se piense que afectáis una tristeza que no sentís...” Helena protestó: “Afecto, es verdad, la tristeza, pero también la tengo.” El *Viejo* Lafeu replica: “La lamentación moderada es el derecho de los muertos; el dolor excesivo, el enemigo de los vivos” (I, I, 45 – 52). Sin embargo, Helena no se lamenta por su padre, sino por el amigo, que se va. Una vez que se ha quedado a solas en el escenario, con nosotros, se confiesa:

*--¡Ay! ¡Si todo fuera eso! Yo no pienso en mi padre,
Y estos lagrimones honran mejor su memoria
Que aquéllas que derramé por él a su hora. ¿Cómo era él?
Lo he olvidado: mi imaginación
No guarda otro favor que el de Beltrán.
Estoy perdida...*

(I, I, 77 – 82)

(En *Bien está lo que bien acaba*)

La Condesa Olivia

La Condesa Olivia, hermosa ricahembra con pergaminos, no quería, por ahora, maridar. Porque perdió un hermano, y deseaba “conservar” en la “salmuera” que echaban continuamente sus ojos su “amor muerto” “fresco / y duradero, en su triste memoria”, hizo voto, que iría siete veranos tapada, “como enclaustrada”, llorona, evitando al macho (I, I, 23 – 32). Estaba Olivia, se decía (“as it is spoke”), “abandonada a su tristeza” (I, IV, 19 – 20). Su *historia* la resume un Capitán de barco. “¿Qué es?” Olivia es “una doncella virtuosa”. Es “la hija de un conde / que murió hace doce meses”. Quedó entonces “bajo la protección” de su hermano, pero éste “al poco también murió”, y por su “grande amor” “(dicen)”, dice, entre paréntesis, “ha abjurado la compañía / y la contemplación de los hombres” (I, II, 35 – 41).

Su tío, el vicioso don Tobías Regüeldo, interesado, que sería su alcahuete, critica su luto con argumentos semejantes a los que usa el Rey Claudio con el príncipe de Dinamarca: “¿Nos apestará mi sobrina, tomándose así la muerte de su hermano? Os aseguro que la pena es enemiga de la vida” (I, III, 1 – 3).

El Bufón también censura su duelo:

Bufón: *Mi buena señora, ¿por qué lloras?*

Olivia: *Mi buen bobo, lloro la muerte de mi hermano.*

Bufón: *Yo creo que su alma está en el infierno, señora.*

Olivia: *Yo creo que su alma está en el cielo, bobo.*

Bufón: *Más boba me parecéis entonces, señora, llorando por el alma de vuestro hermano, estando en el cielo.*

(I, V, 64 – 69)

(En Noche de Reyes)

La Pucela de Orleans

Prólogo

La *Pucela* que escribe Shakespeare en *La primera Parte de El Rey Enrique VI* es zagala hija de poco, marimacho, gorrón cuartelero, bruja y diablesa, o barragana del diablo, y anda medio tarada, la pobre, que se sueña princesa, virgencita, divina.

¿Beata de Dios o del Ángel Caído?

Salisbury cercaba Orleans. Carlos, Delfín de Francia, observando su furia, no se atrevía a ir contra él. Pero el Bastardo trae “socorro”, “una *santa* doncella [a *holy* maid]” a quien “el Cielo” ha “ordenado”, “en una *visión*”, “romper este tedioso sitio” y echar a los ingleses de Francia (I, II, 50 – 54). *Visión* “vale (...) especie, que Dios envía, o infunde por modo de revelación, ya sea en objeto real, o aparente” (*Aut.*). En una (y viene, sí, del “Cielo”) aprende Juana sus trabajos, que son patrióticos (I, II, 52 - 54).

En la *historia* que ella se cuenta (en la que cuenta, *aparte*, a Carlos), Juana era, “por nacimiento, hija de un pastor...” (I, II, 72) Pero “el Cielo y Nuestra graciosa Señora han querido / dar lustre a mi contemptible estado” (I, II, 74 – 75). Se le había aparecido “la Madre de Dios”, revelándose en estupenda “*visión*”, con aviso y luces, y mandó que “abandonase [su] baja vocación” y “librase” a su “país de la calamidad”, y la mejoró mucho, y quiso que conociese todas las cosas, las de antes, las de luego, y la hizo brava (I, II, 72 – 92). La tocó, pues, “la Madre de Cristo” (I, II, 106) en su visitación, llenándola de gracia, de gracias. Luego, en Touraina, en el cementerio dedicado a Santa Catalina (su hada madrina), halló una espada maravillosa, guarnecida con cinco flores de lis, y terminó de ordenarse de caballera muy iluminada (I, II, 98 – 101).

El Delfín Carlos ensayó primero el ingenio de la niña, y lo halló agudo. “No os asombréis [Be not amazed].⁶¹ No hay nada que pueda esconderse de mí” (I, II, 68).

Puede responder a cualquier pregunta *all'improvviso* (I, II, 87 – 88). El Bastardo de Orleans cree que Juana posee, en efecto, el “don sobrenatural” (*Aut.*) de la “profecía”, y aventaja, en él, a “las nueve sibilas de la vieja Roma: / puede revelar lo pasado y lo por venir ” (I, II, 55 – 57).

Su espada es la “de Débora” (I, II, 105). Débora, verás, se asemeja a Juana más por sus fantásticos pronósticos que en ser diestra espadachina. Débora, “madre de Israel”, juzgaba y anunciaba futuros a la sombra de su palmera sagrada, entre Ramá y Betel, en la montaña de Efraím. Que un torrente volcaría los novecientos carros de Yabín, el rey de Canaán, que quería avasallarlos, en el barranco de Quisón, y que una mujer muy osada, Yael, mataría a su capitán, Sísara, huido, en su tienda (*Jueces*, IV, 4 - 6).

⁶¹ “Be not amazed” (I, II, 68). Miranda ha contemplado la *tempestad* de cuento que ha levantado su padre, y Próspero usa una frase semejante para sosegarla: “Be collected. No more amazement.” “Serenaos, y que cese vuestra confusión.” (*La tempestad*, I, II, 13 – 14).

Carlos entiende que puede más que “Helena, la madre del gran Constantino”, y que “las hijas de san Felipe” (I, II, 142 – 143). Helena fue peregrina famosa en Jerusalén, y encontró, en el Gólgota, la veracruz. Felipe fue evangelista, y uno de los siete primeros diáconos de la iglesia. Tuvo cuatro hijas, vírgenes todas, y todas adivinas. Están sepultadas junto a su padre, en Hierópolis. Hierópolis era provincia de Frigia, país de magas.⁶²

Si ella se dice ahijada de María y Santa Catalina, la favorita del Cielo, sus contrarios (los héroes de este cuento) la hacen amiga de Satanás. El Talbot la llama “diabla, o dama del diablo” (“*devil, or devil’s dam*” [I, V, 5]). “Dama” es “la manceba o concubina con quien se tiene comunicación ilícita” (*Aut.*). Es la “asquerosa enemiga [*fiend*] de Francia y demonia [*bag*] dañina (III, II, 52). “*Fiend*”, en inglés, lo mismo que “*enemigo*” en castellano, “por antonomasia y absolutamente se entiende el demonio”. “*Hag*” significa “*diabla*”, y “*bruja*”, y “*vieja fea, sucia o malvada*”. Juana preside “la ayuda del infierno” (II, I, 18). Practica y tiene conversación “con espíritus” (II, I, 25). Le da escolta “su viejo familiar⁶³”, su cojuelo privado (III, II, 121 – 122).

En cambio “Dios” es la “fortaleza” de los ingleses: actúan, ellos, amparados bajo Su “nombre conquistador” (II, I, 26). De hecho, cuando el Coro anuncia la muerte de Enrique Quinto de Inglaterra lo llama “Rey de Reyes” (I, I, 28) (el título del jinete tremendo que vendrá para derrotar a la Bestia y al falso profeta en nuestras últimas [*Apocalipsis*, XIX, 16]) y “Señor de las Huestes” (I, I, 31) (el nombre que daba Isaías a Yahvéh Terrible).

El Correo inglés trae noticia de una “santa profetisa nueva” (“a holy prophetess new risen up” [I, IV, 102]). Pero el Talbot lo corrige, y agota su vocabulario para darle a Juana todos los nombres de la escolar. “Eres una bruja [a witch] / y voy a dar tu alma al señor que sirves” (I, V, 6 - 7). Era la “bruja” (“witch”) que aterrorizaba a sus ejércitos (I, V, 21). Era “bruja”, una “condenada hechicera” (“that witch, that damned sorceress” [III, II, 38]). Era “Hécate” (III, II, 64). También York la llama “bruja” (“witch”), y “Circe” (V, III, 34 – 35). Las últimas palabras se las dirige Ricardo Plantagenet: “Tú, sucio y maldito ministro del infierno” (V, IV, 95).

⁶² *Hechos de los apóstoles*, XXI, 8 – 9; *Carta a san Víctor* de Polícrates, obispo de Éfeso; *Diálogo de Cayo*; *Historia Eclesiástica*, III, xxxii, de Eusebio; *Martirologio*, de san Isidoro; *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine.

⁶³ “También llaman *familiares* a los demonios que tienen trato con alguna persona; traen origen de los duendes de casas, que los antiguos llamaban dioses lares...” (Cov.)

Su *verdadera* naturaleza (la que Shakespeare confirma) se manifiesta en V, III. Allí Juana *hace* a la bruja. Frente a los muros de Angers, sola, que sus camaradas han salido por piernas, la Pucela ¿reza? No. Reúne “encantamientos y amuletos [charming spells and periapts]” (V, III, 2). Está convocando a los “sujetos / del señorial monarca del norte” (quiere decir, Lucifer) (V, III, 5 – 6), a sus “espíritus familiares” (V, III, 10), los que la acompañaban y aconsejaban. Ellos acuden enseguida, pero pasean el escenario taciturnos, callados, cabizbajos. La Niña pide por Francia.

*--¡Ay! No alarguéis este silencio más de la cuenta,
Si antes os he dado a beber mi sangre a menudo, con gusto,
Ahora me arrancaré algún miembro y os lo daré,
Como adelanto de otros beneficios,
Si condescendéis a ayudarme ahora.
[Ellos agachan la cabeza.]
¿No me remediareís? Con mi cuerpo
Os pagaré recompensa, si satisfacéis esta demanda.
[Sacuden la cabeza.]
¿No? Mi cuerpo y mi sangre, ¿no os bastan?
(...)
¡Tomad, entonces, mi alma, mi alma, mi cuerpo, todo...!*

(V, III, 1 – 22)

Han llegado rápidos, pero indiferentes: la han abandonado (V, III, 24), ya no los mueven sus conjuros (V, III, 27 – 28). Se ha quedado sola, y nada puede.

¿Blanca o morena?

En la *historia* que ella se cuenta Juana había sido “negra y oscura”, morena, muy estropeada por aires y soles, pero María la volvió blanca, y le dio “la belleza que me bendice, y que podéis ver” (I, II, 84 – 86). Pero York la encuentra “fea” (“ugly” [V, III, 34]). Y Talbot “asquerosa”, “horrorosa” (“*foul*”: el adjetivo vale para el cuerpo y el alma [III, II, 52]).

