



Reseña

Bill Bryson, célebre en todo el mundo por su *Una breve historia de casi todo*, aborda ahora un enigma mayúsculo: la personalidad de William Shakespeare. De *Hamlet*, *Otelo*, *el rey Lear* y *Macbeth* conocemos mucho, pero del ser humano que los concibió apenas sabemos nada. Armado de un sano sentido común y de su admirado don comunicativo, Bryson examina datos, suposiciones y mitos para trazar una semblanza lo más precisa posible del dramaturgo y poeta de Stratford-upon-Avon.

El resultado es una fascinante indagación en la vida (hasta donde alcanza la certidumbre) y el tiempo de Shakespeare. Bryson evoca la Inglaterra isabelina, con el azote de la peste, su expansionismo imperialista, la emergente capital londinense y los usos y costumbres del mundo teatral. Y en este marco histórico, que depara sorpresas notables y proporciona un marco muy enriquecedor para el lector actual de Shakespeare, surge la figura del poeta. Bryson no omite ninguno de los aspectos más controvertidos acerca de él: apariencia física, extracción social, autoría de las obras, vida familiar, supuesta homosexualidad, relación con los poderosos y con el público...

Y todo ello sin caer nunca en la pedantería académica. Muy al contrario, el estilo ágil y ameno, salpicado de muchos elementos humorísticos, y la voluntad de componer un texto conciso y directo nos brindan una lectura apasionante, que además de informativa y rigurosa constituye una divertida guía a uno de los mayores misterios de la literatura universal.

Índice

Reseña

1. En busca de William Shakespeare
2. Los primeros años, 1564-1585
3. Los años perdidos, 1585-1592
4. En Londres
5. Las obras
6. Años de fama, 1596-1603
7. El reinado de Jacobo I, 1603-1616
8. Muerte
9. Pretendientes

Agradecimientos

Bibliografía

Capítulo 1

En busca de William Shakespeare

Antes de que le cayera del cielo, en 1893, una plétora de dinero, Richard Plantagenet Temple Nugent Brydges Chandos Grenville, segundo duque de Buckingham y Chandos, vivía libre de mayores sobresaltos.

Había tenido un hijo bastardo en Italia, intervenido ocasionalmente en el Parlamento en contra de la revocación de las Leyes de Granos y demostrado un visionario interés en la lampistería (equipando su casa de Stowe, en Buckinghamshire, con nueve de los primeros inodoros de cisterna de Inglaterra); por lo demás, sólo se había distinguido por sus gloriosas perspectivas y sus numerosos nombres. Sin embargo, tras heredar sus títulos y una de las mayores fortunas inglesas, dejó atónitos a sus socios y, sin duda, también a sí mismo con su talento para perder hasta el último penique de esa herencia en escasos nueve años de sonadas y calamitosas inversiones.

En el verano de 1848, arruinado y humillado, Richard dejó Stowe y todo cuanto contenía en manos de sus acreedores y se marchó a Francia. La subasta posterior fue uno de los acontecimientos sociales de la época. Era tal la riqueza que encerraba Stowe que un equipo entero de peritos de la firma londinense Christie and Mason tardó cuarenta días en completar el inventario.

Entre los objetos menos destacados había un oscuro retrato ovalado de 55 × 45 cm que el conde de Ellesmere había adquirido por 355 guineas y que desde entonces se conoce como el retrato Chandos. El cuadro estaba muy retocado y la pátina del tiempo lo había ennegrecido tanto que se perdían (y aún se pierden) muchos detalles. En él se ve a un hombre de unos cuarenta años con la barba recortada y cierto atractivo a pesar de su calvicie incipiente. Lleva un pendiente de oro en la oreja izquierda. Su expresión es confiada, de una serena desfachatez. No es exactamente el tipo de individuo a quien uno le confiaría la mujer o una hija en edad de merecer.

Si bien nada se sabe acerca del origen del cuadro ni de cuál fue su suerte antes de 1747, cuando se incorporó al patrimonio de la familia Chandos, durante mucho tiempo pasó por ser un retrato de William Shakespeare. No hay duda de que se

parece mucho a Shakespeare... aunque no podría ser de otro modo, puesto que se trata de una de las tres imágenes de Shakespeare en las que se basa toda la imaginería posterior.

En 1856, poco antes de morir, lord Ellesmere donó la pintura a la nueva National Portrait Gallery de Londres en calidad de obra fundacional. Ser la primera adquisición de la galería le ha proporcionado un cierto prestigio sentimental pero no la libró de las sospechas, casi inmediatas, sobre su autenticidad. Los más reticentes de la época alegaban que el retratado tenía la tez demasiado oscura y un aspecto demasiado extranjero —demasiado judío o italiano— como para ser un poeta inglés, y no digamos ya uno de ese calibre. A algunos, para citar al ya fallecido Samuel Schoenbaum, les inquietaba el aire «libertino» y los labios «lúbricos» del personaje (hubo hasta quien sugirió, quizás un tanto ingenuamente, que el dramaturgo había posado caracterizado de uno de sus personajes; de Shylock, por ejemplo).

—Bueno, la pintura corresponde al período correcto, de eso al menos podemos dar fe —me dijo la doctora Tanya Cooper, curadora de la sección de retratos del siglo XVI de la galería, el día en que me propuse averiguar cuánto podía saberse y con qué grado de certeza acerca de la figura más venerada de la lengua inglesa—. El cuello es de los que se usaban entre 1590 y 1610, que es cuando Shakespeare gozó de mayor popularidad y por consiguiente bien pudo posar para un retrato. También podemos decir que se trata de un sujeto algo bohemio, lo cual es perfectamente acorde con su dedicación al teatro, y que su situación es desahogada, tal como debió de ser la de Shakespeare durante aquellos años.

Le pregunté en qué se basaba para llegar a tales conclusiones.

—Verá —me dijo—. El pendiente es un signo de su bohemia. Un hombre con pendiente significaba lo mismo entonces que ahora, es decir, que su portador era una persona más atenta a la moda que el común de los mortales. Tanto Drake como Raleigh fueron retratados llevando pendientes. Era un modo de anunciar su talante aventurero. Era habitual que, si el hombre podía permitírselo, usase bastantes joyas, casi siempre bordadas a la ropa. Así que nuestro sujeto es, o bien discreto, o bien no enormemente rico. Yo me inclinaría por esto último. Por otra parte, podemos inferir que era próspero (o que deseaba aparentarlo), pues viste enteramente de negro.

Mi cara de asombro hizo sonreír a la doctora Cooper.

—Hace falta mucho tinte para lograr un negro perfecto. Resultaba mucho más barato confeccionar ropa de color crudo, beis o cualquier otro tono claro. De modo que en el siglo XVI la ropa negra era casi siempre un signo de distinción.

Luego pasó a evaluar la calidad del retrato.

—El cuadro no es malo, pero francamente tampoco es bueno —continuó—. El artista sabía imprimir un lienzo, lo cual implica cierto oficio; sin embargo, el resultado es bastante corriente y tiene problemas de luminosidad. Ahora bien, si el retratado fuera Shakespeare, se trataría del único retrato conocido que se hizo en vida, es decir, que es así como era... suponiendo que fuera William Shakespeare.

¿Y qué probabilidades hay de que lo sea?

—Sin documentación acerca de su procedencia, no puede saberse. Y es muy poco factible que, habiendo pasado tanto tiempo, esa documentación aparezca algún día.

Pero si no es Shakespeare, ¿quién es?

La doctora Cooper sonrió.

—No tenemos ni idea.

Si el retrato Chandos no fuera genuino, aún nos quedarían otras dos imágenes en las que basarnos para dilucidar qué aspecto tenía William Shakespeare. La primera de ellas es el grabado en plancha de cobre o calcografía que hacía las veces de frontispicio en la edición de 1623 de las obras de Shakespeare, el famoso Primer Folio.

El grabado Droeshout (que debe su nombre a su autor, Martin Droeshout) es una obra de arte de una notable —e incluso magnífica— mediocridad. Casi todo en él es un error. Un ojo es más grande que el otro. La boca aparece extrañamente desplazada. El cabello se ve más largo a un lado de la cabeza que al otro y la propia cabeza, desproporcionada con respecto al cuerpo, parece flotar sobre los hombros como un globo. Y lo que es peor, el sujeto se muestra inseguro, culposo, casi con miedo; nada que ver con la figura galante y confiada que nos habla desde las obras. De Droeshout (o Drossaert, o Drussoit, como también se le conocía) se suele decir que pertenecía a una familia de artistas flamencos, si bien es cierto que los Droeshouts llevaban ya sesenta años y tres generaciones en Inglaterra cuando Martin nació. Peter W. M. Blayney, la máxima autoridad en lo relativo al Primer

Folio, ha señalado que Droeshout, quien rondaría los veinte años y no contaba con una gran experiencia cuando realizó el grabado, pudo haberse hecho con el encargo por poseer no tanto un gran talento como los materiales adecuados para llevarlo a cabo: una prensa giratoria para hacer calcografías. En 1620 no abundaban los artistas con tales utensilios.

A pesar de sus múltiples flaquezas, el grabado se acompañaba de un comentario de Ben Jonson, que en su homenaje a Shakespeare en el Primer Folio dice de él:

*De haber plasmado su talento tan
bien en bronce como el gesto,
sería esta efigie más enorme de
cuanto se hubo escrito en bronce.*

Se ha conjeturado, no del todo gratuitamente, que Jonson pudo no haber visto el grabado de Droeshout antes de esbozar sus generosos versos. Lo que es indudable es que Droeshout no contó con un modelo vivo, pues Shakespeare llevaba muerto siete años cuando se publicó el Primer Folio.

Lo cual nos deja con una última imagen fiable: la estatua pintada y de tamaño natural que ocupa el centro del monumento mural a Shakespeare en la iglesia de la Santísima Trinidad de Stratford-upon-Avon, donde está enterrado. Tal como el Droeshout, tampoco esta obra posee un gran valor artístico, aunque cuenta con el mérito de haber sido visitada y probablemente aprobada por gente que conocía a Shakespeare en persona. Su autor fue un cantero llamado Gheerart Janssen, y la instalaron en el coro hacia 1623, el mismo año en que Droeshout hizo su grabado. Janssen vivía y trabajaba cerca del Globe, en el Southwark londinense, y es bastante probable que hubiera visto a Shakespeare más de una vez, aunque uno desearía que no fuera así, puesto que el Shakespeare que retrata Janssen es un individuo de rostro rechoncho y pagado de sí mismo, con (como dijera Mark Twain con acerado ingenio) la «profundísima, sutilísima expresividad de una vejiga».

En cualquier caso, no podemos saber cómo era exactamente la efigie porque en 1749 un alma anónima pero cargada de buenas intenciones «remozó» la pintura que la cubría. Veinticuatro años más tarde, el erudito shakesperiano Edmond

Malone visitó la iglesia y, horrorizado al ver que alguien había pintado el busto, ordenó a los capellanes que lo blanquearan, devolviéndolo a su supuesto, y erróneo, estado original. Cuando, años después, volvieron a pintarlo, ya nadie sabía qué colores emplear. El asunto no es trivial porque gran parte del detalle de la efigie no estaba esculpido sino pintado, de modo que el color le proporcionaba mayor definición. Blanqueada, debió de parecerse a uno de aquellos maniqués sin apenas rasgos que solía haber en el escaparate de las sombrererías.

Todo ello nos pone en la curiosa situación de contar con tres posibles imágenes de William Shakespeare en las cuales se inspiran todas las demás. Dos de ellas de escasa calidad y llevadas a cabo años después de su muerte y una tercera algo más meritoria en cuanto a factura pero nada clara en lo que respecta a la identidad de retratado. Se da, por tanto, la paradoja de que todos reconocemos de inmediato cualquier imagen de Shakespeare sin que sepamos, a ciencia cierta, cómo era. Y algo similar ocurre con casi todos los aspectos de su vida y milagros: de nadie se sabe tanto y tan poco a la vez.

Hace ya más de dos siglos, e imbuído de una sensación que se repetiría a menudo desde entonces, el historiador George Steevens observó que todo cuanto sabemos de William Shakespeare se reduce a un exiguo puñado de datos: nació en Stratford-upon-Avon, tuvo una familia allí, viajó a Londres, se convirtió en actor y autor, regresó a Stratford, hizo un testamento y murió. Una aseveración no del todo cierta entonces, y menos aún ahora, que sin embargo no dista mucho de la verdad.

Tras cuatrocientos años de intensa cacería, los investigadores han ido encontrando un centenar de documentos relacionados con William Shakespeare y su familia más cercana. Actas bautismales, escrituras de propiedad, certificados de impuestos, compromisos conyugales, avisos de embargo, registros legales (numerosos registros legales: en aquel entonces adoraban los litigios), etc. Una cifra nada desdeñable, aunque a las escrituras, los certificados y demás papeleo les falta vitalidad. Nos proporcionan información cumplida sobre los aspectos más formales de la vida de una persona pero apenas nos dicen algo de sus emociones.

En consecuencia, de lo mucho que desconocemos acerca de William Shakespeare, una gran parte es información esencial. No sabemos, por ejemplo, cuántas obras teatrales escribió exactamente ni en qué orden lo hizo. Podemos deducir cuáles eran

algunas de sus lecturas pero no sabemos de dónde sacaba los libros ni qué hacía con ellos una vez leídos.

A pesar de que dejó casi un millón de palabras de texto, sólo se conservan catorce de ellas de su puño y letra: seis firmas con su nombre completo y las palabras «por mí» rubricadas en su testamento; ni una sola nota, carta o página de manuscrito (algunos estudiosos afirman que una parte de la obra *Sir Thomas More*, que nunca llegó a ponerse en escena, fue manuscrita por Shakespeare, pero no hay certeza fehaciente de que así sea). Tampoco contamos con escrito alguno que lo describa estando él en vida. El primer retrato verbal de Shakespeare —«era un hombre apuesto y de buena constitución; agradable como compañía y de un ágil ingenio dispuesto y cordial»— fue escrito sesenta y cuatro años después de su muerte por John Aubrey, que nació cuando el dramaturgo llevaba muerto diez años.

Si bien Shakespeare habría sido un sujeto de lo más afable, el primer registro escrito referido a él es una crítica a su carácter por parte de un colega. Muchos de sus biógrafos consideran que desdeñó a su mujer (a quien le dejó en herencia, como es sabido, su segunda mejor cama tras, según parece, pensárselo dos veces) y sin embargo no hay nadie que haya escrito de un modo tan elevado, apasionado y deslumbrante acerca del amor y la compenetración entre dos almas gemelas.

No sabemos con certeza cuál es la grafía correcta de su apellido. Como si en ningún caso se tratase de él, de las seis firmas que dejó y se conservan no hay dos que coincidan (y así tenemos «Will Shaksp», «William Shakespe», «Wm Shakspe», «William Shakspere», «Willm Shakspere» y «William Shakspeare»; resulta curioso que no haya utilizado la única forma con la que su nombre ha pasado a la historia). Tampoco podemos aventurar cómo lo pronunciaba él mismo. Helge Kökeritz, autora del esencial *Shakespeare's Pronunciation*, sugirió que tal vez Shakespeare lo pronunciaba con una *a* corta, como en la palabra inglesa *shack*. Quizá se decía de una manera en Stratford y de otra en Londres, o la pronunciación del propio Shakespeare variaba tanto como su ortografía.

No sabemos si se marchó de Inglaterra en alguna ocasión. No sabemos a quiénes frecuentaba ni cómo se divertía. Su sexualidad es un misterio inescrutable. Hay sólo un puñado de días de los que se sabe con absoluta certeza dónde estaba. No hay nada que certifique su paradero durante los ocho años críticos de su vida en los que

dejó a su mujer y a sus tres hijos pequeños en Stratford y se convirtió, con una facilidad casi inverosímil, en un dramaturgo de éxito en Londres. La primera mención impresa de Shakespeare como dramaturgo aparece en 1592, cuando ya ha atravesado el ecuador de su vida.

En cuanto al resto, Shakespeare sería algo así como el equivalente literario de un electrón: siempre presente y ausente a la vez.

Empecinado en entender por qué sabemos tan poco acerca de Shakespeare y qué esperanzas tenemos de ampliar ese conocimiento, me dirigí un día a la Oficina del Registro Público —que hoy pertenece al complejo denominado Archivos Nacionales— en Kew, en el sudoeste de Londres. Allí me recibió David Tilomas, un hombre robusto y jovial de pelo cano, que era a la sazón el archivero jefe. Cuando llegué, Thomas estaba trasladando un atajo mal encuadernado de documentos (un fajo de memoranda del Tesoro [Exchequer] correspondiente al período invernal, o Hilary term, de 1570) a una mesa larga de su despacho.

La carga, un millar de páginas de pergamino de piel de oveja mal ligadas y todas desperejadas entre sí, era incómoda y le ocupaba ambos brazos.

—En parte, los registros son excelentes —me explicó Thomas—. La piel de oveja es un soporte maravillosamente duradero, aunque se la ha de tratar con cuidado. Así como la tinta penetra en las fibras del papel, en la piel de oveja permanece en la superficie, más o menos como la tiza en una pizarra, y es por tanto fácil que se borre. El papel del siglo XVI también era de buena calidad. Se fabricaba con harapos y, al no tener casi acidez, ha podido conservarse muy bien.

Sin embargo, para mi vista de lego, la tinta se había decolorado hasta adquirir una tenue e ilegible calidad acuosa y el tipo de letra era absolutamente indescifrable. Además, la escritura no estaba organizada en la página como para hacer más llevadera la lectura. El papel y el pergamino eran caros y no se trataba de andar derrochando espacio. No había separación entre los párrafos; de hecho, no había párrafos. Allí donde acababa una entrada, empezaba la siguiente sin solución de continuidad ni números o encabezamiento que identificasen cada caso o los separasen entre sí. Resultaba difícil de imaginar un texto menos escaneable que éste. El único modo de verificar si un volumen contenía referencias a una persona o acontecimiento determinados consistía en leer cada palabra, lo cual ni siquiera era

sencillo para expertos como Thomas, pues la caligrafía de la época era sumamente variable.

Los isabelinos eran tan liberales con su caligrafía como lo eran con su ortografía. Los cuadernos de caligrafía proponían hasta veinte maneras diferentes —y a menudo muy diferentes— de trazar ciertas letras. Según el gusto personal, una letra d, por ejemplo, podía parecerse al número 8, a un diamante con rabo, a un círculo con su lazo o a otras quince figuras distintas. La a podía confundirse con la h, la e con la o, la f con la s o la l... En fin, casi cada letra podía parecerse a cualquier otra. Para complicar aún más la cosa, los casos legales solían registrarse en una lengua franca particular denominada escritura cortesana. «Una especie de latín clerical que ningún romano habría podido leer», me aclaró Thomas con una sonrisa. «Las frases se ordenaban a la inglesa pero el vocabulario era arcano y se usaban abreviaturas muy específicas. Ni siquiera los escribientes lo dominaban a fondo y, cuando los casos se complicaban de verdad, acababan recurriendo al inglés.»

A pesar de que Thomas sabía que tenía entre manos la página correcta y había estudiado el documento repetidas veces, le llevó más de un minuto dar con la línea en la que aparecía un tal «John Shappere alias Shakespere» de «Stratford en el Haven» al que se acusaba de usura. Este documento es vital para los estudiosos de Shakespeare, pues contribuye a explicar por qué el padre de Will se retiró, cuando éste contaba doce años de edad, de manera tan repentina de la vida pública (ya nos explayaremos sobre ello a su debido tiempo), pero no se tenía constancia de él hasta que la investigadora Wendy Goldsmith lo encontró en 1983.

Aún quedan más de cien millas de actas y registros similares en los Archivos Nacionales (estamos hablando de casi diez millones de documentos), en Londres y en una antigua mina de sal de Cheshire, y aunque no todos pertenecen al período más relevante, allí hay material como para tener ocupado durante varias décadas al más tenaz de los investigadores.

Quien quiera encontrar algo tendrá que revisar a fondo todos los documentos. Y eso es precisamente lo que se propusieron, a principios del siglo XX Charles y Huida Wallace, una excéntrica pareja de estadounidenses. Charles Wallace era un profesor adjunto de inglés de la Universidad de Nebraska que, al cambiar el siglo, se sintió

llamado, de manera imprevista y contumaz, a documentar al detalle la vida de Shakespeare. En 1906, Huida y él hicieron la primera de una larga serie de incursiones a Londres dedicadas a revolver en los archivos hasta que, por fin, se establecieron allí definitivamente. En jornadas de hasta dieciocho horas, transcurridas principalmente en la Oficina del Registro Público de Chancery Lane, donde estaba entonces, llegaron a revisar cientos de miles —Wallace los calculaba en cinco millones— de documentos de toda clase: fajos de memoranda del Tesoro, títulos de propiedad, catastros, actas de los Pipe Rolls, demandas, traspasos y demás delicias del acervo burocrático londinense de finales del siglo XVI y principios del XVII.

Los Wallace estaban convencidos de que Shakespeare, en tanto ciudadano activo, tenía que aparecer en los registros de vez en cuando. Aunque la teoría era plausible, si tenemos en cuenta que había cientos de miles de documentos, sin índices ni referencias cruzadas de ningún tipo, referidos, en principio, a cualquiera de un total de doscientos mil ciudadanos; que el nombre de Shakespeare, incluso en el caso de que apareciese, podía escribirse de ocho maneras distintas, sin contar los borrones o las abreviaturas casi incomprensibles; y que no había motivo alguno para suponer que había incurrido, durante su estancia en Londres, en alguno de los actos —arresto, casamiento, disputas legales, etc.— que suelen consignarse en los registros públicos, hemos de convenir que la fe de los Wallace era encomiable.

Así que podemos imaginar la contenida exclamación de júbilo que habrán soltado cuando tropezaron, en 1909, con un legajo de la Corte de Apelaciones londinense compuesto por veintiséis documentos de diversa índole que constituyen lo que se ha dado en llamar el caso Belott-Mountjoy (o Mountjoie). Se trata de un litigio planteado en 1612 entre el fabricante de pelucas Christopher Mountjoy, hugonote refugiado, y su yerno, Stephen Belott, con relación a un acuerdo matrimonial. En resumidas cuentas, Belott consideraba que su suegro no le había dado todo lo prometido y lo demandaba ante los tribunales. Según parece, Shakespeare figuraba en el legajo pues en 1604, fecha de inicio del litigio, era inquilino de Mountjoy en su casa de Cripplegate. Cuando, ocho años más tarde, fue llamado a declarar, alegó, no falto de sensatez, ser incapaz de recordar nada significativo respecto del acuerdo entre el arrendador y su yerno.

El legajo, que mencionaba no menos de veinticuatro veces a Shakespeare, incluía la muy preciada sexta y última firma encontrada hasta la fecha, que es, por cierto, la mejor y más natural de las que se conservan. Estamos ante la única ocasión conocida en que Shakespeare contó tanto con el espacio suficiente para estampar su firma con comodidad como con la salud necesaria para que no le temblase la mano. Aun así, y tal como acostumbraba, dejó escrito su nombre en forma abreviada: «Wllm Shaksp». Asimismo, al final del apellido hay un manchón considerable, debido tal vez a la mala calidad del papel. A pesar de tratarse de una deposición, es este el único documento existente que contiene una transcripción del testimonio directo de Shakespeare.

Otras dos razones contribuyen a que el hallazgo de los Wallace, anunciado el año siguiente en las páginas de los *Nebraska University Studies* (y que con toda probabilidad será la mayor primicia jamás ofrecida por esa publicación), cobrase tanta relevancia. Por un lado nos dice dónde vivía Shakespeare en un momento importante de su carrera: en una casa situada en la esquina de las calles Silver y Monkswell, cerca de Saint Aldermanbury, en la City londinense. Por el otro, la fecha de la deposición permite afirmar con absoluta certeza dónde estaba Shakespeare ese día, 11 de mayo de 1612, algo asombrosamente infrecuente, por no decir insólito.

El legajo Belott-Mountjoy es apenas una parte de lo que los Wallace encontraron durante sus años de búsqueda. Por ejemplo, gracias a su empeño estamos al tanto del alcance de los intereses financieros de Shakespeare en los teatros de Blackfriars y el Globe y de que en 1613, apenas tres años antes de su muerte, el autor compró una vivienda sobre un pórtico en Blackfriars. También dieron con un pleito fechado en 1615 en el que la hija de John Heminges, uno de los colegas más allegados a Shakespeare, demandaba a su padre a causa de unos terrenos familiares. Hallazgos trascendentales para cualquier erudito shakesperiano que se precie.

El caso es que, con el correr de los años, Charles Wallace se fue poniendo cada vez más raro. Empezó a dedicarse extravagantes artículos de reconocimiento escritos en tercera persona: «Antes de sus investigaciones», rezaba uno, «se pensó y enseñó durante casi 50 años que ya se sabía todo cuanto pudiera saberse acerca de Shakespeare. Sus notables descubrimientos han venido a corregir esto... y a situar a

la investigación norteamericana en un sitio de honor», así como a manifestar opiniones paranoides. Estaba convencido de que otros investigadores sobornaban a los conserjes de la Oficina del Registro Público para que éstos les dijeran en qué documentos estaba trabajando. Y llegó a creer que el gobierno británico estaba contratando secretamente a un gran número de estudiantes para que encontrasen alusiones o referencias shakesperianas antes que él, cosa que denunció en una publicación literaria estadounidense, causando asombro y pesar a ambos lados del Atlántico.

Ante la falta de fondos y la creciente repulsa de la comunidad académica, Huida y él se dieron por vencidos, dejaron atrás a Shakespeare y a los ingleses y regresaron a EE.UU. En aquella época Texas estaba en pleno auge petrolífero y Wallace albergó otra inesperada certeza: se proclamó capaz de descubrir, con sólo mirarla, si una zona era rica en petróleo. Fiel a este instinto secreto, enterró el resto de su patrimonio en una granja de 75 hectáreas en Wichita Falls, Texas. El terreno resultó ser uno de los más productivos de que se tenga noticia. Wallace murió en 1932, más rico pero menos feliz.

Con tan poca pólvora en lo que a datos fehacientes se refiere, a los estudiosos de Shakespeare les quedan tres opciones: revisar minuciosamente los archivos legales a la manera de los Wallace; especular («toda biografía de Shakespeare consiste en un 5% de hechos probados y un 95% de conjeturas», me dijo en cierta ocasión, quién sabe si en broma, un erudito shakesperiano); o convencerse de que saben más de lo que realmente saben. Hasta los biógrafos más cuidadosos incurren a veces en supuestos —como, por ejemplo, que Shakespeare era católico, que estaba felizmente casado, que le gustaba el campo o era amante de los animales— que se convierten, un par de páginas más adelante, en algo muy parecido a una certeza. El impulso de pasar del subjuntivo al indicativo siempre ha sido, parafraseando a Alastair Fowler, muy poderoso.

Otros han preferido rendirse a sus fantasías. Una respetable y reputada académica de la década de 1930, Caroline F. E. Spurgeon, de la Universidad de Londres, llegó a la conclusión de que era posible determinar el aspecto de Shakespeare mediante la atenta lectura de sus textos y anunció (en *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*) con toda seguridad que el dramaturgo era «un hombre robusto y bien

constituido, más bien delgado tal vez, con una extraordinaria coordinación, físicamente ágil y flexible, de vista rápida y precisa y muy dado a usar su veloz musculatura. Deduzco que su piel era probablemente clara y lozana, y que en su juventud variaba de tonalidad con facilidad en función de sus sentimientos y emociones».

Por su parte, el popular historiador Ivor Brown infirió de las menciones de abscesos y otras enfermedades eruptivas en las obras de Shakespeare que, en algún momento a partir de 1600, éste había sufrido «una grave infección estafilocócica» y que desde entonces vivió «azotado por los forúnculos».

Otros más, lectores un tanto literales de los Sonetos, se han dejado llevar por dos referencias a la invalidez, concretamente en el XXXVII, para plantear que Shakespeare era cojo o inválido.

*Igual que la vital desenvoltura del
hijo es el placer del padre anciano, a
mí, que me ha lisiado la fortuna, me
bastan tu verdad y tus encantos.*

*y en el LXXXIX:
Si dices que me dejas por mis faltas,
no intentaré esconderlas,
al contrario; si mientas mi cojera,
no haré nada por defenderme
y andaré renqueando.*

En realidad, toda insistencia acerca de la futilidad de tales interpretaciones es poca. No hay nada —ni una mísera pizca— de información acerca de los sentimientos o convicciones personales de Shakespeare en sus textos. Sabemos lo que emerge de ellos pero no cuánto y qué puso él de sí mismo.

A David Thomas no le sorprende en absoluto esta opacidad. «La documentación que existe sobre Shakespeare no es ni más ni menos que la esperable de una persona de su posición y su época», afirma. «Nuestra decepción es proporcional al vivo

interés que despierta en nosotros. No obstante, sabemos más acerca de Shakespeare que de casi cualquier otro dramaturgo de la época».

La incertidumbre rodea a casi todas las grandes figuras de ese período. Thomas Dekker fue uno de los dramaturgos más célebres de aquel entonces, pero apenas sabemos de él que nació en Londres, que era un autor prolífico y que solía endeudarse con frecuencia. Más famoso aún era Ben Jonson y sin embargo muchos de los principales detalles de su vida —el año y lugar de su nacimiento, la identidad de sus padres, el número de hijos que tuvo— permanecen ocultos o pendientes de confirmación. Y nada se sabe con certeza de los primeros treinta años de vida del gran arquitecto y escenógrafo Inigo Jones salvo que, sin duda, en alguna parte estaba.

Los hechos fehacientes son asombrosamente perecederos y lo cierto es que en cuatrocientos años la mayoría de ellos acaban evaporándose. A día de hoy seguimos sin saber quién escribió una de las obras más populares del momento, *Arden de Faversham*. En cambio, que conozcamos la identidad de determinado autor suele deberse a alguna maravillosa casualidad. Si sabemos que Thomas Kyd escribió la obra más célebre de la época, *La tragedia española*, es tan sólo porque su nombre aparece ligado a ella en un documento escrito veinte años después de su muerte (y extraviado durante cerca de otros doscientos).

De Shakespeare lo que sí tenemos son sus obras —todas menos una o dos—, gracias, en gran medida, al tesón de sus colegas Henry Condell y John Heminges, que compilaron un volumen póstumo más o menos completo: el justamente reverenciado *Primer Folio*. Huelga decir cuán afortunados somos al poder contar con todo ello, pues el destino habitual de las obras teatrales del siglo XVI y principios del XVII es que acaben perdiéndose. Apenas existen manuscritos de algún dramaturgo e incluso las obras impresas suelen brillar por su ausencia. De las aproximadamente tres mil obras de teatro que, según se cree, fueron puestas en escena en Londres desde que Shakespeare naciera hasta que, en una muestra de lobreguez, los puritanos decretasen el cierre de los teatros en 1642, hay un ochenta por ciento del que sólo se conoce el título. No han sobrevivido más de unas 230 piezas de la época, incluidas las 38 del propio Shakespeare, que por sí solas constituyen un glorioso y apabullante quince por ciento.

Es precisamente el enorme volumen de la obra shakesperiana con que contamos lo que nos da la pauta de lo poco que sabemos de su vida. Si sólo nos hubiesen llegado sus comedias, pensaríamos que se trataba de un individuo frívolo. Si no conociéramos más que los Sonetos, lo tendríamos por alguien entregado a las más oscuras pasiones. Según seleccionemos su obra de una manera u otra, podremos deducir que era de talante cortesano, cerebral, metafísico, melancólico, maquiavélico, neurótico, banal, amable... Shakespeare era, desde luego, todas estas cosas —como autor—, lo que no sabemos es qué clase de persona era.

Ante tal riqueza textual y semejante pobreza contextual, los eruditos se han ocupado obsesivamente de lo que Shakespeare les permite saber. Han contado cada una de las palabras que escribió, registrado cada punto y cada coma. Pueden decirnos (y así lo han hecho) que en la obra de Shakespeare hay 139.138 comas, 26.794 puntos y 15.785 signos de interrogación. Que hay 401 referencias a las orejas. Que la palabra estercolero (*dungbill*) aparece 10 veces y *zopenco* (*dullard*), dos. Que sus personajes mentan el amor en 2.259 ocasiones pero el odio en sólo 183. Que usó condenado (*damned*) 105 veces y maldito (*bloody*) 226 veces, pero empecinado o pendenciero (*bloody-minded*), apenas dos. Que empleó la forma arcaica de la tercera persona singular del presente del verbo tener (*hath*) 2.069 veces y sólo 409 la forma moderna (*has*). Que el total de palabras que nos dejó asciende a 884.647, organizadas y distribuidas en 31.959 parlamentos y 118.406 líneas.

Pueden decirnos, además, no sólo lo que escribió sino lo que leyó. Geoffrey Bullough dedicó prácticamente toda su vida a rastrear las fuentes de casi todo lo que se menciona en la obra shakesperiana, labor que dio como fruto ocho devotos volúmenes en los que se nos revela lo que sabía Shakespeare y, también, cómo había llegado a saberlo. Otro erudito, Charlton Hinman, logró identificar a cada uno de los cajistas que trabajaron en la composición de los textos de Shakespeare. Mediante la comparación de preferencias ortográficas —la tendencia de un determinado cajista a preferir, por ejemplo, la grafía de *go* a *goe*, *chok'd* a *choakte*, *lantern* a *lanthorn*, *set* a *sett* o *sette*, etc. —, y la de éstas y las distintas rutinas de puntuación, uso de mayúsculas, justificación de líneas y demás aspectos ortotipográficos, Hinman y otros han llegado a la conclusión de que en el Primer

Folio han intervenido nueve manos diferentes. Se ha dicho, y no del todo en broma, que gracias a la labor detectivesca de Hinman sabemos más acerca de quién hizo qué en el taller londinense de Isaac Jaggard que el propio Jaggard en persona.

De todo lo cual se deduce que Shakespeare es menos una figura histórica que una obsesión académica. Una mirada a los índices de muchas de las publicaciones shakesperianas de corte erudito arroja títulos tan emperrados como «Entropía lingüística y de la información en Otelo», «Enfermedades auditivas y homicidio en Hamlet», «Farmacopea tóxica en los Sonetos de Shakespeare», «Shakespeare y la nación quebequesa», «Hamlet: ¿hombre o mujer?», y otros muchos no menos imaginativos.

La cantidad de tinta que se ha gastado en Shakespeare alcanza extremos absurdos. Si uno escribe «Shakespeare» en la casilla de autor de la Biblioteca Británica se encuentra con 13.858 entradas (frente a las 455 de «Marlowe», por ejemplo), y en la casilla de tema surgen otras 16.092. La Biblioteca del Congreso de Washington D.C. contiene unas 7.000 obras sobre Shakespeare —lo que equivaldría a veinte años de lectura a un ritmo de una al día—, cifra que, y este libro es una esmirriada muestra de ello, no deja de crecer. El Shakespeare Quarterly, el más exhaustivo de los periódicos bibliográficos, registra al año cerca de cuatro mil nuevas obras —libros, monografías y otros estudios— consideradas serias.

En respuesta a la pregunta obvia, este libro no se escribió tanto porque el mundo necesitara otra obra más sobre Shakespeare como porque lo requería la serie. La idea que lo sustenta es sencilla: se trata de determinar qué puede saberse de Shakespeare sin recurrir a la especulación.

De ahí que sea tan delgado.

Capítulo 2

Los primeros años, 1564-1585

El mundo en el que nació Shakespeare estaba falto de personal y hacía esfuerzos por conservar el que había. En 1564, la población inglesa oscilaba entre tres y cinco millones de habitantes, muchos menos que tres siglos antes, cuando las continuas epidemias de peste empezaron a cobrarse su despiadado diezmo. El número de británicos vivos estaba en franco retroceso. Durante la década anterior, la población nacional había sufrido una merma del 6% y sólo en Londres pudo haber muerto una cuarta parte de los ciudadanos.

Pero la peste no fue más que el primero de una larga serie de azotes. Los vapuleados isleños tendrían que vérselas también con frecuentes brotes de tuberculosis, sarampión, raquitismo, escorbuto, dos clases de viruela (lisa y hemorrágica), escrófula, disentería y una vasta y amorfa colección de supuraciones y fiebres —fiebre terciana, fiebre cuartana, fiebre puerperal, fiebre de los barcos, fiebre cotidiana, fiebre maculosa—, así como con «frenesíes», «malos espíritus» y otras enfermedades de variada y desconocida índole. Por supuesto, ninguna de ellas respetaba rango o procedencia. En 1562, dos años antes de que Shakespeare naciera, la viruela casi se cobra la vida de la mismísima reina Isabel.

Incluso las afecciones menores, como unos cálculos renales, una herida infectada o un parto complicado, podían llevar rápidamente a la muerte. Además, los tratamientos eran casi tan peligrosos como las enfermedades que pretendían curar. Las víctimas eran alegremente purgadas y sangradas hasta desfallecer, protocolo poco indicado en pacientes con las defensas bajas. Era improbable, en aquella época, que un niño llegara a conocer a sus cuatro abuelos.

Muchas de las enfermedades de tintes exóticos en tiempos de Shakespeare se conocen hoy por otro nombre (su fiebre de los barcos es nuestro tifus, por ejemplo), aunque hubo algunas misteriosamente específicas de la época. Entre ellas, el «sudor inglés», que acababa de erradicarse tras una serie de brotes mortales. Le decían «el azote sin pánico», debido a su asombrosa rapidez: a menudo las víctimas enfermaban y morían en el mismo día. Afortunadamente, muchos sobrevivían y poco a poco la población fue adquiriendo una inmunidad

colectiva, de tal modo que en la década de 1550 la enfermedad ya estaba erradicada. La lepra, otra de las grandes plagas medievales, también había remitido piadosamente en las últimas décadas y ya nunca regresaría en todo su vigor. Pero cuando estos terribles flagelos parecían dar un respiro a los pobladores, una nueva fiebre, llamada «el nuevo mal», arrasó el país, matando entre 1556 y 1559 a decenas de miles en sucesivas oleadas. Para empeorar aún más las cosas, estos brotes coincidieron con las desastrosas hambrunas de 1555 y 1556. Aquella fue una época pavorosa.

No obstante, de todos los flagelos, el más tenebroso seguía siendo la peste. Aún no se habían cumplido tres meses del nacimiento de William cuando la sección de defunciones del registro parroquial de la iglesia de la Santísima Trinidad de Stratford reflejaba las ominosas palabras *Hic incepit pestis* (Aquí empieza la peste) junto al nombre de un niño llamado Oliver Gunne. El brote de 1564 fue brutal. En Stratford murieron al menos doscientas personas, diez veces más que lo habitual. En años libres de peste, la mortalidad infantil en Inglaterra rondaba el 16%; aquel año, alcanzó los dos tercios del total (se sabe de un vecino de los Shakespeare que perdió a sus cuatro hijos).

Casi podría afirmarse que el mayor logro de William Shakespeare no fue escribir *Hamlet* o los Sonetos sino, simplemente, sobrevivir a la peste.

Lo cierto es que no sabemos cuándo nació. Echándole grandes dosis de ingenuidad y a partir de un par de datos y un forzado cálculo de probabilidades, se ha llegado a deducir la fecha de su nacimiento: es tradición aceptar que ocurrió el 23 de abril, día de San Jorge. Además de ser el día nacional de Inglaterra, da la casualidad de que es asimismo el día en que, cincuenta y dos años más tarde, Shakespeare moriría, lo cual le confiere al hito una irresistible simetría; no obstante, el único dato concreto con que contamos es la fecha de su bautizo, celebrado el 26 de abril. Era costumbre en la época —seguramente a causa del alto índice de mortandad— bautizar a los recién nacidos cuanto antes y, en todo caso, si una razón de peso no aconsejaba lo contrario, nunca después del primer domingo o día santo posterior al alumbramiento. Si Shakespeare nació el 23 de abril —que en 1564 cayó en domingo—, lo lógico habría sido que lo bautizaran dos días más tarde, el 25, día de San Marcos. Sin embargo, puesto que había quienes consideraban poco auspicioso

ese día, se infiere —demasiado esperanzadamente, quizá— que el bautizo se postergó un día más, hasta el 26.

Tenemos suerte de saber tanto como eso. No olvidemos que Shakespeare nació justo cuando los registros empezaban a ajustarse con relativa fidelidad a la realidad. Sí bien ya hacía más de un cuarto de siglo, concretamente en 1538, que las parroquias inglesas habían recibido la orden de llevar un registro de nacimientos, defunciones y bodas, no todas lo hacían (muchas sospechaban que el repentino interés del estado en la recopilación de información era el preludio de un nuevo e impopular impuesto). Stratford no se puso a ello hasta 1558, a tiempo para incluir a Will pero no a su esposa Anne Hathaway, ocho años mayor que él.

A todo esto se ha de añadir un dato que lo trastoca todo.

Cuando Shakespeare nació, las fechas se regían por el antiguo calendario juliano y no por el gregoriano, que fue creado en 1582, cuando nuestro autor ya tenía edad suficiente para casarse. En consecuencia, lo que para Shakespeare era el 23 de abril, para nosotros sería el 3 de mayo. Puesto que el calendario gregoriano no sólo era extranjero sino que conmemoraba a un papa (Gregorio XIII), Inglaterra no lo adoptó hasta 1751, de modo que, para desazón de los historiadores, en vida de Shakespeare y durante otros 135 años las fechas inglesas y continentales bailaron de manera considerable.

El principal acontecimiento de fondo del siglo XVI en Inglaterra fue el paso, no precisamente apacible, del catolicismo al protestantismo. La sociedad inglesa penduló del protestantismo con Eduardo VI al catolicismo con María Tudor y otra vez al protestantismo con Isabel I. Con cada cambio de régimen, los funcionarios remisos o reacios a huir sufrieron penosas represalias, como fue el caso de Thomas Cramner, arzobispo de Canterbury, y otros colegas suyos, condenados a la hoguera en Oxford cuando la católica María llegó al trono en 1553. El hecho quedó gráficamente conmemorado en un libro de John Foxe que se titula *Actas y monumentos de estos últimos y peligrosos días, Asuntos sensibles de la Iglesia pero al que se conoce familiarmente desde entonces como Libro de los mártires de Foxe*, obra que en vida de Shakespeare dio pábulo a las pasiones anticatólicas. También proporcionó gran alivio a la reina Isabel, pues en ediciones posteriores se añadió un capítulo acerca de «La milagrosa conservación de la dama Isabel, hoy Reina de

Inglaterra», donde se alababa su valiente defensa del protestantismo durante el desatinado reinado de su hermanastra (a pesar de que Isabel fue cualquier cosa menos una valiente protestante durante el reinado de María).

Aun cuando fue aquella una época de inestabilidad religiosa no exenta en absoluto de mártires, en términos generales la transición a una sociedad protestante se llevó a cabo de manera bastante pacífica: no hubo ni guerra civil ni asesinatos masivos. Durante los cuarenta y cinco años de reinado de Isabel las ejecuciones de católicos no llegaron a doscientas. Compárese esta cifra con los ochocientos hugonotes protestantes asesinados solamente en París en la masacre del día de San Bartolomé, en 1572, y los miles que murieron anónimamente en el resto de Francia. Esa carnicería tuvo en Inglaterra un profundo efecto traumático —Christopher Marlowe lo ilustró gráficamente en *La masacre de París* y añadió escenas de ajusticiamientos en otras dos obras— y dejó a dos generaciones de protestantes británicos tan sedientos de venganza patriótica como preocupados por su pellejo.

Isabel tenía treinta años y llevaba cinco reinando cuando nació William Shakespeare, y aún reinaría durante otros treinta y nueve, aunque nunca sin dificultad. A ojos de los católicos era una hereje y una bastarda. Recibió virulentos ataques por parte de varios papas, que primero la excomulgaron y luego hicieron apología explícita de su asesinato. Además, durante casi todo su mandato tuvo amenazadoramente a su lado a una sustitua católica: su prima María, reina de Escocia. Su vida estaba tan amenazada que se tomaron toda clase de precauciones para protegerla. No se le permitía salir a cielo abierto sola y aun entre cuatro paredes estaba bajo constante vigilancia. Se le advirtió seriamente que se abstuviera de aceptar como obsequio prendas que pudieran estar en contacto con su «cuerpo desnudo» por temor a que hubieran sido infectadas con la peste. Incluso llegó a sospecharse que la silla en la que se solía sentar había sido espolvoreada con agentes infecciosos. Cuando corrió el rumor de que un envenenador italiano se había infiltrado en la corte, todos los sirvientes italianos fueron despedidos. Al final era tal su desconfianza que dormía con una vieja espada junto a su lecho.

Aparte de su supervivencia, el tema de su sucesión también constituyó una preocupación nacional que, sin duda, estuvo presente durante buena parte de la vida de Shakespeare. Tal como ha señalado Frank Kermode, una cuarta parte de las

obras de Shakespeare tratan aspectos de la sucesión a un trono u otro... a pesar de que estaba prohibido hablar públicamente de los posibles sucesores de Isabel. Un parlamentario puritano llamado Peter Wentworth padeció diez años de cautiverio en la Torre de Londres por haberse atrevido a tocar el tema en un artículo.

Isabel era una protestante bastante heterodoxa. Mantuvo una serie de ritos católicos ya arraigados (por ejemplo, las vísperas, que no existirían en las iglesias anglicanas de no ser por ella) y apenas exigió pruebas de fidelidad al protestantismo durante la mayor parte de su reinado. Lo que la Corona pretendía no era tanto dirigir las creencias religiosas de la gente como asegurarse su fidelidad. Buena muestra de ello es que los sacerdotes católicos descubiertos in fraganti en el acto de rezar no fueran acusados de herejía sino de traición. A Isabel no le importaba permanecer junto a las familias católicas en sus giras por el país siempre y cuando éstas le demostrasen devoción incondicional como monarca. De modo que ser católico no era un atrevimiento en la Inglaterra isabelina. Ahora bien, serlo de manera pública, ser un propagandista del catolicismo ya era, como veremos, otro cantar.

Los católicos que no desearan asistir a los servicios anglicanos podían pagar una multa. Estos no asistentes, denominados recusantes (del verbo latino recusare: rehusar), eran bastante numerosos: en 1580 rondaban aproximadamente los cincuenta mil. Las multas por recusación, muy esporádicas y de apenas 12 peniques hasta 1581, se elevaron de manera drástica —y, para muchos, ruinosa— a partir de entonces, llegando a las 20 libras mensuales. Curiosamente, había unos doscientos ciudadanos lo bastante ricos y piadosos como para asumir unas sanciones que, dicho sea de paso, aportarían a la Corona una inesperada y apetitosa —45.000 libras recaudadas en tiempos de la Armada Invencible— fuente de ingresos.

Sin embargo, la mayoría de los súbditos de la reina eran lo que se conoce como «papistas de iglesia» o «protestantes tibios» (dispuestos a apoyar el protestantismo tanto como hiciera falta, aunque felices e incluso secretamente ansiosos de reconvertirse al catolicismo si las circunstancias lo requiriesen).

Pero también el protestantismo tenía sus peligros. Los puritanos (palabra acuñada con desdeñosa intención en el año del nacimiento de Shakespeare) y separatistas de toda laya sufrían persecuciones, no tanto por sus creencias o preferencias

litúrgicas como por su inveterada tendencia a desobedecer a la autoridad y no tener pelos en la lengua. Cuando un puritano eminente llamado John Stubbs (con total propiedad, sin duda, pues en inglés stubborn es obstinado) criticó la boda planeada de la reina con el duque de Alençon, que era católico y francés, le cortaron la mano derecha¹. Con el muñón sangrante en alto y tras descubrirse ante la multitud, Stubbs gritó «Dios salve a la Reina», cayó desmayado y pasó los ocho meses siguientes en la cárcel.

No salió tan mal parado, si se lo compara con otros. Muchos infractores convictos tenían que oír las escalofriantes palabras de su sentencia: «Serás conducido de aquí al lugar de donde procedes... y se te abrirá el cuerpo, se te arrancarán el corazón y las vísceras, y se te cortarán las partes íntimas, que serán arrojadas al fuego ante tus ojos». En realidad, en tiempos isabelinos ya no era frecuente que el reo estuviera consciente mientras lo evisceraban. Aunque había excepciones. En 1586, la reina Isabel ordenó que se castigara de modo ejemplar a Anthony Babington, un joven católico pudiente que había planeado atentar contra su vida. De manera que bajaron a Babington del patíbulo aún con vida y lo obligaron a ver cómo le seccionaban el abdomen y echaban su contenido fuera. Este acto, que ya era para entonces de una crueldad horripilante, produjo la repulsa de la muchedumbre sedienta de sangre.

El monarca gozaba de amplísimos poderes para decretar la naturaleza de los castigos e Isabel lo utilizó con desenvoltura, echando de la corte e incluso encarcelando, a veces durante largos años, a aquellos cortesanos que la contrariaban (por ejemplo, casándose sin su beneplácito). En teoría, gozaba de poder ilimitado para arrestar a placer a cualquier súbdito que no acertase a respetar las numerosas y sutiles distinciones entre un nivel social y otro, que eran, por cierto, muy numerosas y muy sutiles. El vértice de la pirámide lo ocupaba el soberano, por supuesto. Luego venían los nobles, los altos cargos de la iglesia y los caballeros, en ese orden. A éstos los seguían los ciudadanos, que en aquel entonces eran los comerciantes adinerados y similares, es decir, la burguesía. Luego estaban

¹ Fue un romance muy poco creíble. La reina, que tenía cuarenta años, podría haber sido la madre del duque, que acababa de cumplir los dieciocho y, además, era bajo y claramente poco agraciado (según sus partidarios, una buena barba le habría hecho justicia). La muerte del duque en 1584 puso fin a la aventura

los vasallos —es decir, pequeños granjeros y propietarios— y, por fin, los artesanos y peones.

Las Leyes Suntuarias, como eran llamadas, estipulaban tan precisa como absurdamente quién podía vestir qué y cómo. Una persona con unos ingresos de 20 libras anuales podía usar un jubón de satén pero no una túnica del mismo material, en tanto que quien ganaba 100 libras al año podía usar todo el satén que le viniera en gana pero terciopelo, sólo en sus jubones y en ninguna prenda exterior, y siempre que el terciopelo no fuese carmín o azul, colores reservados a los caballeros de la Jarretera y a sus superiores. Las calzas de seda, en cambio, estaban reservadas a los caballeros y sus primogénitos, así como a algunos enviados y miembros del séquito —pero no a todos ellos—. También se estipulaba la cantidad de género que podía emplearse en la confección de determinado artículo de vestir, si podía hacer pliegues o no y una lista prácticamente interminable de variantes similares.

En parte, estas leyes velaban por la salud de las finanzas nacionales, puesto que la mayoría de las restricciones afectaban a los tejidos importados. Por esta misma razón existió durante un tiempo un Estatuto de Gorras, encargado de apoyar a los fabricantes de gorras locales en una época en que la crisis llevó a la gente a preferir las gorras a los sombreros. Por motivos no del todo claros, los puritanos se opusieron a esta ley y a menudo eran multados por infringirla. De todos modos, no da la sensación de que el seguimiento de la mayoría de las restantes Leyes Suntuarias fuese muy estricto, y aunque en los registros apenas se observan acusaciones, permanecieron en los libros hasta 1604.

También la alimentación estaba sujeta a regulaciones parecidas: según cuál fuera el estatus de los comensales, podían servirse más o menos platos durante una comida. Mientras que a un cardenal se le permitían hasta nueve platos, quienes ganaban menos de 40 libras anuales (es decir, el grueso de la gente) no podían pasar de los dos platos, sopa aparte. Por suerte, desde la ruptura de Enrique VIII con Roma, quien comiera carne en viernes ya no se enfrentaba a la horca, si bien la pena por hacerlo en Cuaresma era de tres meses de cárcel. Las autoridades eclesiásticas podían vender dispensas de las penitencias de Cuaresma, cosa que hacían con gran provecho de su parte. No deja de sorprender que la demanda de

dispensas fuera tan grande, teniendo en cuenta que muchas variedades de carne ligera, como la de ternera, pollo y otras aves, solían contabilizarse como pescado.

Las restricciones legales abarcaban prácticamente todos los aspectos de la vida social. En el ámbito local, había multas por dejar sueltos los patos por el camino, por apropiación indebida de gravilla o por albergar a un huésped sin el debido permiso del alguacil. Nuestro primer tropiezo con el apellido Shakespeare tiene precisamente que ver con una falta local cometida en 1552, doce años antes del nacimiento de William, por su padre, John, que acumuló una pila de estiércol en la calle Henley de Stratford y tuvo que pagar un chelín de multa. Lo cual no significa que la comuna fuera exageradamente quisquillosa sino que, dados los frecuentes brotes de peste, se preocupaba por la salud pública. Una multa de un chelín era bastante gravosa y podía equivaler a lo que Shakespeare ingresaba en dos días.

De la primera época de John Shakespeare no es mucho lo que se sabe. Nació alrededor de 1530 y se crió en una granja de la cercana localidad de Snitterfield, pero ya de joven se trasladó a Stratford (ahorrándole a la posteridad la eventualidad de que su hijo se hiciera célebre como el Bardo de Snitterfield), donde se dedicó a la fabricación de guantes y a la curtiembre, en especial de cueros blancos o flexibles. Un oficio respetable donde los hubiere.

Stratford era una ciudad bastante importante. Con una población de dos mil almas en una época en que sólo tres ciudades británicas superaban las diez mil, se alzaba a unos 135 kilómetros al noroeste de Londres —es decir, a cuatro días de marcha a pie o dos a caballo— en una de las dos principales rutas de la lana entre la capital y Gales (todo el mundo viajaba a pie o a caballo o no viajaba; los carruajes como medio de transporte público se inventaron el año en que nació Shakespeare, aunque el vulgo no empezó a usarlos hasta principios del siguiente siglo).

Suelen decir del padre de Shakespeare (sobre todo aquellos que pretenden demostrar que William carecía de los estímulos y la educación necesarios para escribir todo lo que se le atribuye) que era analfabeto. Desde luego, en el siglo XVI lo habitual era serlo. Hay estudios que cifran en el 70% y el 90% respectivamente el porcentaje de hombres y mujeres que en aquel entonces ni siquiera sabían estampar su nombre. Sin embargo, al ascender en la escala social, el grado de alfabetismo también ascendía notablemente. Se estima, por ejemplo, que un nada

desdeñable 60% de los artesanos cualificados —categoría a la que pertenecía John Shakespeare— sabía leer.

La presunción del analfabetismo del padre de Shakespeare se basa en el hecho de que los documentos suyos que han sobrevivido están firmados con una marca. No obstante, miles de isabelinos, y en especial aquellos que se complacían en considerarse hombres ocupados, procedían de este modo incluso a pesar de que podían leer y escribir, un poco a la manera de los ejecutivos modernos y las moscas con que rubrican los márgenes de sus dossiers. Tal como señala Samuel Schoenbaum, Adrien Quiney, paisano de Stratford y contemporáneo de los Shakespeare, firmó todos sus documentos stratfordianos conocidos con una cruz y sin duda lo tendríamos por analfabeto si no fuera por el detalle de que existe una elocuente carta que él mismo le escribió en 1598 a William Shakespeare. Conviene asimismo recordar que John Shakespeare fue asumiendo una serie de cargos de responsabilidad cívica para los que la incapacidad de leer habría constituido una penosa, por no decir insuperable, desventaja. En cualquier caso, resulta obvio que su dominio o no de la escritura poco tenía que ver con las habilidades y destrezas de sus hijos.

Analfabeto o no, John era un individuo popular y respetado. En 1556 asumió su primer cargo municipal al ser elegido catador de cerveza de la comuna. El puesto incluía el control de las medidas y precios, y que éstos se observasen en toda la ciudad, no sólo en cantinas o posadas sino también en carnicerías y panaderías. Dos años más tarde fue nombrado agente de orden —función que, entonces como ahora, requiere valor y cierta fuerza física— y un año después, asesor de multas y sanciones no contempladas en los estatutos («affeerer» o «affuror»). Luego fue, sucesivamente, agente de justicia, tesorero y regidor, cargo éste que le permitió pasar de simple «goodman» (señor de una casa, en la época) a «master» (también señor, aunque con un matiz más elevado). Finalmente, en 1568, fue nombrado primer alguacil, el cargo electivo municipal de mayor rango y un punto por debajo del de alcalde. Puede decirse, por tanto, que William Shakespeare nació en el seno de un hogar destacado en el medio local.

Entre las obligaciones de John como primer alguacil estaba la de aprobar el pago mediante fondos públicos a las compañías teatrales de gira por la ciudad. El

Stratford de la década de 1570 se convirtió en parada habitual de las compañías ambulantes, y es bastante lógico suponer que el joven William tuvo ocasión de ver unas cuantas obras a medida que crecía y que tal vez recibiera ofertas o estableciera contactos que, luego, pudieron facilitar su incorporación a la escena londinense. Como mínimo, debió de conocer a algunos de los actores con los que, con el correr del tiempo, acabaría estableciendo estrechos vínculos laborales.

Durante casi cuatrocientos años poco más se supo acerca de John Shakespeare, hasta que varios hallazgos realizados en la década de 1980 en la Oficina del Registro Público demostraron que en su vida había un lado desconocido y turbio.

—Al parecer, frecuentaba compañías poco recomendables —apunta David Thomas—

En esa década de 1570, John fue procesado (o advertido de procesamiento; los registros son poco explícitos) en cuatro ocasiones por tráfico de lana y usura, que eran actividades totalmente ilegales. La usura, sobre todo, era considerada «un vicio por demás odioso y detestable» en el severo lenguaje jurídico, y las multas por ejercerla podían ser elevadas, pero aun así John parece haberse dedicado a ella con asiduidad. En 1570 fue acusado de hacerle préstamos por un valor de 220 libras (intereses incluidos) a un tal Walter Mussum. No era una cifra en absoluto desdeñable (unas 100.000 libras en dinero actual) y Mussum no parecía el mejor de los deudores: al día de su muerte, todas sus propiedades no superaban las 114 libras, bastante menos que lo que John le había prestado.

El riesgo que se corría en tales operaciones era de los que cortan el aliento. Quienquiera que fuese declarado culpable de usura no sólo perdía el derecho a recuperar el dinero prestado y el interés acumulado sino que, además de pagar una buena multa, se arriesgaba a acabar en la cárcel. La ley castigaba —quizás un tanto injustamente— cualquier extensión de crédito. Por ejemplo, también se consideraba usura proveer de lana a alguien que pagaría en su momento la cantidad adeudada más un pequeño interés a cuenta del servicio. Es muy probable que John Shakespeare fuese reo de esta modalidad de usura, pues (según parece) compraba y vendía lana en grandes cantidades. En 1571 fue acusado de adquirir 300 tods — equivalentes a 8.400 libras, unos 3.800 kg— de lana. Eso es mucha lana... y mucho riesgo.

No sabemos con certeza hasta qué punto era culpable. Los informantes, como señala David Thomas, a veces iniciaban acciones legales como medida de presión, contando con que el acusado, aun sabiéndose inocente, aceptaría llegar a un arreglo previo antes que embarcarse a un prolongado y costoso juicio en Londres, y es sabido que al menos uno de los denunciadores de John Shakespeare contaba con un amplio historial de demandas fraudulentas.

De un modo u otro, algo muy desfavorable debe de haber sucedido en la andadura comercial de John Shakespeare para que en 1576, cuando William tenía doce años, abandonase repentinamente los asuntos públicos y las reuniones sociales. En cierto momento aparece citado como parte de un grupo de nueve residentes de Stratford de quienes se sospechaba que no acudían a la iglesia «por miedo a ser demandados por deuda». A menudo, muchos de sus colegas le perdonaban o rebajaban los gravámenes debidos. Incluso llegaron a mantener su membresía con la esperanza de que pudiese resarcirse. Pero nunca lo hizo.

Mary Arden, la madre de Shakespeare, aporta un historial bastante más correcto, por no decir intensamente vital y edificante. Mary procedía de una rama menor de una familia prominente. Su padre tenía una granja y gozaba de buena posición, pero probablemente eso era todo. Mary tuvo ocho hijos: cuatro mujeres, de las que sólo una llegó a la edad adulta, y cuatro varones, de los que todos llegaron pero sólo uno, Will, se casó. Poco se sabe de los hermanos de Will. Joan, nacida en 1558, se casó con un sombrerero local llamado Hart y vivió hasta los setenta y siete años. Gilbert, nacido en 1566, llegó a ser un exitoso comerciante de ropa masculina. Richard nació en 1574 y murió sin haber cumplido los cuarenta; es todo cuanto se sabe de él. Edmund, el benjamín, fue actor en Londres —se ignora en qué compañía y con qué éxito— y murió a la edad de veintisiete años; está enterrado en la catedral de Southwark y es el único de los ocho cuyos restos no descansan en la Santísima Trinidad de Stratford. Siete de los ocho hermanos Shakespeare llevaban, al parecer, nombres de parientes cercanos o amigos de la familia. Con la excepción de William. De dónde provino su nombre es un misterio, como casi todo cuanto lo rodea.

Se suele dar por sentado (a menudo por escrito) que Shakespeare gozó de una sólida educación en el colegio local, el King's New School, situado en el edificio del

Ayuntamiento en Church Street, y es probable que así haya sido; sin embargo, no podemos afirmarlo con certeza pues el archivo del colegio se perdió hace mucho. Lo que sí se sabe es que el colegio estaba a disposición de todos los muchachos locales, por obtusos o deficientes que fueran, siempre que pudieran leer y escribir, y está claro que William Shakespeare podía. El King's tenía un nivel superior a la media y estaba financiado por el municipio. El director recibía un salario de 20 libras anuales, alrededor del doble de lo que pagaban otros municipios y en todo caso mayor, según se apunta a menudo, al del director de Eton. Los tres directores que tuvo el colegio durante la vida académica de William habían estudiado en Oxford: otro signo de distinción.

La vida escolar de los chicos empezaba a los siete y duraba unos siete u ocho años. La jornada era larga y escrupulosamente tediosa. Los alumnos se sentaban seis días a la semana (es probable que se dedicara la mayor parte del séptimo día a la educación religiosa) en duros bancos de madera desde las seis de la mañana hasta las cinco o seis de la tarde, con dos únicas breves pausas intermedias. Y difícilmente llegaban a ver la luz del día durante la mayor parte del año. No es de extrañar, por tanto, que en *Como gustéis* se hable de un niño que «se arrastra como un caracol / De mala gana hacia la escuela».

La disciplina era sin duda estricta. Como señala Stephen Greenblatt, todo maestro corriente tenía que saber cómo aplicar unos azotes. No obstante, comparado con otros colegios privados o internados, el de Stratford era bastante indulgente. Los alumnos del colegio de Westminster, en Londres, tenían que dormir en un granero sin ventanas ni calefacción alguna y soportar gélidas lloviznas, una alimentación escasa y constantes azotainas (condiciones, por otra parte, nada desconocidas para muchos escolares ingleses del siglo XX). También allí la jornada empezaba al alba, pero había una hora extra de clases por la tarde y estudios privados que mantenían despiertos a los alumnos hasta altas horas de la noche.

Lejos de tener «poco latín y aún menos griego», como Ben Jonson célebremente le objetó, Shakespeare conocía a fondo esa lengua, pues la vida de un escolar consistía sobre todo en leer, escribir y recitar en latín, y a menudo de la manera más ofuscante y repetitiva. Uno de los textos básicos enseñaba 150 variantes latinas de la frase «Gracias por su carta». Mediante tales ejercicios, Shakespeare

debió de aprender todos y cada uno de los recursos retóricos: metáforas y anáforas, epístrofes e hipérboles, sinécdoques, epanalepsis y otras tanto o más arcanas y difíciles de memorizar. Según afirman Stanley Wells y Gary Taylor en la introducción a la edición Oxford de las obras completas, cualquier escolar de la época habría recibido una formación básica en retórica y literatura latinas «mejor que la mayoría de los licenciados en lenguas clásicas de hoy en día». Eso sí, poco más recibían. Lo que Shakespeare sabía de matemáticas, historia o geografía es improbable que lo aprendiera en el colegio.

Al parecer, la educación formal de Shakespeare se interrumpió a los quince años. No se sabe qué fue de él inmediatamente después, aunque no han faltado leyendas dispuestas a llenar alegremente ese vacío. Una de las más persistentes es la de que lo atraparon cazando ciervos en la finca de sir Thomas Lucy, en Charlecote, a las afueras de Stratford, lo cual le indujo a dejar la ciudad con tanta prudencia como premura. Esta historia y sus detalles colaterales suelen darse por hechos aún a día de hoy. Roy Strong, en su erudita obra *Retratos jacobinos y de los Tudor*, señala que Shakespeare abandonó Stratford en 1585 «para evitar un proceso por caza furtiva en Charlecote» y que eso lo sitúa al año siguiente en Londres. Lo cierto es que no sabemos cuándo se marchó de Stratford o llegó a Londres o si cazó alguna vez algo más grande que una mosca. En cualquier caso, no parece factible que cazara, furtivamente o no, ciervos en Charlecote, pues no hubo un coto de ciervos allí hasta el siguiente siglo.

La única certeza que tenemos de este período juvenil de la vida de Shakespeare es un registro de Worcester, fechado a finales de noviembre de 1582, en el que un tal William Shakespeare solicita una licencia matrimonial. La novia, según el documento, no es Anne Hathaway sino Anne Whateley, de la cercana localidad de Temple Grafton, un misterio que ha llevado a algunos biógrafos a concluir que Shakespeare cortejó a dos mujeres a la vez con miras a casarse y que si dejó plantada a Anne Whateley fue porque Anne Hathaway se quedó embarazada. Anthony Burgess, en un raptó un tanto febril, sugirió que el joven Will, «enviado a negociar pieles a Temple Grafton», quizá quedó prendado de una «guapa mocita, dulce como mayo y tímida como un cervatillo».

Lo más probable es que Anne Whateley no haya existido nunca. Cuatrocientos años de búsqueda no han arrojado ninguna otra mención documentada del nombre. Según parece, el funcionario de Worcester no era de los más meticulosos. En esos registros, y del mismo puño y letra, los investigadores han encontrado que «Barbar» aparecía como «Baker», «Edgcock» como «Elcock» y «Darby» en lugar de «Bradeley», de modo que pasar de Hathaway a Whateley no estaba más allá de sus notables dotes. Para más inri —y puesto que los shakesperianos son incansables— ha aparecido en otro libro de registro de ese mismo día una notificación de demanda relacionada con un tal William Whateley, nombre que podría haberse quedado fijado al funcionario en cuestión. Sin embargo, nadie ha conseguido ofrecer una explicación convincente de por qué se registró la licencia en Temple Grafton cuando la novia definitiva era de Shottery.

Si bien la licencia en concreto se ha perdido, la alianza matrimonial aún se conserva. En ella se identifica correctamente a Anne Hathaway; en cambio, Shakespeare aparece como «Shagspere», primera de una serie de múltiples y llamativas variantes. La alianza matrimonial había costado 40 libras y permitía celebrar la boda con una sola lectura de bandos en lugar de las tres preceptivas, permitiendo así adelantar la ceremonia. La autoridad eclesiástica cobraba las 40 libras a modo de indemnización por si tuviera que hacer frente a cualquier demanda derivada del acto, como por ejemplo una acusación de rotura de votos. La suma no era nada trivial —algo así como 20.000 de las actuales libras— y menos aún cuando el padre del novio está tan endeudado que no se atreve a salir de casa por temor a ser detenido y encarcelado. Está claro que a la pareja le corría prisa por casarse.

Sin embargo, y dado que no era infrecuente que la novia estuviera embarazada, llama la atención que les corriera tanta prisa. Según algunos cálculos, el 40% de las novias llegaban preñadas a la boda, de modo que su urgencia sólo puede explicarse mediante conjeturas. Lo insólito, en todo caso, era que un joven se casase a los dieciocho años, que era la edad que tenía Shakespeare entonces. Los hombres tendían a casarse a mediados o finales de los veinte, y las mujeres algo antes. Pero estamos hablando de cifras muy variables. Christopher Marlowe tenía una hermana que se casó a los doce (y murió a los trece, al dar a luz). Hasta 1604, la edad mínima para casarse fue de doce para las mujeres y catorce para los hombres.

Sabemos apenas lo justo sobre la mujer de Shakespeare y nada en absoluto acerca de su carácter, inteligencia, creencias religiosas y demás cualidades personales. Ni siquiera podemos asegurar que se hiciera llamar Anne. En el testamento de su padre aparece como Agnes (que por entonces se pronunciaba algo así como «Anas», pues esa sí era sonora); «Agnes» y «Anne» solían ser nombres intercambiables. Sabemos asimismo que tuvo seis hermanos y que su familia gozaba de una situación holgada: su hogar natal, conocido como la cabaña de Anne Hathaway, era (y sigue siendo) un espacioso y sólido caserón de doce habitaciones. En su lápida leemos que cuando falleció en 1623 tenía sesenta y siete años; éste es el único dato que permite deducir que era bastante mayor que su marido. No hay, aparte de esta lápida, ningún otro documento donde conste su edad.

También sabemos que tuvo tres hijos de William Shakespeare: Susanna en mayo de 1583 y los gemelos Judith y Hamnet a principios de febrero de 1585. Y eso es todo. Ni un dato acerca de la relación de pareja, de si discutían todo el tiempo o no cesaban de adorarse. No sabemos si ella lo acompañó alguna vez a Londres, si asistió a alguna de sus obras ni si le interesaban o no. No existe la menor señal de calidez entre William Shakespeare y otro ser humano cualquiera. Resulta tentador imaginar que, al menos durante los primeros años de matrimonio, hubo entre ellos un vínculo real —después de todo, concibieron niños en dos ocasiones— aunque bien podría ser que hayan gozado de una relación (si bien a menudo a distancia) satisfactoria y duradera. De las pocas certezas que tenemos de la vida de Shakespeare, una es que su matrimonio duró hasta su muerte; la otra, que mientras pudo envió gran parte de su patrimonio a Stratford, lo cual no demuestra necesariamente la solidez del vínculo pero aún menos lo pone en duda.

En resumidas cuentas, tenemos a un William Shakespeare pobre, a la cabeza de una familia creciente y a punto de cumplir los veintiún años: no puede decirse que la suya fuese la mejor de las situaciones para un joven ambicioso. Y sin embargo, partiendo de esa situación poco propicia, alcanzó un éxito vertiginoso en una profesión exigente y competitiva en una ciudad lejana. Cómo lo hizo es un eterno misterio.

A menudo se baraja una posibilidad. En 1587, cuando Shakespeare tenía veintitrés años, ocurrió un incidente en la compañía de los Queen's Men, una de las

principales de la época, que quizá le despejara el camino. El caso es que durante una gira por provincias la compañía se detuvo en Thame, un pueblo ribereño de Oxfordshire, donde estalló una disputa entre William Knell, uno de los actores principales, y John Towne, un actor secundario. La cosa derivó en una riña y Towne acabó asestándole una puñalada mortal en el cuello a Knell (si bien, al parecer, en defensa propia, pues fue posteriormente sobreseído). La muerte de Knell dejó a la compañía sin un actor significativo, quedando abierta la posibilidad de que a su paso por Stratford permitiesen que se les uniera o reclutasen incluso al joven Shakespeare. Por desgracia, no hay documento alguno que permita demostrar cualquier relación de Shakespeare con los Queen's Men, ni se sabe siquiera si la compañía pasó por Stratford antes o después de su desafortunada estancia en Thame.

Hay un detalle adicional que viene a añadir aún más intriga al asunto. Todavía no había transcurrido un año de la muerte de Knell cuando su viuda, Rebecca, que apenas contaba quince o dieciséis años, volvió a casarse. Su nuevo marido fue John Heminges, que con el tiempo acabaría siendo uno de los colegas y amigos más íntimos de Shakespeare y corresponsable, junto con Henry Condell, de la edición póstuma del Primer Folio de las obras del dramaturgo.

Pero no puede pedírsele más a la documentación que un puñado de detalles intrigantes. Resulta asombroso que, antes de que se instalase en Londres y cobrase fama como autor teatral, la historia nos ofrezca apenas cuatro instantáneas de su vida: el bautizo, la boda, los dos alumbramientos de sus hijos. También se lo menciona de pasada en un documento legal que rellenó su padre con relación a una propiedad en litigio, aunque no hay allí la menor pista acerca de su paradero o actividad en aquel momento.

Si de los primeros años de la vida de Shakespeare contamos apenas con poco más que una serie de imágenes dispersas, en los años perdidos, como vulgarmente se denomina al período en el que estamos a punto de embarcarnos, sí que estaremos perdidos de verdad.

Capítulo 3

Los años perdidos, 1585-1592

Pocos lugares históricos pueden haber sido más peligrosos y deseables a la vez que el Londres del siglo XVI. Si ya era aventurada la vida en otros sitios, en Londres, donde la constante afluencia de marinos y viajeros renovaba sin cesar el inventario local de enfermedades infecciosas, lo era mucho más.

La peste, siempre acechante en algún rincón de la ciudad, recrudecía aproximadamente cada diez años, y sólo aquellos que podían permitírselo se desplazaban al interior en cada nuevo brote. Esto explica, en parte, la cantidad de palacios reales que se levantan a las afueras de la ciudad: en Richmond, Greenwich, Hampton Court, etc. Cada vez que la cifra de muertes pasaba de cuarenta (cosa que ocurría con frecuencia), quedaban prohibidas las actuaciones y reuniones públicas de toda clase —de hecho, todas menos la asistencia a la iglesia— a menos de siete millas de los límites de la ciudad.

Durante dos siglos y medio, prácticamente no hubo año en el que la tasa de natalidad londinense superase a la de mortalidad. Tan sólo el constante flujo de provincianos ambiciosos y refugiados protestantes que huían del continente mantenía en aumento el censo de población; y vaya si aumentó, pues si en 1500 se calcula que había en Londres unas 50.000 almas, a finales de ese siglo la cifra de habitantes se había multiplicado por cuatro. Durante los años dorados del período isabelino, Londres era una de las grandes ciudades de Europa, sólo superada en extensión por París y Nápoles. En toda Gran Bretaña no había ciudad que rivalizara —ni siquiera tímidamente— con ella. En un distrito londinense como Southwark vivía más gente que en todo Norwich, que por entonces era la segunda ciudad de Inglaterra. No obstante, sobrevivir allí seguía constituyendo un reto. No había barrio de la capital en el que la expectativa de vida superase los treinta y cinco años, y en los barrios más bajos ésta apenas llegaba a los veinticinco. El Londres en el que aterrizó William Shakespeare era un sitio eminentemente juvenil.

El grueso de la población se apiñaba intramuros en las 180 apretadas hectáreas que rodeaban la Torre de Londres y la catedral de Saint Paul. En la actualidad sólo quedan de las murallas fragmentos dispersos y algunos nombres señalados, en particular aquellos que correspondían a las vías de acceso: Bishopsgate,

Cripplegate, Newgate, Aldgate y otros más, pero a la zona que delimitaban se le sigue llamando the City (la Ciudad) y su territorio continúa separado, a efectos administrativos, de la mucho más vasta —aunque drásticamente privada de las mayúsculas— ciudad de Londres que la rodea.

En tiempos de Shakespeare, la City estaba dividida en unas cien parroquias, muchas de ellas diminutas, como atestiguan las agujas y cúpulas que todavía hoy se aglomeran en el distrito (si bien ya no hay, ni de mucho, tantas iglesias como entonces). El número de parroquias ha ido variando a lo largo del tiempo, pues algunas se han fundido con otras, creando entidades tan melifluas como «Saint Andrew Undershaft con Todos los Santos en el Muro» o «Saint Stephen Walbrook y Saint Benet Sheerhogg con Saint Lucrece Pountney». Resulta ilustrativo de la importancia que tenía entonces la religión el hecho de que en un espacio tan reducido convivieran montones de parroquias más una colosal catedral (Saint Paul), por no mencionar la cercana abadía de Westminster y, al otro lado del río, la majestuosa colina de piedra de Saint Marie Overie (actual catedral de Southwark).

Desde una perspectiva moderna, aquel Londres, Southwark y Westminster incluidos, era sin duda pequeño. Apenas se estiraba tres kilómetros de norte a sur y cuatro y medio de este a oeste, y cruzarla a pie no llevaba más de una hora. Pero a un provinciano como el joven William Shakespeare, impresionado ante el rumor, el trajín y el traqueteo infatigables, y ante la sola idea de que podía cruzarse con riadas de rostros a los que jamás volvería a ver, debió de parecerle inabarcable. A fin de cuentas, aquella era una ciudad en la que en un solo teatro se juntaba más gente que en todo su pueblo natal.

En aquella época, las murallas estaban en su mayor parte intactas, si bien a menudo quedaban solapadas por la cantidad de edificios que se apoyaban en ellas. Extramuros, los campos empezaban a poblarse vertiginosamente. En su indispensable y colosal Informe sobre Londres, publicado en 1598, John Stow, que entonces era septuagenario, advertía con inquietud la enorme cantidad de distritos antaño linderos con praderas donde las gentes podían «refrescar sus aturdidos espíritus al saludable y dulce aire» que ya estaban siendo ocupados por extensos arrabales de humeantes casuchas y talleres (además, en un conmovedor ejemplo

de la atemporalidad de la añoranza, también se quejaba de que el tráfico en la City se había vuelto imposible y que los jóvenes ya no andaban)².

La única limitación al crecimiento de Londres era su reducida edificabilidad. Los densos suelos de arcilla que se extendían al norte de la ciudad no proporcionaban un adecuado drenaje y hacían casi imposible la instalación de pozos, de manera que esa zona conservó su carácter rural durante bastante tiempo.

No obstante, el crecimiento general de la ciudad nunca se detuvo. Las autoridades emitían constantes edictos que prohibían, so pena de derribo, la construcción de casas a menos de cinco kilómetros de las murallas, pero el propio hecho de que los edictos fuesen tan frecuentes demuestra el poco respeto que se les tenía. Si algo lograron las leyes fue que no se alzasen edificios de calidad extramuros, porque nadie quería correr el riesgo del desahucio y derribo. Lo cual contribuyó indirectamente a que Londres se fuera rodeando de un progresivo cinturón de barriadas y arrabales.

La mayoría de los distritos que hoy consideramos inseparables de la ciudad — Chelsea, Hampstead, Hammersmith, etc. — eran en la época poblados periféricos y, de hecho, bastante lejanos. Westminster, sede del gobierno, era una ciudad separada, dominada por la abadía de Westminster y el palacio de Whitehall, un complejo de casi diez hectáreas de estancias reales, despachos, almacenes, pistas de tenis, campos de justas y otras instalaciones, rodeado por un coto de caza de decenas de hectáreas cuyos vestigios configuran hoy los grandes parques londinenses: Hyde Park y los Jardines de Kensington, Green Park, Saint James's Park y Regent Park.