Hija ¿de qué?

En su alucinado relato Juana es “por nacimiento, hija de un pastor” (I, II, 72). Su “estado” (su “especie, calidad, grado y orden” [*Aut.*]) había sido “contemptible” (“lo mismo que despreciable” [*Aut.*]); su “vocación” (la de ovejera), “baja” (I, II, 80).

Guardaban a Juana de Arco, la Niña de Orleans, en el campamento del Duque de York, en Anjou. En vísperas de su hoguera la visitó uno con cayado, pellico y morral, tirándose de las blancas barbas, echando lágrima, diciendo, Juanilla, Juanilla, “mi dulce hija”, que se me romperá el corazón si veo tu muerte tan adelantada, muy a destiempo. No. No. Aquel *Vejele* de entremés, aquel *Pastor* de farsa, o cuasi comedia, que venía a llorarla tan tarde, no podía ser su padre. Aquél era un “miserable decrepito”, “un desbragado bajo e innoble” (V, IV, 7). “Thou art no father nor no friend of mine” (V, IV, 9). No era su padre, ni amigo suyo. Una y otra vez lo niega y desconoce. No es criatura suya, ni tiene nada con él. “Deny me not...” (“No me niegues...” [V, IV, 20]) “Dost thou deny thy father, cursed drab?” (“¿Negarás a tu padre, maldita perra?” [V, IV, 32]) Porque negaba su “parentesco” la Pucela perdía la gracia (V, IV, 14). Negar “vale (...) olvidarse o retirarse de lo que antes se estimaba o frecuentaba”, “desdeñar, esquivar alguna cosa, o no reconocerla como propia, o que de algún modo no le pertenece”, y “se toma asimismo por faltar, o no corresponder, a la obligación que inducen algunos títulos o afectos” (*Aut.*). No se arrodillará ante él para recibir su “bendición” (V, IV, 25 - 26).

Pastor: ¿No te doblas? [*Wilt thou not stoop?*] ¡Pues maldigo la hora
De tu natividad! ¡Ojalá hubieras mamado matarratas
De los pechos de tu madre!
¡Quisiera que algún lobo hambriento se te hubiera comido
Cuando pastoreabas mis ovejas!
¿Y negarás a tu padre, maldita perra?
¡Bah! ¡Quemadla, quemadla, que la horca es patíbulo demasiado alto para ella!

(V, IV, 26 – 33)

Juana se querella contra sus jueces. Buscaban, con eso, “oscurecer [su] noble nacimiento” (V, IV, 22). Y es que ella “descendía de sangre más gentil” (V, IV, 8). No la había engendrado un “pastor villano”, sino que venía “de progenie de reyes” (V, IV, 36 – 37). Juana ha dicho su *novela familiar*.

¿Pucela o putaña?

Carlos la compara con diosas opuestas. Le parecía Juana “hija de Astrea” (I, VI, 4) (Astrea es otro nombre de Virgo, la pudorosa), y “la estrella de Venus, abajada” (I, II, 144). “*Pucela* o *putaña* [*Pucelle* or *pussel*” (I, II, 107). Así saluda *el* Talbot la noticia de aquella extraordinaria mujer, discutiendo su vocación virginal.

En la *historia* que ella se cuenta Juana gasta, por apellido, el de “la *Pucela*”, o sea, “la *Niña*”, “la *Doncella*”. “No debo rendirme a los ritos del amor, / pues mi profesión es sagrada, y viene de arriba” (I, II, 113 – 114). Era, sí, “una *doncella*” (“a maid” [IV, VII, 38]). “Juana de Arco ha sido / *virgen* [a virgin] desde su más tierna infancia, / *casta*, *inmaculada* hasta en el pensamiento”, y su “sangre”, que iban a derramar, era “de doncella” (“maiden”) (V, IV, 49 – 52). Segunda María. No ha conocido, entonces, ni quiere, varón.

Desde el principio los *hombres* (los franceses lo mismo que los ingleses) babean delante de Juana, y la putean.

Carlos desafió a Juana, para probar cuánto valía, si valía, apuntando suciedades con una sonrisa gamberra: “En combate singular *lucharás* [thou shalt *buckle*] conmigo” (I, II, 95). Él no temía “a ninguna mujer” (I, II, 102). Su autor, borde, hace que ella replique con una frase que dice su gana: “Y, mientras yo viva, no huiré de hombre alguno” (I, II, 103). La Pucela le dio estocada, y lo rinde de muchas maneras. El duelo incendió a Carlos, lo llenó de impaciencia, y la corteja más a la letra. La deseaba. Le había ganado, la bella forzuda, de una, el corazón y las manos. Desde ahora la serviría, y ya no sería su “soberano” (I, II, 108 – 112). Pero ella no podía sujetarse todavía a los “ritos del amor”, pues había hecho “profesión” de virgen consagrada (I, II, 113 – 114). No obstante, cuando haya expulsado de Francia a todos sus enemigos pensará en una “recompensa”⁶⁴ (I, II, 115 – 116).

Viendo cuánto “se alargaba la plática”, tan apartada y privada, del Delfín y la zagala, los cortesanos la glosan groseros, Carlos la estará oyendo en confesión, y ella le habrá desnudado el alma, y andará ya en camisa, tentándolo, y con mirar a la muchacha se crece (se hincha) él (I, II, 118 – 122). Y se santiguan: “Estas mujeres son *torcidas tentadoras* [*shrewd tempters*] con la lengua” (I, II, 123). *Ecce* Eva.

⁶⁴ Lo mismo prometerá a sus demonios familiares.

Más adelante, cuando los ingleses tomen Orleans, Burgundia sacará a plaza el concubinato más o menos secreto de Carlos y Juana: “He asustado al Delfín y a su fulana [his *trull*]. / Corrían cogidos del brazo, como una pareja de tórtolos / que no pueden vivir apartados ni de día ni de noche” (II, II, 28 – 31).

También Talbot, como Carlos, lucharía con ella amorosamente: “Pelearé contigo.” “I’ll have a bout with thee” (I, V, 4). Y ronca aún: “Te haré sangre.” “Blood will I draw on thee” (I, V, 6). Hacerle sangre ¿no vale violarla? En cambio, el hijo del capitán inglés, “mozo virginal” (“maiden youth” [IV, VII, 38]), la esquivo, espantado.

Burgundia: *Pero ¿qué es esa Pucela que hacen tan pura?*

Talbot: *Una doncella, dicen.*

Bedford: *¿Doncella, y tan marcial?*

Burgundia: *Quiera Dios que veamos probado que no es masculina antes de mucho,
Si bajo el estandarte de los franceses
Lleva la armadura como en estos principios.*

(II, I, 20 – 24)

Otra vez se burlan de la pureza de Juana, poniéndola en tela de juicio. El chiste hay que explicarlo: si yace con los soldados franceses, empalmados, quedará embarazada y se descubrirá, así, su condición de mujer.⁶⁵

En Ruán de nuevo topan *la* Pucela y *el* Talbot en la batalla. La rodeaban sus “rijosos galanes” (“lustful paramours” [III, II, 53]). “*Damisela*, vamos a batirnos otra vez” (III, II, 56). “¿Tan caliente estáis, señor?”, replicaba ella (III, II, 58). Y quiere decir, la pícara: ¿Acaso me batiríais los ijares?. “*Damsel*”, en inglés, lo mismo que “*damisela*”, en castellano, “por extensión se suele llamar (...) la Dama Cortesana”, o sea, “la mujer expuesta y de ruin trato” (*Aut.*).

Sin el Duque de Burgundia de su lado, el Delfín Carlos atrasa. Pedían a Juana que usase “políticas secretas” (III, III, 12). Los alcahuetes disimulan torpemente su oficio. “Empléate, *dulce virgen* [*sweet virgin*]” (III, III, 16). Querían que encantase (“*enchant him*”) a Burgundia con “palabras azucaradas” para que abandonase a los ingleses y cambiase de bandera (III, III, 18 – 20 y 40). Fue y lo logró. “La Pucela ha representado bravamente su parte en esto” (III, III, 88).

⁶⁵ Sanders, 1981: 181. Nota a II, I, 22 – 24.

En otra, delante de Burdeos, la Pucela se encontró con el hijo de Talbot, y lo retó: “Tú, mozo virginal [maiden], sé derrotado por una *virgen* [a *maid*].” El calcillas respondió que “no había nacido / para ser el pillaje de una *loba* [a *giglot wench*]”, y corrió a meterse “en las tripas de los franceses” (IV, VII, 37 – 43).]] “A *giglot wench*” significa mujer demasiado alegre. Traduzco “*loba*”, que es lo mismo que ramera (el *lupanar* es la casa de loba), y pega además con la frase.

Aquí ya no valen los nombres que se da Juana, o la opinión de los otros. La Maga ha convocado a sus “espíritus familiares” y les asegura que, del mismo modo que hasta ahora les había dado a beber su sangre, si la ayudaban en ésta les ofrecía el cuerpo y el alma, “todo” (V, III, 1 – 22).

A punto de muerte, delante de sus jueces, la Pucela se declara “virtuosa y santa, escogida desde arriba / por inspiración de la gracia celestial / para obrar milagros notables en la tierra”. Y no tenía, asegura, trato con “espíritus malignos”. “Juana de Arco ha sido / virgen desde su más tierna infancia, / casta, inmaculada hasta en el pensamiento, / y mi sangre de doncella, derramada con tanto rigor, / clamará venganza ante las puertas del cielo” (V, IV, 36 – 53). Sus jueces hacían befa de sus palabras:

--Oídmme, señores, por amor de su flor
No aborremos leña, traed madera suficiente
Y pondremos barriles de brea en la picota
Con tal de abreviar su tormento.

(V, IV, 55 – 58)

Juana descubrirá entonces su “pecado”, su “debilidad”, su falla trágica (“my infirmity”), que acaso le sirva de “privilegio”:

Pucela: ...*Sabed, sanguinarios homicidas, que estoy embarazada.*
No asesinéis, pues, el fruto que guardo en mi vientre,
Aunque reservéis para mí una muerte violenta.
Ricardo: ¡Que el cielo lo impida! ¿La santa doncella preñada?
Warwick: ¡Este ha sido, en verdad, tu milagro mayor!
Y ¿en esto ha parado tu estricta pulcritud?

(V, IV, 59 – 67)

Sería del Delfín, que se la arrimaba. Y no sufrirían un bastardo de Carlos. ¡No, no! ¡Era de Alençon!

--¿Alençon? ¿El notorio Maquiavelo?
 Morirá aunque tenga mil vidas.
 --Oh, perdonadme, os he engañado.
 No quise nombrar a Carlos, ni al Duque,
 Sino que fue Reigner, el Rey de Nápoles, quien prevaleció conmigo.
 --¡Un hombre casado! ¡Eso es lo más intolerable!
 --¡Vaya con la moza! Me parece que no sabe muy bien,
 De tantos ha gozado, a quien acusar.
 --Es señal de que se ha mostrado, con lo suyo, liberal y graciosa.
 --¡Y todavía, a fe mía, es una virgen pura!
 Furcia, tus palabras condenan, contigo, a tu cachorro.