Dotado de 1.500 habitaciones y una población residente de miles de cortesanos, sirvientes, burócratas y diletantes, Westminster era el mayor y más ajetreado palacio de Europa, así como el cuartel general de la soberana inglesa y su gobierno, a pesar de que Isabel, como antes su padre, lo utilizaba solamente como residencia de invierno. Shakespeare, en su condición de actor y dramaturgo, llegaría a conocer bien al menos una parte del palacio. Del antiguo complejo no queda nada salvo el

² Stow, que era sastre de profesión, pasó décadas de penurias e invirtió casi toda su vida en la confección de su magna obra. Cuando por fin se publicó, tenía setenta y tres años. A cambio le entregaron 3 libras al contado y cuarenta ejemplares del libro. Jaime I, a quien se le pidió un caritativo aporte para el anciano, se limitó a enviarle dos cartas en las que le concedía permiso para mendigar. Cosa que Stow hizo, instalándose con sus cuencos de limosna en las calles de la City, si bien con escaso resultado.

Salón de Banquetes, que Shakespeare no pudo haber conocido pues se erigió en 1619, cuando ya había muerto.

Hoy en día no resulta fácil imaginar la densidad y falta de intimidad que tenía la vida ciudadana de entonces. Aparte de las pocas vías principales, las calles eran mucho más estrechas que ahora y las casas enfrentadas, con sus plantas superiores proyectadas hacia fuera, a duras penas no se tocaban entre sí. De modo que la proximidad entre vecinos era mucho más que simbólica y todos los efluvios y hedores que producían tendían a estancarse y acumularse. La basura era un problema constante (Houndsditch, literalmente «fosa de perros», debe su nombre, según relata John Stow, a la cantidad de perros arrojados allí, leyenda que, por fantástica que suene, no deja de ser reveladora). Ricos y pobres vivían mucho más juntos y revueltos que ahora. El dramaturgo Robert Greene murió sumido en la miseria en un inquilinato de Dowgate, cerca del Puente de Londres, a pocas puertas de la casa de sir Francis Drake, uno de los hombres más ricos del país.

Casi todos los textos coinciden en señalar que las puertas de la City se cerraban al atardecer y nadie podía franquearlas hasta el alba, aunque teniendo en cuenta que en invierno atardece en Londres a media tarde es probable que hubiera cierta holgura en la aplicación de la ley para evitar que, día sí y día también, se aglomerasen multitudes seguramente soliviantadas de espectadores imposibilitados de regresar a sus casas. La circulación intramuros no era, al menos en teoría, mucho más libre. Al anochecer, con el toque de queda, las tabernas cerraban y los ciudadanos no podían vagar libremente; no obstante, el hecho de que en el teatro los serenos y agentes del orden fuesen casi siempre personajes cómicos de escasas luces (piénsese en Dogberry, de Mucho ruido y pocas nueces) induce a pensar que no infundían un temor reverencial.

El accidente geográfico más relevante de la ciudad era el Támesis. Sin taludes artificiales que lo contuvieran, el río invadía lo que podía. Había tramos en los que alcanzaba una anchura de 300 metros (muy superior a la actual) y era la principal arteria para el transporte de personas y mercancías, aunque el único paso transversal que lo cruzaba, el Puente de Londres, ponía impertérrito freno a la fluidez del tráfico. Debido a que el agua acelera su curso cuando su cauce se estrecha, «salvar los rápidos» del puente se convirtió en un pasatiempo tan

peligroso como excitante. Según un dicho popular, por arriba lo atravesaban los listos y por debajo pasaban los tontos. A pesar de todo lo que se vertía en él, el río rebosaba de vida: rodaballos, gambas, besugos, barbos, truchas, cachos, anguilas e incluso ocasionales marsopas, peces espada y otras especies exóticas podían caer en las redes o anzuelos de los asombrados o encantados pescadores. Hasta hubo una ocasión memorable en que casi queda varada una ballena entre los arcos del puente.

Cuando Shakespeare lo vio por primera vez, el Puente de Londres ya era una construcción venerable. Erigido casi cuatro siglos antes, en 1209, fue durante otros dos siglos el único paso que cruzaba el río. Se alzaba un poco más al este que el puente actual y, con sus generosos 300 metros de largo, era una pequeña ciudad en sí misma en la que más de un centenar de comercios y tiendas de todas las formas y tamaños se hacían un sitio sobre sus pilares. Al ser el puente el sitio más bullicioso de la metrópoli pero también el más limpio —o, en todo caso, el más ventilado—, se convirtió en el escaparate de los comerciantes más prósperos, algo así como una Bond Street del siglo XVI. El espacio era tanpreciado que algunos edificios llegaban a tener seis plantas y, apoyados en vigorosos puntales y crujientes contrafuertes, se proyectaban un par de decenas de metros hacia fuera. El puente contaba incluso con su propio y desvencijado palacio, Nonesuch House, que se tambaleaba en el extremo sur desde su construcción, a finales de la década de 1570.

Siguiendo una larga tradición, en el extremo del puente que daba a Southwark solían exhibirse, clavadas en picas, las cabezas de los criminales peligrosos y, sobre todo, de los traidores, a modo de tétricos e insólitos comederos para aves (en cuanto a los cuerpos descabezados, solían colgar de los arcos de las principales entradas a la ciudad o distribuirse entre las restantes ciudades del reino). Eran tantas las cabezas cortadas que se creó un puesto de Guardián de Cabezas. No se descarta que, a su llegada a Londres, Shakespeare fuera recibido por las cabezas de dos de sus familiares remotos, John Somerville y Edward Arden, ejecutados en 1583 por conjurarse para matar a la reina.

La otra mole que dominaba la ciudad era la catedral de Saint Paul, aún mayor que la que vemos actualmente a pesar de que su perfil sufría una curiosa atrofia, pues

un rayo había derribado la desafiante aguja original de 160 metros de altura justo antes de que naciera Shakespeare y ya no volvieron a reemplazarla. La catedral con que estaban familiarizados los isabelinos quedó reducida a cenizas una generación más tarde, en el Gran Incendio de 1666, dando paso al majestuoso edificio blanco de Christopher Wren que ha llegado hasta nuestros días.

Saint Paul se alzaba ante una inmensa plaza de tres hectáreas que, de manera algo inesperada, funcionaba como cementerio y mercado a la vez. Casi cada día llenaban la explanada cientos de tenderetes de imprentas y papelerías, cuya visión debió de subyugar a un joven naturalmente inclinado hacia las letras. Los libros impresos ya existían —como artículos de lujo— desde hacía un siglo, pero fue en aquella época cuando empezaron a hacerse accesibles a cualquiera que pudiera gastar un dinerillo extra en ellos. Por fin, los conocimientos y la sofisticación estaban al alcance del bolsillo del ciudadano medio. Los más de siete mil nuevos títulos publicados en Londres, durante el reinado de Isabel, constituían un rico botín de materiales inexplorados y dispuestos a ser absorbidos, transformados o reutilizados por una generación de dramaturgos en busca de nuevas maneras de entretener al público. Este es el mundo en el que irrumpió el talentoso y capacitado Shakespeare. Debió de pensar que estaba en el cielo.

El recinto de la catedral era un sitio infinitamente más ruidoso y público que el actual. Carpinteros, encuadernadores, copistas, leguleyos, porteadores y muchos otros se anunciaban a viva voz en la resonante vastedad de la iglesia, incluso durante los servicios. Borrachos y vagabundos acudían a ella en busca de reposo, y algunos se aliviaban en los rincones. Grupos de niños jugaban a la pelota en los pasillos hasta que alguien los echaba a la calle. Había gente que encendía pequeñas fogatas para calentarse. John Evelyn bien puede haberse referido a Saint Paul cuando observó, una generación más tarde: «He estado en una colosal iglesia donde el humo y el bullicio de la gente no permitían ni ver ni oír al ministro».

Muchos utilizaban los edificios como atajo, sobre todo cuando llovía. La premura por refugiarse bajo techo no sólo estaba motivada por la comodidad sino también por la moda. El almidón, un nuevo y exitoso artículo llegado de Francia, se diluía bajo la lluvia. Su enorme potencial para crear modas de lo más incómodas empezó a traducirse en la progresiva aparición de exóticos cuellos y gorgueras, que pronto

pasarían a llamarse piccadills³ (y también peckadills, pickadailles, picardillos u otras veinte variantes similares, dando origen a «Piccadilly») y que «empeoraban día a día», tal como señalaría con pesadumbre un contemporáneo. Además, como las tinturas ni eran estables ni estaban cerca de serlo, los alicientes para no mojarse eran aún mayores.

Fue en parte por ello que sir Thomas Gresham había construido poco antes el Royal Exchange, el edificio comercial más fabuloso de la época (a Gresham se lo suele relacionar con la Ley de Gresham —el dinero malo desplaza al bueno—, aunque no se sabe a ciencia cierta si la formuló o no). Inspirado en la Bolsa de Amberes, el Exchange albergaba 150 comercios pequeños; y aunque fue uno de los primeros centros comerciales del mundo, su virtud primordial consistía en que por primera vez ponía a resguardo de la lluvia la actividad comercial de unos cuatro mil mercaderes de la City. Quizá sorprenda que hayan tardado tanto en guarecerse del clima inglés, pero es lo que hay.

Otros aspectos que ofrecen notables diferencias entre aquella época y la nuestra son los relativos a la dieta y las comidas. La comida principal solía tomarse al mediodía y, entre los más pudientes, incluía carnes que hoy no se consumen como, por ejemplo, las de grulla, avutarda, cisne o cigüeña. Quienes comían bien, lo hacían tan bien como quienes comen bien actualmente. En 1604, un contemporáneo de Shakespeare (y amigo de la familia) llamado Elinor Fettiplace legó a la posteridad uno de los pocos libros dedicados al economato que han sobrevivido donde aparecen numerosas recetas de delicados e imaginativos platos: capón con clarete y zumo de naranjas de Sevilla, tarta de espinacas, pasteles de queso, cremas pasteleras y merengues cremosos. Asimismo, en otros textos de la época —entre ellos los del propio Shakespeare y sus colegas de profesión— se aprecia una apetecible variedad dietética a cuya altura nos costaría mucho estar hoy en día.

La dieta de la gente humilde era, por descontado, mucho más sencilla y monótona, y consistía principalmente en pan negro y queso y, en contadas ocasiones, algo de carne. Consumían verduras quienes no podían permitirse lujo

³ El término piccadill fue empleado por primera vez en 1607 por el dramaturgo Thomas Dekker, en la obra *Northward Ho*. En cierto momento, una casa próxima a Trafalgar Square pasó a ser conocida como Piccadilly Hall, tal vez porque su propietario se ganaba la vida vendiendo picadills. El nombre de la calle que corre hacia el oeste hasta Hyde Park proviene, por tanto, de la casa y no de las gorgueras.

alguno. La patata, una novedad exótica, era tratada con recelo debido a que sus hojas se asemejan mucho a las de la letal belladona, y no se incorporó a la dieta popular hasta el siglo XVIII. No se conocían ni el té ni el café.

A la gente de toda condición le gustaba endulzar la comida. Muchos platos se glaseaban con una pegajosa capa de almíbar e incluso se añadía azúcar al vino, así como al pescado, a los huevos o las carnes de toda clase. Tal era la popularidad del azúcar que a la gente se le ennegrecían los dientes, al punto que había quienes buscaban darles esa tonalidad de manera artificial para demostrar que también ellos tenían acceso al azúcar. Las mujeres ricas, incluida la reina, aumentaban su belleza blanqueándose la piel con afeites de bórax, azufre y plomo, que eran sustancias entre poco y muy tóxicas, pues la piel clara era sinónimo de gran hermosura (razón por la cual resulta tan exótica la «dama oscura» de los sonetos de Shakespeare).

Se bebía cerveza en abundancia, a menudo desde el desayuno, y ni siquiera los recatados puritanos se quedaban atrás (en el barco que llevó al cabecilla puritano John Winthrop a Nueva Inglaterra iban él, diez mil galones de cerveza, y poco más). Un galón diario era la ración de un monje, y es de suponer que el resto de mortales no beberían mucho menos que eso. Los extranjeros ya por entonces encontraban especial el sabor de la cerveza inglesa, que, como diría un visitante continental con cierto resquemor, era «turbia como orina de caballo». Los más acomodados bebían vino, casi siempre a porrones.

El tabaco, que llegó a Londres un año después del nacimiento de Shakespeare, empezó siendo un lujo pero pronto cobró tal popularidad que a finales de siglo ya había en la City alrededor de siete mil expendedores. No sólo tenía un uso recreativo sino también medicinal, y estaba indicado para un sinfín de dolencias, desde enfermedades venéreas hasta la migraña e incluso el mal aliento; además, era tanta su fama como profiláctico contra la peste que se lo daban a fumar hasta a los niños. Hubo una época en la que se azotaba a los alumnos de Eton que no consumían su tabaco.

El crimen gozaba de tal auge que sus perpetradores se habían especializado considerablemente. Estaba el coney catcher (embaucador; literalmente, «cazador de conejos domésticos»), el foist (carterista), los nips o nippers (filateros), el hooker (garabero; accedía a las ventanas abiertas mediante un garabato), el abtam

o abram-man (tonto; fingía ser loco para distraer a la víctima), los whipjacks (falsos marinos), fingerers (taruquistas), cross biters (chantajistas), cozeners (timadores), courtesy men (lisonjeros) y tantos otros. Las riñas eran de una asiduidad sorprendente. Hasta los poetas iban armados. Un actor llamado Gabriel Spencer mató a un tal James Freake en un duelo y, dos años más tarde, Ben Jonson lo mató a él. Christopher Marlowe participó al menos en dos peleas mortales: en una ayudó a un colega a acabar con la vida de un joven ventero; la otra fue en Deptford, donde murió durante una riña de borrachos.

No sabemos cuándo fue Shakespeare a Londres por primera vez. Fugaz como nunca, que ya es decir mucho, nuestro personaje se desvanece casi literalmente entre 1585 y 1592, los años en los que menos nos interesa perderlo, pues es entonces cuando se aleja de Stratford (y, muy probablemente, de su esposa e hijos) y se establece como actor y dramaturgo. No hay vacío más tentador en la historia de la literatura ni más manos dispuestas a llenarlo.

Uno de los primeros en intentarlo fue John Aubrey, quien en 1681, mucho después de que Shakespeare muriera, propuso que había trabajado como maestro en alguna escuela rural, aunque nunca apareció prueba alguna que lo demostrara. Hay quienes lo ubican durante los años perdidos de viaje por Italia, como soldado en Flandes o en el mar: según las versiones más románticas, a bordo del Golden Hinde con sir Francis Drake. Por lo general, todas estas hipótesis se sustentan más que nada en la necesidad de situarlo en alguna parte y en el deseo de explicar algunas de las inquietudes y conocimientos que, tiempo después, reflejarían sus obras.

A menudo se apunta, por ejemplo, que las obras de Shakespeare rebosan de metáforas marítimas («armarse contra un mar de contratiempos», «un océano de lágrimas de sal», «el mar salvaje de mi conciencia») y que en todas sus obras hay como mínimo una referencia al mar. Pero basar en ello la atracción marina de Shakespeare choca con el hecho incontestable de que la palabra marinero aparece apenas seis veces (cuatro como sailor y dos como seaman). Además, y tal como señaló Caroline Spurgeon hace tiempo, la mayoría de las alusiones de Shakespeare al mar lo pintan como un medio hostil y amenazante, sede de tormentas, naufragios y abismos insondables, que es precisamente la perspectiva que podría tener alguien que ni lo conoce a fondo ni se encuentra a gusto en él. De todos modos, no

conviene hilar demasiado fino en función de la frecuencia de uso de las palabras. Shakespeare nombra más a menudo a Italia que a Escocia en su obra (35 menciones versus 28, respectivamente), y a Francia mucho más que a Inglaterra (369 versus 243), pero no por ello deduciremos que era francés o italiano.

Una de las hipótesis factibles referente a aquellos años, defendida con entusiasmo por algunos estudiosos, es que Shakespeare no se haya dirigido a Londres de manera directa sino que haya pasado antes por el norte de Inglaterra, por Lancashire, como católico recusante. La idea fue formulada por primera vez en 1937, pero ha ido ganando adeptos desde entonces. En la actualidad es ya una compleja e ingeniosa teoría, basada en gran medida (y no creo que sus defensores lo nieguen) en una serie de supuestos, que plantea, a grandes rasgos, que Shakespeare habría ocupado su tiempo en el norte como tutor y, tal vez, también como actor (después de todo, teníamos que prepararlo de algún modo para su subsiguiente carrera teatral), a través de católicos apostólicos romanos locales.

Sin duda, contactos católicos no le faltarían. Mientras Shakespeare crecía y se educaba, fueron introduciéndose subrepticamente en Inglaterra unos 400 misioneros jesuitas, de origen inglés pero formados en Francia, que ofrecían sus ilícitos servicios religiosos a los fieles locales, a menudo en grandes reuniones celebradas en propiedades católicas. El trabajo era arriesgado. Cerca de una cuarta parte de los misioneros acabarían siendo salvajemente ejecutados, aunque a muchos de los que caían en las redadas los devolvían a Francia y punto. Aquellos que lograban mantenerse a salvo, o los que tenían suficiente valor para volver, podían llegar a ser extremadamente productivos. Se dice, por ejemplo, que Robert Parsons y Edmund Campion convirtieron (o reconvirtieron) a veinte mil fieles en un solo viaje.

En 1580, cuando William tenía dieciséis años, Campion pasó por Warwickshire en su camino al norte, territorio más católico y seguro. Lo albergó un familiar lejano de Shakespeare, sir William Catesby, cuyo hijo Robert se contaría años más tarde entre los cabecillas de la Conspiración de la Pólvora. Por otro lado, uno de los directores del colegio de Shakespeare durante su época escolar (suponiendo que estaba allí y no en cualquier otra parte) era John Cottom, que provenía de una destacada familia católica de Lancashire y cuyo hermano, un sacerdote misionero,

estaba vinculado a Champion. Este Cottom cayó detenido en 1582, fue torturado y finalmente ejecutado junto con el propio Champion. Entretanto, su hermano mayor, el director de escuela, había abandonado Stratford —no se sabe si por obligación— y regresado a Lancashire, donde declararí­a abiertamente su catolicismo.

La hipótesis que se baraja es que John Cottom se habría llevado consigo a Will. Lo que le añade atractivo a la teoría es que un año más tarde aparece un tal «William Shakeshafte» en la contabilidad doméstica de Alexander Hoghton, un prominente católico que vivía a escasos quince kilómetros de la finca de los Cottom. Además, Hoghton le pedía en su testamento a su amigo y terrateniente católico Thomas Hesketh que considerase al tal Shakeshaft como alguien digno de ser empleado. Allí mismo Hoghton mencionaba también la posibilidad de disponer de sus instrumentos musicales y sus trajes o «ropas de interpretación». «Este fragmento», señala el erudito shakesperiano Robert Bear— man, «indica que Shakeshaft trabajaba en la casa como músico, actor o ambas cosas».

Una de las versiones de la teoría sugiere que, gracias a la recomendación de Hoghton, Shakespeare se trasladó a las propiedades de la familia Hesketh en Rufford y allí coincidió con compañías de cómicos ambulantes, como los Lord Derby's Men, que le sirvieron de enlace para introducirse en Londres y el ambiente teatral de la ciudad. Resulta interesante destacar que uno de los socios tardíos de Shakespeare, un orfebre llamado Thomas Savage que actuó como aval en el arrendamiento del Globe, también procedía de Rufford y era pariente político de la familia Hesketh. Las coincidencias, sin duda, son chocantes.

No obstante, deberían señalarse aquí un par de objeciones. En primer lugar, el hecho de que a William Shakeshaft le correspondiese en el testamento de Hoghton una liquidación anual sumamente elevada, superior a la de todos los demás miembros del servicio salvo uno. Generoso detalle por parte de Hoghton, sobre todo si tenemos en cuenta que, cuando éste murió, Shakespeare tenía apenas diecisiete años y no podía llevar más de unos pocos meses a su servicio. Sería más lógico que dicha suma le hubiera tocado, a modo de compensación vitalicia, a un empleado de más edad y con más años de servicio en la casa.

Luego está la curiosa cuestión del nombre. Como alias, «Shakeshafte» deja mucho que desear. Hay quienes sostienen que «Shakeshafte» no era más que una variante

norteña de «Shakespeare» —pues shafty spear pueden ser sinónimos, como pica y lanza—, y que nuestro Will no intentaba ocultar su nombre sino simplemente adaptarlo. Si así fuera, una incertidumbre daría paso a otra. En Lancashire, el apellido «Shakeshaft» era bastante común. En 1582 aparecen registradas en la zona siete familias Shakeshaft, de las cuales tres como mínimo contaban con un William entre sus miembros. La verdad es que hay que hacer un acto de fe para suponer que el William Shakeshaft mencionado era realmente el joven Will de Stratford. Por decirlo en palabras de Frank Kermode (que resumió así la teoría del catolicismo shakesperiano en un artículo del *New York Times Books Review*): «No parece haber motivo alguno para creer en ella salvo la presión del deseo ferviente de que sea cierta».

A todo lo cual se suma la dificultad cronológica de que Shakespeare haya tenido tiempo suficiente para pasar una buena temporada en Lancashire, volver a Stratford, cortejar a Anne Hathaway y dejarla preñada. No olvidemos que la primera hija de ambos, Susanna, bautizada en mayo de 1583, tuvo que ser concebida en agosto del año anterior, justo cuando la mencionada teoría lo sitúa en Lancashire. No es que sea imposible que Shakespeare haya vivido como católico en Lancashire y, además de iniciarse en el teatro, cortejado más o menos a la par a Anne Hathaway, pero cabe preguntarse si no sería suponer un poco demasiado.

Lo que sí es imposible es afirmar con certeza cuán religioso era Shakespeare, ni si lo era en absoluto. Las evidencias, como era previsible, resultan ambiguas. A Samuel Schoenbaum le asombraba la abundancia de alusiones bíblicas que contiene la obra de Shakespeare: la historia de Caín, por ejemplo, aparece veinticinco veces en treinta y ocho obras, una proporción nada despreciable. Sin embargo, Otto Jespersen y Caroline Spurgeon pensaban que el interés de Shakespeare en los temas bíblicos era nulo y alegaban que las palabras «Biblia», «Trinidad» o «Espíritu Santo» no aparecían nunca, opinión que ha suscrito en épocas más recientes el historiador británico Richard Jenkyns. «Cuanta más literatura isabelina leemos más nos sorprende la escasez de referencias religiosas en Shakespeare.» En cambio, para Stanley Wells, otra de las autoridades británicas en el tema, sus obras «rebotan de alusiones bíblicas».

En resumidas cuentas, y como siempre, todo lector devoto puede encontrar en los textos de Shakespeare argumentos para sustentar prácticamente cualquier teoría (es decir, como el propio autor escribió en un verso que se ha citado mucho y mal, que «El diablo puede citar las Escrituras en su favor»). Opina el profesor de Harvard Harry Levin, que Shakespeare condenó el suicidio en obras como Hamlet, donde el tema podía entrar en conflicto con el dogma cristiano de la época, pero lo revistió de nobleza en sus obras de romanos o egipcios, donde resultaba más apropiado (y seguro) tratarlo así. De lo poco que se sabe, y más allá de cuáles hayan sido sus íntimos sentimientos o creencias, tanto John como Will Shakespeare darían muestras, en su observancia de ceremonias como bautizos o bodas, de ser, si no fervientes, al menos sí escrupulosos protestantes.

David Thomas, nuestro hombre en los Archivos Nacionales, duda mucho que llegue a aclararse alguna vez si Shakespeare pasó sus años perdidos como un católico en Lancashire o no: «A menos que se haya casado y tenido hijos allí, o haya adquirido propiedades, pagado impuestos —aunque la gente de su nivel social no solía pagarlos— o cometido un crimen, o demandado a alguien, su nombre no aparecerá en ningún registro. Y, por lo que sabemos, no hizo ninguna de esas cosas». Por el contrario, la única prueba que tenemos de todo aquel período es una referencia a Shakespeare en un documento legal que no indica ni ocupación ni domicilio.

La tensión entre protestantes y católicos llegó a su punto álgido en 1586, cuando María Estuardo, reina de los escoceses, fue acusada de participar en una confabulación para derrocar a la reina Isabel y ésta aprobó, a regañadientes, su ejecución. Matar a otro soberano, por amenazante que fuese, era un acto trascendental y podía, como así fue, provocar una respuesta. Al año siguiente, en primavera, una poderosa flota española zarpaba hacia Inglaterra con el objetivo de derrocar a Isabel.

La Grande y Felicísima Armada, la mayor flota que «jamás ha surcado los mares», parecía realmente invencible. Desplegada en formación de combate cubría siete millas marinas y su capacidad de fuego era temible: 123.000 balas de cañón y casi tres mil cañones, más toda suerte de mosquetes y armas pequeñas empuñadas por unos treinta mil hombres. Los españoles confiaban en lograr, «por la gloria de

Dios», un triunfo relámpago. Una vez vencida Inglaterra, y con la flota inglesa en manos españolas, podrían plantearse un asalto final a la Europa protestante.

Pero las cosas no se ajustaron al plan, por decirlo así. Los navíos ingleses, más ligeros y de menor calado y altura, demostraron ser blancos incómodos. Podían desplazarse velozmente aquí y allá mientras las baterías españolas, emplazadas en puentes demasiado elevados, disparaban casi siempre por encima. Además, los barcos ingleses (al menos así lo afirman nuestros libros de historia) estaban mejor pilotados. Cabe decir que gran parte de los navíos de la flota española no eran barcos de guerra sino enormes galeones sobrecargados de tropas, lo cual los convertía en blancos francos y orondos. Otro elemento, territorial en este caso, favorable a los ingleses era su mayor conocimiento de las mareas y corrientes locales; asimismo, podían ponerse rápidamente a cubierto en los puertos costeros para ser reparados o reabastecidos. Pero, aparte de todo ello, contaban con una ventaja tecnológica fundamental: cañones de hierro fundido, un invento inglés que las restantes naciones no habían perfeccionado aún y que, además de proporcionar mayor precisión en el disparo, los hacía más resistentes que los cañones de bronce españoles, que eran imprecisos, estaban peor acanalados y necesitaban enfriarse cada tres o cuatro andanadas. Los artilleros que no lo hacían —y en el fragor del combate era fácil perder la cuenta— se exponían a volar en pedazos con cañón y todo. En cualquier caso, los españoles no se esmeraban en la instrucción de sus artilleros; su estrategia consistía en ponerse al paio de los navíos enemigos y abordarlos, capturándolos en duro combate cuerpo a cuerpo.

La desbandada fue espectacular. En sólo tres semanas, los ingleses habían diezmado la Armada Invencible. Hubo un día en que los españoles sufrieron ocho mil bajas. Abatida y confusa, la desmantelada flota se retiró costa arriba por el litoral oriental inglés hasta dejar atrás Escocia e internarse en el mar de Irlanda, donde el destino la siguió golpeando en forma de violentas tormentas que destrozaron otras dos docenas de naves. Según las crónicas, un millar de cadáveres de marinos españoles bañarían las costas irlandesas. Quienes llegaban con vida a tierra solían perderla a manos de los saqueadores. Cuando la Armada volvió por fin a casa, de los treinta mil hombres iniciales, diecisiete mil ya no estaban. Inglaterra no había perdido un solo navío.

La derrota de la Armada Invencible cambió el curso de la historia. Generó una ola de patriotismo que Shakespeare aprovechó en sus dramas históricos (escritos, casi todos ellos, en la década subsiguiente) y le brindó a Inglaterra la confianza y el dominio suficientes para hacerse con los mares y construir un imperio mundial que empezó, casi inmediatamente, con la conquista de Norteamérica. Pero, por encima de todo, salvaguardó el protestantismo inglés. De haber vencido la Armada española, detrás habría venido la Inquisición, de consecuencias imprevisibles para la Inglaterra isabelina... y para el joven de Warwickshire que estaba a un tris de revolucionar su teatro.

Una apostilla interesante: siglo y medio después de la muerte de John Shakespeare, unos obreros que hurgaban entre las vigas de la casa familiar de los Shakespeare encontraron un testamento escrito —una «Última voluntad del alma», como se titulaba— donde se declaraba la adhesión de John a la fe católica. Era una declaración formal, similar a las que Edmund Campion había introducido ilegalmente en el país.

Desde entonces, los eruditos no han parado de debatir sobre la autenticidad del documento y de la firma de John Shakespeare estampada en él, y sobre las implicaciones que podría tener en la verdadera fe de William. Las dos primeras incógnitas no se resolverán jamás, puesto que el testamento se perdió poco después de aparecer, y la tercera siempre quedará librada al albur de las conjeturas.

Capítulo 4

En Londres

En 1596, mientras asistía a una representación en el nuevo teatro Swan de Londres, el turista holandés Johannes de Witt hizo algo muy útil que nadie, al parecer, había hecho antes. Hizo un boceto, algo descuidado y no muy ortodoxo en materia de perspectiva, del interior del Swan visto desde las localidades centrales de las galerías superiores. En el apunte se aprecia un amplio proscenio, un gran escenario parcialmente techado y, detrás, una torre en la que un espacio denominado tiring house (término derivado de *attire*, atuendo, cuyo primer uso documentado corresponde al propio Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*) hacía las veces de camerino y utilería. Más arriba se ven galerías para los músicos y el público, así como otros espacios disponibles para las escenas de balcón y similares. Este boceto guarda una notable semejanza con el interior de la réplica del teatro Globe que se alza actualmente en el Bankside londinense.

Aunque la modesta contribución de Witt también se perdió, un amigo suyo había hecho —afortunadamente— una copia fiel en una libreta que acabó recalando en los archivos de la biblioteca de la universidad holandesa de Utrecht. Y allí permaneció, totalmente desapercibida, durante casi tres siglos. Hasta que, en 1888, el alemán Karl Gaedertz dio con la libreta y su tosco boceto y, afortunadamente otra vez, y también milagrosamente, advirtió su importancia, pues se trata de la única ilustración conocida que existe del interior de un establecimiento teatral de la época isabelina. Sin ella no sabríamos prácticamente nada de la disposición y el funcionamiento de los teatros de la época. Lo cual explica la enorme semejanza que guarda con la réplica del Globe: no había otro modelo en el que basarse.

Dos décadas después de la visita de Johannes de Witt, Claes Jan Visscher, otro holandés, trazó en un grabado una célebre vista panorámica de Londres en la que aparecían, al fondo, los teatros del Bankside y, entre ellos, el Globe. Irregularmente circular y con su tejado de paja, aquella era con toda probabilidad la «O de madera» de Shakespeare y es la imagen, por defecto, que nos ha quedado de la sala. Sin embargo, en 1948 el investigador I. A. Shapiro demostró de manera concluyente que Visscher se había basado en un grabado anterior, fechado en 1572,

cuando ninguno de los teatros que destaca habían sido construidos. Según parece, además, Visscher nunca estuvo en Londres, de modo que su testimonio tampoco es muy fiable que digamos.

Así, pues, sólo queda una ilustración de la época que, por lo que se sabe, fue tomada del modelo real: la del artista de Bohemia Wenceslas Hollar, datada entre finales de la década de 1630 y principios de la de 1640. Titulado Vista amplia, es un dibujo exquisito —en palabras de Peter Ackroyd, «quizás el más bello y armonioso de los panoramas londinenses»— aunque a la vez un tanto extraño, pues el punto de mira está situado algo más arriba y detrás de la torre de la catedral de Southwark (entonces conocida como iglesia del Santo Redentor y Santa María Overie), como si Hollar estuviera viendo la catedral desde un edificio más elevado que, entonces, sencillamente... no existía.

Se trata, por tanto, de una vista —absolutamente precisa, a efectos técnicos— que ningún ser humano pudo ver. En cuanto al Globe, el que aparece es el segundo y no el primero, que ardió en 1613, tres años antes de que muriera Shakespeare. El segundo Globe era un teatro mejor concebido, y podemos congratularnos de contar con el dibujo de Hollar pues fue derribado poco después. Sin embargo, es prácticamente seguro que no fue allí donde se estrenaron Julio César, Macbeth y otra docena aproximada de obras. En cualquier caso, el Globe es sólo un elemento menor de la vista, divisado además desde una distancia de 300 metros, de modo que no abunda en detalles.

Y ese es todo nuestro catálogo de referencias visuales de los teatros en época de Shakespeare e incluso un poco después: un precario boceto del interior de una sala teatral con la que Shakespeare no tenía relación alguna, un dudoso panorama de la ciudad realizado por alguien que nunca estuvo en ella y una ilustración, trazada años después de que el dramaturgo dejara la escena, en la que aparece una sala para la que no escribió ni una obra. Lo mejor que puede decirse de ellas es que tal vez guardan alguna semejanza con las salas que Shakespeare frecuentaba, o tal vez no.

De los documentos escritos no es que pueda sacarse mucho más en claro. La mayor parte de lo poco que sabemos acerca de cómo debía de ser asistir al teatro en tiempos de Shakespeare nos lo proporcionan las cartas y diarios de viaje de los

turistas, para quienes Londres en sí ya merecía figurar entre las novedades dignas de quedar registradas. No obstante, a veces son más pintorescas que otra cosa. Un visitante venido del interior del país escribía en 1587 una exaltada carta a su padre sobre un inesperado suceso que había presenciado durante una actuación de los Admiral's Men: allí, un actor había empuñado un mosquete para dispararle a otro pero la bala «erró el blanco y mató a una criatura y a una mujer hermosa de llevar un crío en la tripa e hirió a otro hombre en la cabeza con grande herida». Resulta poco menos que impensable que los actores disparasen mosquetes reales —que en el s. XVI eran unos palos de fuego bastante precarios— en el espacio cerrado de un teatro pero, si así fuera, cabe preguntarse dónde esperaban que acabara alojándose la bala. Un mes más tarde, los Admiral's Men no fueron invitados a tomar parte de los festejos navideños en la corte, algo que en condiciones normales les habría sido concedido más o menos automáticamente y que podría interpretarse como una transitoria caída en desgracia.

Pero aún sabríamos menos acerca del entramado comercial y la estructura del teatro isabelino de no ser por el diario y otros papeles de Philip Henslowe, el propietario de las salas Rose y Fortune. Henslowe era un hombre de muchas caras, no todas ellas recomendables. Era, entre otras muchas cosas, empresario teatral, prestamista, inversor inmobiliario, comerciante de madera, tintorero, fabricante de almidón y, en términos muy amplios, encargado de un burdel. Era conocido entre los escritores porque primero les prestaba pequeñas sumas de dinero y, luego, los sumía en una calculada penuria a fin de obtener beneficios de sus obras. Sin embargo, Henslowe se redimió históricamente de todas sus ruindades gracias a su manía de llevar un escrupuloso registro del que sobrevive la parte que va de 1592 a 1603. Su «diario», como se le suele llamar, era más bien un cajón de sastre de ocurrencias y preocupaciones que incluía, por ejemplo, una receta para curar la sordera, apuntes sobre cómo formular conjuros y hasta consejos para optimizar el pastoreo del caballo. Pero también se encuentran en él valiosos detalles acerca del día a día administrativo de una sala teatral, listas de las obras representadas por la compañía y de los actores empleados o exhaustivos inventarios de elementos escenográficos y de vestuario (como una misteriosa «capa para hacerse invisible»).

Entre los papeles de Henslowe había un detallado contrato para la construcción del Fortune Theatre en 1600 a un coste pactado de 440 libras. Si bien el Fortune no se parecía mucho al Globe —era mayor y más rectangular que redondo— y no se adjuntaban planos o dibujos al contrato, proporcionaba datos sobre las alturas y profundidades de las galerías, el grosor de la madera utilizada para los suelos, la composición del yeso de las paredes y otros detalles que resultaron fundamentales al construir la réplica del Globe en 1997.

Los teatros como espacio de entretenimiento específico constituían un fenómeno nuevo en la Inglaterra contemporánea de Shakespeare. Hasta entonces los actores se habían contentado con actuar en patios interiores, en los salones de las mansiones y demás espacios destinados a otros fines. Al parecer, la primera sala teatral propiamente dicha de Londres fue el Red Lion (León Rojo), construido en 1567 en White Chapel por un empresario llamado John Brayne. Del Red Lion no se sabe apenas nada salvo que parece haber gozado de una vida más bien breve. No obstante, algún éxito debió de cosechar, pues nueve años más tarde de erigirlo Brayne se había embarcado en un nuevo proyecto, esta vez de la mano de su cuñado James Burbage, un carpintero apasionado por la interpretación y producción teatral. Su nueva sala —llamada el Teatro— abrió sus puertas en 1576, a escasos metros del anterior hacia el norte de las murallas de la City, cerca de los Finsbury Fields de Shoreditch. Poco después, Henslowe, el eterno rival de Burbage, estrenaba el Burbage Theatre, algo más allá sobre la misma calle, y Londres pasó a convertirse en un enclave teatral.

William Shakespeare no podría haber escogido un momento más propicio para hacerse adulto. Cuando llegó a Londres, a (supuestamente) finales de la década de 1580, habían surgido teatros en varios puntos de los suburbios y continuarían surgiendo a todo lo largo de su carrera. Casi todos tenían que establecerse en suburbios o liberties, zonas de extramuros «libres» de las leyes y regulaciones que regían en la City. Compartían este ostracismo municipal con burdeles, prisiones, arsenales, cementerios no consagrados, manicomios (el célebre Bedlam se encontraba muy próximo al Theatre) y talleres que se dedicaban a actividades pestilentes como la fabricación de jabón, la tintura y la curtiembre, cuyo hedor podía llegar a ser insoportable. Los fabricantes de cola y de jabón quemaban

enormes cantidades de huesos y grasa animal, llenando el aire de un olor empalagoso y persistente, en tanto que los curtidores sumergían sus artículos en barricas de heces caninas para hacerlos más flexibles. No había manera de ir a una sala teatral sin atravesar una nube de olor por el camino.

La prosperidad de los nuevos teatros no fue pareja. Tres años después de abrir sus puertas, en el Curtain se celebraban combates de esgrima, y las restantes salas londinenses, a excepción del Globe, se mantenían ofreciendo entretenimientos como las riñas de animales. Este pasatiempo no era exclusivo de Inglaterra pero se le consideraba una especialidad del país. La reina Isabel a menudo entretenía a sus visitantes con peleas de osos en Whitehall. El sistema clásico consistía en poner al oso en un ruedo, a veces amarrado a un poste, y echarle encima mastines; sin embargo, puesto que los osos eran caros, solían reemplazarse por toros, caballos u otros animales. Una variante consistía en echarle los perros a un chimpancé montado a caballo. La visión de un simio chillón y aterrado sujeto a un caballo corcoveante y rodeado de perros que lo cosían a mordiscos era uno de los espectáculos más entretenidos a que podía aspirar un ciudadano. El hecho de que él mismo público que se dejaba conmovir hasta las lágrimas durante una actuación del Doctor Fausto acudiese al día siguiente al mismo sitio para divertirse con la sangrienta agonía de un animal indefenso resulta perfectamente ilustrativo del espíritu de la época.

Se trata de la misma época en la que aparecieron los puritanos, unos individuos tan reacios al placer sensual que preferían irse a vivir a las lejanas y salvajes tierras del Nuevo Mundo que mostrarse tolerantes. Los puritanos detestaban el teatro y solían culpar a las salas teatrales de todas las calamidades habidas y por haber, incluido el infrecuente pero sobrecogedor terremoto de 1580. Los teatros, con sus lascivos juegos de palabras y sus travestismos, eran según ellos nidos de prostitutas y personajes indeseables, un caldo de cultivo de enfermedades infecciosas, una distracción de la fe y una fuente insalubre de excitación sexual. Hasta la Restauración de finales de la década de 1660, la convención dictaba que la interpretación de los personajes femeninos corriera a cargo de muchachos jóvenes, de donde los puritanos deducían que los teatros eran antros de sodomía —que

seguía siendo un delito capital en tiempos de Shakespeare⁴— y otros nefandos y pecaminosos maridajes.

A tenor de las leyendas populares, puede que no anduvieran tan errados. Una de ellas relata el caso de una joven esposa que le ruega al marido que le permita asistir a una obra muy popular. El marido acepta a regañadientes con la estricta condición de que la mujer se mantenga atenta a los rateros y guarde su cartera bajo varias capas del vestido. Al regresar a casa, la esposa desconsolada le confiesa al marido que le han robado la cartera. Este le pregunta, perplejo, si no sintió que una mano hurgaba bajo sus vestidos. Oh, sí, desde luego, responde ella, «pero no pensé que buscara eso».

Por suerte para Shakespeare y para la posteridad, la reina acabó con todos los intentos de limitar los espectáculos públicos, inclusive el domingo. Por un lado, era aficionada a ellos; por el otro, el estado ingresaba una estimable cantidad procedente de las licencias de canchas de bolos, producciones teatrales, casas de juego (a pesar de que el juego era ilegal en Londres), y de la venta y manufactura de muchos de los artículos que allí circulaban.

Que se tolerase la producción teatral no quiere decir que no estuviera sujeta a estrictas regulaciones. El Maestre de Festejos otorgaba una licencia (de siete chelines) a cada obra dramática y verificaba que las compañías las representasen en las debidas condiciones de orden y respeto. En teoría, aquellos que no le caían en gracia corrían el riesgo de ser encarcelados o castigados a voluntad. En 1605, justo antes de la coronación de Jaime I, Ben Jonson y sus colaboradores hicieron en *Eastward Ho!* una serie de excelentes pero destemplados chascarrillos sobre la repentina influencia de los toscos y poco higiénicos escoceses en la corte, lo cual les valió un arresto y la amenaza de perder las orejas y narices. Estos peligros (y la Ley de Vagancia de 1572, que autorizaba específicamente a flagelar a los vagabundos carentes de licencia) llevaron a las compañías a buscar el amparo y mecenazgo de algún aristócrata. Éste les garantizaba cierta protección a los actores y ellos, a cambio, paseaban su nombre a lo largo y ancho del país, proporcionándole publicidad y prestigio. Durante un tiempo, los mecenas se dedicaron a coleccionar

⁴ Stephen Orgel sostiene que, a pesar de estar penada por la ley, la sodomía se toleraba siempre que su práctica fuera discreta. Solía, en cambio, perseguirse con más rigor a las mujeres promiscuas que no tomaban precauciones, pues los hijos naturales contribuían a engrosar las filas de los pobres.

compañías teatrales como, en épocas posteriores, harían los ricos con caballos de carrera o veleros.

Las funciones solían empezar alrededor de las dos de la tarde. Se anunciaban por la calle mediante volantes repartidos a mano. Los ciudadanos quedaban avisados de la inminente representación mediante un gallardete, que flameaba en lo más alto del edificio en el que iba a tener lugar, y una fanfarria cuyo reclamo sonaba a lo lejos. La entrada general para el público de a pie —que se acomodaba en el patio o platea frente al escenario— costaba un penique. Aquellos que aspiraban a sentarse tenían que pagar otro penique, y si además pretendían que se les suministrase un cojín, pagaban un tercer penique. Todo ello en una época en la que el sueldo básico era de un chelín (doce peniques) diario e incluso menos. El dinero de la entrada se introducía en una caja que, luego, quedaba a resguardo en una habitación especial, el despacho de caja o box office.

Aquellos que podían permitirse un gasto extra podían disfrutar de un interesante surtido de manzanas, peras (ambas posibles de ser usadas como proyectiles en momentos de decepción) y nueces, pan de jengibre y botellas de cerveza, así como de la novedad de moda: el tabaco. Una pipa pequeña costaba 3 peniques, bastante más, como se ve, que el precio de la entrada. No había aseos, al menos oficiales. A pesar de su considerable aforo, la proximidad era un elemento característico de las salas: ningún miembro del público estaba a más de quince o veinte metros del escenario.

Los teatros tenían pocos elementos escenográficos y no había telón ni cortinas (ni siquiera en el Curtain), y la única manera de distinguir la noche del día, la niebla de la luz del sol o el campo de batalla de la alcoba era a través de las palabras. De modo que las escenas se situaban en el tiempo y el espacio mediante un par de referencias verbales y confiando en la imaginación del público. Tal como señalan Wells y Taylor, «a Oberon y Próspero les basta con declararse invisibles para pasar a serlo».

No hay nadie más brillante y económico para situar las escenas que Shakespeare. Observemos, por ejemplo, las primeras líneas de Hamlet:

BARNARDO: ¿Quién vive?

FRANCISCO: No, responded. Acercaos y descubríos.

BARNARDO: ¡Larga vida al rey!

FRANCISCO: ¿Barnardo?

BARNARDO: El mismo.

Le bastan cinco ligeras líneas para establecer que es de noche y hace frío (pues el «descubrirse» se refiere a la capa con que se abriga Barnardo), que los personajes son soldados de guardia y que se palpa la tensión. Con apenas catorce palabras (quince en inglés, y once de ellas monosílabos) ya ha captado la atención del público.

El vestuario era elaborado y se le otorgaba gran valor, pero no siempre respondía a las normas de la verosimilitud histórica. Esto lo sabemos gracias a que un tal Henry Peacham (que es, en todo caso, el nombre garabateado al margen) hizo un dibujo de una escena de Titus Andronicus mientras se representaba. Dónde y cuándo no se sabe con exactitud, pero el dibujo ilustra el momento crítico de la obra en que Tamora le suplica a Titus que perdone a sus hijos, y retrata con bastante detalle las posturas de los actores y la asombrosa variedad de su vestuario, en el que conviven ropas de época con otras al más puro estilo Tudor. Tanto a los intérpretes como al público parecía bastarles con un ligero toque de antigüedad. El realismo, en todo caso, corría a cargo del «gore». Tripas de oveja o cerdo y hábiles pases de mano permitían que se alzasen corazones sangrantes en las escenas de asesinato, y las espadas y heridas solían teñirse con sangre de oveja en aras de un mayor realismo. En ocasiones se sembraba un campo de batalla imaginario de extremidades artificiales «tan sangrientas como sea posible», como rezaba una indicación de escena. Y muchas obras, incluso las más solemnes, acababan con una giga, una danza jocosa y hasta grosera, a modo de gratificación extra.

Eran tiempos de cambios vertiginosos para las técnicas escénicas. En palabras de Wells, «las obras se volvieron más largas, más ambiciosas, más espectaculares, estructuralmente más complejas, emocionalmente más ricas y más adecuadas para el lucimiento de los actores». La actuación perdió melodramatismo y ganó naturalidad. Shakespeare mismo fue uno de los impulsores de esta corriente interpretativa. Tanto él como sus contemporáneos hicieron uso de una amplia gama

de temas y localizaciones. Los dramaturgos italianos, por ejemplo, sujetos a la tradición romana, tenían que situar sus obras en una plaza de la población; Shakespeare, en cambio, podía hacerlo donde le viniera en gana: en las montañas, en islas lejanas, en fuertes, castillos, campos de batalla, barrancos encantados y cualquier otro sitio donde un público imaginativo estuviera dispuesto a dejarse llevar.

La extensión de las obras o, al menos, de sus guiones escritos, era de una variedad asombrosa. Yendo a buen ritmo y sin intermedios, Hamlet podía durar cuatro horas y media. Ricardo III, Coriolano y Troilo y Cresida eran apenas un poco más cortas. La Feria de san Bartolomé de Jonson podía durar más de cinco horas salvo que, como seguramente ocurría, se la representase en versiones reducidas (Shakespeare y Jonson eran notablemente prolijos; de las veintinueve obras de tres mil líneas o más del período 1590-1616 que han llegado a nuestros días, les pertenecen veintidós).

De los retos a los que se enfrentaban actores y público, el de usar intérpretes masculinos para los papeles femeninos debió de ser uno de los más singulares. Dada la cantidad de papeles femeninos de gran fuerza y carácter creados por Shakespeare —Cleopatra, lady Macbeth, Ofelia, Julieta, Desdémona—, no nos queda más remedio que suponer que los actores de la época fingían de maravilla. La Rosalinda de Como gustéis acapara la cuarta parte de los parlamentos de la obra: la confianza de Shakespeare en las dotes dramáticas de algún joven actor debió de ser enorme. Sin embargo, a pesar de que sabemos mucho acerca de los intérpretes de personajes masculinos en tiempos de Shakespeare, es muy poco lo que sabemos sobre las características de los papeles femeninos. Judith Cook dice en *Women in Shakespeare* que no encontró ninguna referencia a un papel femenino interpretado por un joven actor determinado. Es tan poco lo que sabemos acerca de estos jóvenes actores o *boy actors* que ni siquiera podemos determinar su edad. A mucha gente de mentalidad conservadora, el travestismo escénico le provocaba verdadera angustia, pues si los espectadores se sentían atraídos tanto por el personaje femenino como por el jovencito que le daba vida, la corrupción operada en ellos era doble.

Esta aversión por las actrices era una tradición del norte de Europa. En España, Francia e Italia, los papeles femeninos eran interpretados por mujeres, algo que dejaba atónitos a los viajeros ingleses, que a menudo se mostraban sinceramente sorprendidos de que las mujeres pudiesen interpretarse a sí mismas en la escena con el mismo acierto que en la vida real. Shakespeare le sacaría el máximo provecho a la confusión de géneros al hacer que sus personajes femeninos — Rosalinda en *Como gustéis*, Viola en *Noche de reyes*— se disfrazasen de hombres jóvenes, llevándola al paroxismo de un muchacho que actúa como una mujer que actúa como un muchacho.

La era dorada del teatro duró apenas lo que dura una vida humana bien llevada, un período breve tal vez pero prodigiosamente fecundo y exitoso. Entre la apertura del Red Lion en 1567 y el cierre de los teatros decretado por los puritanos setenta y cinco años más tarde, las salas londinenses habrían albergado a cinco millones de espectadores de pago, lo cual equivale a toda la población del país en tiempos de Shakespeare multiplicada por diez.

Para que una sala prosperase, tenía que ser capaz de atraer a un mínimo de dos mil espectadores diarios —un 1% de la población de Londres— durante doscientas y pico funciones al año y en un medio en el que la competencia era durísima. Mantener la afluencia de público obligaba a cambiar constantemente de obras. La mayoría de las compañías solía representar cinco y hasta seis obras distintas a la semana como poco, y empleaban cada minuto libre que les quedaba en memorizar y ensayar nuevos libretos.

Las obras nuevas podían representarse tres veces durante el primer mes y luego quedar en reserva o abandonarse por completo. Puesto que muy pocas alcanzaban las diez funciones anuales, la demanda de nuevo material dramático era acuciante. He ahí lo sorprendente: que en tales circunstancias se produjeran durante ese breve período obras de tanta calidad literaria. No obstante, pocos eran también los autores que vivían de su producción. Aunque una obra buena podía cotizarse a 10 libras, a menudo se trataba de colaboraciones de hasta media docena de autores, de manera que el reparto final era exiguo (más aún sin derechos de autor ni cobros adicionales). Thomas Dekker llegó a gestar, solo o en compañía de otros, no menos de treinta y dos piezas teatrales en tres años; sin embargo, nunca consiguió

embolsarse más de doce chelines semanales y pasó gran parte de su carrera purgando sus deudas en la cárcel. Y el propio Ben Jonson, que en vida gozó de notable éxito y celebridad, murió sumido en la pobreza.

Las obras no le pertenecían al autor sino a la compañía teatral. Cada pieza acabada era rubricada por el Maestro de Festejos, que otorgaba permiso para su representación, y esta licencia quedaba a cargo de la compañía. Hay quienes se sorprenden de que no apareciera ningún manuscrito o el guión de alguna de sus obras entre los efectos personales de Shakespeare, pero lo verdaderamente sorprendente habría sido lo contrario.

Si en el mundo teatral vivían, autores y actores por igual, inmersos en un ajetreo enfermizo, alguien como William Shakespeare, que era dramaturgo, actor, copropietario y más que probable director de facto (el director como tal no existía entonces), debió de rayar el paroxismo. Teniendo en cuenta que el repertorio efectivo de una compañía rondaba las treinta obras, un actor principal podía llegar a memorizar unos quince mil versos por temporada —lo que equivaldría a memorizar todo el contenido de este libro—, así como cada una de las danzas, estocadas y cambios de vestuario. Y como ni siquiera las compañías más exitosas podían darse el lujo de contratar a más de una docena de actores, muchos de ellos interpretaban tres y cuatro papeles por función. En Julio César, por ejemplo, hay cuarenta personajes con nombre propio más un número indeterminado de «sirvientes», «otros plebeyos» y «senadores, soldados y acompañantes». Puede que muchos de ellos no tuvieran que pronunciar, si es que pronunciaban alguna, frases muy complicadas, pero todos y cada uno tenían que tener muy presentes las indicaciones de escena y atrezzo más relevantes, los pies, las posiciones, las entradas y salidas y, sobre todo, el momento y vestuario precisos de sus intervenciones. Vestirse y desvestirse a tiempo debía de ser todo un reto, porque casi todas las prendas de la época eran complicadísimas de abrochar: un jubón común y corriente tenía más de una docena de apretados nudos de tela y había vestidos que requerían metros y metros de cintas y lazos.

En semejante hervidero, la confianza y responsabilidad eran esenciales. Los papeles de Henslowe dan cuenta de las estrictas condiciones contractuales a las que estaban sujetos los actores, con penalizaciones progresivas por faltar a ensayos, aparecer en

estado de ebriedad o fuera de horario, no estar «debidamente pertrechados» cuando correspondiera o —curiosamente— por usar el vestuario teatral fuera de la sala. Como los trajes eran muy caros, la multa (que quizá por eso mismo nunca llegó a hacerse efectiva) ascendía a unas astronómicas 40 libras. En cualquier caso, hasta las faltas menores como los retrasos podían costarle dos días de sueldo al infractor.

Al parecer, Shakespeare nunca dejó de actuar (a diferencia de Ben Jonson, que dejó de hacerlo en cuanto se lo pudo permitir), pues figura como actor en documentos datados en 1592, 1598, 1603 o 1608, es decir, prácticamente desde el principio al fin de su carrera. No debió de ser fácil para él compaginar la faceta de actor con la de dramaturgo, aunque sin duda le garantizó (si es eso lo que perseguía) un mayor control del libreto que si lo hubiera dejado, como la mayoría de autores hacía, en manos de terceros. De acuerdo con la tradición, Shakespeare se reservaba los papeles sustanciosos pero no demasiado exigentes de sus propias obras. Uno de los que más se le atribuyen es el del espectro en Hamlet. Lo cierto es que no sabemos qué personajes interpretó, aunque parece lógico suponer que no podía tratarse de papeles principales, dado que no sólo era el autor de las obras sino muy probablemente el principal encargado de ponerlas en escena. Sin embargo, no puede descartarse que fuera un actor apasionado y que, cuando no estuviera atareado escribiendo un libreto, le apetecieran los papeles más lucidos y difíciles. Así, pues, aparece en 1598 como actor destacado en *Cada cual según su humor* y en 1603 en *La caída de Sejano*, ambas de Ben Jonson.

Resulta tentador e incluso lógico suponer que, tras su llegada a Londres, Shakespeare se decantó rápidamente por Shoreditch, que estaba un poco al norte de las murallas de la City. Esta localidad albergaba tanto al Theatre como al Curtain, y era donde muchos actores y dramaturgos de la época vivían, bebían, salían de juerga, de vez en cuando se metían en peleas y, también de vez en cuando, morían. Fue en Shoreditch, a pocos pasos del Theatre, donde en septiembre de 1589 el jovencísimo, promisorio y siempre exaltado Christopher Marlowe, que aún gozaba de las mieles del triunfo por su *Tamerlán el Grande*, se vio envuelto en un violento altercado con un posadero llamado William Bradley. De pronto se desenvainaron espadas. Thomas Watson, amigo de Marlowe y dramaturgo como él, se metió en la

refriega y, en circunstancias poco claras, hirió a Bradley en el pecho. La estocada resultó mortal de necesidad y ambos autores acabaron en la cárcel —la estancia de Marlowe fue breve pero Watson tardó cinco meses en salir— aunque luego se determinó que ambos habían actuado en defensa propia, pues Bradley había provocado la reacción, y fueron sobreseídos. Aunque es de suponer que la muerte de Bradley fuera esa noche la comidilla del barrio, no tenemos manera de saber si Shakespeare ya andaba por allí o no. Pero si no era así, pronto lo sería, porque muy poco después de este suceso se iba a convertir, en un abrir y cerrar de ojos, en una figura habitual y significativa de la escena londinense.

Sin embargo, tampoco sabemos con exactitud cuándo pasó a serlo. Ni siquiera estamos muy seguros de poder ponerle fecha al primer atisbo de labor escénica shakesperiana. En una anotación en su diario, el meticuloso Henslowe hace referencia a una representación de «*Henry VI*» que tuvo lugar en el Rose durante la primera semana de marzo de 1592. Pues bien, muchos opinan que se trataría en realidad de la Primera parte de Enrique VI, para especial satisfacción de los incondicionales del Bardo, pues «*Henry VI*» fue todo un éxito: en su estreno recaudó en taquilla la nada despreciable suma de 3 libras, 16 chelines y 8 peniques, y volvió a estar en cartel en trece ocasiones durante los siguientes cuatro meses, superando probablemente a cualquier otra obra de la temporada. No obstante, el propio éxito de la obra, sobre todo en su estreno, induce a dudar de que el público decidiera acudir en manada a presenciar la primera representación de la obra de un autor aún poco conocido y a suponer que se trataba, en cambio, de una obra, hoy ya perdida, sobre el mismo tema pero de un autor que entonces gozaba de mayor predicamento. Por otro lado, no existen pruebas documentales de una relación efectiva entre la compañía de Henslowe y Shakespeare, tanto en su faceta de autor como en la de intérprete.

La primera mención de Shakespeare de la que tenemos noticia proviene, por inesperado que resulte, de un quisquilloso panfleto aparecido cuando el dramaturgo ya había escrito quizá más de cinco obras, aunque no podemos asegurar con certeza cuáles de ellas.

El título completo, y muy descriptivo, del panfleto era Los Cuatro Peniques de Sabiduría de Greene, Adquiridos con un Millón de Arrepentimientos. En los que se

describe la locura de la juventud, la falsedad de los tornadizos aduladores, la miseria de los negligentes y las malicias de los engañosos Cortesanos. Escrito antes de su muerte y publicado en cumplimiento de su última voluntad⁵, y su autor, Robert Greene, se encargó de hacer efectiva la promesa que encerraba muriendo poco antes de completar la edición (por si fuera poco, y aunque parezca inverosímil, el hombre fue capaz de producir ese mismo mes un segundo volumen de pensamientos in articulo mortis titulado, con innegable gancho, ha visión de Greene, escrito en el instante de su muerte).

Greene era un poeta, autor de panfletos y luminaria de un grupo de dramaturgos que pasarían a la historia bajo el nombre de los «Ingenios Universitarios» (University Wits). Pero además, o sobre todo, era un gandul y un bellaco. Aunque se había casado bien, acabó dilapidando la fortuna de su mujer y abandonándola a ella y a su hijo. Se lió con una amante de dudosa reputación con la que tuvo otro hijo, fastuosamente bautizado Fortunatus, y con la que vivía en una casa de vecindad en Dowgate, cerca del Puente de Londres. Fue allí donde una noche (si hemos de hacer caso a las crónicas), tras extralimitarse en la ingesta de vino renano y arenque en salmuera, Greene cayó gravemente enfermo y empezó a agonizar de manera lenta y desagradable, infestado de piojos y bebiendo sorbos de las infectas sustancias que sus magros ingresos le permitían adquirir. Sea como fuere, durante este mes de deterioro logró reunir (sin duda, con más ayuda que salud) sus dos colecciones de pensamientos, basados libremente en su propia experiencia y salpimentados con agrios comentarios acerca de otros autores, antes de exhalar su último suspiro el 3 de septiembre de 1592. Tenía treinta y uno o tal vez treinta y dos años, edad más que razonable para un londinense moribundo.

Sólo han sobrevivido dos copias de los Cuatro Peniques de Greene y ninguna de ellas habría llamado la atención de no ser por una única y fascinante frase incrustada en medio de uno de los múltiples pasajes discursivos: «Así es, no os fiéis: pues hay un Cuervo advenedizo, embellecido con nuestras plumas, que, con su corazón de Tigre bajo una piel de Actor, se cree tan capaz de pergeñar un verso blanco como el mejor de entre vosotros: y siendo como es un completo Johannes

⁵ «Greene's Groat's-Worth of Wit, Bought with a Million of Repentance. Describing the folly of youth, the falsehood of make-shift flatterers, the misery of the negligent, and mischiefs of deceiving Courtesans. Written before his death and published at his dying request».

factotum, su engreimiento lo convierte en el único sacude-escenas (Shakescene) de un país».

Si la poco sutil referencia al «sacude-escenas» no ponía al lector de inmediato sobre la pista, la mención del «corazón de Tigre bajo una piel de Actor» no dejaba lugar a dudas, pues es una evidente parodia de una línea de Enrique VI, Tercera parte. Queda claro, a través del contexto, que Shakespeare ya se había distinguido lo bastante como para despertar la envidia de un moribundo pero aún era considerado un novato, un «advenedizo».

Nadie sabe qué pudo haber hecho Shakespeare para merecer el odio del agonizante Greene. Quizás hubo entre ellos algo personal, aunque lo más probable es que fueran simples celos profesionales. Está claro que para Greene el hecho de que Shakespeare actuase lo habilitaba para recitar líneas de texto pero en modo alguno para crearlas. La creación debía dejarse en manos de los licenciados universitarios, por disolutos que fuesen (Greene era un esnob de la peor calaña: era un universitario de cuna humilde, hijo de un talabartero). Es probable que Shakespeare o alguien actuando en su nombre protestaran porque, muy poco después, Henry Chettle, editor y amanuense de Greene, ofreció una disculpa de lo más humilde y rastrera, alabando la honestidad y nobleza del carácter de Shakespeare, «su risueña destreza como escritor» y otras muchas bondades.

Chettle fue mucho menos obsecuente en su disculpa a Christopher Marlowe, aun cuando éste había salido bastante peor parado (eso sí, sin ser nombrado, como era costumbre, de forma explícita) del delgado opúsculo de Greene, donde se le acusaba de ateísmo, una de las faltas más graves de la época. Qué llevó a Chettle a mostrarse tanto más respetuoso (o temeroso) con Shakespeare que con el bastante mejor relacionado y siempre peligroso Marlowe es un misterio apasionante pero imposible de resolver. En cualquier caso, ya nadie volvería a atacar a Shakespeare del mismo modo.

Pero esa primera mención de Shakespeare en los mentideros teatrales vendrá seguida de manera inmediata por el paréntesis que abre una nueva epidemia de peste. Cuatro días después de la muerte de Robert Greene, los teatros londinenses reciben la orden oficial de cerrar sus puertas y así permanecerán durante poco menos de dos años, con breves reaperturas intermedias. El sufrimiento de la época

es enorme. En Londres mueren en un año más de diez mil personas. Para las compañías teatrales, la peste implica el exilio de la ciudad y una existencia incierta e itinerante en el interior del país.

Por supuesto, tampoco sabemos qué hizo Shakespeare con su vida durante este período. Escurridizo como siempre, vuelve a desaparecer de escena durante otros dos años (1592-1593). Y, también como siempre, se suceden las teorías acerca de su paradero durante esos dos años de peste. Una de ellas, por ejemplo, en un intento de explicar la seguidilla de obras italianas que escribe a su regreso (La doma de la fiera, Los dos hidalgos de Verona, El mercader de Venecia, Romeo y Julieta), lo sitúa viajando por Italia, cuando es muy probable que ya hubiera escrito al menos una con anterioridad, amén de que ninguna necesita de un viaje a Italia que la justifique. Si de algo estamos seguros es de que en abril de 1593, a pocos días de su vigésimo noveno cumpleaños y casi medio año después del cierre de los teatros, Shakespeare publicó un poema narrativo titulado Venus y Adonis, cuya dedicatoria es tan florida y lisonjera que incluso a cuatrocientos años de distancia suscita cierta vergüenza ajena. En ella se lee:

Honorabilísimo señor, ignoro en qué podría ofenderos al dedicar estas imperfectas líneas a Vuestra Señoría, ni cómo me censurará el mundo el que haya escogido tan poderoso puntal para tan ínfima carga. Pero, si Vuestro Honor se mostrase complacido, ya me daría yo por sobradamente recompensado, y me haría votos para sacar provecho de todas mis horas libres hasta poder honraros con una obra más enjundiosa. Mas si el primogénito de mi invención resultase deforme, sólo me cabría lamentar el haberle dado un padrino tan noble...

La persona a la que iba dirigida esta efusión no era un hombre provento y respetable sino un jovencito lánguido, enjuto y sumamente amanerado de diecinueve años: Henry Wriothesley (se pronuncia «rizzly»), tercer conde de Southampton y barón de Titchfield. En Southampton se había criado en el mismo epicentro de la corte. Tenía siete años al morir su padre, de modo que quedó bajo la

tutela de lord Burghley, el tesorero mayor de la reina o, lo que es lo mismo, su primer ministro. Burghley se ocupó de su educación y, cuando Southampton cumplió los diecisiete, intentó casarlo con su nieta, lady Elizabeth de Vere, que era a su vez hija de Edward de Vere, decimoséptimo conde de Oxford y uno de los principales candidatos de aquellos que piensan que Shakespeare no era Shakespeare. Southampton declinó la propuesta matrimonial, gesto que le valió una colosal multa de cinco mil libras de la época (algo así como dos millones y medio de libras actuales). Muy claro debió de tenerlo.

Según parece, Southampton gozaba de la compañía de hombres y mujeres por igual. Aunque su amante en la corte era Elizabeth Vernon, durante una campaña en Irlanda como general en jefe de caballería, y estando bajo las órdenes de su íntimo amigo el conde de Essex, compartió dependencias con un oficial con el que, en palabras de un escandalizado observador, «se abrazaba y entregaba a juegos licenciosos». Como soldado debió de ser todo un espécimen, pues la más destacada de sus cualidades era su extremada femineidad. Sabemos qué aspecto tenía —o, al menos, cómo deseaba ser recordado— gracias a una miniatura en la que Nicholas Hilliard, el célebre retratista, le muestra con sus rizos color caoba sueltos sobre el hombro izquierdo, en una época en la que los hombres ni llevaban el pelo tan largo ni tan primorosamente arreglado.

El asunto cobró aún mayor interés durante la primavera de 2002, cuando en Hatchlands Park, una majestuosa mansión de Surrey, apareció un nuevo retrato de Southampton vestido como una mujer (o como un hombre excesivamente liberal), en una postura que recordaba de inmediato al hermoso joven cuyo «rostro de mujer, pintado a mano» por Natura describe con tierna admiración el soneto XX. El cuadro habría sido pintado entre 1590 y 1593, justo cuando Shakespeare intentaba granjearse el mecenazgo de Southampton.

No tenemos idea de lo mucho o poco que Southampton admiraba el poema escrito en su honor, pero sí que hizo las delicias del gran público. Aquel fue el mayor éxito editorial que logró Shakespeare en toda su carrera —muy superior al de la venta de cualquiera de sus guiones—, pues estando él en vida se hicieron diez reimpressiones (por desgracia, sólo queda una copia de la primera edición en la Biblioteca Bodleian de Oxford). Escrito de manera narrativa y compuesto por 1.194 versos, Venus y

Adonis era un poema tan intenso como picante para la época, si bien bastante moderado en comparación con la obra en la que se basaba, las Metamorfosis de Ovidio, que contiene, entre otras delicadezas, dieciocho violaciones y grandes dosis de pillaje y saqueos. Shakespeare se deshizo de la mayor parte de la violencia pero se entretuvo con los temas —el amor, el deseo, la muerte, la transitoria fragilidad de la belleza— que más se adaptaban al gusto isabelino y que contribuyeron a la popularidad del poema.

Aquellas partes que pueden resultar recargadas para el gusto moderno, como por ejemplo los versos:

Y ella se bate el pecho donde gime...

« ¡Ay!», grita, y veinte veces « ¡Ay de mí!»

sintonizaban en cambio con la sensibilidad del lector isabelino e hicieron que la obra gozara de un éxito inmediato. El editor era Richard Field, que había crecido a la par de Shakespeare en Stratford, pero el inesperado éxito llevó a John Harrison, un editor más acostumbrado a las grandes ventas, a comprarle la obra a Field. El año siguiente, Harrison publicaría una secuela, La violación de Lucrecia, también de Shakespeare e inspirada en esta ocasión en los Fasti del mismo Ovidio. Este poema, considerablemente más extenso (1.855 versos) y escrito en estrofas de siete líneas a la manera conocida como rima real, era más que nada un canto a la castidad y, como la propia castidad, resultó menos popular que su antecesor.

También aquí aparece una elaborada dedicatoria dirigida al indolente conde:

Al Muy Honorable Henry Wriothesley, conde de Southampton y barón de Titchfield.

El afecto que siento por Vuestra Señoría no tiene fin, y este panfleto, sin comienzo, es apenas una insignificante muestra de ello. La garantía que proporciona vuestra honorable disposición, y no el mérito de mis descarriadas líneas, es lo que le augura una buena acogida. Todo cuanto he hecho os pertenece, así como todo cuanto haga, partes del todo que os consagro. Si yo valiese más, mayor sería mi adeudo; entre tanto, tal como es lo pongo a

*disposición de Vuestra Señoría, a quien deseo una larga vida
colmada de aún más duradera felicidad.*

De Vuestra Señoría, con la mayor devoción,

William Shakespeare

Puesto que estas dedicatorias son las dos únicas oportunidades en que Shakespeare se dirige al mundo con voz propia, los estudiosos se han abalanzado sobre ellas en su afán de sonsacarles toda la información posible. Para muchos, la segunda dedicatoria da muestras de una mayor confianza y familiaridad —y afecto, incluso— que la primera. A. L. Rowse, por ejemplo, se confiesa incapaz de concebir «una dedicatoria isabelina que denote mayor sensación de intimidad» que esta, opinión que en términos generales comparten otros muchos especialistas.

Lo cierto es que no sabemos nada de la relación que pudo haber —si es que la hubo— entre Shakespeare y Southampton. No obstante, como señalan Wells y Taylor en su edición de las obras completas, «el afecto con el que Shakespeare se refiere al conde en la dedicatoria de Lucrecia denota la existencia de un sólido lazo personal». Lo cual permite albergar la sospecha de que Southampton era el bello joven con el que Shakespeare habría tenido una relación, tal como se describe en los Sonetos (que podrían haberse escrito, o comenzado a escribir, en esa misma época, aunque aún tardarían quince años en publicarse). Sin embargo, de acuerdo con Martin Wiggins, de la Universidad de Birmingham, dedicar las obras a un noble «no era, con frecuencia, más que una manera de reclamar su patrocinio». Y Shakespeare era uno más de una larga lista de poetas —Thomas Nashe, Gervase Markham, John Clapham y Barnabe Barnes entre ellos— que competían por hacerse con la bendición de Southampton (de hecho, al lado de las obsequiosas dedicatorias de sus rivales, las de Shakespeare parecen comedidas, honestas y francamente dignas).

En cualquier caso, Southampton no estaba en condiciones de mostrarse excesivamente generoso. Si bien percibía unos ingresos de 3.000 libras anuales (equivalentes a 1,5 millones de libras actuales) desde la mayoría de edad, también había heredado un cúmulo de deudas y era, por si fuera poco, bastante manirroto. Además, los términos de la herencia estipulaban que debía pasarle un tercio de sus

ingresos a su madre. En poco años, otra vez según Wiggins, se encontraba «virtualmente en bancarrota». Todo lo cual hace difícil que Southampton le haya dado jamás —o estuviera en condiciones de darle— mil libras a Shakespeare, una historia divulgada por el biógrafo shakesperiano Nicholas Rowe a principios del siglo XVIII y sorprendentemente dada por buena desde entonces (como lo atestigua, por ejemplo, la entrada del erudito Sidney Lee en el Diccionario de Biografías Nacionales).

Así es que en 1594 William Shakespeare iba camino de hacerse famoso. Era autor de dos poemas sobradamente logrados y contaba con el mecenazgo de un destacado aristócrata. Sin embargo, en lugar de sacarle mayor provecho a tan promisorio comienzo, abandonó el campo poético y volvió a dedicarse, de manera casi exclusiva, al teatro, actitud ésta que debió de resultar un tanto excéntrica —por no decir decididamente obstinada— en la época, ya que la profesión de dramaturgo no estaba bien considerada y su práctica, por exitosa que resultase, apenas merecía el respeto de la crítica.

No obstante, fue ésa la actividad en la que a partir de entonces Shakespeare se volcó con entusiasmo. Ya nunca le dedicaría un texto a Southampton o a cualquier otro aristócrata, ni se empeñaría en obtener mecenazgo alguno. Que se sepa, no volvió a escribir para un editor más que un poema, *El fénix y la tórtola*, publicado en 1601, y eso fue lo último que apareció con su nombre y consentimiento hasta su muerte, incluidas las obras de teatro a las que empezaba a dedicarse por entero.

La escena teatral con que se encontró no era la misma que dos años atrás. Para empezar, su gran rival, Christopher Marlowe, había muerto el año anterior. Marlowe sólo era dos meses mayor que Shakespeare. Y aunque también era de cuna humilde —su padre había sido zapatero en Canterbury— había estudiado (gracias a una beca) en Cambridge y gozaba, por tanto, de un estatus elevado.

Cualquiera sabe dónde podría haber llegado, pero lo cierto es que en 1593 se metió en graves problemas: en la primavera de ese año empezaron a circular por todo Londres inflamados libelos contra la inmigración cuyos versos se inspiraban en textos teatrales conocidos; entre ellos, por ejemplo, una despiadada parodia del *Tamerlán* de Marlowe. El gobierno estaba por entonces tan preocupado por la seguridad interior que llegó a invertir la desorbitada suma de 12.000 libras en el

espionaje de sus ciudadanos. No era precisamente la mejor época para atraer la atención de las autoridades. Entre los investigados se encontraba un tal Thomas Kyd, amigo y antiguo compañero de vivienda de Marlowe, y autor de la popular Tragedia española. El caso es que en la prisión de Bridewell, bajo tortura (o amenaza de ser torturado), Kyd acusó a Marlowe de ser «irreligioso, inmoderado y de alma cruel» y, sobre todo, de ser ateo y blasfemo. La acusación era grave.

Marlowe compareció ante el Consejo Privado, fue interrogado y liberado a condición de permanecer a menos de siete kilómetros y medio de la corte real, dondequiera que ésta estuviese, a fin de poder ser juzgado a toda prisa cuando a sus acusadores les pareciera oportuno. La pena más suave que le podía tocar —suponiendo que todo saliese bien— era perder ambas orejas, de modo que la espera no debió de resultarle agradable. Tal como señala el biógrafo de Marlowe David Riggs, «de los tribunales estatales de los Tudor nadie salía absuelto».

En este contexto, Marlowe se puso a beber junto a tres individuos de dudosa reputación en casa de una viuda, Eleanor Bull, en Deptford, al este de Londres. Allí, según reza el informe del juez instructor, estalló una disputa a raíz de la cuenta y Marlowe, que al parecer no le hacía ascos a la violencia, esgrimió una daga e intentó clavársela a un tal Ingram Frizer. Pero éste, en defensa propia, logró arrebatarse el arma y apuñalarlo en la frente, un poco por encima del ojo —sitio complicado para apuñalar a alguien—, ocasionándole la muerte inmediata. Hasta aquí la versión oficial. Algunos historiadores sostienen que el asesinato de Marlowe fue cosa de la Corona o de sus altos cargos. Sea como fuere, Marlowe murió a los veintinueve años de edad.

En ese entonces, Shakespeare se dedicaba a escribir piezas ligeras como Trabajos de amor perdidos, Los dos hidalgos de Verona o Una comedia de errores, triviales quizá si las comparamos con las obras de Marlowe, más ambiciosas y dramáticas: El judío de Malta, La trágica historia del doctor Fausto y Tamerlán el Grande. «Si Shakespeare hubiera muerto también ese año», ha escrito Stanley Wells, «ahora tendríamos a Marlowe por el gran artífice».

Sin duda. Pero, ¿y si hubieran vivido ambos? ¿Habrían sido capaces de mantener el pulso? Da la sensación de que Shakespeare contaba con más posibilidades a largo plazo. Marlowe no poseía grandes dotes para la comedia y ninguna, al menos hasta

entonces, para la creación de personajes femeninos de fuste, parcelas en las que Shakespeare brillaba con luz propia. Pero sobre todo resulta arduo imaginar a una persona tan irascible y voluble como Christopher Marlowe instalada en una mediana edad serena y productiva. Shakespeare era de una madera más resistente.

Kyd murió un año más tarde, a la edad de treinta y seis, incapaz de resarcirse de su calvario en Bridewell. Greene ya estaba muerto, y Watson no tardó en seguirlo. Así que Shakespeare no tendría rivales de cuidado hasta la irrupción de Ben Jonson en 1598.

Los años de la peste también resultaron letales para las compañías itinerantes. El interminable vagabundeo en busca de bolos en provincias hizo estragos en las compañías, que fueron desapareciendo una tras otra: las de Hertford, Sussex, Derby y Pembroke se derrumbaron prácticamente a la vez. En 1594, sólo quedaban en pie dos compañías de prestigio: los Admiral's Men, conducidos por Edward Alleyn, y un grupo nuevo, los Lord Chamberlain's Men (que llevaban el nombre del jefe de protocolo de la casa real), que bajo la égida de Richard Burbage contaba con varios de los talentos de las compañías desaparecidas. Entre ellos estaba John Heminges, quien iba a convertirse en amigo íntimo de Shakespeare y (treinta años más tarde) coeditor del Primer Folio, así como el célebre cómico Will Kemp, para quien Shakespeare se supone que escribió muchos de sus papeles cómicos más destacados, como el de Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces*.

Shakespeare permaneció ligado el resto de su vida creativa a esta compañía. Como señalan Wells y Taylor: «Es el único dramaturgo importante de la época que mantuvo una relación tan estable y duradera con una sola compañía». Es indudable que se trataba de una empresa bien administrada y productiva, y que sus miembros llevaban una existencia —comparativamente— sobria, higiénica y diligente.

Shakespeare parece haber sido una excepción entre los devotos padres de familia de la compañía. Burbage fue un amante esposo y padre de siete criaturas en Shoreditch. Heminges y Condell también eran individuos estables y vecinos de pro de la próspera parroquia de Saint Mary Aldermanbury, pilares de la iglesia local y prolíficos procreadores: entre ambos sumaban no menos de veintitrés hijos.

Sus vidas, en resumidas cuentas, eran inocuas. No blandían puñales ni reñían en las cantinas. Se comportaban como hombres de negocios. Y seis veces por semana se

juntaban, se disfrazaban y maquillaban, y ofrecían al mundo algunas de las horas de placer más sublimes e inmejorables que haya tenido nunca.

Capítulo 5

Las obras

Casi todo el mundo coincide en situar el inicio de la carrera de Shakespeare como dramaturgo en 1590, aunque nadie se pone de acuerdo respecto de cuál fue su primera obra. Los eruditos suelen decantarse por ocho obras diferentes: La comedia de los errores, Los dos hidalgos de Verona, La doma de la fiera, Tito Andrónico, El rey Juan o las tres partes de Enrique VI.