(V, IV, 68 – 85)

La Niña de Orleans huele a chamusquina. Intenta defenderse con esto y con lo otro. Hace la *parte* ridícula, y sale muy estropeada.

Y, en fin, su padre, viendo que Juana lo desconoce, la trata de “maldita perra [cursed drab]”, y pide que la quemen, que la quemen (V, IV, 32 - 33).

Patriota

La misión de Juana (palabra del Cielo) es bélica, y patriótica: romper, primero, el “tedioso sitio” de Orleans, y expulsar, luego, a los ingleses de Francia (I, II, 50 – 57). “Yo he sido asignada⁶⁶ [assigned] para ser el azote de los ingleses [the English scourge]”, dice, y afirma que esa misma noche levantaría el asedio de la villa. “Esperad el veranillo de San Martín, días alciónicos⁶⁷, / desde que he entrado en estas guerras” (I, II, 125 – 132).

Aparece “vestida de armadura” (“clad in armour” [I, V, 3]). Lleva, por atributo, la espada de cuento que el Delfín apellida “de Débora” (I, II, 105), escogida entre un montón de viejos hierros (I, II, 101), adornada con cinco flores de lis (I, II, 98 – 101). Con su esgrima desarma fácilmente al Delfín Carlos (I, II, 104 – 105) y desvía las cuchilladas de Talbot (I, V, 4 – 13). Es “Amazona” (I, II, 104), “marcial” (II, I, 21). La inspiraba un “aguila” (y no, como a Mahoma, una “paloma” [I, II, 140 – 141]). Sería (haría) la “guardia” de los franceses (I, II, 127).

La Pucela es la campeona de Francia; *el* Talbot, el valiente de los ingleses, el hombre del saco de las pesadillas de los niños franceses, el ogro de los insomnios de sus mayores. Era, él, “*el* Talbot”, como ella “*la* Pucela”: a ambos los decían con el artículo de los seres muy singulares.

Con ella adelantaban los suyos. El capitán inglés está confundido: “¿Qué se ha hecho de mi vigor, mi coraje y mi fuerza?” (I, V, 1) “Giran mis pensamientos como el torno de un alfarero. / No sé dónde estoy ni qué hago. / Una bruja, metiéndonos miedo, y no por la fuerza, lo mismo que Aníbal, / empuja hacia atrás a nuestras tropas y conquista lo que le place” (I, V, 19 – 22). “La vergüenza de esto me hará esconder la cabeza” (I, V, 39).

⁶⁶ Asignar significa “señalar, deputar, destinar” a una “persona para tal empleo, tal ministerio” (*Aut.*).

⁶⁷ San Martín trae su “veranillo” el día de su fiesta, 11 de noviembre. El alción “pone sus huevos en el arena junto al mar, anunciando la serenidad del tiempo, porque en catorce días que necesita, siete para empollarlos y siete para criar los polluelos, hasta que pueden volar, está el mar en bonanza, y se aprovechan deste tiempo los marineros para emprender los viajes” (*Aut.*). Ver Sanders, 1981: 168 – 169. Nota a I, II, 131.

Así, bajo su caudillaje, rescatan Orleans (I, VI, 8 – 9). Carlos, entusiasmado, suelta rastra de piropos a la muchacha, la llama “la criatura más divina, hija de Astrea” (I, VI, 4), “gloriosa profetisa” de Francia (I, VI, 8). Partiría la corona con ella, la cantarían “los curas y los frailes” en las misas, la llevarían en andas en las procesiones, levantaría para ella una “pirámide más majestuosa” “que la de Ródope de Menfis”, “transportarían “en los altos festivos, / ante los reyes y reinas de Francia”, “sus cenizas, en una urna más preciosa / que el rico cofre de Darío, con sus joyas engastadas”, sería la nueva patrona de Francia, en lugar de san Denis (I, VI, 17 – 29).

Mas llegan las derrotas.

El Talbot asaltaría de nuevo la ciudad, que había recobrado “Francia cobarde” con sus “brujas [witches] y la ayuda del infierno” (II, I, 16 - 18). Los franceses, sorprendidos, se han desbandado “en camisa” (II, I, 38). Carlos, vencido, muda la opinión y el humor, duda de su musa: “¿Ha sido esto engaño tuyo, dama embustera?” (II, I, 50).

El Talbot reconquista Ruán. Soberbioso, ladra: “¿Y dónde para la Pucela ahora? / Supongo que se le ha dormido su viejo familiar⁶⁸”, el que la favorecía (III, II, 121 – 122).

El Rey Enrique VI de Inglaterra cruza el mar y es coronado en París (IV, I).

Francia necesita tener al Duque de Burgundia de su parte, y Juana será el instrumento (III, III). En el acto siguiente (el cuarto) Inglaterra, partida en dos, dividida entre los de la Casa de York y los de la Casa de Lancaster, peleada por los de la rosa blanca y los de la rosa colorada, deja morir a Talbot, su héroe mayor, y a su valeroso hijo. París, parece, va a caer. Podrá entrar Juana, a la cabeza de los suyos.

Todo se desastra. Los suyos han desamparado la villa de Angers, y queda, sola, la Pucela, y no le valdrán demonios: la gloria de Francia se revolcará por el polvo (V, III, 1 – 29). Ahí la harán prisionera, la juzgarán, y la darán al fuego.

⁶⁸ “También llaman **familiares** a los demonios que tienen trato con alguna persona; traen origen de los duendes de casas, que los antiguos llamaban dioses lares...” (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*)

“Excedo a mi sexo.”

“And thou shalt find that *I exceed my sex* (I, II, 90)”. “Y hallarás que *excedo a mi sexo*.” Dice, y da en la clave de su (des)gracia, de lo que la pierde. Espantaba aquella “mujer vestida de armadura” (“a woman clad in armour”) (I, V, 3), aquella “doncella (...) tan marcial” (II, I, 21). “Pray God she prove *not masculine* ere long...” “Quiera Dios que veamos probado que *no es masculina* antes de mucho...” (II, I, 22) Dios no toleraría aquella criatura monstruosa, indecisa, dudosa, andrógina, la varona.

Maldiciones

*

Se van esos actores mudos, trajeados de demonio, y llega el Duque de York. Juana se quiebra, no puede impedir que la hagan prisionera, las fuerzas sólo le alcanzan para echar pestes sobre York y Carlos: “¡Ojalá manos sanguinarias os sorprendan a los dos en vuestros lechos!” (V, III, 41)

York: *¿Veis? La fea bruja [witch] arruga el ceño
Como si, igual que Circe⁶⁹, quisiera cambiar mi forma.
(...)
¡Calla, hereje [miscreant], y reserva tus maldiciones para cuando te pongamos en la picota!*

(V, III, 34 – 35; 44)

*

Condenarán a la Pucela. Mientras se la llevaban, para darla al fuego, chilló desentonada las malaventuranzas que ordenaba contra sus verdugos, y contra su nación:

Pucela: *Llebadme, pues, de aquí, pero os dejo mi maldición:
¡Que el glorioso sol nunca refleje sus rayos
Sobre el país que os sirve de habitación,
Y que la oscuridad y la tétrica sombra de la muerte
Os rodeen, hasta que la discordia y la desesperanza
Os arrastren a romperos el cuello o a ahorcaros!*
Ricardo: *¡Así te rompas tú en pedazos, y te consumas, vuelta ceniza,
Sucio y maldito ministro del infierno!*

(V, IV, 86 – 95)

⁶⁹ Circe, la maga, cambió en gorrinos a los compañeros de Odiseo, en su isla sagrada.

Orígenes de aquella *Marejadilla*

*

El Rey Mago, viendo que se perdían, él (su baba, su baba) y su hija quinceañera y húmeda, en las estrechas soledades de la isla, juntó con sus artes a doce geniecillos, los vació de *historias*, y les contó la suya. Los encerró luego en doce redomas, y echó éstas al mar. Una la halló William Shakespeare en la orilla gamberra del Támesis londinense. Ensayó el rescate y la redención del Brujo en *Pericles*, en *Cymbelino* y en el *Cuento de invierno*, y sólo pudo alcanzarla (pero será tristísima, y muy frágil, que vendrá nada más si le prestamos nuestra fe) en *La Tempestad*. El trabajo fatigó tanto al bardo que abjuró de aquella “ruda magia”, rompió su palito de virtudes, sepultándolo “varios codos debajo de la tierra”, y abismó su “libro” “en profundidades que ninguna plomada ha sondado jamás”⁷⁰, y se retiró a Stratford, a rusticar, y allí, quizás, “un tercio de [sus] pensamientos [serían] [su] tumba”⁷¹. Esto lo supe porque otra de las redomas se llegó hasta mis pies, en la playa de la Malvarrosa. Y escribí, desde el texto embotellado, *Marejadilla*.

*

El retrete, para Covarrubias, es “el aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa y más apartada...”. Como *cubiculum secretum* lo traduce el *Diccionario de Autoridades*. Allí dentro pena uno, y se alivia. Conmigo es, además, escuela. Ahora mismo tengo, muy a mano, en un taburete de tijera, de palo, bajito, una colección de frases hechas del inglés y los *Pasos* de Lope de Rueda. Esta mañana, sin embargo, había cerrado *La Tempestad* y me apetecía brindar con otra cosa. Por casualidad he cogido *Deshoras*, de Julio Cortázar, y he removido el vientre con *Botella al mar*. El libro debí de leerlo en el 83, cuando lo sacó Alfaguara, porque hasta que se me murió el argentino esperaba como perro a su puerta, a que me tirase algún hueso. Las cursivas me arrastraron enseguida al fondo de la página: “...como muchas cartas, como muchos relatos, también hay mensajes que son botellas al mar y entran en esos lentos, prodigiosos *sea-changes* que Shakespeare cinceló en *La tempestad*... Es así, pienso, que se operan las comunicaciones profundas, lentas botellas errando en lentos mares...”. De septiembre del 91 es una carta del tío Saturnino, donde comenta, divertido, *Marejadilla* y me avisa que están levantando, de nuevo, el teatro de *El Globo*, en Londres. Ya lo han terminado, y él no ha llegado a visitarlo. Supongo que de aquel año será la obrita, que mezcla los juguetes de Próspero con botellas errantes, marineras.

⁷⁰ William Shakespeare, *La Tempestad*, V, I, 50 – 57.

⁷¹ William Shakespeare, *La Tempestad*, V, I, 311.

*

La memoria, ¿lo guarda todo? A los diecisiete años yo leía sin masticar, tragando con prisa, hambrón. Así me metí entre pecho y espalda las obras completas de Shakespeare, en castellano, que me había prestado Juanjo Huerta. Las malcomería todas, chulo, o apartaría algunas del plato, aburrido. Ni me acuerdo. Seis años después, en el curso 84-85, volví (pero valía la primera vez) a *La Tempestad*.

*

El excusado, ya lo he dicho, me hace de universidad, pero alguna vez, como hoy, es templo oracular, montecillo sinaí donde tengo menudas revelaciones. Julio Cortázar juntó en un párrafo botellas al mar con *La Tempestad*, y yo, ocho años después de leerlo (con la obra de Shakespeare borrada, ignorando qué significaban aquellas “mudanzas marinas”, “*sea-changes*”), pensé que inventaba *Marejadilla*.

Botones que fatigaron al Viejo Rey Lear

*

La tempestad, en el páramo, y la que arrasa su mente (III, IV, 12) van deteriorando al Viejo Rey. Pero Lear, antes de perderse en el laberinto de su locura, o en su vestíbulo, reza, arrodillándose (III, IV, 28 – 36). Luego estudia a aquel “pobre Tomás”, mendigo lunático (es parte que finge el buen Edgar para ayudar a su señor), calato:

--Y el hombre ¿no es más que esto? Tú no debes seda al gusano, cuero a la bestia, lana a la oveja, perfume al gato. ¡Ja! Nosotros tres, aquí, somos sofisticados: tú eres la cosa misma. El hombre, desacomodado, no es sino un pobre animal desnudo, de tres dientes, como tú. ¡Fuera, fuera con vosotros, préstamos: ven, desabotóname aquí.

(III, IV, 101 – 107).

*

Lear tiene en sus brazos a su hija Cordelia. La han ahorcado en su celda.

*-- Ay, ya no vendrás más.
Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.
Os lo ruego, desabrochad este botón. Gracias, señor.
Oh, oh, oh, oh.
¿Veis esto? ¡Miradla: mirad, sus labios,
Mirad ahí, mirad ahí! [Muere.]*

(V, III, 306 - 308)

*

“Come, unbutton here” (III, IV, 107). “Pray you undo this button” (V, III, 308). Dos veces pide el Rey Viejo a los suyos que le desabrochen un botón. La primera quiere, con eso, quitarse de las “pompas” (III, IV, 33) del mundo, y ser, como aquel “pobre Tomás”, “la cosa misma” (III, IV, 104). La otra intenta aliviarse algo el duelo que lo ahoga, y lo acabará enseguida.

(En *El Rey Lear*)

Shakespeare y la carátula

I

Falta al Poeta “el favor” de las “estrellas” que gobiernan su suerte (*Soneto XXV*, 1).

*“Cuando en desgracia de la fortuna y de los ojos de los hombres
Lloro, en soledad, mi destierro,
Y enfado a los sordos cielos con mis inútiles lamentos,
Y me miro, y maldigo mi hado...”*

(*Soneto XXIX*, 1 – 4)

El “aborrecimiento de la fortuna”, lastimando sus partes “más preciosas”, ha dejado al poeta “tullido” (*Soneto XXXVII*, 3).

II

“Ay, es verdad, he ido aquí y allá, / y he parecido *botarga* a sus ojos, / he ensuciado mis pensamientos, he malbaratado lo más precioso...” “Y la mayor verdad es que he contemplado la verdad / al soslayo, y extrañamente” (*Soneto CX*, 5 – 6).

“And made myself a *motley* to the view...” “*Motley*” traduzco por “*botarga*”, que “vulgarmente” llamaban...

“...un vestido ridículo, que sirve de disfraz, y es todo de una pieza, que se mete por las piernas, y después entran los brazos, y se abotona con unos botones gordos. Está hecho de varios colores casados en contrario, para causar risa a los circunstantes” (*Aut.*).

Se asemeja al hábito del *matachín*,

“...hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varias colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Fórmase destas figuras una danza entre cuatro, seis u ocho, que llaman los *Matachines*, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vejigas de vaca llenas de aire” (*Aut.*).

Botarga, entonces, digo la “ropa” (“wear”), “jubón” (“coat”), o “traje” (“suit”) (*Como gustéis*, II, VII, 34, 43 y 44) del *arlequín*, *bufón*, o *truhán*, y es uno de sus atributos, tanto que lo apellida: Jaques, mientras paseaba su melancolía por el Bosque de Arden, se ha tropezado con Piedra de Toque, “un *bufón con botarga*” (“a motley fool...” [*Como gustéis*, II, VII, 13 y 17]).

He ahí su pecado. Ha parecido *arlequín*, y ha torcido, con ese oficio, la verdad, descuidando el alto servicio que debe a su poesía.

La confesión del Poeta (y Shakespeare no gasta aquí máscara) se alarga hasta el soneto que le va detrás:

*“Oh, hacedlo por mí, reñid vos a la Fortuna,
La diosa culpable de mis dañinos actos,
Que no me dio otro oficio para ganarme la vida
Que éste, público, que cría maneras públicas⁷²;
De ahí viene que mancillen mi nombre,
De ahí, casi, que mi naturaleza se vea rebajada
Por aquello en lo que se ocupa, como la mano del tintorero.”*

(*Soneto CXI*, 1 – 7)

William Shakespeare se querella aún contra la diosa Fortuna, que lo ha empleado en el teatro, *mester* demasiado público, que lo disminuye. Sólo “el amor” y la “compasión”, “lástima” o “piedad” (“pity”) del amigo lo sanaría, y borraría “la impresión” “que el vulgar escándalo ha estampado en [su] frente” (*Sonetos CXI*, 8 – 14 y *CXII*, 1 - 2).

Los *Sonetos* de Shakespeare tienen conversación unos con otros y, a menudo, si son vecinos, y vienen seguidos, no pueden entenderse por separado, señeros, desembarazados. En el CXI el Poeta se ha titulado “*botarga*”. Ahora, en el CXII, maldice, sin nombrarla, su profesión de farsante. Se entiende condenado por el mezquino planeta que presidió su nacimiento y determina su vida a ganarse el pan (y mucho dinero) como *hombre de teatro*, que es lo mismo, dice, que hacer al *arlequín*, al *truhán*, al *bufón*, gentes que nuestro Francisco de Quevedo halló “recogid[a]s” en *Las [fantásticas] zahúrdas de Plutón*, “hombres por demás, y que sobran en el mundo”⁷³.

⁷² Público “se toma también por vulgar, común y notado de todos: y así se dice, ladrón público, mujer pública, &c. Lat. *Publicus*” (*Aut.*).

⁷³ Citado en el *Diccionario de Autoridades* bajo la voz “bufón”.

III

Parecieron, pues, a Shakespeare, los *teatrales*, trabajos formidables, que lo deshonraban mucho, y estropeaban su opinión. Por eso, quizás, cansadísimo, en aquella *tempestad* de cuento (hace a Próspero, el Rey Mago) despide a los duendes de diversas especies que lo habían ayudado a tanto, a tanto (V, I, 33 – 50), abjura de “esta ruda magia”, rompe su “vara”, la sepulta “varios codos debajo de la tierra”, abisma su “libro” “en profundidades que ninguna plomada ha sondado jamás” (V, I, 50 – 57), suelta a Ariel, su gracioso espíritu, y nos pide, en el *Epílogo*, que lo saquemos de su isla maravillosa y lo devolvamos, rendido, y muy aliviado, al mundo. William Shakespeare pasará sus últimos años apartado (casi, casi) de las bambalinas, en una jubilación que soñaba feliz, rusticando en Stratford.

Los *Sonetos*, moratoria para el tributo que el Amigo (y el Poeta) deben a la Muerte

Prólogo

El Poeta, que ha sido mamporrero, y ha pedido al Amigo que padree, para que se continúen, en sus hijos, sus gracias maravillosas (*Sonetos* I – XIV), fía ahora, para prorrogarlas, en sus *Sonetos*.

*

Nadie creará verdadera su “poesía” (“verse”) (1), que “no es sino una especie de tumba, / que esconde [su] vida, y no muestra la mitad de [sus] partes” (3 - 4). “Si yo pudiese escribir la belleza de vuestros ojos, / y con números nuevos numerar todas vuestras gracias”, dirían luego: “Este poeta miente...” (5 - 7), y harían mofa de sus “papeles, amarilleados por la edad” (9), calificándolos como “la furia de un poeta / y el metro destemplado de alguna canción antigua y grotesca” (11 - 12).

*“Pero si en aquel tiempo viviera algún hijo vuestro,
Viviríais dos veces: en él, y en mi rima.”*

(13 – 14)

Aquí el Poeta mantiene alguna esperanza de que su oficio de tercero adelante, y se multiplique el Amigo como toca: sus *Sonetos*, de todos modos, doblarán su inmortalidad.

(*Soneto* XVII)

*

En “este gigantesco teatro” (3) nada sostiene su “perfección” (2): todo lo marchitan las horas. Que “los hombres, como las plantas, crecen, / alentados y estorbados por el mismo cielo, / se gozan en su savia moza, decrecen cuando alcanzan su punto más alto, / y gastan su bravo estado hasta quedar expulsados de la memoria” (5 – 8).

Sólo el Poeta, mediante su amor, “en guerra con el tiempo”, ahorra al Amigo esa decadencia. Iguala su oficio al del horticultor: “*I engraft you nen*” (13 – 14). Sus poemas son injertos, “varas verdes” que, incorporadas al árbol del otro (que a la fuerza habrá de envejecer), le comunican “su humor y sustancia dándole en sí vida”, haciendo que aquel joven silvestre y montesino se vuelva bueno, suave y gustoso, y muy delicado (*Aut.*: “Enxerir.”).

(Soneto XV)

*

En el soneto siguiente, sin embargo, el Poeta vacila, duda del vigor fecundo de su *Arte*. Su “*yerma rima*” (4) no puede combatir a “este tirano sanguinario, el tiempo” (2). La “contrahechura pintada” (8) del Amigo (quiere decir, su retrato), tampoco. Tampoco, “*esto*” (10), o sea, estos versos, “*el lápiz del tiempo, o mi pluma, su aprendiz*” (“*time’s pencil or my pupil pen*”) (10). Sólo encontrará “un modo más poderoso” (1), “medios mejor bendecidos” (4), si se dibuja con su “dulce pericia” (14), ahora que se halla “en la cima de sus horas felices”, y planta sus “flores” en alguno de los “muchos jardines virginales” que las recibirían con gusto (5 – 7).

(Soneto XVI)

*

“¿Te compararé con un día de verano?” (1) No, que éste es frágil, y caprichoso, y viene y se va, mientras que su “verano” será “eterno” (9), puesto que lo guardan de los años, y de la muerte, que no podrá jactarse de que “vagas en su sombra”, “versos [lines] eternos” (11 - 12).

*“Mientras los hombres alienten o los ojos vean,
Vivirá esto, y esto te dará la vida.”*

(13 – 14).

“*Esto*”, “*esto*”, es, otra vez, este soneto.

(Soneto XVIII)

*

El Poeta toleraría que el tiempo lo deshiciese todo, pero nunca que dibujase, en la “hermosa frente” de su “amor”, “líneas” con su “pluma antigua, y grotesca” (10).