Para el estudioso estadounidense Sylvan Barnet, La comedia de los errores fue la primera obra de Shakespeare y Trabajos de amor perdido, la segunda; no obstante en la reciente edición para Oxford de las Obras completas, Stanley Wells y Gary Taylor anteponen otras diez obras —más de la cuarta parte de la producción shakesperiana— a una y otra. Wells y Taylor apuestan por Los dos hidalgos de Verona como la primera de la lista, sin basarse en más pruebas, confiesan ambos, que en el escaso refinamiento del texto (o en «la inexperiencia que trasluce su titubeante técnica», como apuntan con elegancia). Por su parte, la edición Shakespeare de Arden se decanta por La doma de la fiera, y la de Riverside, por la primera parte de Enrique VI. Como se ve, no hay dos propuestas iguales.

En muchos casos, lo único que podemos determinar es el terminus ad quem de las obras: la fecha a partir de la cual no podrían haberse escrito. Ciertas alusiones a acontecimientos externos pueden proporcionar pistas cronológicas aunque no es frecuente que aparezcan ni son del todo fiables, como ocurre en Sueño de una noche de verano, donde se hacen referencias bastante explícitas a desarreglos climáticos y malas cosechas (1594 y 1595 fueron años de muy malas cosechas en Inglaterra), o en Romeo y Julieta, donde la Nodriza habla de un terremoto ocurrido once años antes (Londres sufrió uno, breve pero sobrecogedor, en 1580). Casi todas las hipótesis se basan en poco más que análisis estilísticos: mientras Samuel Schoenbaum aventura que La comedia de los errores y Tito Andrónico «destilan un aire juvenil», Barnet es capaz de afirmar sin pudor alguno que Romeo y Julieta es anterior a Otelo por el simple hecho de que «se percibe que Otelo es posterior».

No habría límite para las conjeturas de no ser por la existencia de un pequeño pero abultado libro que un tal Francis Meres tituló Palladis Tamia: Tesoro del Ingenio.

Publicado en 1598, sus 700 páginas son un compendio de tópicos y cavilaciones filosóficas, de escasa originalidad y aún menor interés histórico salvo por un párrafo inmensamente útil que los eruditos acertaron a descubrir dos siglos después de la muerte de Shakespeare: «Así como se dice de Plauto y Séneca que son los mejores autores latinos de comedias y tragedias, entre los ingleses es Shakespeare el más excelente en ambas variedades escénicas. En cuanto a las comedias, véanse sus *Hidalgos de Verona*, *Errores*, *Trabajos de amor perdidos*, *Trabajos de amor encontrados*, *Sueño de una noche de verano* y *Mercader de Venecia*; y en cuanto a tragedias, sus *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Enrique IV*, *Rey Juan*, *Tito Andrónico* y su *Romeo y Julieta*».

Menudo botín. No sólo proporcionaba la primera mención en texto impreso de cuatro obras de Shakespeare (*El mercader*, *El rey Juan*, *Los dos hidalgos* y *El sueño*) sino que, en otro párrafo, daba cuenta de la existencia de algunos de los Sonetos, si bien éstos tardarían aún otros once años en completarse y ver la luz.

Pero más sorprendente resulta la mención de *Trabajos de amor encontrados*, pues es la única de que disponemos. Durante un tiempo se pensó que podía tratarse del título provisional o alternativo de una obra conocida; en particular, de *La doma de la fiera*, la gran ausente de la lista de Mere. Algunas de las obras de Shakespeare se divulgaron con otros nombres: *Noche de reyes* también respondía por *Malvolio*, y *Mucho ruido y pocas nueces* por *Benedicto y Beatriz*, de modo que la hipótesis no es tan descabellada.

El misterio cobró envergadura en 1953, cuando un anticuario y librero de viejo londinense se topó, mientras ordenaba su fondo, con el fragmento de un inventario de 1603 en el que un librero incluía en una misma lista *Trabajos de amor encontrados* y *La doma de la fiera*, poniendo de manifiesto, por un lado, que no eran una misma obra y que, por el otro, existió una obra específica titulada *Trabajos de amor encontrados*. Si además, como da a entender el inventario, existió una edición de la misma, en algún momento debió de haber 1.500 ejemplares de esa obra en danza, lo cual alienta la esperanza de que cualquier día de estos aparezca el texto en alguna parte (cosa bastante improbable en el caso de *Cardenio*, la otra obra perdida de Shakespeare, que al parecer sólo existió en forma manuscrita). Sin embargo, algo hay que no encaja. Si *Trabajos de amor*

encontrados era una obra con carta de ciudadanía, y además fue publicada, ¿por qué no la incluyeron Heminges y Condell en el Primer Folio? Nadie lo sabe.

Sea cual fuera el orden de las obras, gracias a Meres sabemos que en 1598, cuando ya llevaba bastante menos que una década dedicado a ello, Shakespeare ya había demostrado su pericia en la comedia, el drama histórico y la tragedia, y había hecho más que suficientes méritos para hacerse acreedor de una sólida y duradera reputación. No obstante, todo se ha de decir, no escatimó atajos para lograrlo. Shakespeare no tuvo reparo en apropiarse de argumentos, diálogos, nombres, títulos o cualquier otro elemento que sirviera a sus intereses. Parafraseando a George Bernard Shaw, Shakespeare era un magnífico narrador de historias siempre y cuando alguien las hubiera contado antes.

Eso sí, casi no había autor de la época que estuviera libre del mismo cargo. Los dramaturgos isabelinos consideraban que los argumentos y personajes eran un bien común. Marlowe extrajo su *Doctor Fausto* de una *Historia von D. Johann Fausten* (traducida al inglés del alemán), y *Dido, reina de Cartago*, directamente de la *Eneida* de Virgilio. El *Hamlet* de Shakespeare venía precedido de una obra anterior sobre *Hamlet* de autor desconocido (si bien hay quienes sostienen que se trataba del brumoso genio Thomas Kyd) y cuyo texto desafortunadamente se ha perdido, dejándonos en ascuas respecto de la similitud entre el original y la secuela. También su *Rey Lear* estaba inspirado en un *Rey Lear* anterior. La *Excelentísima y Lamentable Tragedia de Romeo y Julieta* (para devolverle a la pieza su título original) era una versión libre del poema *La Trágica Historia de Romeus y Julieta*, obra de Arthur Brooke, un joven y promisorio talento que se inspiró, a su vez, en *Rosalinda* de Thomas Lodge; *El cuento de invierno*, asimismo, es una reconstrucción de *Pandosto*, novela olvidada de Robert Greene, el ácido denostador de Shakespeare. Tan sólo unas pocas obras del Bardo —y, en especial, las comedias *Sueño de una noche de verano*, *Trabajos de amor perdidos* y *La tempestad*— parecen huérfanas de antecedentes.

Por supuesto, lo que hizo Shakespeare fue apropiarse de las tramas de obras pedestres y dotarlas de distinción y, a menudo, de grandeza. *Otelo*, antes de su intervención, era un melodrama insípido. En el *Lear* anterior, el rey no enloquecía y la historia tenía un final feliz. *Noche de reyes* y *Mucho ruido y pocas nueces* eran

historias banales de una colección de relatos italianos. Gracias a su genio, Shakespeare era capaz de captar una idea atractiva y mejorarla. En La comedia de los errores, toma prestada una trama sencilla pero eficaz de Plauto —que dos gemelos que jamás se han visto coincidan en el mismo sitio al mismo tiempo— y eleva exponencialmente su potencial cómico proporcionándoles dos sirvientes, también gemelos, que tampoco saben de la existencia del otro.

Resulta sin duda más chocante para la sensibilidad moderna la costumbre shakesperiana de apropiarse casi literalmente de fragmentos ajenos y salpicar sus obras con ellos. Tanto Julio César como Antonio y Cleopatra contienen numerosos pasajes procedentes, sin apenas cambios, de la magistral transliteración de Plutarco de sir Thomas North, y La tempestad rinde un silencioso tributo similar a una popular traducción de Ovidio. Un verso de Marlowe (« ¿Quién que haya amado no amó a primera vista?») de Hero y Leandro aparece tal cual en As you like it, y hay un pareado del Tamerlán:

*Hola, jamelgos consentidos de Asia,
¿podéis cargar con veinte millas diarias?*⁶

que se cuela así en Enrique IV, Segunda parte:

*Y esos jamelgos consentidos de Asia
que apenas marchan treinta millas diarias.*⁷

En el peor de los casos, Shakespeare hacía del préstamo un uso «casi mecánico», como dice Stanley Wells, que cita para ilustrarlo un pasaje de Enrique V en el que el joven rey y, lo que es más importante aún, el público, reciben un cursillo rápido de historia francesa extrapolado casi tal cual de las Crónicas de Raphael Holinshed. El Coriolano del Primer Folio incluye dos líneas que no tienen sentido si uno no retrocede a las Vidas de Nobles Griegos y Romanos de sir Thomas North y encuentra allí estas mismas líneas más la inmediata anterior, que Shakespeare o,

⁶ «Holla, ye pamper'd jades of Asia! / What, can ye draw but twenty miles a-day» (Tamerlán, 4.4.1-2.)

⁷ «An hollow pampered jades of Asia / Which cannot go but thirty miles a day» (Enrique IV, Segunda Parte, 2.4.163-64)

más probablemente un copista o el cajista de la imprenta, se saltaron sin advertirlo. Pero es que estos préstamos contaban con sólidos precedentes. El propio Marlowe había tomado prestadas varias líneas de *La Reina de las bodas de Spencer*, intercalándolas, sin apenas cambio alguno, en las estrofas de *Tamerlán*. A su vez, *La Reina de las hadas* contiene pasajes íntegramente copiados (según la traducción) de una obra del poeta italiano Ludovico Ariosto.

La urgencia por entretener sin pausa a tal afluencia de público hacía que las reglas teatrales gozaran de enorme elasticidad. En el drama clásico, las obras sólo podían ser, estrictamente hablando, tragedias o comedias. Los dramaturgos isabelinos se negaban a dejarse coartar por tanta rigidez e incluían escenas cómicas en las tragedias más lóbregas (el portero que atiende una llamada intempestiva en *Macbeth* es un claro ejemplo de ello). Al hacerlo, inventaron el desahogo cómico. En el drama clásico, sólo se permitía hablar a tres intérpretes en cada escena, y ningún personaje podía dirigirse al público o a sí mismo: no había ni soliloquios ni apartes. Sin estos recursos, Shakespeare no habría sido Shakespeare. Pero la principal diferencia entre un modo y otro radica en el respeto a lo que se conocía como «las unidades», los tres principios de la representación dramática, definidos en la *Poética* de Aristóteles, según los cuales toda obra tenía que transcurrir durante un día determinado, en un único lugar y con arreglo a un único argumento. Shakespeare, que no tenía problema alguno en observar esta regla cuando le resultaba conveniente (como en *La comedia de los errores*), jamás podría haber escrito *Hamlet* o *Macbeth*, ni ninguna de sus grandes obras, si no se la hubiera saltado también a conveniencia.

Ciertas convenciones teatrales empezaban a asomar y cobrar forma. La división en actos y escenas —totalmente asentada fuera de Inglaterra— era allí aún una novedad. Ben Jonson abría una nueva escena y volvía a numerarla cada vez que aparecía en el escenario un nuevo personaje, por breve o irrelevante que fuera su papel, pero había quienes no empleaban en absoluto la división en escenas. Al público tanto le daba, porque la acción era continua. La costumbre de hacer una pausa entre acto y acto no se puso en práctica hasta que, casi al final de la carrera de Shakespeare, las obras se trasladaron al interior de las salas y había que interrumpir la narración de vez en cuando para recortar el pábilo de las velas.

Prácticamente la única «regla» que aún se respetaba a rajatabla en el teatro londinense era la que hoy denominamos, por comodidad, ley de reaparición, que impedía que un personaje abandonase una escena y reapareciese de inmediato en la escena siguiente: tenía que ausentarse durante un buen rato. Así, en Ricardo II, Juan de Gantes se retira de manera un tanto intempestiva sólo para poder justificar su aparición en la crucial escena que viene a continuación. En cualquier caso, nunca he dado con una explicación cabal de por qué se respetaba precisamente esta regla y no cualquiera de las restantes.

De todos modos, aun para los laxos parámetros de la época, Shakespeare resultaba innovador y vivificante. Podía, en Julio César por ejemplo, matar al personaje que daba título a la obra cuando ésta aún no había alcanzado su ecuador (aunque César regresa luego, brevemente, en forma de espectro). Podía escribir una obra como Hamlet, donde el personaje principal tiene 1.495 líneas de texto (tantas, casi, como las de todos los personajes juntos de La comedia de los errores) y sin embargo desaparece durante larguísima y desconcertante paréntesis, uno de ellos cercano a la media hora. Shakespeare jugueteaba constantemente con la realidad, recordándole al público que no se encontraba en el mundo real sino en un teatro; así pues, se pregunta en el prólogo de Enrique V: « ¿Cabén en este corral de gallos / los vastos campos de Francia?», y más adelante, en el tercer acto, le ruega al público que «complete con su ingenio la actuación».

Sus obras eran variables en grado sumo: podían tener entre siete y cuarenta y siete escenas y el número de parlamentos podía ir de catorce a más de cincuenta. La obra promedio de la época solía tener unas 2.700 líneas, lo cual equivalía a dos horas y media de actuación. Las obras de Shakespeare podían ir de algo menos de 1.800 líneas (por ejemplo, La comedia de los errores) a más de 4.000 (como Hamlet, que se acercaba a las 5 horas de función, si bien es probable que ningún espectador de aquel entonces la haya visto entera de una sola vez). Como término medio, sus obras contenían un 70% de verso blanco, un 5% de verso rimado y un 25% de prosa, aunque estas proporciones variaban a capricho del autor. Aparte de los dramas históricos, sólo dos obras transcurren totalmente en Inglaterra —Las alegres comadres de Windsor y El rey Lear—, ninguna en Londres y ningún argumento es contemporáneo al autor.

Pero Shakespeare no era particularmente prolífico. Thomas Heywood escribió, a solas o en colaboración, más de doscientas obras, cinco veces más que Shakespeare en un período similar de tiempo. Sin embargo, los textos shakesperianos muestran numerosos signos de precipitación o descuido, incluso en las obras más encumbradas. Hamlet es un estudiante al principio de la obra y ya tiene treinta años al final, a pesar de que nada indica que haya transcurrido todo ese tiempo. El duque de Los dos hidalgos de Verona dice estar en Verona cuando a todas luces se refiere a Milán. Medida por medida transcurre en Viena pero casi todos los personajes tienen nombres italianos.

Puede que Shakespeare sea el genio rector de la lengua inglesa, pero no por ello está libre de errores. Gran parte de su producción tiene una pátina de confusa exuberancia. En ocasiones no hay manera de saber qué pudo querer decir. Jonathan Bate, en *El genio de Shakespeare*, señala que un fugaz cumplido de seis palabras dirigido a la reina en *Sueño de una noche de verano* («bella vestal entronizada al oeste») es capaz de suscitar toda clase de interpretaciones que generó veinte páginas de discusión en una edición variorum⁸ de las obras completas. En casi todas sus obras hay un par de versos que se niegan a ser domeñados, como lo certifican estos dos de *Trabajos de amor perdidos*:

*¡Oh paradoja! Negra es la divisa del infierno,
color de las mazmorras y la escuela de la noche.*

No es fácil dar con la interpretación exacta de «escuela de la noche» (existen otras grafías y, por tanto, interpretaciones del término; hay quien se decanta por scowl, ceño, por style, estilo, e incluso por suite, séquito). También es incierta la mención a principios de *El mercader de Venecia* de «mi espléndido Andrés, varado en la arena», que podría referirse tanto a un barco (español) como a una persona. No obstante, quizás el más ambiguo de todos los ejemplos sea el del célebre verso aparecido en la edición original en cuarto de 1608 de *El rey Lear* que reza, en inglés, «swithald footed thrice the old, a nellthu night more and her nine fold»⁹, y

⁸ Edición que, además de las obras completas, incluye notas de distintos comentaristas.

⁹ Astrana Marín la convierte en una canción: «San Vital dio tres vueltas al mundo, / halló a la pesadilla y a sus nueve potrillos [...]». William Shakespeare, *Obras completas*, Aguilar ediciones, Madrid, 1951.

que no tiene el más mínimo sentido a pesar de las sucesivas correcciones con que han tratado de enmendarlo los editores de los últimos cuatro siglos.

«Shakespeare no era ajeno a la prolijidad, a la oscuridad innecesaria, a la extravagancia expresiva, a la versificación pedestre y a la inelegancia verbal», escribe Stanley Wells. «Incluso en sus mejores obras lo entrevemos luchando por mantener la trama a costa del lenguaje, o permitiendo que su pluma lo acompañe en discursos más extensos de lo que la situación exige.» Y mucho antes, Charles Lamb decía que Shakespeare «corre de verso en verso, atropella frases y metáforas; antes de que una idea acabe de salir del cascarón, ya ha incubado otra que está clamando por salir».

Shakespeare era admirado por sus contemporáneos a causa de la rapidez con que escribía y la pulcritud de sus copias, o al menos así nos lo han hecho creer sus colegas John Hemminges y Henry Condell. «Su imaginación y su mano corrían a la par», escribirían en la introducción del Primer Folio, «y lo que pensaba podía expresarlo con tal facilidad que apenas nos ha dejado un borrón en sus papeles». A lo que Ben Jonson replicó, exasperado: « ¡Ojalá hubiera borroneado miles!»

Nadie asegura que no lo haya hecho. Si hay un sitio donde podemos atisbar a Shakespeare en su escritorio es en la versión manuscrita de una obra sobre la vida de Tomás Moro. Se trata de una obra muy trabajada, hecha a seis manos (uno de los autores fue Henry Chettle, el individuo que se disculpó servilmente con Shakespeare por haber publicado los Cuatro chelines de Greene) y que nunca llegaría a representarse. Dado que su protagonista era un católico apasionado y leal que desafiaba a la monarquía Tudor, resulta curioso que alguien hubiese considerado oportuno escribirla.

Algunos estudiosos abonan la teoría de que tres de las páginas que aún se conservan se deben a Shakespeare. De ser así, ofrecen una muestra muy interesante, porque carecen casi por completo de puntuación y la ortografía es de una liberalidad que quita el habla. La palabra sheriff (alguacil) aparecer escrita de cinco maneras distintas en sólo cinco líneas (como shreiff, shreef, shreeve, Shreiu y Shreue), estableciendo un récord incluso para los parámetros isabelinos de relajación y volubilidad ortográficas. El texto contiene también líneas tachadas o añadidas entre otras dos, lo cual demostraría —suponiendo que las páginas son

suyas— que Shakespeare sí borroneaba al escribir. Los argumentos a favor de su autoría se basan en la semejanza de la letra a con la de su firma, el elevado uso de la y en la ortografía (antes *tyger* que *tiger*, por ejemplo, una tendencia que tenía por entonces connotaciones provincianas y anticuadas) y en el hecho de que aparezca una manera muy infrecuente de escribir silencio (*scilens*) tanto en el manuscrito de Tomás Moro como en la versión en cuarto de Enrique IV, Segunda parte. Para lo cual hay que suponer que el impresor utilizó el manuscrito de Shakespeare y, además, no alteró la ortografía, extremos ambos ni probados ni razonablemente probables. A partir de aquí, no hay más remedio que dejarse guiar por la intuición, por la sensación de que en el fragmento se puede reconocer la voz de Shakespeare.

Cabe decir que la idea de que Shakespeare pudo haber participado en la creación de la obra data tan sólo de 1871. También, que sir Edward Manding Thompson, la persona que declaró que no había duda de ello, era un administrador retirado del British Museum y no un paleógrafo en activo, sin una formación completa en esa ciencia inexacta. En definitiva, no hay nada muy concreto que permita relacionar a Shakespeare con la obra.

A menudo se destaca la vastedad del conocimiento shakesperiano, que igualaba a la de cualquier abogado, médico, estadista o profesional de la época. Incluso se ha planteado —y no precisamente en broma— que dos de los versos de Hamlet («Duda que sean fuego las estrellas, / Duda que haya de moverse el sol») indican que fue capaz de deducir los movimientos orbitales de los cuerpos celestes antes que cualquier astrónomo. Con suficientes dosis de exageración y selectividad, Shakespeare puede ser fácilmente elevado a la categoría de compendio de talentos universales. Pero, de hecho, un poco más de rigor en el análisis demuestra que era bastante humano.

Dominaba, al parecer, algo de francés y sin duda bastante de italiano (o bien contaba con alguien que lo ayudaba mucho con esa lengua), pues tanto *Otelo* como *El mercader de Venecia* están basadas en obras italianas que aún no se habían traducido al inglés. Su vocabulario demuestra un interés poco corriente en medicina, derecho, cuestiones militares e historia natural (menciona, por poner dos ejemplos significativos, 180 plantas y emplea 200 términos legales), aunque en

otros campos sus conocimientos no destacan por encima de la media. Era propenso a los anacronismos —es decir, a los disparates geográficos—, sobre todo en Italia, donde transcurren tantas obras suyas. Así, en *La doma de la fiera*, sitúa a un manufacturero de seda en Bérgamo, que es, quizá, la ciudad menos ligada al mar de Italia, y en *La tempestad* y *Los dos hidalgos de Verona* hace que Próspero y Valentín zarpen, respectivamente, de Milán y Verona, a pesar de que ambas ciudades estaban a más de dos jornadas de marcha del mar. Si sabía que Venecia tenía canales, no da muestras de ello en ninguna de las dos obras que transcurren allí. Sean cuales fueran su otras virtudes, la familiaridad mundana no estaba entre ellas.

También abundan en sus obras los anacronismos. Pone a los antiguos egipcios a jugar al billar e introduce el reloj en la Roma de César, 1.400 años antes de que se oyera allí el primer tictac mecánico. Ya fuera por voluntad o por ignorancia, mostraba, cuando le convenía, una asombrosa despreocupación por la realidad de los hechos. En *Enrique VI, Primera parte*, se deshace de lord Talbot con veintidós años de antelación, a fin de conseguir que muera antes que Juana de Arco. Y en *Coriolano*, Lartius habla de Catón tres siglos antes de que éste naciera.

El genio de Shakespeare no se centraba en los hechos sino en la ambición, la intriga, el amor, el sufrimiento, cosas que no se enseñan en la escuela. Poseía una inteligencia asimilativa que le permitía reunir un montón de fragmentos de saber dispersos, pero nada indica que sometiera a sus obras a un riguroso trabajo intelectual, a diferencia de, pongamos por caso, Ben Jonson, que hace flamear su erudición en casi cada palabra. Nada de lo que escribe Shakespeare reveía un gran conocimiento de Tácito, Plinio, Suetonio y otros que fueron determinantes para Jonson o que Francis Bacon trataba con absoluta familiaridad. Lo cual es bueno —e incluso muy bueno— porque sin duda habría sido menos Shakespeare y más dado al lucimiento si hubiera tenido más lecturas. Como diría John Dryden en 1668: «Aquellos que lo acusan de andar falto de saberes son quienes le brindan el mejor halago: el suyo era un saber natural».

Se ha escrito mucho acerca del vocabulario de Shakespeare. No sólo resulta imposible determinar cuántas palabras conocía sino que ni siquiera tiene sentido ponerse a ello. Marvin Spevack, en su magnífico y ciclópeo trabajo —el más

escrupuloso, por no decir obsesivo, cálculo del lenguaje de Shakespeare que jamás se haya hecho— cuenta en sus obras 29.066 palabras distintas, si bien añade un tanto generosamente las inflexiones y contracciones. Si se considera, como es más habitual, que todas las variantes de una palabra —por ejemplo, take, takes, taketb, taking, tak'n, taken, tak'st, tak't, took, took'st y tookst— son sólo una (o un lexema, para usar el término técnico), su vocabulario se reduce a 20.000 palabras, que tampoco es una cantidad desorbitada. Se considera que una persona corriente puede alcanzar hoy en día una media de 50.000 palabras. Y eso no es porque seamos más articulados o imaginativos que la gente de otras épocas sino porque disponemos de miles de palabras de uso cotidiano —televisión, sándwich, radiador, chardonnay, cinematógrafo— que antes sencillamente no existían.

En cualquier caso, y como es obvio, lo que importa no es cuántas palabras era capaz de usar Shakespeare sino qué hacía con ellas, un terreno donde no tiene parangón. Suele decirse que lo que distingue a Shakespeare del resto es su habilidad para iluminar los afanes del alma y demás, y qué duda cabe de que es algo que hace de maravilla, pero lo que en verdad caracteriza su obra —cada mínimo fragmento de ella, desde los poemas a las obras e incluso las dedicatorias, y desde principio a fin de su carrera— es la percepción concluyente y palpable del poder traspasador del lenguaje. Aunque *El sueño de una noche de verano* sigue siendo una obra fascinante cuatrocientos años después de haber sido escrita, pocos argumentarán que es porque explora los más hondos rincones del comportamiento humano. En cambio, todos convendrán en que solaza, y se solaza, con las gozosas posibilidades de la expresión verbal.

No debió de existir un momento mejor para recrearse en el placer de la lengua que el siglo XVI, cuando la novedad acariciaba a Inglaterra cual primaveral brisa. Entre 1500 y 1650 se introdujeron en la lengua la friolera de 12.000 palabras, la mitad de las cuales permanecen en uso, y los términos antiguos cobraron significados inéditos hasta entonces. Los nombres se convirtieron en verbos y adverbios, y los adverbios, en adjetivos. Expresiones anteriormente impensables —como «breathing one's last» (exhalar el último) o «backing a horse» (domeñar o montar un caballo), acuñadas ambas por Shakespeare— eran, de pronto, moneda corriente. Las dobles negaciones y dobles superlativos —«the most unkindest cut of all» (el corte más

desagradabilísimo) no incomodaban a nadie y permitían un toque adicional de énfasis que poco a poco se ha ido perdiendo.

También la ortografía era de una lujuriosa volubilidad. Se podía escribir tanto «St Paul's» como «St Powles» y nadie se inmutaba en lo más mínimo. Gracechurch Street podía ser a veces «Gracious Steet» y otras, «Grass Street»; Stratford-upon-Avon se convertía a veces en «Stratford upon Haven» (Stratford en el Cielo, en lugar de sobre el Avon). La gente ni siquiera escribía con rigor su propio nombre. Christopher Marlowe era capaz de firmar «Cristofer Marley» (en la única firma suya que se conserva), en tanto que en Cambridge figura inscrito como «Christopher Marlen». Y hay donde figura como «Morley» y «Merlin», entre otras variantes. También al productor teatral Philip Henslowe le daba igual firmar como «Hensley», pero había quienes lo llamaban Hinshley, Hinchlow, Hensclow, Hynchlowes, Inclowe, Hinchloe y otra media docena de variantes. Se han registrado más de ochenta maneras de escribir el nombre de Shakespeare, desde «Shappere» a «Shaxberd» (vale la pena saber que la grafía que todos usamos no es la que acepta el Oxford English Dictionary, que prefiere llamarlo «Shakspere»). Quizá nada sea más ilustrativo del batiburrillo ortográfico de la época que el hecho de que en un diccionario publicado en 1604, *A Table Alphabetical of Hard Words* (Tabla alfabética de palabras difíciles), apareciesen dos grafías distintas de la propia palabra «palabra» (word) nada menos que en la portada.

La pronunciación también difería sensiblemente de la actual. Gracias a Shakespeare sabemos que knees, grease, grass y grace rimaban (al menos, vagamente), y que se podía jugar con la homofonía de reason (razón) y raisin (uva pasa), o Rome y room (habitación). En los primeros ciento y pico versos de *Venus y Adonis* se suceden rimas tan chocantes para el oído actual como satiety y variety (que entonces se pronunciaban a la francesa), fast y baste, bone y gone, entreats y frets, swears y tears o heat y get. En otros sitios, plague rima con wage (cuando hoy una g es gutural y la otra, líquida), grapes con mishaps, Calais con challice (porque la ciudad francesa se pronunciaba como si rimase con «anís»).

Nadie se molestaba en plantearse la necesidad de pronunciar o no todas las letras de una palabra, como la k en knight o knee. Shakespeare hace una parodia de ello en *Trabajos de amor perdidos*, donde pone al recalcitrante Holofernes a despotricar

contra los «verdugos de la ortografía... que dicen «cauf» por calf, «hauf» por half, «nebour» por neighbour y «ne» por neigh».

Hoy en día no sabríamos comprender gran parte de la lengua que usaba Shakespeare sin la ayuda de algún soporte externo. En un experimento llevado a cabo en 2005, el Globe de Londres puso en escena una versión de Troilo y Crésida en «Inglés Moderno Temprano» o «Pronunciación Original». El crítico John Lahr calculó, en su reseña en el *New Yorker*, que sólo había entendido el 30% del texto representado. Ni siquiera la pronunciación moderna allana demasiado el camino. Muy pocos espectadores actuales se darían cuenta de que cuando, en Enrique V, la princesa francesa Catalina pronuncia «nick» por «neck», está incurriendo en una obscenidad tremenda (y muy cómica para el público isabelino, pues neck, cuello, era, sobre todo así pronunciado, nick, un sinónimo de vagina), a pesar de que el lenguaje de Shakespeare era bastante casto y hasta mojigato. Mientras Ben Jonson abonaba sus obras con frecuentes interjecciones del tipo «me cago en tus dientes», «mierda en tu cabeza» o «me peo en ti», el público de Shakespeare tenía que contentarse de vez en cuando con algún «que pesque una sífilis», «por el pan de Dios» (que, para los luteranos, era como decir «¡Hostia!») y, en una ocasión, un «impúdicos bastardos» (a partir de 1606, el uso profano de la lengua, castigado con severas multas, empezó a desaparecer).

El de Shakespeare es, en gran medida, un lenguaje bastante moderno. Nunca usaba el obsoleto seeth, al que solía preferir la forma más moderna y vivaz sees (él ve), y también se inclinaba por spoke en vez del pretérito arcaico spake, por cleft en vez de clave y por goes en lugar de goeth. La novísima Biblia del rey Jacobo, en cambio, siempre emplearía las formas arcaicas. Sin embargo, Shakespeare siempre se decantó por thou antes que you, a pesar de que a finales del siglo XVI el thou había caído en desuso. Ben Jonson, por ejemplo, apenas lo usaba. También eran propios de Shakespeare, sin duda de manera inconsciente, los provincianismos y localismos, muchos de los cuales pasaron al acervo general de la lengua inglesa por su influencia (entre ellos, cranny —ranura—, forefatbers —antepasados— o aggravate —agrar, exasperar—), a pesar de que en su momento chirriaran al sonar en oídos más sofisticados.

Shakespeare acuñó (o, para ser más precisos, fue el primero en dejar registrado el uso de) 2.035 palabras, práctica a la que se abocó desde el primer momento de su carrera. *Tito Andrónico* y *Trabajos de amor perdidos*, dos de sus obras más tempranas, ya cuentan, entre ambas, con 140 palabras nuevas.

Pero no todo el mundo agradecía su impulso creativo. Cuando Robert Greene lo describió como «embellecido por nuestras plumas», se estaba burlando del neologismo shakesperiano *beautify* (embellecer). Inmutable, Shakespeare aceleró el paso a medida que avanzaba. En las obras escritas durante el período más productivo e inventivo de su vida —*Macbeth*, *Hamlet*, *Lear*— se suceden los neologismos al sorprendente ritmo de uno cada dos líneas y media. Sólo *Hamlet* ya obsequiaba al espectador con unas seiscientas palabras que, a todas luces, no había oído nunca.

Entre las palabras que Shakespeare inauguró figuran *abstemio*, *antipatía*, *crítico*, *frugal*, *menguar* (*dwindle*), *extraer*, *horrendo* (*horrid*), *vasto*, *hereditario*, *excelente*, *accidentado* (*eventful*), *descarado*, *asesinato*, *solitario*, *pídola* (*leapfrog*), *indistinguible*, *leído* (*well-read*), *alocado* (*zany*) e innúmeras otras (incluyendo «innúmeras»). ¿Qué haríamos sin ellas? Shakespeare era muy prolijo creando palabras mediante la atrevida incorporación del prefijo *un* (*des-*): *unmask* (desenmascarar), *unhand* (soltar), *unlock* (destrabar), *untie* (desatar), *unveil* (desvelar) y otras 309 similares. Si se piensa en las paráfrasis a que obliga prescindir de estos términos, se entenderá cuánta más garra le dio Shakespeare al inglés.

Produjo tal torrente de significados y palabras nuevas que muchas de ellas, como observó en cierta ocasión con desconcierto Otto Jespersen, «quizá ni siquiera las entendía el propio autor». Por otro lado, no todas arraigaban. *Undeaf* (no sordo), *untent* (desatendido) y *unhappy* (como verbo: hacer infeliz), *exsufflicate* (tal vez, insuflado), *bepray* (resuplicar) e *insultment* (insultación) están entre las que prácticamente no volverían a usarse. Pero resulta sorprendente la cantidad de términos que sí llegaron a hacerlo, de los cuales aún permanecen en uso unos ochocientos, proporción nada desdeñable. Como dice Crystal: «Imagino que la mayoría de los autores modernos estarían encantados de haber aportado al menos un lexema al idioma que vendrá».

No obstante, donde descollaba era en la invención fraseológica. «El lenguaje de Shakespeare», apunta Stanley Wells, «resulta hasta tal punto memorable, de un modo incluso difícil de determinar, que muchas de sus frases se han integrado al lenguaje común». Entre ellas, *one fell swoop* (de un tirón), *vanish into thin air* (hacerse humo), *bag and baggage* (todo lo que uno posee), *play fast and loose* (ser un veleta), *go down the primrose path* (ir al huerto), *be in a pickle* (meterse en un berenjenal), *not budge an inch* (no moverse ni un milímetro), *the milk of human kindness* (el néctar de la bondad), *more sinned against than sinning* (menos pecador que blanco del pecado), *remembrance of things past* (C. K. Scott Moncrieff tomó prestada esta frase del soneto XXX como traducción de *En busca del tiempo perdido*, de Proust), *beggar all description* (ser indescriptible), *cold comfort* (flaco consuelo), *to thine own self be true* (ocúpate de ti mismo), *more in sorrow than in anger* (más compungido que furioso), *the wish is father to the thought* (el deseo guía al pensamiento), *salad days* (la tierna juventud), *offlesh and blood* (de carne y hueso), *foul play* (juego sucio), *tower of strength* (piedra angular), *be cruel to be kind* (hacer algo por el bien de otro), *blinking idiot* (cabeza hueca), *with bated breath* (contener la respiración), *tower of strength, pomp and circumstance* (pomposidad ceremonial), *foregone conclusion* (conclusión inevitable) y tantas otras cuya repetición irresistible las ha convertido en sólidos lugares comunes. Era tan propenso a ellos que en *Hamlet*, por ejemplo, llegó a meter dos en una misma oración: «*Though I am native here and to the manner born, it is a custom more honoured in the breach than the observance*» (Aunque soy nativo del lugar y hecho a sus costumbres, ésta es más honroso romperla que observarla).

Si nos guiamos por el *Oxford Dictionary of Quotations*, encontraremos que Shakespeare creó aproximadamente una décima parte de los lugares comunes más empleados desde entonces tanto en la lengua como en el habla, lo cual no es moco de pavo.

Sin embargo, en aquella época, y aunque resulte sorprendente, la lengua inglesa aún luchaba por granjearse cierto respeto. El latín continuaba siendo la lengua de los documentos oficiales y de las obras literarias y escolásticas con pretensiones. En latín estaban escritos la *Utopía* de Tomás Moro, el *Novum Organum* de Francis Bacon y los *Principia Mathematica* de Isaac Newton. En 1605 había en la Biblioteca

Bodleian de Oxford cerca de seis mil volúmenes; de ellos, sólo treinta y seis estaban en inglés. La dependencia del latín era tan fuerte que el primer libro de texto de la lengua inglesa lo escribió Thomas Smith en 1568... ¡en latín!

Pero gracias al nada despreciable esfuerzo de Shakespeare y sus colegas, el inglés empezó a hacerse con la supremacía en el país donde había nacido. «Resulta revelador», observa Stanley Wells, «que el nacimiento de Shakespeare esté registrado en latín y su muerte en inglés, como "William Shakespeare, gentilhombre"».

Capítulo 6

Años de fama, 1596-1603

No puede decirse que los años finales del reinado de Isabel hayan sido del gusto de todos. La historiadora Joyce Touings advierte contra lo que considera un éxtasis isabelino en «el aparato folclórico de los pueblos angloparlantes» y añade que «pocos de los que estaban vivos en la última década del siglo XVI en una Inglaterra arrasada por la pobreza, el paro y la depresión comercial habrían dicho que el suyo era un mundo comparativamente mejor, o que el saber humano había logrado restaurar una sociedad más buena y justa».

La peste había dejado descabezadas y sin sustento a muchas familias, y las guerras y demás aventuras ultramarinas habían generado una subclase indigente de lisiados y tullidos desatendidos por el estado. No era aquella una época en la que se le prestara demasiada atención al débil. A la par que amasaba una fortuna en Londres, sir Thomas Gresham se dedicó asimismo a dejar en la calle a prácticamente todos los arrendatarios de sus fincas en County Durham, condenándolos sin más trámite a la inanición, a fin de que sus tierras pudiesen pasar de ser arables a ser de pastoreo y obtener así un ligero aumento de beneficios. Maniobras como esta lo convertirían en el plebeyo más rico de Gran Bretaña.

También la naturaleza tenía su parte de culpa. Las malas cosechas provocaban escasez y drásticas subidas de precios. En Londres estallaron revueltas por la falta de alimentos y hubo que enviar tropas a sofocarlas. «Probablemente por primera vez en la Inglaterra de los Tudor el hambre causaba estragos en ciertas zonas», escribe Youings. La desnutrición se hizo crónica. Hacia 1597, el sueldo medio se había reducido en un siglo (en términos reales) a un tercio. El precio de los alimentos básicos de los pobres —habas, guisantes, cereales— se había duplicado en sólo dos años. La barra de pan seguía costando un penique, pero esa barra, que había llegado a pesar en tiempos unas tres libras y media (aproximadamente kilo y medio), pesaba en 1597 apenas ocho onzas, o sea, unas seis veces menos, y a menudo estaba engordada con lentejas, bellotas machacadas y otros adulterantes al uso. Aquél no fue, para los jornaleros, tan sólo un mal año: fue el peor año de la historia.

Resulta por tanto milagroso que un trabajador pudiera permitirse una salida al teatro; no obstante, casi todos los informes de las compañías más relevantes dejan bien claro que el espectáculo teatral se mantuvo arraigado en las clases trabajadoras durante los años de la depresión. Cómo se las ingeniaban para asistir, incluso aquellos que tenían un trabajo fijo, sigue siendo un misterio, pues en el siglo XVI la mano de obra londinense trabajaba de 6 de la mañana a 6 de la tarde en invierno, y hasta las 8 en verano. Y dado que las obras se representaban en medio de esa agotadora jornada laboral, no parece fácil que encontrasen el modo de escabullirse. De un modo u otro, lo hacían.

Para Shakespeare, la adversidad de la época cobraría tintes personales. En agosto de 1596, su hijo Hamnet, de once años, moría en Stratford por causas desconocidas. Aunque no sabemos con certeza cómo le afectó esta pérdida, si hay un momento en el que parece traslucirse el hombre que hay detrás del dramaturgo es, sin duda, en estas líneas de *El rey Juan*, escritas probablemente ese mismo año:

*Hay pena en el lugar de mi hijo
ausente; duerme en su cama y se
pasea conmigo, tiene su rostro y dice
sus palabras y me recuerda todas sus
virtudes, llenando sus atuendos con
su forma.*

Pero también ocurre, como observó hace tiempo el historiador sir Edmund Chambers, que «en los tres o cuatro años posteriores a su pérdida, Shakespeare escribió algunas de sus páginas más alegres: creó a Falstaff, al príncipe Hal, al rey Enrique V, a Beatriz y Benedicto, a Rosalinda y Orlando. Y, enseguida, a Viola, a sir Tobías Belch y a lady Belch». La contradicción parece irreconciliable.

Sea cual fuera su estado de ánimo, durante este período Shakespeare vio incrementarse su fama y su buena ventura profesional. Ya en 1598 había empezado a aparecer su nombre en las ediciones de cuarto de sus obras, señal inequívoca de su valor comercial. También fue este el año en que Francis Meres lo citó en términos elogiosos en su *Palladis Tamia*. En 1599 se publicó un libro de poemas titulado *El*

peregrino apasionado en el que figuraba el nombre de Shakespeare en la portada a pesar de que su aportación (probablemente involuntaria) no pasaba de un par de sonetos y tres pasajes poéticos extraídos de Trabajos de amor perdidos. Poco después (la fecha es vaga), un grupo de estudiantes de Cambridge representó una obra titulada El regreso del Parnaso: Parte I que contenía la siguiente frase: « ¡Oh, dulce señor Shakespeare! Pondré su retrato en mi estudio en la corte», dando a entender que por entonces nuestro autor era una suerte de estrella literaria de moda.

La primera referencia londinense no teatral de Shakespeare, que también data de este período, es sumamente misteriosa. En 1596, recibe una citación judicial junto a otros tres —Francis Langley, Dorothy Soer y Ann Lee— para hacer frente a los cargos presentados por un tal William Wayte, que los acusa de haberle hecho «temer por su vida». Langley era el propietario del teatro Swan y, por tanto, colega en ese rubro de Shakespeare, si bien no consta que ambos hayan trabajado juntos. La identidad de las dos mujeres, en cambio, es una incógnita: las intensas labores de investigación jamás han logrado ofrecer ni la más leve pista al respecto. Tampoco se sabe cuál pudo haber sido la causa del enfrentamiento ni qué papel cumplió Shakespeare en él.

Aunque se sabe que Wayte era un sujeto poco apreciado —en otro caso se lo describe como una «persona disoluta, sin conocimiento ni valor»—, el contenido de su reclamación permanece en la oscuridad. Si algo tenían en común todos los implicados era que vivían en el mismo barrio, de modo que, como sugiere Schoenbaum, bien podría ser que hubieran citado a Shakespeare como testigo de la disputa de otros dos individuos. De todos modos, es un ejemplo más de lo poco que sabemos de la vida de Shakespeare, y de que ese poco no sólo no resuelve el misterio sino que incluso parece acrecentarlo.

Capítulo aparte merecen los motivos que lo llevaron a trasladarse al Bankside, un vecindario no especialmente salubre y alejado de su punto de referencia profesional, el Theatre, que estaba en la otra punta de la City. Debió de resultarle fatigoso trasladarse de ida y de vuelta cada día (más aún con el riesgo de encontrar cerrados los accesos a la City al caer la noche), pues en aquella época Shakespeare era una persona muy ocupada. Además de escribir y reescribir obras, memorizar

diálogos, supervisar ensayos, actuar y estar al tanto de los asuntos administrativos de la compañía, había numerosos asuntos personales que ocupaban su tiempo: demandas judiciales, compra y venta de inmuebles y, casi con certeza, visitas a casa.

En mayo de 1597, nueve meses después de la muerte de Hamnet, Shakespeare compró una casa grande pero bastante en ruinas en Stratford, en la esquina de Chapel Street y Chapel Lane. Tan sólo una vivienda de la ciudad era más grande que New Place. Hecha de madera y ladrillo, tenía diez chimeneas, cinco espléndidos tejados y espacio suficiente para añadir dos establos y un huerto. Aunque no hay modo de saber cómo lucía en tiempos de Shakespeare, pues sólo contamos con un esbozo hecho de memoria y un siglo y medio después por un tal George Vertue, debió de tratarse sin duda de un edificio imponente. El estado algo ruinoso de la casa le permitió a Shakespeare obtenerla por el muy razonable precio de 60 libras, si bien Schoenbaum advierte de que estas cifras estaban a menudo falseadas a fin de evadir impuestos y que se solía pagar un suplemento sustancial bajo mano.

En poco más de una década, William Shakespeare se había convertido en persona acomodada, posición que se apresuró a subrayar encargando (en nombre de su padre y a un coste considerable) un escudo de armas, lo cual permitiría que padre, hijo y sus herederos a perpetuidad asumieran la condición de gentilhomme, a pesar de que la muerte de Hamnet implicaba la interrupción de la descendencia directa. Encargar un escudo puede parecer, visto desde nuestra perspectiva, un gesto un tanto superficial y arribista —y quizá lo fuera—, pero era un anhelo frecuente entre la gente de teatro. John Heminges, Richard Burbage, Augustine Phillips y Thomas Pope habían solicitado escudos de armas y el derecho a la fórmula de respeto que conllevaba. Conviene recordar que se trata de gente cuya carrera discurría en los límites de lo respetable, en una época en la que la respetabilidad era fundamental.

John Shakespeare no pudo disfrutar de sus privilegios de hidalguía por mucho tiempo. Murió en 1601, rondando los setenta años y cuando llevaba ya un cuarto de siglo de fracasos financieros, es decir, más de un tercio de su existencia.

En cuanto a William, no hay datos precisos acerca del alcance de su relativo enriquecimiento. La mayor parte de sus ingresos provenían de la propiedad compartida de la compañía teatral. A las obras, en cambio, debió de sacarles poco

provecho: en aquella época el precio por obra acabada rondaba las 6 libras, llegando tal vez a 10 si eran obras de gran éxito. Si Ben Jonson ganó por la venta de obras a lo largo de su vida no más de 220 libras, es improbable que Shakespeare lo haya superado en mucho.

Varios cálculos bien fundamentados coinciden en que sus ingresos en los años más fecundos pudieron superar las 200 libras anuales, llegando, como máximo, a las 700. Schoenbaum considera que, en términos generales, su media de ingresos estaba más próxima a la cifra inferior, que, además, no debió de ser constante. Durante los años de peste, los teatros cerraban y los ingresos derivados de las funciones se reducían considerablemente.

No obstante, no cabe duda de que a comienzos de su tercera década de vida Shakespeare era un ciudadano respetable y próspero, si bien conviene contrastar sus 200 a 700 libras anuales con las 3.300 libras que el cortesano James Hay podía gastarse en un solo banquete o las 190.000 que el conde de Suffolk era capaz de invertir en Audley End, su casa de campo en Essex, o las 600.000 de botín que obtuvo sir Francis Drake en una única incursión exitosa en 1580. Que Shakespeare no pasara apuros no lo convertía en un titán de las finanzas. Además, parece ser que, por mucho que ganase, nunca dejaría de ser bastante tacaño. El mismo año en que adquirió la finca de New Place, la corte de Londres lo declaró culpable de defraudar al fisco por la cantidad de 5 chelines; al año siguiente, Shakespeare volvió a defraudar.

Aunque no podemos precisar la frecuencia y duración de sus estancias en Stratford, está demostrada su presencia en la ciudad como inversor y litigante ocasional. También lo está que sus conciudadanos lo consideraban una persona acaudalada. En octubre de 1598, Richard Quiney, vecino de Stratford (y padre de quien sería uno de los yernos de Shakespeare), le escribió para pedirle un préstamo de 30 libras, suma equivalente a unas 15.000 de las actuales y, por tanto, nada despreciable.

Quiney, no obstante, parece habérselo pensado dos veces o haber resuelto su apuro de otro modo, porque la carta, encontrada entre sus papeles tras su muerte, da la impresión de no haber sido enviada nunca.

Paradójicamente, este período de inusual prodigalidad shakesperiana iba a coincidir con uno de incertidumbre financiera para los Lord Chamberlain's Men. En enero de 1597, James Burbage, su adalid y miembro más antiguo, moría a la edad de sesenta y siete años, justo cuando la licencia del Theatre estaba a punto de expirar. Burbage había invertido poco antes una gran cantidad de dinero —como mínimo 1.000 libras— en la compra y reforma del viejo monasterio de Blackfriars, en la City, con la idea de convertirlo en sala teatral. Por desgracia, los vecinos de la zona habían logrado impugnar el proyecto.

El hijo de James Burbage, Cuthbert, inició negociaciones para renovar el arriendo del Theatre (que normalmente era un trámite sencillo), pero el propietario adujo dificultades y se mostró extrañamente evasivo. Da la sensación de que tenía otros planes para el solar y el edificio que lo ocupaba. Tras un año de infructuosos tiras y aflojes, los miembros de la compañía decidieron pasar a la acción.

La noche del 2 de diciembre de 1598, los Chamberlain's Men se pusieron, con la ayuda de unos diez o doce trabajadores, a dismantelar en secreto el Theatre y trasladarlo al otro lado del gélido Támesis, donde volvieron a erigirlo, según cuenta la leyenda, antes de que despuntara el día. De hecho, la reconstrucción —no es de extrañar— tardó bastante más que una sola noche, aunque no hay coincidencia en cuanto al tiempo exacto. El contrato de construcción del Fortune, una sala rival, indica una duración de las obras de seis meses; de ello se deduce que el nuevo teatro no debió de estar listo en ningún caso antes del verano (precisamente cuando finalizaba la temporada teatral londinense).

El nuevo Globe, como pasó a llamarse, se alzaba a unos treinta metros del río y un poco al oeste del Puente de Londres y del Palacio Episcopal de Westminster (la réplica del Globe, construida en 1997, no está, como suelen suponer los visitantes, exactamente en el sitio original, aunque sí en las proximidades). A pesar de que Southwark suele describirse como una zona de prostíbulos, forajidos y otras delicias urbanas, tanto Visscher como Hollar ofrecen en sus dibujos la visión de un distrito arbolado, en el que el Globe se alza en el linde de una apacible y serena campiña cuyas vacas se acercan a pastar casi hasta el pie del teatro.

Los miembros de la compañía de Shakespeare eran copropietarios del Globe. El terreno lo arrendaron en febrero de 1599 por treinta y un años Cuthbert Burbage,

su hermano Richard y otros cinco miembros de la troupe. Shakespeare, Heminges, Augustine Philips, Thomas Pope y Will Kemp. La participación de Shakespeare fue variando a través de los años —de un catorceavo a un décimo de la propiedad— a medida que los inversores iban vendiendo o comprando sus partes.

En ocasiones se describe al Globe, no sin acierto, como «un teatro construido por actores para los actores». También es célebre la referencia a «esta O de madera» que aparece en Enrique V, y aunque otras alusiones de la época dicen que es redondo, es muy probable que su redondez fuera más bien irregular. «Los carpinteros de la época Tudor no torcían el cedro», comenta el historiador teatral Andre Gurr, y un edificio circular no podría haberse hecho de otra manera. Seguramente era un polígono de múltiples aristas.

Lo que distinguía al Globe de otras salas era que había sido diseñado exclusivamente con fines teatrales y no obtenía beneficios de riñas de gallos, peleas, jaurías y osos y demás espectáculos populares. La primera mención escrita del establecimiento data del 21 de septiembre de 1599, cuando el joven visitante suizo Thomas Platter da cuenta de una velada en el Globe, con representación de Julio César incluida, «muy atinadamente interpretada», señala, por un reparto de unos quince actores (siempre estaremos en deuda con Platter y su diario por proporcionarnos una parte sustancial de lo que sabemos acerca de las representaciones de teatro isabelino en Londres; lo irónico del caso es que Platter apenas hablaba inglés y no debió de entender casi nada de lo que sucedía en escena).

El nuevo teatro desplazó de inmediato a su principal competidor, el Rose, sede de Edward Alleyn y los Admiral's Men. El Rose estaba en una calle próxima, a una breve caminata del Globe, y sólo tenía siete años de antigüedad, pero estaba construido sobre terreno cenagoso y se encharcaba a menudo. Al no poder hacer frente a la competencia, la compañía de Alleyn se retiró a un nuevo emplazamiento al otro lado del río, en Golden Lane, Cripplegate Without, y allí levantaron el Fortune, que era aún más grande que el Globe. El Fortune es el único teatro isabelino del que se conocen detalles arquitectónicos, y casi todo lo que «sabemos» del Globe es, de hecho, una mera extrapolación. En 1621, el Fortune se quemó en apenas dos horas, dejando a los Admiral's Men «completamente desahuciados».

Tampoco el Globe duró mucho. En 1613, las chispas de una antorcha del escenario alcanzaron el tejado de paja y el teatro ardió. ¡Pero qué gloriosos fueron esos pocos años! Ningún teatro —y, tal vez, ninguna empresa humana— ha conocido tanta gloria durante una década escasa como el Globe en su primera etapa. En cuanto a Shakespeare, este período se caracterizó por un estallido de brillantez creativa sin parangón en la literatura inglesa. Una tras otra, obras de incomparable señorío fueron brotando de su pluma: Julio César, Hamlet, Noche de reyes, Medida por medida, Otelo, El rey Lear, Macbeth, Antonio y Cleopatra.

Hoy esas obras nos apasionan. Pero, ¿qué efecto tuvieron cuando se estrenaron, cuando todas sus referencias eran inmediatas y punzantes, y todas sus palabras inéditas? Imaginemos lo que pudo haber sido asistir a una función de Macbeth sin conocer el final, o formar parte del silencioso público que oía el monólogo de Hamlet por primera vez, o ser testigo de Shakespeare recitando sus propios versos. No debe de haber habido, en toda la historia, muchos sitios mejores que ése.

En esta misma época, Shakespeare dio a conocer (aunque bien pudo escribirlo antes) un poema alegórico sin título que la historia ha llamado El fénix y la tórtola. Apareció en un libro de poemas publicado en 1601 llamado Mártir del amor: el Lamento de Rosalinda compilado por Robert Chester y dedicado a los protectores de éste, sir Jonh Salusbury y esposa. Se desconoce qué ligazón tenía Shakespeare con Chester o los Salusbury. El poema, de sesenta y siete versos, es sin duda complejo y no suele merecer extensos comentarios en las biografías (ni Greenblatt, en *Will en el mundo*, ni Schoenbaum, en su *Compendio de vida documental*, hacen, por sorprendente que parezca, mención alguna de él), aunque Frank Kermode lo sitúa en posición destacada y lo califica de «notable obra sin evidente parangón en el canon». Además de destacar su extraordinario lenguaje e intenso simbolismo.

Pero —con Shakespeare siempre hay un «pero»— precisamente cuando estaba creando de manera febril algunas de sus mejores obras y su nombre estaba en la cresta de la ola, todos los indicios personales apuntan a que empezaba a sentir una profunda añoranza por Stratford. Primero compró New Place —toda una adquisición para alguien que nunca había poseído una casa— y a eso le siguieron una cabaña y un lote de tierra al otro lado de la carretera (quizá para alojar a un sirviente, pues eran demasiado pequeños para considerarlos una inversión). Luego adquirió, por

32,0 libras, 107 acres (unas 43 hectáreas) de tierra arrendada de labranza al norte de Stratford. Más tarde, en el verano de 1605, desembolsó la considerable suma de 440 libras por el 50 por ciento de derechos sobre el diezmo de «maíz, grano, hierba y heno» de tres aldeas vecinas, de donde podía obtener unas 60 libras anuales.

En medio de todas estas transacciones, a principios del invierno de 1601, Shakespeare y sus compañeros se encontraron en el espinoso trance de verse implicados, de manera colateral pero igualmente peligrosa, en un intento de derrocar a la reina. El instigador de tan osada aventura fue Robert Devereux, segundo conde de Essex.

Essex era el ahijado del conde de Leicester, quien fuera favorito de Isabel y su consorte no declarado durante gran parte de su reinado. Essex también pasaría luego, a pesar de ser treinta años menor que la reina, a ser su favorito, pero era testarudo, temerario y practicaba una desobediencia alocada y juvenil. Una y otra vez fue poniendo a prueba la paciencia real hasta que en 1599 la exasperación de la reina se convirtió en iracundo descontento cuando Essex, en tanto lord teniente de Irlanda, acordó por su cuenta una tregua con los insurgentes irlandeses y, contraviniendo las inmediatas órdenes, regresó luego a Inglaterra. La reina, furiosa, lo sometió a un estricto arresto domiciliario. No podía tener contacto con su esposa ni pasearse por su propio jardín. Y, lo que es peor, se le privó de los lucrativos cargos que le proporcionaban sustento. El arresto fue levantado el verano siguiente, pero para entonces su orgullo y su bolsillo ya estaban heridos y Essex se embarcó, junto a un grupo de acólitos, en la elaboración de un plan para fomentar el alzamiento popular y derrocar a la reina. Uno de los acólitos era el conde de Southampton.

En tales circunstancias, sir Gelly Meyrick, uno de los agentes de Essex, se acercó en febrero de 1601 a los Chamberlain's Men, encargándoles una función de Ricardo II a un precio especial de 2 libras. La obra, según las precisas instrucciones de Meyrick, debía representarse en el Globe, en público, y se instruyó expresamente a la compañía para que incluyese las escenas en que el monarca era derrocado y asesinado. Se trataba, sin duda, de un gesto incendiario. Esas escenas levantaban tal roncha política que ningún editor de la época se habría arriesgado a editarlas.

Cabe recordar que, para el público isabelino, un drama histórico no constituía un relato emocionalmente lejano de un suceso perdido en el tiempo sino, más bien, una suerte de espejo en el que se reflejaban hechos de rabiosa actualidad. Por tanto, la puesta de Ricardo II podía interpretarse como un acto de sedición y agitación intencionadas. Muy poco antes, el joven autor John Hayward había dado con los huesos en la Torre por justificar la abdicación de Ricardo II en la primera parte de *La vida y reinado de Enrique IV*, error en el que abundó al dedicarle la obra al conde de Essex. No estaban los tiempos para tontear con la paciencia de la Corona.

No obstante, el 7 de febrero los Lord Chamberlain's Men representaron la obra tal como habían convenido. Al día siguiente, Essex, acompañado por trescientos hombres, marcharon desde su casa de Strand en dirección a la City. Su plan consistía en hacerse con el control de la Torre, luego de Whitehall y, finalmente, apresar a la reina y reemplazarla, evidentemente, por Jacobo VI de Escocia. Essex albergaba la esperanza de ir ganando seguidores a lo largo del camino. El caso es que nadie, ni un alma, hizo el menor amago de unírsele. Sus hombres cabalgaron por calles estremecedoramente silenciosas en las que reverberaba el eco sin respuesta de sus llamamientos a los huraños ciudadanos que los miraban pasar. Sin multitud a sus espaldas, las esperanzas de victoria eran nulas. Indeciso, Essex se detuvo para comer y se retiró con su pequeño (y progresivamente menor) ejército por donde había venido. En Ludgate tropezaron con una patrulla de desconcertados soldados que, en medio de la confusión, desenvainaron espadas y efectuaron algunos disparos. Una bala le hizo un roto al sombrero de Essex.

Con su revolución camino de convertirse en una farsa, Essex se refugió en su casa, donde dedicó lo que le quedaba de libertad a destruir desesperada e infructuosamente los documentos que lo incriminaban. Poco después, un destacamento lo detenía junto a su principal adalid: Southampton.

Fue Augustine Phillips quien dio testimonio por los Chamberlain's Men en la investigación subsiguiente. Aunque se sabe poco de Phillips, aparte de que era un miembro respetado de la compañía, debió de resultar muy convincente argumentando que eran títeres inocentes o que habían actuado bajo amenazas porque acabaron sobreesidos de todo cargo; de hecho, se los emplazó a representar

otra obra ante la reina en Whitehall el martes de Carnaval de 1601, el mismo día en que ella firmaría la sentencia de muerte de Essex. La ejecución tuvo lugar al día siguiente. También Meyrick y otros cinco acólitos fueron decapitados. Southampton tenía todos los números para correr la misma suerte pero la intervención de su madre lo salvó de la picota y acabó pasando dos años de encierro en la Torre, aunque en la comodidad de una suite por la que pagaba 9 libras semanales de alquiler.

Essex también se habría ahorrado la decapitación y un montón de problemas si hubiese nacido con un poco más de paciencia. Apenas habían transcurrido dos años de su absurda rebelión cuando, fallecida la reina, ocupaba el trono el mismo por cuya coronación había entregado inútilmente su vida.

Capítulo 7

El reinado de Jacobo I, 1603-1616

Si nos fijamos del relato del enviado francés André Hurault, ver el rostro de la reina Isabel I resultaba, allá por el invierno de 1603, un tanto chocante. Una gruesa capa de maquillaje le cubría la piel, los pocos dientes que le quedaban estaban ennegrecidos y había adoptado la obsesiva costumbre de aflojar los lazos de su escote, de manera que siempre estaba abierto de par en par. «Se le podía ver todo el pecho», comentaba un asombrado Hurault.

Poco después de la Epifanía, la corte se retiró al palacio real de Richmond y allí, a primeros de febrero, los Chamberlain's Men y, presumiblemente, Shakespeare entre ellos, actuaron ante la reina por última vez, si bien se desconoce el título de la obra. Al cabo de unos días, Isabel sufrió un enfriamiento y cayó en una melancólica dolencia de la que ya nunca se recuperó. El 24 de marzo, último día del año según el calendario juliano, murió mientras dormía, «dócil como un corderito». Tenía sesenta y nueve años.

Para alborozo de casi todo el mundo, la sucedió de manera pacífica su pariente norteño Jacobo, hijo de María, reina de Escocia. Jacobo, de treinta y nueve años, estaba casado con una católica danesa, pero era devoto protestante. Para Escocia era Jacobo VI y para Inglaterra, Jacobo I. Llevaba reinando ya veinte años a los escoceses y reinaría a los ingleses otros veintidós.

Jacobo no era, según todos los testimonios, el más agraciado de los hombres. Se movía sin gracia, con andar vacilante y ladeado, y tenía el desconcertante hábito, al que se abandonaba casi todo el tiempo, de jugar con su bragueta. La lengua no parecía caberle en la boca. Esto hacía que resultase, en palabras de un contemporáneo suyo, «desagradable al beber, pues parecía estar comiendo la bebida». Su única concesión a la higiene era, por lo que se sabe, humedecer de cuando en cuando las yemas de sus dedos en agua. También se decía que se podía adivinar todo lo que había comido, desde su coronación en adelante, siguiendo el rastro de las manchas y huellas de salsa que jalonaban su vestimenta, que usaba, además, hasta «dejarla en harapos». A su curiosa silueta y característico andar ha

de añadirse la extravagante costumbre de usar jubones y greguescos demasiado acolchados para protegerse de los puñales regicidas.

Ahora bien, permitámonos aquí mostrarnos un tanto escépticos. Todas estas observaciones provenían, todo hay que decirlo, de cortesanos descontentos que tenían sobradas razones para desear que el rey quedara reducido a una caricatura, de modo que no resulta fácil determinar hasta qué punto era una ruina andante. A lo largo de cinco años, el monarca adquirió doscientos pares de guantes y gastó, sólo en 1604, la friolera de 47.000 libras en joyas, datos estos que no parecen condecirse con el desprecio por el aspecto externo.

Sin embargo, no cabe duda de que algo de particular había en él, sobre todo en lo que respecta al comportamiento sexual. Por un lado, se dedicó, casi desde el principio y para desmayo de la corte, a coquetear con guapos jovencitos mientras despachaba con sus ministros. Por el otro, fue lo bastante aplicado como para embarazar a su mujer, la reina Ana, en ocho ocasiones. Simón Thurley da cuenta del «recorrido ebrio y orgiástico» en el que se embarcaron en 1606 Jacobo y su cuñado, el rey Cristián IV de Dinamarca, por los decentes hogares del valle del Támesis, hasta que, en cierto punto, Cristián se derrumbó «embadurnado en crema y jalea». No obstante, uno o dos días más tarde se los vería a ambos asistiendo, de lo más circunspectos, a una representación de Macbeth.

Pero, con independencia de lo que fuera, su generosidad para con el teatro era patente. Una de sus primeras medidas como rey consistió en otorgarles a Shakespeare y sus colegas una patente real, convirtiéndolos así en los King's Men. Una compañía teatral no podía aspirar a honor más alto. Este gesto los incorporó al personal de la Cámara y les confirió, entre otros privilegios, el derecho a ataviarse con cuatro metros de paño a cuenta de la Corona. Jacobo no dejó de apoyar generosamente a la compañía, a la que solía contratar a menudo y bajo óptimas condiciones. Durante los trece años que van de su coronación a la muerte de Shakespeare, la compañía actuó ante el rey en 187 ocasiones, más que el resto de compañías juntas.

Aunque se suele definir a Shakespeare como un dramaturgo isabelino, lo cierto es que parte de su obra esencial es jacobina, pues durante este período dio a luz a una serie de brillantes tragedias —Otelo, Lear, Macbeth, Antonio y Cleopatra,

Coriolano— y una o dos obras menores, entre ellas *Timón de Atenas*, cuya dificultad y aparente inconclusión la han relegado últimamente al grupo de las menos representadas. También el rey Jacobo hizo su propia contribución a la posteridad literaria al encomendar la edición de una nueva «Versión Autorizada» de la Biblia, proceso que entretuvo a un panel de sabios durante siete años (de 1604 a 1611) con una dura labor que el monarca supervisó personalmente. No es casual que ésta edición y las obras de Shakespeare, los dos hitos que rivalizan por hacerse con los laureles de la gloria literaria de la época, hayan jugado asimismo un papel fundamental en la conformación de los usos y la ortografía del inglés en toda Gran Bretaña y sus incipientes dominios transoceánicos.

En tiempos de Jacobo, los británicos que profesaban un catolicismo ferviente habían sufrido una considerable merma. En tanto que Shakespeare había nacido en un país en el que probablemente (por soterrado que se mantuviese) dos tercios de la población eran católicos apostólicos romanos, hacia 1604 quedaba ya poca gente viva que hubiese ido a misa o participado en cualquier otro rito católico. Quizá no más de un 2% de la población (aunque con mayor incidencia en la aristocracia) practicaba un catolicismo activo. Convencido de que ya no corría ningún riesgo serio, Jacobo suspendió en 1604 las Leyes de Recusación e incluso permitió la celebración de misas en los hogares.

El caso es que la mayor acometida contra el dominio protestante estaba al caer. Un grupo de conspiradores colocaría treinta y seis toneles de pólvora (equivalentes en peso a unas 5 toneladas) en uno de los sótanos traseros del Palacio de Westminster en la víspera de la apertura del Parlamento. Había explosivos suficientes como para hacer volar por los aires el palacio, la abadía de Westminster, el Westminster Hall y gran parte de los alrededores, y acabar con el rey, la reina, sus dos hijos y la mayor parte de los clérigos, aristócratas y civiles prominentes de la nación. Un atentado de dimensiones y consecuencias inimaginables.

El único obstáculo del plan era que causaría la muerte inevitable de muchos parlamentarios católicos inocentes. A fin de evitarlo, se le envió un mensaje anónimo de advertencia a lord Monteagle, que era un católico de cierta relevancia. Pero Monteagle, al verse comprometido involuntariamente y temiendo la peor de las represalias, entregó el mensaje a las autoridades, que irrumpieron en el sótano y

encontraron a un tal Guy Fawkes sentado en los toneles a la espera de la señal para detonarlos. Desde entonces se celebra cada 5 de noviembre la quema de la imagen de Fawkes, a pesar de que el susodicho sólo fuera una figura relativamente secundaria en la Traición de la Pólvora, como con el tiempo se daría en llamar al hecho. El cerebro gris de la conspiración fue Robert Catesby, cuya familia poseía una finca a sólo doce millas de Stratford y que era pariente político lejano de Shakespeare, si bien no hay pruebas palpables de que hayan llegado siquiera a conocerse. Además, Catesby siempre había sido un protestante aplicado y no se había convertido al catolicismo hasta la muerte de su mujer, ocurrida cinco años antes.

La reacción contra los católicos fue rápida y decisiva. Se les impidió el acceso a las profesiones y puestos claves y, durante un tiempo, no se les permitió alejarse a más de cinco millas de su domicilio. Incluso se llegó a proponer una ley que los obligara a usar sombreros exagerados y distintivos, aunque nunca llegó a promulgarse. No obstante, volvieron a implantarse, con renovado vigor, las multas por recusación. El catolicismo ya no constituiría una amenaza para Inglaterra. La nueva amenaza acechaba en el extremo opuesto del abanico religioso, de la mano de los puritanos.

A pesar de que Shakespeare era cada vez más pudiente, y de que se había convertido en uno de los propietarios más relevantes de Stratford, los documentos que se conservan demuestran que su vida en Londres seguía siendo frugal. Vivía de alquiler y el valor de sus bienes fuera de Stratford ascendía, según tasaciones de los inspectores fiscales, a no más de 5 modestas libras (si bien alguien tan patológicamente reacio a pagar impuestos como él debió de hacer lo imposible para empequeñecer su patrimonio ante el fisco).

Gracias a la escrupulosa búsqueda de Charles y Huida Wallace y a los documentos del caso Belott-Mountjoy, sabemos que durante este período Shakespeare vivía en la City, en casa del hugonote Christopher Mountjoy, en la esquina de las calles Silver con Monkswell, aunque quizá no se estableciera allí de manera permanente, pues la peste volvió a forzar el cierre de los teatros londinenses durante un año, desde mayo de 1603 a abril de 1604. También fue por entonces cuando, como se recordará, Mountjoy tuvo que vérselas con su yerno Stephen Belott a raíz del

acuerdo económico de la boda de éste con la hija de aquél, asunto que debió de caldear el ambiente doméstico, a juzgar por las declaraciones posteriores. Resulta curiosa la imagen de un Shakespeare cansado y estresado tratando de concentrarse en la escritura de *Medida por medida* u *Otelo* (escritas ambas, probablemente, ese mismo año) en una habitación superior de un hogar cargado de rencillas familiares. Claro que puede haberlas escrito en cualquier otro sitio. Y los Belotts y Mountjoys quizá libraban sus batallas en voz baja. Sabemos que otro de sus inquilinos, un escritor llamado George Wilkins, era un individuo colérico, así que tal vez prefirieran no despertar su ira.

El célebre erudito shakesperiano Stanley Wells cree en la posibilidad de que Shakespeare se retirase a Stratford a escribir sus obras. «Su interés por Stratford no disminuyó al cabo de los años, y nada parece indicar que no buscara de tanto en cuando la paz hogareña para ponerse a escribir», me dijo Wells. «Bien pudo ocurrir que la compañía le dijera: necesitamos una obra; vete a casa y escríbela. Su propiedad era lo bastante grande como para que le apeteciera retirarse allí a menudo.»

Exceptuando su prolijidad creativa, apenas nada significativo puede decirse con certeza sobre la vida de Shakespeare en lo que va de 1603 a 1607, año en que murió su hermano Edmund, o 1608, cuando murió su madre, ambos por causas desconocidas. Edmund tenía veintisiete años y era actor en Londres. La madre de Shakespeare había pasado los setenta, que para entonces era una edad considerable. Pero eso es todo cuanto sabemos de ellos.

En el mismo año de la muerte de la madre de Shakespeare, los King's Men obtuvieron el permiso para abrir el teatro de Blackfriars. Esta sala se convirtió en el modelo a partir del cual evolucionaron todas las restantes, por lo cual puede decirse que fue más importante para la posteridad que el Globe. Aunque tenía un aforo de apenas seiscientos espectadores, resultaba más rentable por el elevado precio de la entrada: el asiento más barato costaba seis peniques. Algo muy conveniente para Shakespeare, que poseía una sexta parte de la empresa. Además, la sala más pequeña permitía una mayor intimidad, tanto en la emisión de la voz como, incluso, en la música, de modo que podían emplearse cuerdas y maderas en lugar de fanfarrias.

Las ventanas dejaban pasar algo de luz pero la iluminación la proporcionaban sobre todo las velas. Por un precio adicional los espectadores podían sentarse en el escenario, posibilidad que no ofrecía el Globe. Esta modalidad, que daba pie a que quienes ocuparan estas localidades hicieran exhibición de sus galas, resultaba muy lucrativa, aunque conllevaba el riesgo evidente de la distracción. Stephen Greenblatt da cuenta de una ocasión en que un noble que se había agenciado una situación de privilegio en el escenario advirtió que entraba en la sala un amigo y atravesó la escena como si tal cosa para saludarlo. Cuando un actor le afeó la conducta, el noble, para delicia del público, abofeteó al impertinente.

Aparte de los del escenario, los mejores asientos eran (al menos así se supone) los de platea, pues los candelabros debían de impedir la visión a quienes ocupaban las localidades superiores. Con el Blackfriars funcionando a pleno rendimiento, el Globe cerró sus puertas ese invierno.

El 20 de mayo de 1609, un volumen en cuarto titulado Sonetos de Shakespeare, Nunca Publicados Antes salió a la venta al precio de 5 peniques. El editor era un tal Thomas Thorpe, lo cual resultaba sorprendente si consideramos que no tenía imprenta ni tienda minorista. Lo que sí tenía, en cualquier caso, eran los sonetos¹⁰. De dónde los sacó, y en qué medida contribuyó a ello William Shakespeare, no es sino materia de conjetura. No hay noticia de que Shakespeare reaccionara públicamente a su aparición.

«Es probable que no exista ninguna obra de la literatura mundial sobre la que se hayan dicho y escrito tantas tonterías y en la que se haya invertido en vano tanta energía intelectual y emotiva como los Sonetos de Shakespeare», dijo con acierto W. H. Auden. No sabemos prácticamente nada acerca de ellos: cuándo se escribieron, a quién están dedicados, en qué circunstancias se publicaron o cuál era el orden propuesto por el autor.

En opinión de ciertos críticos, los Sonetos constituyen la cumbre del genio shakesperiano. «Ningún poeta ha dado jamás con tantas formas lingüísticas para representar las respuestas humanas como Shakespeare en sus Sonetos», plantea la

¹⁰ Un soneto es un poema de catorce versos cuya forma actual debemos al poeta italiano del s. XIV Francesco Petrarca. Soneto viene del italiano sonetto, cancioncilla. El soneto petrarquiano estaba dividido en dos partes: una octava (o dos cuartetos) de endecasílabos cuyo patrón de rima consonante era abba, abba, y un sexteto (o dos tercetos) del mismo metro cuyo patrón de rima difería: cde, cde, o bien cdc, dcd. En Inglaterra, el soneto evolucionó hasta quedar constituido por tres cuartetos y un pareado final a modo de conclusión. La rima seguía el siguiente patrón: abab, cdcd, efef, gg

profesora de Harvard Helen Vendler en *El arte de los Sonetos de Shakespeare*. «Los sonetos más elevados destilan una combinación natural de destreza imaginativa e inventiva técnica de primerísimo nivel... la quintaesencia de la belleza.»

Sin duda a ellos pertenecen algunos de los más célebres versos del poeta, como los del cuarteto inicial del Soneto XVIII:

*¿Por qué igualarte a un día de verano
Si tú eres más hermoso y apacible?
El viento azota los capullos mayos
y el término estival no tarda en irse*

Lo que llama la atención de estas líneas, y de muchas otras aún más directas y cándidas, es que la persona admirada no es una mujer sino un hombre. Shakespeare, capaz de jalonar las más tiernas y emotivas escenas de amor heterosexual a lo largo de sus obras teatrales, se convertiría, a través de los Sonetos, en el poeta gay más sublime de la historia literaria inglesa.

El soneto, que había gozado de una breve pero espectacular popularidad cuyo hito fue la publicación en 1591 de *Astrófilo y Stella*, de Philip Sidney, ya había caído en desuso en 1609, lo cual contribuye a explicar el porqué del escaso éxito comercial del volumen de Shakespeare. A pesar de que sus dos poemas largos se habían vendido bien, sus Sonetos tuvieron, al parecer, apenas alguna repercusión y sólo se reeditaron una vez durante el siglo de su publicación.

Tal como aparecieron publicados, los 154 sonetos están divididos en dos partes sorprendentes: la primera, que va del 1 al 126, está dirigida a un apuesto joven (e incluso quizás a más de uno) por el que el poeta se siente cándidamente hechizado, en tanto que la segunda, que va del 127 al 154, está dedicada a una «dama oscura» (aunque jamás se la llega a nombrar así) que le ha sido infiel precisamente con el amigo adorado de los sonetos precedentes (a riesgo de caer en un tedioso abuso parentético, es preciso señalar tal vez que el Soneto 126 no es un soneto propiamente dicho sino una suma de pareados rimados). En la trama suele distinguirse, asimismo, la sombría figura del «poeta rival». El volumen incluía, a modo de coda, un poema largo de tema y métrica distintas titulado *El lamento de*

una amante. En él se cuentan muchas palabras (hasta ochenta y ocho, según una estimación) inéditas en el resto de la obra shakesperiana, hecho que ha llevado a algunos a dudar de su autoría.

Muchos estudiosos suponen que Shakespeare se mostró alarmado y sorprendido — «horrorizado», aventura Auden— al ver publicados los Sonetos. El soneto suele emplearse a modo de celebración amorosa, pero en estos versos el poeta vuelca a menudo su amargura y desprecio por sí mismo. Muchos son también descaradamente homoeróticos y están plagados de referencias a «mi niño adorado», «mi señor-mi dueña», «dueño y señor de mi amor», «tú mío, yo tuyo» y otras expresiones igualmente osadas y alejadas de la ortodoxia. Dedicar un poema amoroso a una persona del mismo sexo era una conducta poética —cuando menos— irregular. A pesar del comportamiento del rey en la corte, en la Inglaterra de los Estuardo la homosexualidad no era una actividad autorizada y la sodomía seguía estando tipificada como delito capital (si bien la escasa frecuencia de sanciones permite suponer que había bastante manga ancha).

Casi todo cuanto concierne a los Sonetos resulta ligeramente extraño, empezando por la dedicatoria, que ha obsesionado y apasionado a los eruditos casi desde el momento mismo en que se publicó. Reza: «Al único generador de los siguientes sonetos Mr. W. H. toda la felicidad y esa eternidad prometida por nuestro inmortal poeta le desea con sus mejores votos el aventurado que los da a luz». La firma, «T. T.», suele atribuirse, con sensatez, a Thomas Thorpe, pocos coinciden en la identidad del enigmático «Mr. W. H.». Uno de los candidatos que, por sorprendente que resulte, se barajan con mayor asiduidad es Henry Wriothesley, al cual (por motivos que nadie ha conseguido explicar de una manera remotamente convincente) se le habrían invertido las iniciales. Otro de ellos es William Herbert, tercer conde de Pembroke, que al menos tiene las iniciales en orden y una relación demostrable con Shakespeare, pues catorce años más tarde Heminges y Condell dedicarían el Primer Folio a él y a su hermano.

El problema con estos candidatos es que ambos eran aristócratas, mientras que la dedicatoria está dirigida a un «Mr.». Se ha argumentado que Thorpe pudo haber ignorado este hecho, aunque el propio Thorpe dedicó otro volumen a Pembroke ese mismo año y, al hacerlo, empleó las habituales florituras: «Al Muy Honorable

William, Conde de Pembroke, Lord Canciller de Su Majestad, uno de sus más honorables miembros del Consejo Privado, y Caballero de la nobilísima orden de la Jarretera, etc...». Thorpe no tenía la menor duda de cómo tratar a un noble. Una hipótesis más prosaica es que el tal «Mr. W. H.» fuera un librero llamado William Hall que, como Thorpe, se especializaba en ediciones no autorizadas.