*“Y, sin embargo, haz todo el daño que puedas, viejo Tiempo, pues a pesar de ello
Mi amor vivirá en mi poesía [in my verse] joven para siempre.”*

(13 – 14)

(Soneto XIX)

*

Igual que de las “dulces muertes” de las “dulces rosas” se fabrican “los perfumes más dulces”, de la “hermosa y adorable juventud” del Amigo, cuando se disuelva, “mediante la poesía [by verse] se destilará [su] verdad” (11 – 14).

(Soneto LIV)

*

Esta “rima poderosa” (2) será “el registro vivo de vuestra memoria” (8). “Vos vivís *en esto* [*in this*: en este soneto], y tendréis habitación en los ojos de los amantes” (14).

(Soneto LV)

*

*“Igual que las olas avanzan hacia la playa de guijarros,
Nuestros minutos se apresuran hacia su final...”* (1 – 2)

En cambio su “poesía” (“my verse”) derrotará la “cruel mano” (13 – 14) del Tiempo.

(Soneto LX)

*

El Tiempo podrá quitarle “la vida” a su “amante”, pero “su belleza se verá en estas líneas negras”, almacén de la memoria (12 – 14).

(Soneto LXIII)

*

¿Cómo impedir que el Tiempo arrase la belleza del muchacho? No sabrá, “a menos que *este milagro* tenga eficacia, que en tinta negra mi amor pueda todavía brillar, espléndido” (13 – 14).

(Soneto LXV)

*

En dos sonetos seguidos el Poeta se querella contra la Musa, “olvidadiza”, (C, 5), “perezosa” (C, 9), novillera (CI, 1), que no ocupa su “furia” en su Amigo (C, 3). “Da a mi amor fama adelantándote al tiempo, que agota la vida, / para que pueda así esquivar su guadaña y su cuchillo encorvado” (C, 13 – 14).

*“Porque él no necesita alabanza alguna, ¿permanecerás tú muda?
No excuses así tu silencio, pues depende de ti
Hacer que sobreviva largos años a la dorada tumba
Y sea alabado en edades todavía venideras.
Así que cumple tu oficio, Musa: yo te enseño cómo
Hacer que él conserve mucho tiempo esta apariencia que muestra ahora.”*

(CI, 9 – 14)

*

La muerte “se suscribe” al Poeta (quiere decir, figuradamente, que se somete a él), “dado que a pesar de ella *yo* viviré en esta pobre rima” (10 – 11), “y *tú* en *ésta* hallarás tu monumento, / cuando los crestones y las tumbas de bronce de los tiranos se hayan gastado” (13 – 14).

Por primera vez el Poeta apunta que también él (y no sólo el Amigo) vivirá aún, aún, en su “pobre rima”.

(Soneto CVII)

*

Ya antes, es cierto, el Poeta había afirmado que estos sonetos
conservarán el amor que dicen.

*“Pero consuélate, que cuando aquel despiadado alguacil
Se me lleve sin fianza,
Mi vida residirá todavía en estos versos [in this line],
Los cuales permanecerán contigo como monumento conmemorativo.
Cuando tú repases esto, repasarás
Precisamente la parte que estaba consagrada a ti...”*

(1 – 6)

Su cuerpo volverá al polvo, o será “pasto de gusanos” (7, 10), pero lo
que vale es “esto, y esto contigo permanece” (14).

(Soneto LXXIV)

“*Yo soy el que (no) soy.*”

Prólogo

Cuando los suyos, los hijos de su palabra, querían saber su *nombre*, Él se lo callaba, porque “es *maravilloso*” (*Jueces*, XIII, 18). Si lo pronunciasen exactamente, lo conocerían, y se terminarían, o se terminaría Él. “*Yo soy el que soy*”, dijo Él érase una vez. “Éste es *mi nombre* para siempre...” (*Éxodo*, III, 13 – 15). El Señor habla con humos, lomienhiesto.

Shakespeare, barroco, y hombre de teatro, duda de su identidad, y de lo real. Sus personajes, meras máscaras, o sombras, también. En lo que parece una continua conversación con su autor (¿con su Autor?) una y otra vez juegan con el nombre “*maravilloso*” que revela (¿o acaso lo esconde?) aquel “*Yo soy el que soy*”, desgastándolo con su uso vicioso.

El *Nombre* de Dios

“Y miró Dios a los hijos de Israel y conoció...” (*Éxodo*, II, 25) El verso se rompe ahí. Conoció, claro, su desgracia, y quiso remediarla. Y el ángel de Yahvéh se apareció a Moisés (pero éste “se cubrió el rostro”, miedoso de verlo) en Horeb, Su montaña sagrada, y le ordenó que sacase a su gente de Egipto y la pastorease hasta aquella tierra que manaba “leche y miel”, “al país de los cananeos, de los hititas, de los amorreos, de los perizitas, de los jivitas y de los jebuseos” (*Éxodo*, III, 1 – 8).

“Contestó Moisés a Dios: <<Si voy a los israelitas y les digo: ‘El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros’; cuando me pregunten: ‘¿Cuál es su nombre?’, ¿qué les responderé?’>> Dijo Dios a Moisés: <<*Yo soy el que soy.*>> Y añadió: <<Así dirás a los israelitas: ‘*Yo soy*’ me ha enviado a vosotros.>>⁷⁴ Siguió Dios diciendo a Moisés: << Así dirás a los israelitas: *Yahvéh*, el Dios de vuestros padres, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob, me ha enviado a vosotros. *Éste es mi nombre para siempre, por él será invocado de generación en generación.*>>”

(*Éxodo*, III, 13 – 15)

Puede uno pronunciar, y escribir, Dios (Elohim), porque es arca vacía, que no dice qué es. Porque no es Su *nombre*. Y(a)hv(é)h no. Entienden los filólogos que Y(a)hv(é)h parece “una forma arcaica” del verbo ser.⁷⁵ El fantástico tetragrama “sería la tercera persona del verbo *hyh, hayah*, ser, o sea: ‘él es’, retomando el ‘yo soy’ de *èhiè* en *èhiè ashèr èhiè*. Por esta razón se pudo traducir esta frase: ‘yo soy el que se llama –o ‘que es’-- yo soy’”.⁷⁶

Pero ¿cómo han trasladado al inglés la *clave* de Su *nombre*? La llave que lo abre (que lo cierra). También, su cifra, que tapa (y descubriría) su secreto.

La *Biblia de Ginebra*, publicada en Inglaterra en 1575, y que debió de ser la que Shakespeare conoció mejor, dice: “And God answered Moses, *I AM THAT I AM* [*Yo soy (el) que yo soy*]. Also he said, Thus shalt thou say unto the children of Israel, *I AM* [*Yo soy*] hath sent me unto you. (...) This is my name forever...” Este “*I am that I am*”, resumido en el “*I am*” que lo sigue, y que dice el nombre de Dios, viene también en la *Biblia del Obispo*, de 1568, y en la *Biblia del rey Jacobo*, de 1611.

⁷⁴ Así lo tradujo también Casiodoro de Reina, en 1569 (versión revisada por Cipriano de Valera, en 1602).

⁷⁵ *Biblia de Jerusalén*. Nota a *Éxodo*, III, 13.

⁷⁶ Porge (2001: 150).

Otras, más antiguas, traen otras traducciones. La *Biblia de Wycliffe*, de 1395, dice: “The Lord seide to Moses, *Y am that am* [*Yo soy (el) que soy*]. The Lord seide, Thus thou schalt seie to the sones of Israel, *He that is* [*Él, que es*] sente me to you.” La *Biblia de Miles Coverdale*, de 1525, dice: “God saide vnto Moses, *I nyl be what I nyl be* [*Yo seré lo que seré*]. And he sayde: Thus shalt thou saye vnto (...): *I nyl he hath sent me vnto you* [*Yo seré, él me ha enviado a vosotros*].”

La de *Douay-Rheims* (1609 y 1610), que hicieron los católicos ingleses, refugiados en Flandes, dice: “God said to Moses: *I AM WHO AM* [*Yo soy quien soy*]. He said: Thus shalt thou say to the children of Israel: *HE WHO IS* [*Él, que es*] hath sent me to you.”

El “nombre de Yahvéh” lo empleó primero Enós, el hijo de Set (*Génesis*, IV, 26), pero sus descendientes lo olvidaron. A Abraham, a Isaac y a Jacob Dios (Elohim) se apareció “como *Él Sadday*”, y calló su “*nombre de Yahvéh*” (*Éxodo*, VI, 3; *Génesis*, XXXII, 30). Su *nombre* no podía decirse porque “es *maravilloso*” (*Jueces*, XIII, 18). A Moisés Dios le dijo lo que le dijo, y, por fin, anunció a su “Siervo” (Israel), sobre el cual había puesto su “espíritu” (*Isaías*, XLII, 1): “Yo, *Yahvéh*, ése es mi nombre” (*Isaías*, XLII, 8).

Jesús, en oración, hablando con Papá, tuteándolo, le decía cómo había “manifestado” su “*Nombre*” “a los hombres” (*Juan*, XVII, 6 y 26). Pero su *Nombre* (el del Padre) era también el suyo (el del Hijo). Es pecado que os perderá para el Cielo, avisaba el Cristo, no creer que “*Yo Soy*” (*Juan*, VIII, 24). Y cuando le preguntaban, “¿Quién eres tú?”, él respondía: “Cuando hayáis levantado al Hijo del hombre, entonces sabréis que *Yo Soy*...” (*Juan*, VIII, 28).

Muy a menudo Juan, en el *Apocalipsis* (I, 4, 8; IV, 8; XI, 17; XVI, 5), conoce a su Señor entrecomillado (porque usa su nombre mágico, el del otro Libro, el antiguo) como “*Aquel que es, que era*” y (esto no lo dice siempre) “*que va a venir*”.

Quiso parecer Él misterioso, secreto. Jacques Lacan investigó Su *Nombre*. Fijado por “una grafía”, *Yhwh*, que encierra Su esencia, y no puede pronunciarse, “se convierte en metáfora de un agujero”.⁷⁷ Ese nombre no sirve de “asidero” a Su “ser”. “El nombre es un sin-nombre.”⁷⁸ De ahí que André Caquot hable de “pseudónimo de Dios”. Dios “revela” a Moisés “su existencia pero disimula su identidad”, ocultándola debajo de esa “primera palabra de esta declaración, *éhyèh*, que ocupa el lugar del nombre propio que Moisés espera”^{79 80}. Se trata, por lo tanto, de “un Dios que se presenta como esencialmente escondido”.⁸¹ Este Dios gallego se hurta a declarar quién es. Su *Yo soy* “instala en el corazón de la respuesta un agujero, una barra.”⁸² Pues bien, este “agujero produce remolinos, engulle más bien y además hay momentos en que vuelve a escupir, ¿qué?”⁸³ Aquel *nombre* que no es *nombre*, o vale todos los nombres.

⁷⁷ Porge (2001: 172).

⁷⁸ Porge (2001: 150 – 151).

⁷⁹ André Caquot, <<Les enigmes d'un hémistique biblique>>, en *Dieu et l'Etre*, p. 24. En Porge (2001: 151).