Pero tampoco está claro si el «único generador» es la persona a la que se dedican los Sonetos o tan sólo la que: proporcionó el texto, es decir, si generó la inspiración o nada más que el manuscrito. Muchos estudiosos se inclinan por esto último, aunque la dedicatoria es tan imprecisa que raya la excentricidad. «De hecho», escribió Schoenbaum, «toda la dedicatoria... es de tal ambigüedad sintáctica que desmonta cualquier posibilidad de acuerdo entre sus intérpretes».

No sabemos cuándo escribió Shakespeare sus Sonetos, pero sí que empleó sonetos en Trabajos de amor perdidos —que estaría, según algunos estudios, entre sus primeras obras— y en Romeo y Julieta, donde una conversación entre ambos amantes se desarrolla de manera ingeniosa (y conmovedora) en forma de soneto. Lo cual demuestra que el soneto, en tanto expresión poética, ya rondaba por su cabeza durante la primera mitad de la década de 1590, más o menos cuando se estima que (siempre dentro del marco de las suposiciones) pudo haber mantenido una relación con Southampton. No obstante, poner fecha a los Sonetos es una labor muy peliaguda. Un solo verso del Soneto CVII («Mortal, la luna superó su eclipse») ha generado al menos cinco interpretaciones históricas distintas: un eclipse, la muerte de la reina, una enfermedad de la reina, la derrota de la Armada Invencible o la lectura de un horóscopo. Otros sonetos parecen haber sido escritos en fecha aún más temprana. El CXLV contiene un juego de palabras con el apellido «Hathaway» («I hate» from hate away she threw, Sin odio al «Odio» ella dejó) que permite suponer que fue escrito en Stratford cuando Shakespeare cortejaba a la que sería su esposa. Si el Soneto CXLV es en efecto autobiográfico, da a entender a las claras que no era un jovencuelo inocente seducido por una mujer mayor sino que ésta lo rechazó y él tuvo que poner todo su empeño en conquistar su corazón.

Si los Sonetos han conseguido sacar de quicio a los expertos es debido a que su tono de franca confesión es a la vez de una inextricable opacidad. En los primeros diecisiete se exhorta al personaje a casarse, propiciando que los biógrafos se

pregunten si no podrían estar dedicados a Southampton, dado su notorio desinterés por el matrimonio. Los poemas inducen al joven a reproducirse y así esparcir su belleza, estrategia que podría haber despertado tanto la vanidad de Southampton como su sentido aristocrático de responsabilidad genealógica. Se ha sugerido que Shakespeare pudo recibir el encargo (de Burleigh, de la madre de Southampton o de ambos) de escribir los poemas, en cuyo trance el poeta habría conocido y caído en las redes amorosas de Southampton y de la así llamada dama oscura.

El guión es atractivo pero, por desgracia, sólo se basa en una serie de ilusionados supuestos. No hay pruebas concretas de que Shakespeare haya tenido que ver con Southampton, tanto a nivel formal como —mucho menos— a nivel más íntimo. Cabe señalar que las escasas referencias específicas al aspecto físico en los Sonetos no se corresponden con los hechos documentados. Southampton, por ejemplo, profesaba un desmedido orgullo por su pelo castaño, mientras que el personaje admirado por el poeta tiene «guedejas doradas».

Buscar datos biográficos —de Shakespeare o de quien sea— en los Sonetos es sin duda un ejercicio inútil. Lo cierto es que ni siquiera sabemos si los primeros 126 sonetos están dirigidos a un mismo hombre joven, ni si ese destinatario es siempre un hombre. Muchos de los sonetos no aclaran el sexo de la persona a la que se dirigen. Al estar publicados —quizá sin autorización del propio autor— en forma secuencial, tendemos a encontrarles un nexo narrativo.

«Sería tremendamente presuntuoso suponer que cada uno de los «Yo» de los Sonetos son conceptos estables», me confió Paul Edmonson, de la Fundación del Lugar Natal de Shakespeare y coautor, con Stanley Wells, del libro *Sonetos de Shakespeare*, durante una visita a Stratford. «La gente se deja convencer fácilmente de que se publicaron tal como fueron escritos. Pero no podemos saberlo. Además, el «Yo» no tiene por qué representar la voz de Shakespeare; puede haber montones de distintos «Yo» imaginarios. A menudo se sacan conclusiones acerca del género que se basan solamente en el contexto y la ubicación». Edmonson asegura que los sonetos claramente dedicados a un personaje masculino no pasan de veinte, ni de siete los dedicados a una mujer.

Tampoco la dama oscura se libra de las dudas. A. L. Rowse —quien, todo sea dicho, jamás permitió que la ausencia de certeza se interpusiera en el camino de una

conclusión— la identificó en 1973 como Emilia Bassano, hija de uno de los músicos de la reina y, echándole indudables narices literarias, afirmó que sus conclusiones «no pueden impugnarse porque son sencillamente verdaderas», a pesar de que no aportase en su descargo nada remotamente parecido a una prueba. También suele postularse la candidatura de Mary Fitton, amante del conde de Pembroke. Pero las metáforas del texto —«sus pechos pardos», «su pelo negro y recio como alambre»— parecen referirse a alguien más moreno.

Lo más probable es que nunca lleguemos a tener certeza de todo ello, y quizá tampoco haga falta. Auden, entre otros, creía que ninguno de estos datos añadiría nada al placer que proporcionan estos poemas. «Aunque encuentro un poco absurdo perder demasiado tiempo en conjeturas que no pueden darse por buenas o por malas», escribió, «lo que más me subleva es la ilusión de que, de ser ciertas y la identidad del Amigo, de la Dama Oscura, del Poeta Rival, etc., pudieran establecerse sin sombra de duda, estas certezas iluminarían nuestra comprensión de los propios Sonetos».

La cuestión de la orientación sexual de Shakespeare —tanto en caso de que tuviera una como de que ésta fuera identificable— ha desorientado desde siempre a sus admiradores. Uno de los primeros editores de los Sonetos solucionó el problema cambiando todos los pronombres masculinos por pronombres femeninos y eliminando así, de un sencillo y certero plumazo, cualquier asomo de controversia. Como era de prever, quienes mayor angustia pasaron fueron los Victorianos. Muchos se embarcaron en una obstinada negación y convinieron en que los Sonetos era simples «ejercicios poéticos» o «muestras de destreza profesional», tal como los definió el historiador Sidney Lee, pretendiendo que Shakespeare los había escrito adoptando una serie de voces supuestas, «a sugerencia, tal vez, de los conocidos íntimos del autor». Así, cualquier referencia al deseo de acariciar a un hombre era Shakespeare adoptando una voz femenina y demostrando, de paso, la versatilidad de su genio. Los verdaderos amigos de Shakespeare, insistía Lee, eran «sanos y viriles», y cualquier otra interpretación «no hace sino poner en entredicho la dignidad del nombre del poeta sin el menor sentido ni fundamento».

La incomodidad duró hasta bien entrado el siglo XX. Marchette Chute, en una popular biografía publicada en 1949, relegaba toda discusión acerca de los Sonetos

a un breve apéndice en el que ofrecía esta explicación: «Durante el Renacimiento, se apelaba a la amistad entre hombres en los mismos términos violentos y sensuales que generaciones posteriores aplicarían al amor sexual. El uso en Shakespeare de figuras como «mi señor, mi dueña» puede ofender los oídos del siglo XX, pero no los del siglo XVI». Y eso era todo cuanto ella u otros biógrafos estaban dispuestos a bucear en la materia. No hace mucho, en 1961, el historiador Will Durant observó la presencia en el Soneto XX de un «juego de palabras erótico», sin osar a ser más explícito. No hace falta que nos sonrojemos tanto. Los versos a los que alude son: «Pues bien, si te dotó para su goce, / Tu amor es mío y de ellas, tu derroche». La mayoría de los críticos piensa que estos versos demuestran que Shakespeare nunca llegó a consumar su adoración por el hermoso joven. Pero Stanley Wells apunta: «Suponiendo que Shakespeare no hubiera, en el sentido más amplio de la expresión, amado a un hombre, sin duda entendía qué se sentía al hacerlo».

En todo caso, quizá debamos preguntarnos con qué fin los escribió si no fue con el de publicarlos. Los Sonetos constituyen un enorme caudal de trabajo, tal vez desarrollado durante varios años y a un nivel creativo altísimo. ¿Realmente no debían compartirse? El Soneto LV proclama:

*Ni el mármol ni los regios monumentos
son más indestructibles que estas rimas.*

¿Creía realmente Shakespeare que un soneto garabateado en papel y escondido en una carpeta o un cajón sería más indestructible que el mármol? Tal vez no fuera más que un artefacto elaborado o un divertimento privado. No existe escritor cuyas palabras se distancien tanto de su vida como Shakespeare. Estamos ante un hombre tan hábil para disfrazar sus sentimientos que ni siquiera podemos saber si los tenía. Sabemos que Shakespeare aprovechaba el poderoso efecto de las palabras, y podemos imaginar que algún sentimiento sí tenía. Lo que ignoramos, y ni siquiera podemos suponer, es si había alguna conexión entre unas y otros.

En su última época, Shakespeare empezó a trabajar en colaboración. Es probable que lo hiciera, alrededor de 1608, con George Wilkins en Pericles y con John

Fletcher en *Los dos nobles caballeros*, *Enrique VIII* (o *Todo es verdad*) y la obra perdida *La Historia de Cardenio*, todas ellas estrenadas alrededor de 1613. Wilkins era, por lo que parece, un individuo de la peor especie. Regenteaba una posada y un burdel, y siempre tenía problemas con la justicia: en una ocasión, por darle una patada en el vientre a una embarazada y, en otra, por golpear y pisotear a una mujer llamada Judith Walton. Lo cual no obsta para que fuera un autor distinguido, capaz de escribir obras de éxito tanto solo (su *Misericordias de un matrimonio forzoso* fue escenificada por los King's Men en 1607) como en colaboración. Todo cuanto se sabe de su relación con Shakespeare es que ambos fueron inquilinos de Mountjoy durante un tiempo.

Fletcher procedía de un entorno mucho más refinado. Quince años menor que Shakespeare, era hijo de un obispo londinense (que, entre otras distinciones, había sido el clérigo principal en la ejecución de María, reina de Escocia). El padre de Fletcher fue uno de los favoritos de Isabel durante algún tiempo pero, tras la muerte de su mujer, se ganó la aversión de su majestad mediante un matrimonio precipitado y lo echaron de la corte. Padece dificultades económicas al fallecer.

El joven Fletcher se educó en Cambridge. Como dramaturgo —y también a nivel personal— mantuvo al parecer una estrecha relación con Francis Beaumont, a quien lo unía una amistad particularmente curiosa. Entre 1607 y 1613 fueron literalmente inseparables. Dormían en la misma cama, compartían amante e incluso se vestían igual, si hemos de fiarnos de John Aubrey. Durante este período escribieron juntos una decena de obras, entre ellas *La tragedia de la doncella* y la muy popular *Un rey y ningún rey*. Pero Beaumont se casó de manera repentina e, igual de repentinamente, la amistad cesó. Fletcher continuó colaborando con muchos otros, como Philip Massinger y William Rowley.

Nada se sabe de la relación entre Shakespeare y Fletcher. Pudieron haber trabajado cada uno por su lado; también es posible que, tras el retiro de Shakespeare, Fletcher recibiera manuscritos inacabados para completar. Sin embargo, en opinión de Wells, el cuidado flujo de las obras da a entender que trabajaban codo con codo. *Los dos nobles caballeros*, que se representó casi con seguridad en vida de Shakespeare, permaneció en la sombra hasta 1634, cuando fue publicada con una portada que la atribuía a ambos autores. Otro tanto ocurre con *Enrique VIII* y

Cardenio. Esta última estaba basada en un personaje de Don Quijote y nunca llegó a publicarse, si bien en la solicitud de edición presentada en 1653 figuran como autores «Mr. Fletcher y Mr. Shakespeare». Se cree que un museo de Covent Garden, en Londres, conservaba una copia del manuscrito. Por desgracia, este museo ardió en 1808 y, con él, el manuscrito. Fletcher murió de peste en 1625 y fue enterrado con —en el sentido literal de la palabra— su colega dramaturgo y colaborador ocasional Massinger. En la actualidad, yacen en el presbiterio de la catedral de Southwark, junto a la tumba de Edmund, el hermano menor de Shakespeare.

Es posible que también Shakespeare haya colaborado, mucho antes, en Eduardo III, publicada como anónima en 1596. Hay estudiosos que le atribuyen algunos pasajes, aunque la discusión está servida. Timón de Atenas podría haber sido escrita en colaboración con Thomas Middleton. Stanley Wells incluso propone una fecha (1605), aunque insiste en que carece de toda certeza. También se suele citar a menudo a George Peele como probable colaborador en Tito Andrónico.

«Shakespeare se convirtió en un autor diferente al envejecer: sin perder brillantez, se volvió más profundo», me dijo Wells en el curso de una entrevista. «Su lenguaje se hizo más denso y elíptico. Ya no le interesaban tanto los gustos e intereses del público tradicional. Sus obras perdieron teatralidad y ganaron introversión. Quizá ya no estuviera tan de moda durante sus últimos años. Incluso hoy en día resultan menos populares sus obras tardías —Cimbelino, El cuento de invierno, Coriolano— que las del período intermedio.»

Su producción empezó a menguar de manera flagrante. Al parecer ya no escribió nada a partir de 1613, el año en que se quemó el Globe. Sí, en cambio, viajaría a menudo a Londres. En 1613 adquirió, con evidente intención inversora, una casa en Blackfriars por la abultada suma de 140 libras. Llama la atención que complicara la compra más allá de lo necesario mediante una hipoteca que involucraba a tres fideicomisarios: su colega John Heminges, su amigo Thomas Pope y William Johnson, propietario de la famosa Taberna de la Sirena (a pesar de la leyenda, y dicho sea de paso, no existe otra conexión documentada de Shakespeare con la célebre taberna). Una de las consecuencias de este arreglo fue que, al morir, la

propiedad no pasó a su viuda Anne, sino a los fideicomisarios. El porqué de esta decisión pertenece, como tantas otras cosas, al terreno conjetural.

Capítulo 8

Muerte

A finales de marzo de 1616, Shakespeare introdujo algunos cambios en su testamento. Cabe la tentación de suponer que estaba enfermo e incluso moribundo. Al menos, no parece estar en pleno uso de sus facultades. Las firmas son temblorosas y el testamento denota cierta confusión: Shakespeare parece incapaz de recordar los nombres de su cuñado Thomas Hart y de uno de los hijos de éste, aunque no es menos extraño que ninguno de los cinco testigos tampoco sea capaz de aportar tales datos. Por cierto, tampoco se entiende que Shakespeare requiriese tantos testigos. Lo normal es que hubiera dos.

Shakespeare no atravesaba un momento muy feliz de su vida. Un mes antes, su hija Judith se había casado con Thomas Quiney, un viñatero local de dudosa reputación. Judith tenía treinta y un años, y sus posibilidades de contraer matrimonio se reducían a pasos agigantados. En cualquier caso, muy bien no eligió, porque apenas un mes después de la boda le pusieron una multa de 5 chelines a Quiney por fornicación ilícita con una tal Margaret Wheeler, para gran humillación de su reciente esposa y familia. Y lo que es aún peor: la señorita Wheeler murió al dar a luz al hijo de Quiney, tiñendo de tragedia el escándalo.

Por si esto fuera poco, el 17 de abril moría el cuñado de Will, el sombrerero Hart, dejando viuda a su hermana Joan. Seis días más tarde falleció, por causa desconocida, el propio William Shakespeare. Hay pocos meses más aciagos.

El testamento de Shakespeare está guardado bajo siete llaves en una sala especial de los Archivos Nacionales en Kew, Londres. El texto está escrito en tres hojas de pergamino de distintos formatos y contiene tres de las seis firmas de Shakespeare que se conservan, una en cada página. Sorprende la parquedad del documento, «absolutamente huero de la más mínima partícula de ese Espíritu que Animaba a Nuestro gran Poeta». Son palabras del reverendo Joseph Greene, el anticuario de Stratford que lo redescubrió en 1747 y se sintió decepcionado ante su recalcitrante laconismo.

Shakespeare dejaba 350 libras en efectivo, más las cuatro casas y su contenido y una buena porción de terreno (todo ello evaluado, aproximadamente, en poco

menos de 1000 libras), que como herencia no era una enormidad pero tampoco resultaba despreciable. Sus legados eran claros y sencillos: a su hermana le dejaba 20 libras en efectivo y el usufructo vitalicio de la casa familiar de la calle Henley, y a cada uno de los hijos de ésta (incluido aquel cuyo nombre no recordaba) les dejó 5 libras. También sus vestimentas eran para Joan. A pesar de que la ropa tenía cierto valor, no era en absoluto habitual, según David Thomas, legarla a alguien del sexo opuesto. Tal vez no se le ocurrió a Shakespeare un destinatario mejor.

La parte más famosa del testamento aparece en la tercera página, donde se añade al texto original un interlineado que dice, con ligera sequedad: «Doy a mi esposa mi segunda mejor cama con sus enseres» (es decir, la ropa de cama). No hay ninguna otra mención a la viuda de Shakespeare en todo el testamento. Los eruditos se han enfrascado en sesudas polémicas acerca de la información sobre la relación matrimonial que proporciona este fragmento.

Las camas y la lencería concomitante eran objetos valiosos que solían mencionarse en los testamentos. Hay quienes señalan que por segunda mejor cama Shakespeare podría haberse referido al lecho conyugal (pues la mejor a menudo se reservaba a las visitas importantes), lo cual rodearía de indudable ternura el curioso deseo. Pero Thomas dice que no hay pruebas que lo sustenten y que los maridos casi siempre dejaban su mejor cama a sus esposas o primogénitos. En su opinión, la segunda mejor cama se menciona con clara intención denigrante. También se ha planteado que, al ser su viuda, a Anne le correspondía de manera automática la tercera parte de la herencia y, por tanto, no había necesidad alguna de especificar su legado. Pero aunque éste fuera el caso, resulta cuando menos curioso el laconismo con que se la trata.

Jane Cox, una colega ya retirada de Thomas, investigó los testamentos del siglo XVI y llegó a la conclusión de que los maridos solían dedicar pensamientos cariñosos a sus esposas (así lo habrían hecho Condell, Heminges y Augustine Phillips), y a menudo les dejaban un recuerdo especial. Shakespeare no hace ni lo uno ni lo otro, aunque, como apunta Schoenbaum, tampoco «se refiere con cariño a ningún otro miembro de la familia». Thomas aventura que quizás Anne estuviera mentalmente incapacitada. E incluso podría ser que Shakespeare estuviera demasiado enfermo como para pensar en expresiones de ternura. Thomas plantea también la posibilidad

de que las firmas de Shakespeare que aparecen en el testamento sean falsas, tal vez por la sencilla razón de que su estado de salud le impedía esbozar una rúbrica aceptable. Si las firmas no fueran auténticas, la documentación histórica sufriría una pérdida sustancial, habida cuenta de que el testamento contiene la mitad de las que se conocen y conservan.

Shakespeare legó 10 libras a los pobres de Stratford, cifra que en ocasiones se ha dado en considerar como un tanto mezquina; no obstante, Thomas entiende que era abundante y generosa, pues un hombre de su posición no solía donar más de 2 libras. También les dejó 20 chelines a su ahijado y diversas sumas menores a varios amigos, que incluyen (en otro añadido interlineado) 26 chelines por cabeza a Heminges, Condell y Richard Burbage para la compra de anillos conmemorativos, gesto habitual en la época.

Aparte de la segunda mejor cama, y de la ropa que le dejó a Joan, sólo se mencionan otros dos efectos personales: una fuente de oro y plata y una espada ceremonial. Judith recibió la fuente. Lo más probable es que ahora se encuentre anónimamente instalada en algún aparador suburbano, pues no era un objeto de los que la gente suele desprenderse. La espada le tocó a Thomas Combe, un amigo local; su suerte es igualmente desconocida. La mayoría opina que Shakespeare había vendido con anterioridad sus participaciones en el Globe y el Blackfriars, pues nada se dice de ellas en el testamento. El inventario completo de sus pertenencias, que incluiría sus libros y tantas otras cosas de valor histórico incalculable, fue enviado probablemente a Londres, y todo ello debió de arder durante el Gran Incendio de 1666. De nada de esto han quedado rastros.

La esposa de Shakespeare murió en agosto de 1623, muy poco antes de que se publicara el Primer Folio. Su hija Susanna murió en 1649, a los sesenta y seis años. La menor, Judith, vivió hasta 1662; tenía setenta y siete años cuando falleció. Sus tres hijos, entre los cuales había un varón de apellido Shakespeare, la precedieron sin dejar descendencia. «Judith fue la gran ocasión perdida», se lamenta Stanley Wells. «Si cualquiera de los primeros biógrafos de Shakespeare la hubiera localizado, ella le habría contado infinidad de cosas que ahora nos encantaría saber. Pero, al parecer, nadie se molestó en hablar con ella.» La nieta de William, Elizabeth, que también habría arrojado algo de luz sobre numerosos misterios

shakesperianos, vivió hasta 1670. Se casó en dos ocasiones pero no tuvo hijos y con ella se extinguió el linaje Shakespeare.

Durante los años posteriores a la muerte de Shakespeare, los teatros vivieron un auge sin precedentes. Hacia 1631 había diecisiete salas abiertas en Londres y sus alrededores. No obstante, los buenos tiempos no duraron mucho. En 1642, cuando los puritanos forzaron su cierre, sólo funcionaban seis teatros: tres anfiteatros y tres salas. Ya nunca volvería el teatro a atraer a un espectro tan amplio de la sociedad ni a ser un pasatiempo tan universal.

También la producción teatral de Shakespeare se habría perdido de no ser por el heroico esfuerzo de sus amigos íntimos y colegas John Heminges y Henry Condell, que sacaron a la luz, siete años después de su muerte, una edición en folio de sus obras completas. En ella se imprimían por primera vez dieciocho obras de Shakespeare: Macbeth, La tempestad, Julio César, Los dos hidalgos de Verona, Medida por medida, La comedia de los errores, Como gustéis, La doma de la fiera, El rey Juan, Bien está lo que bien acaba, Noche de reyes, El cuento de invierno, Enrique VI (Parte I), Enrique VIII, Coriolano, Cimbelino, Timón de Atenas y Antonio y Cleopatra. Si Heminges y Condell no se hubieran tomado la molestia de reunirías, seguramente no las habríamos conocido. Eso sí que es heroísmo del bueno.

Heminges y Condell eran los últimos supervivientes de los Chamberlain's Men originales. Y como ocurre con casi todos los personajes de esta historia, apenas si sabemos algo de ellos. Heminges (Kermode lo convierte en Heminge, y otros en Heming o Hemings) era el gerente de la compañía, aunque también actuaba en ocasiones y, si nos atenemos a la tradición, habría sido el primer Falstaff, si bien se dice que era tartamudo, «defecto desafortunado para un actor», tal como señala Wells. En su testamento él mismo se presenta como «ciudadano y almacenista [grocer] de Londres». Un grocer, en aquellos tiempos, se ocupaba menos de despachar provisiones (groceries) que de comerciar al mayor (gross). En todo caso, esa designación sólo significa que pertenecía al gremio de almacenistas y no que llevaba parte activa en el ramo. Tuvo trece hijos, quizás catorce, con su mujer Rebecca, viuda del actor William Knell, cuyo asesinato en Thame en 1587 dejó, como se recordará, una vacante en los Queen's Men que algunos estudiosos se han apresurado en dar por cubierta por el joven Shakespeare.

Condell (en ocasiones Cundell; por ejemplo, en su testamento) era un actor particularmente apreciado por su vis cómica. Igual que Shakespeare, había invertido con criterio y era lo bastante adinerado como para reputarse «caballero» sin temor a equivocarse y poseía una casa de campo en lo que entonces era el poblado periférico de Fulham. Le dejó a Heminges un generoso legado de 5 libras en su testamento, bastante más de lo que Shakespeare les dejó a éste, al propio Condell y a Burbage juntos. Condell tuvo nueve hijos. Él y Heminges fueron vecinos en Saint Mary Aldermanbury, un distrito de intramuros, durante treinta y dos años. Tras la muerte de Shakespeare se dedicaron a reunir las obras completas, lo cual no era tarea menuda. Tal vez lo hicieron por seguir el ejemplo de Ben Jonson, que en 1616, el año en que murió Shakespeare, dio a la imprenta un elegante folio de su propia obra, en un gesto sin duda vanidoso y osado, pues en general sus obras no estaban entre las que merecieran tan dispendioso tratamiento. Con desparpajo, Jonson tituló «Trabajos» (Workes) el volumen, dando pie a que un comentarista burlón se preguntase si acaso no sabría distinguir entre trabajo y obra.

No sabemos ni remotamente cuánto tiempo trabajaron Heminges y Condell en el proyecto, pero hubieron de pasar siete años desde la muerte de Shakespeare antes de que, en el otoño de 1623, el volumen estuviera listo para imprenta. En rigor se titulaba Comedias, Historias y Tragedias de Mr. William Shakespeare, pero desde entonces —o casi— se lo conoce como Primer Folio.

Un folio, del latín folium, hoja, es un libro cuyos pliegos están doblados por la mitad, de lo que resultan dos hojas o, lo que es igual, un casado de cuatro páginas. Un volumen en folio es, por tanto, bastante grande: habitualmente rondaba los treinta y cinco centímetros de altura. Un volumen en cuarto es aquel cuyos pliegos se doblan dos veces, de donde salen cuatro hojas —de ahí lo de «cuarto»— o bien ocho páginas.

El Primer Folio fue publicado por Edward Blount y el equipo de padre e hijo que formaban William e Isaac Jaggard, hecho que no deja de ser curioso si consideramos que Jaggard padre fue quien publicó *El peregrino apasionado*, un volumen de poesía cuya portada atribuía la autoría a Shakespeare a pesar de que su aportación al mismo no pasaba de un par de sonetos y tres poemas extraídos sin variación alguna de *Trabajos de amor perdidos*, señal de más para suponer que no

se trataba de una edición autorizada ni, por consiguiente, del agrado del propio Shakespeare. En cualquier caso, cuando se publicó el primer Folio, William Jaggard estaba ya muy enfermo y cuesta creer que participara en la impresión.

El lanzamiento de una edición no se decidía a la ligera. Los folios eran libros grandes y caros. En consecuencia, el precio de este Primer Folio quedó fijado, no sin ambición, en una libra (para la edición encuadernada en piel de becerro; las copias sin encuadernación eran algo más baratas). Una copia de los Sonetos, por ejemplo, costaba 5 peniques cuando salieron al mercado, es decir, cuarenta y ocho veces menos que un ejemplar del Folio. A pesar de lo cual el Primer Folio se vendió bien y fue seguido por una segunda, tercera y cuarta ediciones en 1632, 1663-64 y 1685.

La idea de este Primer Folio no consistía sólo en publicar aquellas obras que permanecían inéditas, sino también en corregir y restaurar las que habían sufrido la distorsión y corrupción de ediciones venales o descuidadas. Heminges y Condell tenían la gran ventaja de haber trabajado con Shakespeare a lo largo de toda su carrera y difícilmente podía haber personas más familiarizadas con sus obras que ellos. Para ayudarse contaban con abundante y muy valioso material: guiones, textos bastos (como se denominaba a los borradores o copias originales) manuscritos por el propio autor, además de las copias buenas que utilizaba la compañía. Hoy todo esto se ha perdido.

Antes de la aparición del Primer Folio, las obras de Shakespeare sólo circulaban en ediciones baratas, en cuarto y de variada calidad, doce de ellas calificadas como «buenas» y nueve como «malas». Los cuartos buenos se basan de manera visible en copias razonablemente fiables de las obras, en tanto que los malos suelen tomarse por «reconstrucciones memorísticas», es decir, por versiones redactadas de memoria —a menudo muy mala— por actores o copistas a los que se pagaba para asistir a las obras ajenas o de la competencia y conseguir la mejor transcripción posible. Así es que un mal cuarto podía resultar disonante en grado sumo. He aquí el monólogo de Hamlet tal como aparece en un mal cuarto:

*Ser o no ser, ay es el asunto,
Morir, dormir, ¿es eso todo? Ay todo.
No, dormir, soñar, ay maría así es,*

*Pues en ese sueño mortal, cuando despertamos,
Y puestos frente a un sempiterno Juez,
Del que ningún viajero ha regresado...*

Heminges y Condell tuvieron el honor de lanzar a la papelera todas esas malas versiones —las «diversas copias robadas y subrepticias, mutiladas y deformadas por los fraudes y el uso furtivo de injuriosos impostores», como anuncian en el prólogo de la edición— y restituir las obras de Shakespeare a su condición «Verdadera y Original». Por fin, de acuerdo con la curiosa imagen que emplean, se podía contar con unas obras «curadas y de extremidades sanas». Al menos, de eso se precian. El caso es que el resultado de este Primer Folio es innegablemente irregular.

Hasta la más inexperta de las miradas acaba perpleja ante tanta excentricidad tipográfica. Aparecen palabras descarriadas como ovejas en los lugares más insólitos (por ejemplo, un gran y por completo superfluo EL se yergue hacia el final de la página 38), la paginación es rabiosamente incomprensible y el texto está lleno de erratas evidentes. En una sección, se repiten las páginas 81 y 82, en tanto que no hay modo de dar con las páginas 77-78, 101-108 y 157-256. En *Mucho ruido y pocas nueces*, las intervenciones de Dogberry y Verges dejan de pronto de ir precedidas del nombre de ambos personajes y lo hacen, en cambio, de «Will» y «Richard», nombres de los autores que los encarnaban en la representación original; este lapsus, comprensible en un guión de trabajo, no es muy indicativo de un gran rigor editorial.

Las obras están divididas unas veces en actos y escenas y otras no. En *Hamlet*, la división en escenas se detiene a medio camino. La lista de personajes puede estar tanto al principio de una obra como al final e incluso en ninguna parte. En ocasiones abundan las prolijas indicaciones de escena y en otras brillan por su ausencia. Hay una intervención decisiva en *Lear* que va precedida de la abreviatura «Cor.», y no hay modo de deducir si corresponde a Cornelia o a Cornwall. Ambas posibilidades funcionan, aunque cada una opera de modo distinto en el carácter de la obra. Desde entonces, este dilema viene poniendo en jaque a los directores teatrales.

Sin embargo, todo sea dicho, nada de esto empaña el hecho de que, sin el Folio, estaríamos en la inopia. Anthony James ha escrito que, «sin el Primer Folio, las

obras históricas de Shakespeare carecerían de principio y final, su única obra romana habría sido Tito Andrónico, y contaríamos con tres, y no cuatro, "grandes tragedias". Despojado de estas dieciocho obras, Shakespeare jamás habría alcanzado la estatura dramática que hoy reconocemos en él».

Heminges y Condell son sin sombra de duda los mayores héroes literarios de todos los tiempos. No resulta ocioso repetirlo: apenas sobreviven 230 obras del período durante el que vivió Shakespeare, de las cuales el 15 por ciento corresponde al Primer Folio, de modo que Heminges y Condell no sólo recuperaron para el mundo la mitad de las obras de Shakespeare sino también una importante proporción de todo el repertorio teatral isabelino y jacobino.

Las obras del Folio se ordenan en Comedias, Historias y Tragedias. La tempestad, una de las obras más tardías, aparece en primer lugar, quizás debido, precisamente, a su relativa novedad. Timón de Atenas es un borrador inacabado (o bien una obra acabada que adolece de «extraordinarias incoherencias», en palabras de Stanley Wells). Ferieles no figura, ni figurará en una edición en folio por otros cuarenta años, tal vez porque fue escrita en colaboración. La misma razón parece haber llevado a Heminges y Condell a excluir Los dos nobles caballeros y La verdadera historia de Cardenio, exclusión esta última algo más desafortunada, toda vez que la obra se ha perdido.

Y a punto estuvieron de hacer otro tanto con Troilo y Crésida, aunque en el último momento se arrepintieron, nadie sabe por qué. Ajenos a todo sentimentalismo, ordenaron los títulos de las obras históricas, lastrándolos de burdas etiquetas descriptivas que los despojarían de todo hálito novelesco. Porque en tiempos de Shakespeare lo que se representaba no era un escueto Enrique VI, Parte II sino La Primera Parte de la Contienda entre las Dos Célebres Casas de York y Lancaster, en tanto que Enrique VI, Parte III se llamaba La Verdadera Tragedia de Ricardo Duque de York y el Buen Rey Enrique Sexto, títulos, en opinión de Gary Taylor, «más interesantes, más informativos y grandilocuentes».

A pesar de las rarezas e incoherencias, y para eterno mérito de ambos, Heminges y Condell hicieron todo lo posible, al menos en general, por ofrecer las versiones más completas y precisas posible. Así, por ejemplo, en Ricardo III, cuya fuente principal fue un cuarto bastante fiable, supieron añadir un total de 151 líneas

cuidadosamente rescatadas de ediciones de cuarto deficientes e incluso de un libreto. Algo similar ocurre con ciertas obras del volumen.

«En algunos textos pusieron enorme celo», señala Stanley Wells. «Troilo y Crésida presenta una media de dieciocho cambios por página, lo cual es una enormidad. En otros textos, en cambio, fueron mucho más descuidados.»

El porqué de tan irregular criterio —celosos aquí, frívolos allá— es otro misterio sin respuesta. Tampoco resulta fácil explicar por qué no publicó Shakespeare sus obras en vida. Se suele argumentar a menudo que en su época la obra pertenecía a la compañía, no al dramaturgo, y por tanto no correspondía a éste ocuparse de su explotación. No hay duda de que algo de eso había; sin embargo, la estrecha relación que unía a Shakespeare con sus colegas permite suponer que no se habrían opuesto al deseo de dejar plasmado un registro fiable de su obra, más aún cuando ésta tan sólo circulaba en ediciones espurias. No obstante, no hay pruebas de que Shakespeare prestase particular atención a sus textos una vez representados.

Este hecho sorprende aún más toda vez que existen indicios para pensar (o, cuando menos, para sospechar) que algunas de sus obras fueron escritas tanto para ser representadas como para ser leídas. Hay cuatro de ellas —Hamlet, Troilo y Crésida, Ricardo III y Coriolano— cuya particular latitud, cercana a los 32.000 versos, induce a dudar de que fueran llevadas a escena en toda su extensión. Es posible entonces que el texto íntegro se ofreciera a modo de extra a quienes quisieran disfrutarlo más a fondo en la intimidad del hogar. John Webster, contemporáneo de Shakespeare, señala en su prefacio a *La duquesa de Malfi* que había incluido en la edición gran cantidad de material original no empleado en escena para beneficio de sus lectores. Tal vez Shakespeare era del mismo parecer.

No es del todo cierto que el Primer Folio haya proporcionado la versión definitiva de todos los textos. Hay cuartos, incluso malos cuartos, que permitirán incorporar posteriores mejoras o precisiones o, aunque más raramente, ofrecer fragmentos legibles allí donde la versión del Folio suena coja o titubeante. Hasta el peor de los cuartos puede proporcionar material de comparación útil para contrastar distintas versiones de un mismo texto. G. Blakemore Evans cita un verso de *El rey Lear* que en las distintas ediciones tempranas de la obra reza «Mi loco (Foole) usurpa mi cuerpo», «Mi pie (foote) usurpa mi cuerpo» y «Mi pie usurpa mi cabeza» y, de

hecho, sólo tiene sentido si se interpreta como «Un loco usurpa mi cama». En los cuartos, además, las indicaciones de escena suelen ser más generosas, algo que agradecen eruditos y directores de teatro por igual.

En ocasiones las diferencias entre las ediciones en cuarto y folio son tan grandes que resulta imposible saber cómo resolverlas o escoger la versión auténtica. El ejemplo más significativo de esto lo ofrece Hamlet, que se encuentra disponible en tres versiones: un cuarto «malo» de 1603, de 2.200 versos; otro, mucho mejor, de 1604 y 3.800 versos; y la versión del Folio de 1623, de 3.570 versos. Existen motivos para suponer que, de los tres, el primer «mal» cuarto se acerca más a la versión de la obra que solía representarse. Su texto es, sin duda, más dinámico que los otros dos. Además, como señala Ann Thompson del King's College londinense, sitúa el célebre monólogo de Hamlet en un lugar distinto, más propicio para las elucubraciones suicidas.

Aún más problemático es El rey Lear, cuya edición en cuarto tiene trescientas líneas y una escena entera que no existen en el Primer Folio, que a su vez cuenta con unas cien líneas que faltan en el cuarto. Ambas versiones asignan los mismos parlamentos a personajes distintos, alterando así la naturaleza de tres papeles protagónicos —Albany, Edgar, Kent— y, por si fuera poco, ni siquiera sus finales coinciden. Son tales las diferencias que los editores del Oxford Shakespeare incluyeron ambas versiones en la edición de la obra completa, argumentando que no son dos versiones de una misma obra sino dos obras totalmente distintas. Y aunque el cuarto y el folio de Otelo también difieren en más de cien versos, resultan todavía más significativos los numerosos cambios de palabras entre ambas versiones, pues dan a entender que la obra fue sometida a una exhaustiva revisión posterior.

No se sabe cuántos ejemplares se imprimieron del Primer Folio. La tirada suele estimarse en unos mil, pero no hay nada que lo certifique. El eminente experto en el Primer Folio Peter W. M. Blayney sospecha que debieron tirarse muchos menos. «El hecho de que el libro se reimprimiese sólo nueve años más tarde», ha escrito Blayney, «hace pensar en una edición relativamente limitada: no más de 750 ejemplares, tal vez menos». De todos ellos, sobreviven, íntegros o en parte, la extraordinaria cantidad de 300.

Actualmente, el principal depositario de Primeros Folios es un modesto edificio de una apacible calle a un par de manzanas del Capitolio, en Washington D.C., la Biblioteca Folger de Shakespeare, así llamada en honor de Henry Clay Folger, quien, además de ser presidente de la Standard Oil (y, más remotamente, miembro de la familia cafetera Folger), empezó a coleccionar Primeros Folios a principios del siglo XX, cuando aún podían adquirirse a un precio asequible a aristócratas arruinados o instituciones necesitadas.

Como ocurre a veces con los coleccionistas convencidos, Folger fue ampliando sus intereses con el correr del tiempo y empezó a coleccionar obras no sólo de o sobre Shakespeare sino también de sus admiradores, de modo que, además de material shakesperiano de incalculable valor, la colección incluye algunas curiosidades inesperadas como, por ejemplo, un manuscrito de Thomas de Quincey acerca de la preparación del porridge. Folger no vivió para ver en pie la biblioteca que lleva su nombre. Dos semanas después de colocar la piedra fundamental, moría de un repentino síncope.

El núcleo duro de la colección, que cuenta hoy con 350.000 volúmenes y otros artículos, son los Primeros Folios. La Biblioteca Folger alberga más Folios que ninguna otra institución en el mundo pero, por sorprendente que resulte, nadie sabría decir con exactitud cuántos son.

«El caso es que no es fácil decir qué es un Primer Folio y qué no lo es, pues muchos de ellos ya no son íntegramente originales y muy pocos están intactos», me confió Georgianna Ziegler, una de las curadoras, durante mi visita en 2005. «Ya a finales del siglo XVIII se instauró la costumbre de completar volúmenes incompletos o deshojados añadiéndoles páginas de otros libros, a veces hasta un punto extremo. La copia sesenta y seis de nuestra colección está canibalizada por otras obras en un 60 por ciento. Tenemos tres Primeros Folios 'fragmentarios' más completos que eso.»