⁸⁰ Porge (2001: 151).

⁸¹ F. Michaeli, *Le livre de l'Exode*, Neuchâtel, París, Delachaux et Niestlé, 1974., p. 44. En Porge (2001: 151).

⁸² Porge (2001: 152).

⁸³ Jacques Lacan, *RSI*, 15 – IV – 1975. En Porge (2001: 152).

Vida de Shakespeare

*

La vida de William Shakespeare es *vita*, cuento (todas las vidas lo son).

*

Borges pensó a Shakespeare delante de Dios, de suplicante:

“Yo, que en vano he sido tantos hombres, quiero ser un hombre – yo.” La voz del Señor le respondió desde el torbellino, “Tampoco yo tengo un *yo*; soñé el mundo igual que tú soñaste tu obra, Shakespeare mío, y entre las formas de mi sueño estás tú, que, como yo, eres muchos hombres y ninguno.”⁸⁴

*

En su Introducción a *La Tempestad* (1907) Henry James se lamentaba. Cuando Próspero (pero hace a su autor) sepulta su libro, “encierra en una cáscara de nuez el misterio eterno (...) la ruptura total (...) entre el Poeta y el Hombre”.⁸⁵ “De *él* (...) no tenemos nada, o casi nada...”⁸⁶ “Se nos refiere, para analizar la cuestión, a unas circunstancias documentadas (...) vulgares (...) oscuras y escasas, de tal naturaleza que se burlan (...) de nuestra inquietud.”⁸⁷ Algunos, se defiende James, nos reprochan nuestra “curiosidad morbosa, monstruosa”, cuando “nuestro conocimiento del más grande de los hombres consiste (...) en la suma limpia y ‘probada’ de dos o tres docenas de detalles ordinarios”⁸⁸. Nos dicen, riñéndonos: “¿Qué pruebas sugiere usted que juntemos con esta ausencia de material? Tenemos lo que tenemos; lo que no tenemos no nos concierne.” Éstos nos invitan a “dejar que pase desapercibido. En vida pasó desapercibido, y a él no le importó. (...) ¿Por qué, entonces, no dejamos que pase desapercibido en la inmortalidad?”⁸⁹ Somos, por todo ello, “perplejos visitantes”⁹⁰ de su *vida*.

⁸⁴ Jorge Luis Borges, ‘Everything and Nothing’, *Selected Poems, 1923-1967*, ed. Norman Thomas Di Giovanni, Nueva York, 1972, pp. 259-260. No he encontrado el poema original, y he tenido que traducirlo. Citado en Schoenbaum (1993: 4).

⁸⁵ Henry James, Introducción a *The Tempest*, 1907. En Palmer (1994: 76).

⁸⁶ Henry James, Introducción a *The Tempest*, 1907. En Palmer (1994: 78).

⁸⁷ Palmer (1994: 80).

⁸⁸ Palmer (1994: 77).

⁸⁹ Palmer (1994: 80).

⁹⁰ Henry James, Introducción a *The Tempest*, 1907. En Palmer (1994: 77).

Y es cierto que tenemos, para componer la *vida* de Shakespeare, no mucho. Se perdieron sus libros, los de sus bibliotecas, y sus papeles, los que escribió (los manuscritos sucios y limpios de sus obras, sus cuadernos, sus cartas). Se conservan, de su puño y letra, cinco o seis firmas y tres páginas, quizás, de *El Libro de Thomas More*⁹¹. Aparece mencionado en varios documentos legales. Están registrados su bautismo, su matrimonio (con una confusión famosa) y su muerte, y los bautismos, los matrimonios y las muertes de los suyos. Conocemos su casa natal, y el solar, con alguna descripción, de la nueva que se hizo, donde pasó sus últimos años. Consta que alquiló habitaciones en Londres, primero en la parroquia de Santa Helena, luego en la de San Salvador (The Clink), y finalmente en Southwark, y que compró una casa en el barrio de *Los Dominicos*, cerca de su último teatro, privado, en una “Libertad” donde los inquisidores puritanos de la Ciudad no podían estorbar su oficio. Han calculado su parte en la compañía de *Los Hombres de Chamberlain*, que fue después la de *Los Hombres del Rey*. Sabemos que hizo petición (continuando un pleito de su padre) de un escudo de armas. Que prestó dinero. Que preparó con inteligencia su rústica jubilación, comprando tierras cerca de Stratford. Conocemos la ruina de su padre, y algunos escándalos que tocaron a sus hijas. Quedan algunos retratos más o menos fieles del bardo, y uno, novísimo, muy dudoso. Su testamento. Su tumba, con su monumento funerario, en la iglesia de la Santísima Trinidad de Stratford. Estudiamos con curiosidad las noticias que dieron en su tiempo sobre su persona y su oficio, y las leyendas que los siglos han ido fabricando.

*

Tenemos (no es poco) su obra. En ella mirará Henry James. Su obra como un castillo gigantesco que encierra al “hombre”, su prisionero, “de manera que nosotros sólo podemos rondar los pies de sus gruesas murallas”, y adivinarlo dentro. Su obra como un océano, y “el artista” en sus abismos. Nosotros nos embarcamos, nos asomamos por la borda de nuestra nave, y llegamos a ver, “en ciertas aguas (...) a través de sus corrientes transparentes, el reflejo de extrañas criaturas marinas”, pedazos de su *vida*.⁹² Henry James sabe que “nunca tocaremos al Hombre *derechamente* en el Artista”⁹³, pero tiene la esperanza de acercarse a él rodeándolo, desde sus textos. “Leedlo, entonces, y otra vez, y otra vez...”⁹⁴ Esto aconsejaban John Heminge y Henry Condell, los compañeros, y amigos, de Shakespeare, en el Prólogo a la edición en Folio, póstuma, de 1623, de su teatro.

⁹¹ Schoenbaum (1987: 214).

⁹² Schoenbaum (1987: 70 – 71).

⁹³ Schoenbaum (1987: 80).

⁹⁴ En el prólogo a la Primera Edición en folio de *Las Comedias, Historias y Tragedias de Mr. William Shakespeare*, de 1623.

“Leedlo, entonces, y otra vez, y otra vez...” Podemos, pues, intuir a Shakespeare en sus *Sonetos* (que en ellos puede el autor disimularse con mayor dificultad), y en lo que dicen y hacen las numerosas *personas* (sus *máscaras*) de sus poemas narrativos y de su teatro.

*

Thomas Hardy escribió de él:

*“Eres alma desconcertante y luminosa, el tema más inaprehensible:
A ti, que presentas una vida de lugares comunes,
Que no has dejado una palabra íntima, ni una huella personal
De importancia fuera del arte
De tus sueños escritos,
Nadie te leerá de verdad, en el fondo, jamás.”*⁹⁵

Y Matthew Arnold, en un soneto, le dice:

*“Otros toleran nuestro interrogatorio. Tú eres libre.
Nosotros preguntamos y preguntamos —tú sonríes, callado,
Y no te dejas conocer.”*⁹⁶

Borges imaginó que la memoria de Shakespeare vagaba como un fantasma sin sosiego, y que poseyó por ejemplo, a Adam Clay, un soldado raso (pero traducido, Adán Barro sólo puede ser el primer hombre), y luego a Daniel Thorpe, un mayor inglés, y luego a Hermann Soegel, un alemán estudioso del bardo, y luego a un hombre culto.⁹⁷ Alguien, entonces, la sostiene, y le pesa, pues ello exige que se vaya borrando, despacio, la memoria de su anfitrión. Todavía peor: quien la soporta, no puede contarla.

⁹⁵ Citado en Schoenbaum (1993: 568). Mi traducción.

⁹⁶ Schoenbaum (1993: 342).

⁹⁷ Jorge Luis Borges, “La memoria de Shakespeare”, en *La memoria de Shakespeare* [y otros cuentos].

“Leedlo, entonces, y otra vez, y otra vez...”

El Bastardo (En *Vida y muerte del rey Juan*)

*

“Mi señor, he aquí la más extraña controversia...” (I, I, 44) Era que a la muerte de don Roberto Puentedelhalcón, el Viejo, se disputaban su herencia Roberto Puentedelhalcón, el Joven, su hijo legítimo, y un Felipe espurio. Oirá, y juzgará su caso, el rey Juan.

Rey Juan: ¿Qué hombres sois?

Bastardo: *Yo soy vuestro sujeto leal,
Nacido en el condado de Northampton, y el hijo mayor,
Según supongo, de Roberto Puentedelhalcón,
Un soldado además a quien Ricardo Corazón de León
Honró con su mano, armándolo caballero en el campo.*

Rey Juan: ¿Y tú qué eres?

Roberto: *El hijo y heredero de ese mismo Puentedelhalcón.*

Rey Juan: ¿Él es el mayor, y tú te dices su heredero?
Parece, entonces, que no tuvisteis una misma madre.

Bastardo: *Una misma madre sí tuvimos, seguro, mi señor,
Eso se sabe, y, por lo que yo creo, un solo padre también,
Pero si lo segundo es cierto o no
Lo saben el cielo y mi madre:
Yo lo dudo como todo hijo de vecino.*

Eleonor: *¡Calla, grosero! ¿No ves que avergüenzas a tu madre
Y ofendes su honra con tu desconfianza?*

Bastardo: *¿Yo, señora? No soy yo quien lo dice:
Ésos son los argumentos de mi hermano:
Si puede probarlos, me quitará
Por lo menos quinientas libras anuales:
¡Dios guarde el honor de mi madre junto con mis tierras!*

Rey Juan: *El chico no tiene pelos en la lengua. Y dime, ¿por qué, siendo él el pequeño,
Reclama tu parte?*

Bastardo: *Yo no lo sé, como no sea para quedarse con las tierras.
Pero una vez me llamó bastardo.
Yo digo aún que si me engendraron como es de ley o no
Mi madre lo sabrá.
Sí sé que no me hicieron mal, mi señor....
¡Benditos los buecos que se tomaron la molestia!*

*Comparad nuestros rostros y juzgad vos mismo.
Si el viejo don Roberto nos engendró a los dos,
Y fue nuestro padre, y este hijo se le parecía,
¡Ay, viejo don Roberto, agradezco al cielo
De rodillas no ser como tú!*

Rey Juan: *¡Bueno, bravo loco nos ha llovido del cielo!*

Eleonor: *Tiene el gesto de Ricardo Corazón de León,
Y su voz y acento.
¿No leéis algunas de las gracias de mi hijo
En la reciedumbre de éste?*

Rey Juan: *He examinado sus partes con los ojos
Y son las de Ricardo, perfectas. Señor, hablad vos,
¿Qué os mueve a reclamar las tierras de vuestro hermano?
(...)*

Roberto: *Señor, cuando mi padre vivía
Sirvió a menudo a vuestro hermano.*

Bastardo: *Muy bien, señor, con eso no tendréis mis tierras:
Habréis de contar cómo empleó a mi madre.*

Roberto: *Una vez lo mandó con una embajada
A Alemania, para tratar con el Emperador
Ciertos altos asuntos que importaban entonces.
El rey sacó ventaja de su ausencia
Alojándose en casa de mi padre.
Allí, por vergüenza, no diré lo que ganó,
Pero la verdad es ésa: anchos mares
Separaban a mi padre de mi madre
Cuando, según se lo he oído contar a mi propio padre,
Este desvergonzado caballero fue concebido.
En su testamento, dictado en su lecho de muerte,
Me dejó sus tierras, y dio palabra
De que este hijo de mi madre no lo era suyo,
Que, de haberlo sido, vino al mundo
Catorce semanas enteras antes de su hora.
Así, mi señor, entregadme lo que es mío,
Las tierras de mi padre, que ésa fue su voluntad.*

Rey Juan: *Señor, vuestro hermano es legítimo:
La mujer de vuestro padre lo tuvo después de casada
Y, si lo engañó, allá se las tenga ella,
Que a eso se arriesga todo marido
Que casa con una mujer.*

(I, I, 49 – 120)

“¿Qué hombres sois?” (“*What men are you?*” [I, I, 49]) “¿Y tú qué eres?” (“And *what art thou?*” [I, I, 55]) Con ese “*qué*” don Juan hace inquisición del padre de ley de sus dos sujetos. No obstante, si el niño nacía dentro del matrimonio, el derecho no entraba a investigar engendramientos, y favorecía aquí al Bastardo, y así lo sentenció el Rey.

*

Sin embargo, el propio Bastardo prefirió el apellido pelado de Plantagenet a la fortuna sin títulos de Puente del Halcón, y siguió al rey Juan hasta Francia, su capitán.

Luego, el Rey querrá conocer el “*nombre*” (I, I, 157) del Bastardo. Éste sabe cómo comienza (Felipe), pero no cómo continúa (no han decidido su apellido). El Rey, entonces, lo bautiza de nuevo, dándole el nombre propio de su padre natural, Ricardo, junto con su apellido, Plantagenet:

Rey Juan: ¿Cuál es tu nombre?

Bastardo: *Felipe, mi señor, así comienza mi nombre:*

Felipe, el hijo mayor de la mujer del bueno de don Roberto, el Viejo.

Rey Juan: *De aquí en adelante llevarás el nombre de aquél cuya forma llevas:*

Arrodíllate, Felipe, y, cuando te levantes, serás más grande,

Te levantarás siendo Ricardo, y Plantagenet.

Bastardo: *Entonces vos, que sois mi hermano por parte de madre, dadme la mano:*

Mi padre me dio honor, y el vuestro os dio tierras.

¡Bendita sea la hora, ya fuera de día o de noche,

En que fui concebido, en ausencia de don Roberto!

Leonor: *¡El espíritu mismo de Plantagenet!*

Yo soy tu abuela, Ricardo: llámame así.

(I, I, 157 – 168)

*

El Bastardo, de todos modos, descarta su nombre, y su apellido, y no se le da nada la manera de su generación: “Y *yo soy yo*, comoquiera que fuera concebido.” “And *I am I*, howe’ver I was begot” (I, I, 175).

Mucho más adelante, en medio de una batalla que iban perdiendo, en defensa del rey don Juan, otro capitán de su bandera encuentra al Bastardo en campo abierto:

Hubert: *Who art thou?*
Bastard: *Who thou wilt.*

(V, VI, 9)

“¿Quién eres?” El Bastardo contesta: “Quien tú quieras.”

“Who am I? Ha?”

*

Dos gentiles hombres (hacen el Coro) cotilleaban:

--...*¿No habéis oído estos días
El zumbido de una separación
Entre el rey y Catalina?*

(II, I, 147 – 8)

--...*Por obra del cardenal,
O de alguno de los suyos, que buscan malear
A la buena reina, se ve Enrique poseído de un escrúpulo
Que la deshará...*

(II, I, 156 – 9)

También murmuraban otros, más notables:

--*¿Cómo se emplea el rey?*
-- *Lo he dejado a solas,
Lleno de pensamientos tristes y pesadumbres.*
-- *¿Cuál es la causa?*
--*Parece que su matrimonio con la mujer de su hermano,
Arrastrándose, se le ha arrimado demasiado a la conciencia.*
--[Aparte.] *No, más bien su conciencia
Se ha arrimado demasiado a otra dama.*

(II, II, 14 – 18)

Es que Enrique se había enamorado de Ana Bolena.

*

Han interrumpido las nerviosas cavilaciones del Rey. “*¿Quién soy yo? ¿Ja?*” “*Who am I? Ha?*” (II, II, 66) La carcajada es amarga. El Rey no comprendía quién era él, si su matrimonio con Catalina no valía, y ofendía a Dios:

--...*Ay, mi señor,
¿No dolería a un hombre capaz repudiar
A una compañera de cama tan dulce? Pero ¡la conciencia, ah, la conciencia
Es un lugar tierno, y yo tendré que repudiarla!*

(II, II, 140 – 143)

“and nothing is / But what is not.”

Las tres Brujas, “portavoces imperfectas” (“imperfect speakers” [I, III, 70]), han saludado a Macbeth, llamándolo conde de Glamis y de Cawdor, y le han anunciado otra suerte mayor. Entran entonces Ross y Angus, correos del Rey, y confirman sus nuevos perejiles. “Han pronunciado dos verdades, / felices prólogos del creciente acto / del tema imperial” (I, III, 127 – 129). Dice, porque en la profecía de las hechiceras la tercera verdad lo hará rey. Macbeth se espanta, que en ese mundo mágico que habita “*nada es / sino lo que no es*” (“*and nothing is / But what is not*” [I, III, 141 – 142]).

Errores

*

En *La comedia de las equivocaciones* (*The Comedy of Errors*) Antífolo de Siracusa corteja a Luciana. Ésta se escandaliza, pues lo confunde con Antífolo de Éfeso, su hermano gemelo, casado con su hermana Adriana: ¡su cuñado tirándole los tejos!

Antífolo: *¿Sois algún dios? ¿Queréis crearme de nuevo?
Transformadme entonces, y me rendiré a vuestro poder.
Pero si es que yo soy yo, sé, entonces, muy bien,
Que vuestra hermana, la que llora ahora, no es mi esposa,
Ni debo homenaje alguno a su lecho:
Mucho más, mucho más me inclino hacia vos.*

(III, II, 39 – 44)

Y Dromio de Siracusa, el criado de este Antífolo, a quien han tomado por el otro Dromio, de Éfeso, el criado del otro Antífolo, se queja a su amo:

--¿Me conocéis, señor? ¿Soy yo Dromio? ¿Soy vuestro criado? ¿Soy yo yo mismo?
--Tú eres Dromio, tú eres mi criado, tú eres tú mismo.
--Soy un asno, soy el criado de una mujer, y me he desquiciado.

(III, II, 73 – 78)

Primero este Dromio, que hace la parte del *sannio* de las *Atellanae*, o de los *Zanni* de la *commedia dell'arte* (nuestro *bobo*), se tienta la ropa, inseguro: “¿Soy yo yo mismo?” (“*Am I myself?*” [III, II, 74]) Y enseguida decide su identidad: “Soy un asno” (“*I am an ass*” [III, II, 77]).

“I am (not) what I am.”

Noche de Reyes

El subtítulo de *Noche de Reyes* (*Twelfth Night*): *o, Lo que queráis* (*or, What You Will*) da al espectador licencia para entender la comedia como guste.

El Bufón confunde a Sebastián con “Cesario”, o sea, Viola, su hermana gemela, travestida. Rascándose la cabeza, liadísimo, dice:

--...No, no os conozco, ni me ha enviado mi señora a vos, para que vayáis a hablar con ella, ni vuestro nombre es maese Cesario, ni son tampoco éstas mi narices. Nada de lo que es así, es así.

(IV, I, 5 – 9)

“Nada de lo que es así, es así.” “*Nothing that is so, is so.*” En esta comedia de mellizos (chico y chica, pero ella con ropa de caballere) sus personajes no se fían de sus sentidos, y las identidades se difuminan.

Entra Viola, como Cesario, y se presenta a la Duquesa doña Olivia, con una tercería:

Olivia: *¿De dónde venís, señor?*

Viola: *Puedo decir poco, sólo que he estudiado, y que esa pregunta no entra en mi parte [out of my part]. Dadme, gentil dama, modesta seguridad de que sois la señora de la casa, para que pueda proceder con mi parlamento [speech].*

Olivia: *¿Acaso sois comediante [a comedian]?*

Viola: *No, con todo mi corazón os lo digo, y, sin embargo, juro, sobre los colmillos mismos de la malicia, que yo no soy lo que represento [I am not that I play].*

(I, V, 178 – 185)

Algo más adelante dice Viola: “*Lo que soy [What I am]*, y lo que quisiera [and what I would], son tan secretos como el virgo: para vuestros oídos, divinidad; para los de cualquier otro, profanación” (I, V, 218 – 220). La Duquesa la aprieta: “Ahora, señor, *¿cuál es vuestro texto? [what is your text?]*” (I, V, 223)

En otra va así:

Olivia: *Espera:*

Te lo ruego, dime qué piensas de mí.

Viola: *Que pensáis que no sois lo que sois.*

Olivia: *Si yo pienso eso, pienso lo mismo de vos.*

Viola: *Entonces pensáis bien. Yo no soy lo que soy.*

Olivia: *Ojalá fuerais como yo quisiera que fuerais.*

Viola: *¿Sería mejor, señora, de lo que soy?*

Ojalá pudiera serlo, pues ahora soy vuestro bufón.

(III, I, 139 – 146)

“Then think you right. *I am not what I am.*” “Entonces pensáis bien. *Yo no soy lo que soy*” (III, I, 143). Dice Viola, que finge que es Cesario, “Eunuco”.

Otelo y Yago

*

“¡Cabras y monos!” (IV, I, 263), ha exclamado Otelo, porque son bestias que repiten la naturaleza viciosa de Desdémona. Y ha abofeteado a su esposa. “¿Es éste el noble Moro a quien nuestros senadores / llaman suficiente en todo?” (IV, I, 264 – 265). “Está muy cambiado” (IV, I, 268), contesta Yago. Pero “*él es el que es*” (IV, I, 270). “*He’s that he is...*” Declarando esto iguala al Moro con Yahvéh.

*

“*I am not what I am.*” “*Yo no soy lo que soy*” (Otelo, I, I, 64). Dice Yago, y acierta, que finge seguir a Otelo, y sólo sigue su mezquino provecho, y su envidia (I, I, 57).

Ricardo III

*

Ricardo había sido “ordenado” (casi como sacerdote) para apuñalar al Rey Enrique VI, y para muchas otras matanzas (*Tercera parte de El rey Enrique VI*, V, VI, 58 – 59). No conocía “ni compasión, ni amor, ni miedo” (V, VI, 68), que había nacido “con dientes”, “cosa que significaba, claramente, / que yo tenía que gruñir, y morder, y representar al perro” (V, VI, 75 – 77). Su deformidad torcía su cuerpo como su alma (V, VI, 78 – 79). “No tengo hermano ninguno, ni me parezco a ningún hermano” (V, VI, 80).

--*Y esta palabra, “amor”, que los hombres de barbas grises, venerables, llaman divino,*

Residirá en todos los hombres del mundo

Y no en mí: Sólo yo soy yo.

(V, VI, 81 – 83)

“I am myself alone.” El monstruo se separa del resto de los hombres sobre todo porque es incapaz de amar, porque no quiere amar.

*

En la víspera de su final (trocaría un caballo, un caballo, un caballo por su reino [V, IV, 7]) se le aparecieron en sueños a Ricardo, y en procesión tremenda, los fantasmas del Príncipe Eduardo, del Rey Enrique VI, de Clarence, de Rivers, de Grey, de Vaughan, de Hastings, de los dos infantes niños, de doña Ana, de Buckingham, desesperándolo (V, III, 119 – 177). Se despertó entonces sudado, pidiendo “otro caballo”, y que vendasen sus heridas (V, III, 178). “¡Calla! No hacía sino dormir.” (V, III, 179).

--*¿Qué? ¿Acaso tengo miedo de mí mismo? No hay nadie más aquí:
Ricardo ama a Ricardo, o sea, yo soy yo.
¿Hay algún asesino aquí? No. Sí: yo lo soy:
Huye entonces: ¿Cómo? ¿De mí mismo?*

(V, III, 183 – 186)

“I am I.” “Yo soy yo.”

Epílogo

El *Bastardo* es, desde el título que le da su autor, ése que no tiene *nombre*, ni *apellido*, ni los quiere. Su señor, el Rey, quiere averiguar “*qué*” hombre es⁹⁸, “*qué*” es: “¿Y tú *qué* eres?” (“And *what* art thou?”⁹⁹) A pesar de que, después de examinar la historia amorosa de su madre y estudiar su gesto, el Rey declara que es Ricardo Plantagenet, hijo de ley de aquel Ricardo Corazón de León, el Bastardo, repitiendo (casi, casi) a Yahvéh (gasta su misma soberbia), afirma: “Y *yo soy yo*, comoquiera que fuera concebido.” (“And *I am I*, howe’ver I was begot.”¹⁰⁰) Otro lo interroga aún: “¿*Quién* eres?” (“*Who* art thou?”) Él contesta: “*Quien* tú quieras.” (“*Who* thou wilt.”¹⁰¹) Vale, pues, cualquier hombre. Desconociendo a su padre, quitándose nombres y apellidos, se ha hecho libre.

“*Nada de lo que es así, es así.*” “*Nothing that is so, is so.*”¹⁰² (I, III, 141 – 142). “*Y nada es / sino lo que no es...*” (“and nothing is / But *what* is not”¹⁰³) La realidad se vuelve insegura, dudosa, y uno, delante de ella, vacila.

Todos, ¿no? (¿quitando a Yahvéh?), representamos al *bobo* en la vida, que es una *comedia* “de equivocaciones”. “¿*Soy yo yo mismo?*” “*Am I myself?*”¹⁰⁴ No, no: “*Yo soy un asno.*” “*I am an ass.*”¹⁰⁵

“Pero *si es que yo soy yo...*” “But *if that I am I...*”¹⁰⁶ Éste utiliza, sospechando de ella, la expresión de Yahvéh. Otros entienden que no pueden tanto. “*Yo no soy lo que soy.*” “*I am not what I am.*”¹⁰⁷ Viola, melliza travestida, y Yago, el embustero (o sea, otro Satanás), han vuelto la frase de Yahvéh del revés, manifestando nuestra confusión, nuestra incertidumbre, nuestra radical fragilidad.

Sólo el Bastardo (con aquel orgulloso “*y yo soy yo*”), y Otelo, tarado por los celos (“*Él es el [lo] que es...*” “*He’s that he is...*”¹⁰⁸), y el tercer Ricardo (“*Yo soy yo...*” “*I am I...*”¹⁰⁹), amargo y envirotado, ganan el nombre-que-no-es-nombre de Yahvéh.

⁹⁸ *El rey Juan*, I, I, 49.

⁹⁹ *El rey Juan*, I, I, 55.

¹⁰⁰ *El rey Juan*, I, I, 175.

¹⁰¹ *El rey Juan*, V, VI, 9.

¹⁰² *Noche de Reyes*, IV, I, 9.

¹⁰³ *Macbeth*, I, III, 141 – 142.

¹⁰⁴ *La comedia de las equivocaciones*, III, II, 74.

¹⁰⁵ *La comedia de las equivocaciones*, III, II, 77.

¹⁰⁶ *La comedia de las equivocaciones*, III, II, 41.

¹⁰⁷ *Otelo*, I, I, 64; *Noche de Reyes*, III, I, 143.

¹⁰⁸ *Otelo*, IV, I, 270.

¹⁰⁹ *Ricardo III*, V, III, 184.

No. Hay otro aún, el mayor de todos, que se titula así:

Infamaban a William Shakespeare, y el poeta se defendió repitiendo exactamente la frase bíblica: “No, *yo soy el que soy...*” (*Soneto CXXI*, 9) “No, *I am that I am...*” Con esto se endiosaba, se volvía dios.

“¿*Quién soy yo? ¿Ja?*” “*Who am I? Ha?*”¹¹⁰ Puede decirlo cualquier personaje, pellizcándose, puesto que son cuento. Haz que lo diga, perplejo, y algo triste, y con miedo, Shakespeare, o Yahvéh. Dilo tú luego.

¹¹⁰ *El rey Enrique VIII*, II, II, 66.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (1998), *La memoria de Shakespeare y otros cuentos*, Barcelona, Alianza, 1998.
- PALMER, D. J. ed., (1994), *Shakespeare: The Tempest*, A Selection of Critical Essays, Hong Kong, Macmillan.
- PORGE, Erik (2001), *Jacques Lacan, un psicoanalista: Recorrido de una enseñanza*, Madrid, Síntesis.
- SCHOENBAUM, Samuel (1987) *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
 - (1993), *Shakespeare's Lives*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
- SHAKESPEARE, William, (s. f.) *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (s. f.) *The Third Part of King Henry VI* (1589 – 1592). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (s. f.) *Richard III* (1592 – 1593). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (s. f.) *The Comedy of Errors* (1592 – 1593). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (s. f.) *King John* (1596 – 1597). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (1989) *Twelfth Night* (1601-02), J. M Lothian y T. W. Craik, eds., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
 - (1997) *Othello* (1604-05), A. J. Honigmann, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
 - (s. f.) *Macbeth* (1605-06). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (2003) *Shakespeare's Sonnets* (1609), Katherine Duncan Jones, ed., Londres, Arden.
 - (1994) *Henry VIII* (1612-13), R. A. Foakes, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.

Obras básicas de referencia

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de erudición crítica, 1995.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1986.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades (AUT)*, Madrid, Gredos, ed. facsímil, 1990.
- *Nueva Biblia de Jerusalén* (1993), dirigida por José Ángel Ubieta, Desclée de Brouwer, Bilbao.

Bibliografía general

- SHAKESPEARE, William,
 - (2003), *Shakespeare's Sonnets* (1609). Katherine Duncan Jones, ed., Londres, Arden.
 - (1998), *Venus and Adonis* (1592). En *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.
 - (1998), *The Rape of Lucrece* (1593-94). En *The Poems*, F. T. Prince, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Methuen, Arden.
 - (1981), *The Third Part of King Henry VI*, Part One, (1589 – 1592). Norman Sanders, ed., Bungay, Suffolk, The New Penguin.
 - (1985), *The Third Part of King Henry VI*, Part Two, (1589 – 1592). Andrew S. Cairncross, ed., Londres y Nueva York, Arden.
 - (1981) *The Third Part of King Henry VI*, Part Three, (1589 – 1592). Norman Sanders, ed., Bungay, Suffolk, The New Penguin.
 - (s. f.), *King Richard III* (1592 – 1593). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (s. f.), *The Comedy of Errors* (1592 – 1593). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (1989), *Titus Andronicus* (1593-94). J. C. Maxwell, ed. Londres y Nueva York, Arden.
 - (1989), *The Taming of the Shrew* (1593-94), Brian Morris, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
 - (s. f.), *The Two Gentlemen of Verona* (1594 – 1595). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (1985), *Love's Labour's Lost* (1594-95). R. W. David, ed., Londres y Nueva York, Arden.
 - (2002), *Romeo and Juliet* (1594-95), Brian Gibbons, ed., Londres, Arden.
 - (s. f.), *King Richard II* (1595 – 1596), En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (1997), *A Midsummer Night's Dream* (1595-96), Harold F. Brooks, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
 - (s. f.), *King John* (1596 – 1597). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (1998), *The Merchant of Venice* (1596 – 1597), John Russell Brown, ed., Italia, Arden.
 - (s. f.), *King Henry IV*, Part One (1597 – 1598). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (1991), *King Henry IV*, Part Two (1597 – 1598). A. R. Humphreys, ed., Londres y Nueva York, Arden.
 - (s. f.), *Much Ado About Nothing* (1598 – 1599). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (s. f.), *King Henry V* (1598 – 1599). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.

- (s. f.), *Julius Ceasar* (1599 – 1600). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1986), *As You Like It* (1599-1600), Agnes Latham, ed., Londres, Methuen, Arden.
- (2003), *Hamlet* (1600-01), Harold Jenkins, ed., Londres, Arden.
- (1985), *The Merry Wives of Windsor* (1600 – 1601), H. J. Oliver, ed., Londres y Nueva York, Arden.
- (1989), *Twelfth Night* (1601-02), J. M. Lothian y T. W. Craik, eds., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1998), *Troilus and Cressida* (1601-02), David Bevington, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (1998), *All's Well That Ends Well* (1602 – 1603), G. K. Hunter, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (1965), *Measure for Measure* (1604 – 1605), J. W. Lever, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (1997), *Othello* (1604-05), A. J. Honigmann, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (1997), *King Lear* (1605-06), R. A. Foakes, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
- (s.f.), *Macbeth* (1605-06). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1986), *Antony and Cleopatra* (1606-07), M. R. Ridley, ed., Londres y Nueva York, Methuen, Arden.
- (1988), *Coriolanus* (1607 – 1608), Philip Brockbank, ed., Londres y Nueva York, Arden.
- (s.f.), *Timon of Athens* (1607-08). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
- (1994), *Pericles* (1608-09), F. D. Hoeniger, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994), *Cymbeline* (1609-10), J. M. Nosworthy, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1996), *The Winter's Tale* (1610-11), J. H. Pafford, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994), *The Tempest* (1611-12), Frank Kermode, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (1994), *Henry VIII* (1612-13), R. A. Foakes, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.

Obras básicas de referencia

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Cov.), edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de erudición crítica, 1995.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 2000.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1986.
- *Oxford English Dictionary*, 2ª ed., CD-ROM, Oxford, Oxford U. Press, 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* (Aut.), Madrid, Gredos, ed. facsímil, 1990.
- SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2003), *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto.