«Solemos decir», añadió su colega Rachel Doggett, «que poseemos aproximadamente un tercio de los Primeros Folios que aún se conservan».

Lo que se lee por ahí es que Folger tiene setenta y nueve Primeros Folios completos y partes de otros varios, aunque de hecho sólo trece de esos setenta y nueve están intactos. En cambio, para Peter Blayney, la Biblioteca Folger podría considerarse

legítima poseedora de ochenta y dos copias completas. Como se ve, todo es cuestión de semántica.

Ziegler y Doggett me condujeron a una cámara de seguridad en el sótano que no tenía ventanas y donde se guardan los ejemplares más raros y valiosos de la colección Folger. La sala era gélida, bastante antiséptica y estaba profusamente iluminada. Si me hubieran traído con los ojos vendados, habría creído estar en una sala de autopsias. En cambio, estaba abarrotada de estantes con gran cantidad de libros antiguos. Los Primeros Folios yacían de canto en doce estrechos estantes que recorrían la pared negra. Cada libro tendrá unos cuarenta y cinco por treinta y cinco centímetros, aproximadamente lo mismo que los volúmenes de la Encyclopaedia Britannica.

Conviene dedicar unos momentos a comentar cómo se hacían los libros en los primeros días de los tipos móviles. Imaginemos una tarjeta corriente de felicitación en la que doblamos una hoja por la mitad para obtener cuatro superficies separadas: anterior, interior izquierda, interior derecha y posterior. Si encartamos otras dos hojas así dobladas en la anterior, tendremos un cuadernillo de doce páginas o tres cuartillas, que correspondía aproximadamente a la mitad de una obra de teatro y era la cantidad de texto que una imprenta podía producir en cualquier momento. Lo complicado, desde el punto de vista del impresor, era que, para que las páginas fuesen consecutivas cuando se las ligaba, tenían que imprimirse en otro orden. En el primer pliego del cuadernillo deberán imprimirse las páginas 1-2 en la hoja izquierda y las páginas 11-12 en la derecha. Sólo las páginas centrales del cuadernillo pueden imprimirse de manera consecutiva y todas las restantes tendrán como mínimo una página vecina no consecutiva.

Esto significa que había que planificar con antelación la disposición del texto específico de cada página. Este proceso se denomina casado y cuando no se hacía bien, cosa muy habitual, los compositores se las veían y se las deseaban para lograr que las páginas acabaran casando. A veces bastaba con introducir una contracción aquí o allá, usar la forma arcaica «ye» en lugar de «the», pero a veces era necesario tomar medidas más drásticas. Como, por ejemplo, quitar líneas enteras.

Para imprimir el Primer Folio se repartieron el trabajo tres talleres, cada uno de los cuales tenía compositores de variada destreza, experiencia y dedicación, lo cual dio

pie a que muchos volúmenes difirieran entre sí. Si, cosa hartamente habitual, se detectaba un error durante la impresión de una página, éste se subsanaba allí mismo y en el acto. Así, determinado número de errores generaría un número similar de diferencias entre dos volúmenes cualesquiera. Los impresores de la época (y, de hecho, los de casi todas) eran singularmente obcecados y dogmáticos, y rara vez se abstendían de introducir cambios allí donde les parecía adecuado. Se ha llegado a comprobar, mediante el estudio de los manuscritos que se conservan, que cuando el editor Richard Field publicó un libro del poeta John Harrington sus compositores introdujeron en el texto más de mil correcciones ortográficas y de estilo.

Además de las alteraciones intencionadas realizadas durante el proceso de impresión, había diferencias sutiles de uso y calidad entre los propios tipos, sobre todo si procedían de distintas cajas. Teniendo todo esto en cuenta, Charlton Hinman hizo en la década de 1950 un examen microscópico de cincuenta y cinco folios de Folger mediante una lupa especial de su invención. El resultado fue *La impresión y lectura de pruebas del Primer Folio de Shakespeare* (1963), uno de los hitos de la lingüística forense del pasado siglo.

Mediante el meticuloso estudio y la comparación de las querencias individuales de cada impresor, así como de las muescas microscópicas que presentaban determinadas letras en cada uno de los cincuenta y cinco volúmenes, Hinman logró relacionar a los distintos compositores con sus respectivos bloques de trabajo, llegando a identificar nueve manos distintas, denominadas A, B, C, D, etc.

Ahora bien, estos nueve compositores no se distribuyeron la tarea de manera equitativa; tal es así que B compuso casi la mitad del texto impreso. El azar pudo querer que uno de ellos fuera un tal John Shakespeare, que había sido aprendiz de Jaggard diez años antes. De ser así, su participación en el proyecto fue totalmente accidental, pues no tenía relación alguna con William Shakespeare. Resulta irónico que el único compositor cuya identidad puede certificarse con relativa certeza —un joven de Hursley, Hampshire, llamado John Leason e identificado por Hinman como la Mano E— fuera, con mucho, el peor de todos ellos. Se trataba obviamente de un aprendiz; y, a juzgar por la calidad de su trabajo, no demasiado promisorio.

Entre otras muchas cosas, Hinman llegó a determinar que no había dos copias del Primer Folio exactamente iguales. «La conclusión de que cada volumen era distinto de los demás resultó inesperada y no pudo alcanzarse sin consultar una buena cantidad de ellos», señaló Rachel Doggett con manifiesta satisfacción. «De manera que la obsesión de Folger por coleccionar Folios acabó prestando una inestimable ayuda a la erudición shakesperiana.»

«No deja de sorprender», se sumó Ziegler, «que todo este revuelo tenga que ver con un libro cuya hechura dejaba bastante que desear». Para demostrarlo, abrió sobre la mesa uno de los Primeros Folios y colocó a su lado una copia de las obras completas publicadas por el propio Ben Jonson. La diferencia de calidad entre ambos era notable. El entintado del Primer Folio era deficiente y muchos pasajes apenas se leían o estaban borrosos o mal burzados.

«El papel era de factura manual», continuó, «pero era de mediana calidad». A su lado, el libro de Jonson era un dechado de buen hacer editorial. De cuidado diseño, con mayúsculas floridas y ornamentos de imprenta, incorporaba numerosos detalles útiles, como las fechas de estreno de cada obra, de los que carece la edición del Folio.

Cuando Shakespeare murió, pocos podían imaginar que con el tiempo se convertiría en el máximo exponente de la dramaturgia inglesa. Tanto Francis Beaumont como John Fletcher o Ben Jonson eran autores más populares y reputados. El Primer Folio sólo contenía cuatro loas poéticas, cifra notablemente modesta. Tras la muerte en 1643 del hoy desconocido William Cartwright, cinco docenas de admiradores se apresuraron a ofrecer sus poemas elegiacos. «Son las servidumbres de la reputación», suspira Schoenbaum en su Vida documental.

Pero esto no debería sorprendernos. Toda época se muestra poco sagaz a la hora de juzgar a sus figuras. ¿Cuánta gente apoyaría actualmente las candidaturas al Nobel de Literatura de Pearl S. Buck, Henrik Pontoppidan, Rudolf Eucken, Selma Lagerlof y tantos otros cuya fama ni siquiera quiso acompañarlos hasta finales de su propio siglo?

En cualquier caso, Shakespeare no haría precisamente las delicias de la sensibilidad de la Restauración y sus obras, si es que se representaban alguna vez, sufrían salvajes adaptaciones. Sólo cuatro décadas después de su muerte, Samuel Pepys ya

calificaba en su diario a Romeo y Julieta de «lo peor que he oído en mi vida»... hasta que fue a ver El sueño de una noche de verano, que le pareció «la obra más insípida y ridícula que he visto en toda mi vida». Y aunque la mayoría de observadores eran algo más elogiosos, en general preferían las intrincadas tramas y los llamativos giros de la Tragedia de una doncella, Un rey y ningún rey y otras obras de Beaumont y Fletcher que hoy han caído en el olvido salvo para los estudiosos.

Si bien Shakespeare nunca perdió del todo la estima del público (y así lo certifican las ediciones del Segundo, Tercero y Cuarto Folios), tampoco era el autor reverenciado que es hoy. Algunas de sus obras dejaron de representarse durante largo tiempo. Como gustéis no volvió a los escenarios hasta el siglo XVIII. Troilo y Crésida tuvo que esperar hasta 1898 para reaparecer, y en Alemania, a pesar de que entretanto John Dryden había tenido la amabilidad de proporcionar al mundo una versión totalmente revisada. Dryden se atrevió a hacerlo, según dice, porque gran parte del texto de Shakespeare era terriblemente agramatical, había partes soeces y, en general, estaba «tan atiborrado de expresiones figurativas que resulta tan afectado como obscuro». Casi todo el mundo convino en que la versión de Dryden, titulada «Una verdad demasiado tardía», mejoraba con creces el original. «La encontraste en la mugre y la convertiste en oro», lo piropeó el poeta Richard Duke.

También los poemas dejaron de estar de moda. Los Sonetos, dice Auden, «cayeron en el olvido durante un siglo y medio», y otro tanto ocurriría con Venus y Adonis y La violación de Lucrecia hasta que Samuel Taylor Coleridge y sus compinches románticos los redescubrieron a principios del siglo XIX.

Tan desigual era la reputación de Shakespeare que, a medida que pasaba el tiempo, el mundo empezó a perder la noción exacta de qué obras había escrito. El Tercer Folio, publicado cuarenta años después que el Primero, incluía seis obras que Shakespeare nunca escribió (Una tragedia de Yorkshire, El prodigio de Londres, Locrino, Sir John Oldcastle, Thomas lord Cromwell y La viuda puritana), aunque, por fortuna, le hacía un sitio a Pericles, para mayor provecho de los estudiosos y aficionados al teatro de ese tiempo a esta parte. En otras recopilaciones de sus obras, aparecían más títulos apócrifos (como El alegre demonio de Edmonton,

Mucedoro, Ifis y lante y El nacimiento de Merlín). Resolver —y aún no del todo— el problema de la autoría llevaría dos siglos de disquisiciones.

Hubo asimismo de pasar un siglo de su muerte antes de que surgieran los primeros y tímidos intentos biográficos, y para entonces numerosos detalles sobre su vida se habían perdido para siempre. El primero en lanzarse al ruedo fue Nicholas Rowe, poeta laureado y dramaturgo por mérito propio, que en 1709 produjo un esquema de unas cuarenta páginas que debía acompañar la introducción de una nueva edición en seis tomos de las obras completas de Shakespeare. Casi todo el material se nutría de leyendas y rumores, y una gran parte del texto era completamente inexacta. Rowe le adjudicaba a Shakespeare tres hijas en lugar de dos, así como la autoría de un único poema largo, Venus y Adonis, ignorándolo todo al parecer acerca de La violación de Lucrecia (por no mencionar El lamento de una amante). Es a Rowe a quien debemos la atractiva pero fementida especie de que Shakespeare fue pillado mientras cazaba furtivamente ciervos en Charlecote. De acuerdo con el erudito Edmond Malone, de los once hechos de la vida de Shakespeare que consigna Rowe, ocho están equivocados.

Shakespeare tampoco tiene que mostrarse agradecido a todos aquellos que se esforzaron por redimirlo. En consonancia con la tradición iniciada por Dryden, el poeta Alexander Pope pergeñó en 1723 una elegante edición de obras de Shakespeare libre y oportunamente retocadas por él allí donde le dictaba su criterio, que era en casi todas partes. Desechó pasajes que le parecían superfluos (con el argumento de que habían sido creados por los actores y no por el propio autor), reemplazó las palabras arcaicas que no comprendía por palabras modernas de su predilección, eliminó prácticamente todos los juegos de palabras y retruécanos y modificó de manera implacable el fraseo y la métrica a fin de adaptarlos a su particular universo formal. Por ejemplo, donde Shakespeare hablaba de armarse contra un océano de contrariedades, Pope cambiaba «océano» (sea) por «asedio» (siege), evitando así la metáfora mixta.

En parte como respuesta al descarriado empeño de Pope, empezaron a aparecer algunos estudios eruditos y nuevas ediciones. Lewis Theobald, sir Thomas Hamner, William Warburton, Edward Capell, George Steevens y Samuel Johnson aportaron cada cual su valiosa contribución a la tarea de remozar la imagen de Shakespeare.

Especial influencia tuvo la aportación del actor y empresario David Garrick, quien inició en la década de 1740 una larga, afectuosa y muy provechosa relación con la obra de Shakespeare. No diremos que las producciones de Garrick careciesen de idiosincrasia propia. Por ejemplo, no dudó en dotar a *El rey Lear* de un final feliz, ni de prescindir de tres de los cinco actos de *Un cuento de invierno*, sacrificando la coherencia narrativa en aras del dinamismo escénico. A pesar de estos despistes, Garrick encarriló a Shakespeare en una trayectoria ascendente que no lleva visos de decaer. Nadie hizo tanto por situar a Stratford en el mapa turístico, para fastidio del reverendo Francis Gastrell, el vicario que era dueño de New Place y a quien el ruidoso e intrusivo desfile de turistas le amargó tanto la vida que en 1759 prefirió tirar la casa abajo antes de soportar un nuevo rostro figoneando a través de la ventana.

(Al menos la casa natal logró eludir el destino que le tenía reservado el empresario P. T. Barnum, que en la década de 1840 tuvo la idea de embarcarla entera y llevarla a Estados Unidos, donde pretendía pasearla sobre ruedas por todo el país; tan alarmante era la perspectiva que no tardaron en realizarse colectas en Gran Bretaña para convertir la casa en museo y mausoleo).

El estudio crítico de Shakespeare puede considerarse inaugurado por William Dodd, que a la vez era clérigo, erudito de primer nivel —sus *Bellezas de Shakespeare* (1752) ejercieron una crucial influencia durante siglo y medio— y un bribón de mucho cuidado. A principios de la década de 1770, atrapado por las deudas, se agenció de manera fraudulenta de 4.200 libras, falsificando en una fianza la firma de lord Chesterfield. Tales desvelos lo llevaron al patíbulo, inaugurando así una larga tradición de estudiosos shakesperianos ligeramente excéntricos, por no decir del todo lunáticos.

Pero la verdadera erudición shakesperiana se inicia con Edmond Malone. Malone, irlandés, abogado de profesión y un gran erudito en muchos aspectos, no carecía de una faceta inquietante. En 1763, cuando contaba veintipocos años, Malone se trasladó a Londres, donde desarrolló un gran interés por todo lo relacionado con la vida y obra de Shakespeare. Se hizo amigo de James Boswell y Samuel Johnson, y se congració con todos aquellos que poseían documentos de contrastada utilidad. El director del Dulwich College le prestó los papeles reunidos de Philip Henslowe y

Edward Alleyn. El vicario de Stratford-upon-Avon permitió que se llevara los registros parroquiales. George Stevens, otro estudioso de la obra de Shakespeare, se entusiasmó tanto con Malone que le entregó su colección completa de viejas obras. No obstante, poco después ambos protagonizaron un áspero enfrentamiento y durante el resto de su carrera Stevens apenas escribió nada que no contuviera, en palabras del Diccionario de Biografías Nacionales, «numerosas referencias ofensivas a Malone».

Algunas de las aportaciones de Malone a los estudios shakesperianos son de incalculable valor. Antes de que apareciera en escena, nadie sabía casi nada de la familia de William Shakespeare, de sus parientes más próximos. Parte del problema radicaba en que durante las décadas de 1580 y 1590 Stratford había albergado a un segundo John Shakespeare, un fabricante de calzados que, si bien ríó tenía relación alguna con el padre de William, se casó en dos ocasiones y tuvo tres hijos, sino más. Malone agrupó trabajosamente a unos y otros Shakespeares, labor por la que los estudiosos posteriores le estarán eternamente agradecidos, y corrigió con bastante acierto numerosos detalles sobre la vida de Shakespeare.

Envalentonado por los éxitos de su labor detectivesca, Malone se atrevió a embarcarse en una tarea mucho más espinosa, enfrascándose durante años en Un intento de establecer el orden en que las obras de Shakespeare fueron escritas. Por desgracia, el libro iba totalmente desencaminado y carecía de fundamento. Por alguna razón desconocida, Malone decidió que Heminges y Condell no eran de fiar y se dedicó a sustraer obras del canon shakesperiano (como por ejemplo Tito Andrónico y las tres partes de Enrique VI) aduciendo que eran flojas y a él no le gustaban demasiado. Fue más o menos por entonces que convenció a las autoridades eclesiásticas de Stratford de que blanqueasen el busto conmemorativo de William Shakespeare en la Divina Trinidad, despojándolo literalmente de todos sus detalles significativos, pues suponía, erradamente, que en su versión original carecía de color.

Entre tanto, las autoridades de Stratford y Dulwich empezaban a inquietarse ante la extraña resistencia de Malone a devolver los documentos prestados. El vicario de Stratford tuvo que llegar al extremo de amenazarlo con una demanda si no le devolvía los registros de la parroquia. Aunque las autoridades de Dulwich no se

vieron obligadas a llegar a tanto, advirtieron con espanto, cuando por fin recuperaron los documentos, que Malone había recortado algunos aquí y allá para quedárselos como recuerdo. «Está claro», escribió R. A. Foakes, «que se han realizado varias incisiones que comprometen las firmas de dramaturgos reconocidos», un acto de despiadado vandalismo que le ha hecho flaco favor tanto a la investigación shakesperiana como a la reputación de Malone.

Aun así, y por asombroso que resulte, Malone fue un dechado de contención comparado con otros como, por ejemplo, John Payne Collier. Éste, cuyas dotes de investigador eran igualmente considerables, se sintió tan frustrado ante la dificultad de encontrar pruebas físicas relacionadas con la vida de Shakespeare que empezó a crear pruebas propias, falsificando documentos para apuntalar sus teorías y, a la postre, su reputación. Finalmente quedó en evidencia cuando el curador de mineralogía del Museo Británico demostró, mediante una serie de ingeniosos experimentos químicos, que varios de los «descubrimientos» de Collier habían sido escritos a lápiz y repasados luego con una tinta que en modo alguno era antigua. Puede decirse que allí nació la ciencia forense. La fecha, 1859.

Aún peor, por así decirlo, fue lo de James Orchar Halliwell (luego Halliwell-Phillips), que además de ser un deslumbrante prodigio —había ingresado como miembro tanto en la Royal Society como en la Sociedad de Anticuarios cuando todavía era adolescente— era un ladrón incorregible. Entre sus delitos se cuenta el robo de diecisiete raros volúmenes de manuscritos de la Biblioteca del Trinity College de Cambridge (si bien se ha de decir que nunca lo condenaron por ello) y el pintarrajeo de cientos de libros, incluida una edición en cuarto de Hamlet... de las dos únicas que existen. Tras su muerte, aparecieron entre sus papeles 3.600 páginas o fragmentos de páginas arrancadas —en un acto de inexplicable barbarie— de unos ochocientos incunables y libros antiguos, muchos de ellos imposibles de reemplazar. Por otra parte, escribió la biografía definitiva de Shakespeare para el resto del siglo XIX y parte del XX. En justicia, se ha de decir que Halliwell fue acusado pero nunca condenado por robo, si bien la proporción de libros que desaparecían de una biblioteca guardaba una íntima relación con la frecuencia de sus visitas.

Al morir Shakespeare, se dispuso que sus restos reposaran en el coro de la Sagrada Trinidad, una amplia y preciosa iglesia junto al Avon. Su vida —ya va siendo hora de que no nos asombremos de ello— también acaba con un misterio. De hecho, con una breve serie de ellos. En su lápida no se lee nombre alguno, tan sólo un cúmulo de ripios:

*Amigo, por Jesús abstente
De hurgar el polvo subyacente.
Bendito aquel que honre estas piedras,
Maldito quien mis huesos mueva.*

Su tumba está situada junto a las de su esposa y demás miembros de su familia; no obstante, tal como señala Stanley Wells, el orden en que reposan es cuando menos curioso. Si leemos de izquierda a derecha, los años en que fallecieron los respectivos ocupantes son 1623, 1616, 1647, 1635 y 1649: no hay allí lógica secuencial alguna. Tampoco parece haberla con relación a sus lazos de parentesco. Shakespeare yace entre su esposa y Thomas Nash, marido de su nieta Elizabeth, que murió treinta y un años más tarde. Luego vienen su yerno John Hall y su hija Susanna. Los padres, hermanos y los hijos gemelos de Shakespeare han quedado excluidos del grupo y estarían enterrados en el patio de la iglesia. Completan el grupo otras dos tumbas: las de Francis Watts y Anne Watts. Si bien no se les supone relación alguna con Shakespeare, los estudiosos aún se preguntan quiénes son. Tampoco resulta explicable por qué la lápida de Shakespeare es bastante más baja (unos 7 centímetros) que las del resto.

En el muro norte del presbiterio, de frente al grupo de sepulcros, se encuentra el célebre busto de tamaño real que Edward Malone mandó despintar en el siglo XVIII y hoy vuelto a pintar. Shakespeare aparece sosteniendo una pluma de ganso con expresión escrutadora; más abajo se lee:

*Detente, visitante, ¿qué te apremia?,
Y lee a quién la injusta Muerte encierra En este
altar: Shakespeare, con quien Natura Muere*

también. Su nombre honra la tumba Más que el valor, pues cuanto ha escrito es premio Del arte vivo y muestra de su ingenio.

Dado que Shakespeare nunca estuvo dentro del monumento, muchos se han preguntado por el significado de esos versos. Paul Edmonson, que ha realizado un estudio a fondo de la tumba y el monumento conmemorativo, llega a la afortunada conclusión de que el texto es prácticamente imposible de descifrar con precisión. «Para empezar, se identifica como tumba cuando de tumba no tiene nada», apunta. Entre otras interpretaciones, se ha aventurado con frecuencia que el monumento no contendría el cuerpo de Shakespeare sino el cuerpo de su obra: sus manuscritos. «Mucha gente se empeña en creer que los manuscritos se encuentran en algún sitio», dice Edmonson, «pero no hay nada que indique que podrían estar en el monumento o en cualquier otra parte. Más vale hacerse a la idea de que se han perdido para siempre».

En cuanto a los héroes de este capítulo, Henry Condell murió en 1627, cuatro años después de la publicación del Primer Folio, y John Heminges lo siguió tres años más tarde. Ambos fueron enterrados en la histórica iglesia londinense de Saint Mary Aldermanbury. Esta se quemó en el Gran Incendio de 1666 y fue reemplazada por una estructura de Christopher Wren que, a su vez, fue pasto de las bombas alemanas durante la II Guerra Mundial.

Capítulo 9

Pretendientes

Es notable la cantidad de gente que manifiesta una extraordinaria —y al parecer insaciable— necesidad de atribuir las obras de William Shakespeare a otro autor. La cifra de libros que plantean —y a menudo afirman— esta eventualidad ronda hoy los cinco mil títulos.

Las obras de Shakespeare son, se aduce, tan ricas en conocimientos específicos (en derecho, medicina, asuntos de estado, vida cortesana, temas bélicos y marítimos, historia antigua, vida en el extranjero) que es imposible que las haya escrito un único individuo dotado de una somera educación provinciana. Por tanto, William Shakespeare de Stratford no sería, en el mejor de los casos, más que una cordial marioneta, un actor que prestó su nombre para encubrir a alguien de mayor talento, alguien que no podía, por las razones que fuese, darse a conocer en público como dramaturgo.

Esta polémica ha gozado de una respetuosa difusión en las más altas instancias. La cadena estadounidense de televisión PBS produjo en 1996 un documental de cuatro horas en el que se sugería de manera explícita que Shakespeare quizá no fuera Shakespeare. Tanto la revista Harper's como el New York Times han contribuido con generosidad a exponer los argumentos antistratfordianos. En 2002, el Instituto Smithsonian organizó un seminario titulado «¿Quién escribió todo Shakespeare?», pregunta que la uxoría de eruditos desecharía de plano por ser palmariamente tautológica. El artículo más leído de la revista británica History Today fue uno sobre la cuestión de la autoría. Hasta el Scientific American se metió en la gresca con un artículo en el que se proponía que la persona retratada en el famoso grabado de Martin Droeshout podía ser —duele decirlo— la reina Isabel I. Quizás el hecho más asombroso de todos sea que el teatro Globe de Londres, erigido a modo de monumento shakesperiano y con aspiraciones de ser un centro de estudios a nivel mundial, se convirtiera, bajo la batuta de su director artístico Mark Rylance, en una suerte de cuartel general del sentimiento antistratfordiano.

Cabe decir, por tanto, que casi todo lo que representa el pensamiento antishakesperiano, e incluso podría decirse que todo él, cada mínima parte, se nutre

de manipulaciones eruditas o interpretaciones dolosas de los hechos demostrados. Un articulista del New York Times informó a sus lectores en 2002 que Shakespeare «jamás poseyó un libro». No hay modo de refutar esta afirmación, toda vez que no se sabe nada de sus posesiones circunstanciales. Pero otro tanto podría haberse dicho con respecto a su calzado o sus pantalones. No hay prueba alguna que demuestre que no pasó la vida desnudo de cintura para abajo, o que no poseyó un libro, aunque lo más probable es que sean pruebas —y no libros o vestimentas— las que falten.

Daniel Wright, profesor de la Universidad de Concordia, en Portland, Oregón, y activo antistratfordiano, escribió en la revista Harper's que Shakespeare era «un sencillo comerciante de grano y lana sin estudios» y «un individuo bastante corriente, sin relación alguna con el mundo literario». Estas afirmaciones dan cuenta de una indudable capacidad imaginativa. De manera similar, en la generalmente intachable History Today, William D. Rubinstein, profesor de la Universidad de Gales en Aberystwyth, aseveraba en el párrafo inicial de su estudio antishakesperiano: «De los setenta y cinco documentos contemporáneos a Shakespeare que lo nombran, ninguno hace referencia a su carrera de autor».

Nada más lejos de la verdad. En los apuntes contables del Maestre de Festejos de 1604-1605 (el registro de las obras que se representaron ante el rey, documento oficial donde los haya), Shakespeare aparece nombrado en siete ocasiones como autor de las obras presenciadas por Jacobo I. La página de portada de los Sonetos también lo identifica como autor, así como las dedicatorias de La violación de Lucrecia y Venus y Adonis. Otro tanto ocurre en varias ediciones en cuarto de las obras, en alusiones de Francis Meres en su Palladis Tamia y, a pesar del tono que se gasta, en Los cuatro peniques de sabiduría de Robert Greene. Y John Webster lo señala como uno de los grandes dramaturgos de su tiempo en su prefacio a El demonio blanco.

Lo que en verdad falta en los registros de la época no son referencias a Shakespeare como autor de sus obras sino documentos que las atribuyan a cualquier otra persona. Tal como señala el erudito shakesperiano Jonathan Bate, prácticamente nadie «en vida de Shakespeare o durante los dos siglos que siguieron a su muerte puso en duda su autoría».

¿De dónde sale entonces todo este furor antistratfordiano? La historia se inicia, de manera un tanto inesperada, con una extraña e inverosímil mujer estadounidense llamada Delia Bacon. Bacon nació en 1811 en las praderas fronterizas de Ohio, en una cabaña de madera que albergaba como podía a una numerosa familia. La familia era pobre y lo fue aún más tras la muerte del padre de la joven Delia.

Delia era lista y según parece bastante guapa, aunque no muy equilibrada. Siendo adulta dio clases en colegios y escribió un poco de ficción, si bien relegada a la soltería y el anonimato de New Haven, Connecticut, donde vivía con su hermano, que era pastor de la iglesia. El único acontecimiento destacable de su vida recogida data de la década de 1840, cuando surgió en ella una atracción apasionada y algo obsesiva por un estudiante de teología al que le llevaba varios años. El asunto, por llamarlo así, acabó de manera humillante para ella cuando descubrió que el joven entretenía a sus amigos leyéndoles pasajes de sus febriles y apasionadas cartas. Jamás se recuperó de tamaña crueldad.

Poco a poco, y por razones desconocidas, empezó a germinar en ella el convencimiento de que Francis Bacon, su célebre tocayo, era el verdadero autor de las obras de William Shakespeare. La idea no era del todo original: cierto rector provincial de Warwickshire, el reverendo James Wilnot, ya había cuestionado la autoría de Shakespeare allá por 1785. Pero sus dudas no trascendieron hasta 1932, de modo que Delia llegó a su conclusión por generación espontánea. A pesar de que no se le conocían lazos de parentesco con Francis Bacon, la coincidencia de apellidos debió de jugar sin duda un papel determinante.

En 1852 viajó a Inglaterra y se embarcó en una larga y decidida campaña para demostrar que William Shakespeare era un fraude. Aunque lo más fácil es desautorizar a Delia calificándola de frívola y delirante, algo debían de transmitir su manera de ser y su aspecto físico pues consiguió ganarse la confianza de muchas personas influyentes (que, todo hay que decirlo, acabarían lamentándolo). Charles Butler, un próspero empresario, fue quien costeó los gastos del viaje a Inglaterra, y seguramente no escatimó en medios pues Delia permaneció allí durante casi cuatro años. Ralph Waldo Emerson la recomendó a Thomas Carlyle, que a su vez se ocupó de ella a su llegada a Londres. El método de investigación de Bacon era, por llamarlo de algún modo, un tanto singular. Permaneció diez meses en St. Albans, el

pueblo natal de Francis Bacon, tiempo durante el cual, según afirmó, no había hablado con nadie. No rastreó información alguna en museos o archivos y declinó amablemente las propuestas de Carlyle de presentarle a los estudiosos más destacados. En cambio, buscó los sitios donde Bacon había pasado algún tiempo y «absorbió las atmósferas» en silencio, puliendo sus teorías por mera osmosis intelectual.

En 1857 dio a luz su magnum opus, *La filosofía de las obras de Shakspere* (sic) revelada, publicada por Ticknor y Fields, de Boston. Era una obra vasta, ilegible y extraña por dónde se la mirase. Para empezar, no mencionaba ni una sola vez en las 675 apretadas páginas a Francis Bacon, y el lector tenía que deducir que era él a quien tenía ella por autor de las obras de Shakespeare. Nathaniel Hawthorne, que era a la sazón cónsul estadounidense en Liverpool, le proporcionó un prefacio y casi de inmediato deseó no haberlo hecho, pues el libro fue calificado unánimemente de chapucero fiasco. Hawthorne incluso llegó a justificarse diciendo que no lo había leído. «Esta es la última de mis locuras benévolas, y nunca más le haré un favor a nadie mientras viva», le confió por carta a un amigo.

Exhausta por el esfuerzo de su empeño, Delia regresó a su tierra natal y se recluyó en la demencia. Murió pacífica pero penosamente en 1859 bajo cuidado estatal, convencida de ser el Espíritu Santo. A pesar del fracaso del libro y de su farragoso contenido, de algún modo la idea de que Bacon había escrito las obras de Shakespeare caló hondo. Mark Twain y Henry James se unieron al coro de convencidos de la tesis baconiana. Se extendió la convicción de que las obras de Shakespeare contenían códigos secretos que revelaban al verdadero autor (que por entonces no era otro que Francis Bacon).

Mediante ingeniosas fórmulas en las que echaban mano de números primos, raíces cuadradas, logaritmos y otras cifras arcanas se abrían paso, como en un tablero de ouija, a los mensajes ocultos en el texto que, como era esperable, confirmaban sus axiomas. En *El gran criptograma*, un popular libro de 1888, el abogado y congresista estadounidense Ignatius Donnelly revelaba la existencia de mensajes como éste entre las líneas de Enrique IV, Segunda Parte: «Seas ill (fonéticamente Cecil, por William Cecil, lord de Burghley) said that More low o Shak'st Spur never writ a word of them» (Cecil dijo que Marlowe o Shakespeare no escribieron ni una

palabra de ellos). Sin embargo, la admiración que pudo despertar el método descodificador de Donnelly tambaleó cuando otro descifrador aficionado, el reverendo R. Nicholson, encontró, aplicando exactamente el mismo método, mensajes tales como «El Maestro William Shak'st-spurre escribió la Obra y trabajaba en el Curtain».

No menos meticuloso en su inventiva fue sir Edward Durning-Lawrence, que en otro popular libro, *Bacon es Shakespeare*, publicado en 1910, daba cuenta de los esclarecedores anagramas que pululaban en las obras. En particular, descubrió que «honorificabilitudinitatibus», una abstrusa palabra que aparece en *Trabajos de amor perdidos*, puede convertirse en el hexámetro latino «Hi ludi F. Baconis nati tuiti orbi» o, lo que es lo mismo, en «Estas obras, creación de F. Bacon, se preservan para el mundo».

También se ha escrito a menudo que Stratford no aparece en ninguna obra de Shakespeare, en tanto que en ellas se cita a St. Albans, de donde era originario Bacon, en diecisiete ocasiones (Bacon era vizconde de St. Albans). El hecho es que las alusiones a St. Albans son quince y no diecisiete, y que doce de ellas hacen referencia explícita a la Batalla de St. Albans, un hito histórico de vital importancia en la trama de las segunda y tercera partes de Enrique IV (las restantes tres se refieren al santo de ese nombre). En base a argumentos de este tipo, podríamos inferir que Shakespeare era en realidad alguien de Yorkshire, pues York aparece en sus obras catorce veces más que St. Albans. Hasta Dorset, un condado que no juega un papel fundamental en ninguna de las obras, goza de más menciones que St. Albans.

Con el tiempo, la teoría baconiana adquirió un carácter de culto, y sus más atrevidos seguidores llegarían a sugerir que Bacon no sólo escribió todo lo de Shakespeare sino también lo de Marlowe, Kyd, Greene y Lyly, así como la *Reina de las hadas* de Spenser, *Anatomía de la melancolía* de Burton, los *Ensayos* de Montaigne (en francés) y la *Biblia del Rey Jacobo*. Algunos incluso pretendían que era hijo ilegítimo de Isabel I y su amado Leicester.

Una de las objeciones más obvias a la teoría baconiana es que Bacon ya tenía una vida lo bastante rica como para hacerse cargo además del canon shakesperiano, por no mencionar las obras de Spenser, Montaigne y los demás. Existe asimismo una

incómoda desconexión entre Bacon y todo ser humano relacionado con el teatro, lo cual no ha de sorprendernos pues no parece haber sido un entusiasta del arte dramático, que tilda en muchos de sus ensayos de pasatiempo ligero y frívolo.

Debido a estos y otros argumentos, los más suspicaces empezaron a mirar en otras direcciones. En 1918, un maestro de escuela de Gateshead, en el noreste inglés, llamado además de manera harto significativa J. Thomas Looney (es decir, lunático), daba los últimos toques a la obra de su vida, un libro titulado Shakespeare identificado, en el que demostraba para su enorme satisfacción que el verdadero autor de Shakespeare era el decimoséptimo conde de Oxford, Edward de Vere. Tardó dos años en encontrar un editor dispuesto a publicarle el libro sin cambiarle el apellido. Looney se resistió tozudamente a adoptar un seudónimo, aduciendo, quizás al límite de la desesperación, que su nombre no tenía nada que ver con la demencia porque, de hecho, se pronunciaba loney (es decir, solitario; el caso es que Looney no estaba solo en el panteón de los apellidos sugerentes: tal como señaló Samuel Schoenbaum en cierta ocasión y con indisimulado placer, entre otros eminentes antistratfordianos de la época figuran Sherwood S. Silliman — simplón— y George M. Battey —maltrecho).

El planteo de Looney se basaba en el argumento de que William Shakespeare carecía de la sensibilidad mundana y el lustre necesario para escribir sus propias obras, que por tanto debían de pertenecer a alguien provisto de mayor formación y experiencia: un aristócrata como mínimo. Oxford tenía, todo hay que decirlo, varios puntos a favor como candidato: era listo y tenía cierta fama como poeta y dramaturgo (aunque ninguna de sus obras ha sobrevivido y su poesía no tiene marchamo de grandeza, al menos no de la grandeza shakesperiana), era viajado y hablaba italiano y se movía en los círculos adecuados para conocer las costumbres cortesanías. La reina Isabel lo admiraba e incluso se decía que «se deleitaba... en su persona, con esa destreza bailarina y esa animosidad», y una de sus hijas estuvo comprometida durante un tiempo con Southampton, a quien Shakespeare dedica dos de sus poemas largos. Sus conexiones, no cabe duda, eran impecables.

Pero Oxford tenía puntos flacos que no parecen casar bien con la voz compasiva, ponderada, serena y sabia que resuena de manera tan afable y seductora en las obras de Shakespeare. Era arrogante, petulante y caprichoso, un gastador

compulsivo y un libertino de cuidado, poco apreciado y dado a desagradables estallidos de violencia. A los diecisiete años mató en un ataque de furia a un sirviente de su casa (pero eludió el castigo tras convencer al jurado que la víctima había corrido hacia su espada). No hay nada en su conducta que deje entrever, en algún momento de su vida, la menor pizca de compasión, empatía o generosidad de espíritu, ni la entrega responsable al trabajo arduo que implicaría escribir con entusiasmo tres docenas de obras, además de las que escribió bajo su propio nombre, mientras no perdía bocado de lo que ocurría en la corte.

Looney nunca aportó pruebas que explicasen por qué una persona de tan ilimitada vanidad como Oxford podía querer ocultar su identidad. ¿Por qué iba a estar dispuesto a entregar alegremente al mundo en su nombre unas cuantas obras y poemas olvidados y relegar toda su fantástica y genial obra de madurez al anonimato? A este respecto, Looney se limitaría a decir: «En todo caso, eso es asunto suyo, no nuestro». Pero si hemos de creer en Oxford, es asunto nuestro. Qué remedio.

Los problemas con Oxford no cesan aquí. Consideremos el caso de sus dos poemas narrativos. Cuando apareció *Venus y Adonis*, Oxford tenía cuarenta y cuatro años y era un duque de rango superior a Southampton, que aún era un aterciopelado mozalbete. El tono sicofántico de la dedicatoria, con su disculpa por escoger «tan poderoso puntal para tan ínfima carga», y su promesa de «sacar provecho de todas mis horas libres hasta poder honraros con una obra más enjundiosa», no coinciden con cómo cabría esperar que un aristócrata de alcurnia, y, sobre todo, tan soberbio como Oxford, se dirigiese a otro de rango inferior. También queda sin respuesta la pregunta de por qué Oxford, patrono de su propia compañía teatral, los *Earl of Oxford's Men*, se molestaría en escribir sus mejores obras para la troupe rival de los *Chamberlain's Men*. Sin mencionar las numerosas referencias textuales que avalan la autoría de William Shakespeare, como por ejemplo la broma sobre el nombre de Anne Hathaway en los Sonetos. Demasiado buen fingidor tendría que haber sido Oxford como para pergeñar retruécanos referentes a la esposa del testaferro de su obra.

En cualquier caso, el punto más endeble de la teoría oxfordiana es que Edward de Vere murió incuestionablemente en 1604, cuando muchas de las obras de

Shakespeare aún ni habían aparecido, e incluso difícilmente podían haberse escrito, pues llevan impresa la huella de acontecimientos posteriores. La tempestad, como es sabido, está inspirada en el relato de un naufragio en Bermuda que un tal William Strachey escribió en 1609. Macbeth, a su vez, se hacía eco a todas luces de la Conspiración de la Pólvora, un suceso que Oxford no llegó a vivir.

Los oxfordianos, de los cuales aún quedan unos cuantos, aducen que o bien de Vere dejó un montón de manuscritos, aireados a intervalos regulares a nombre de William Shakespeare, o que la datación de las obras ha de estar equivocada y que seguramente vieron la luz cuando Oxford aún no había exhalado su último suspiro. En cuanto a las inapelables menciones en los textos a acontecimientos posteriores al fallecimiento de Oxford, no cabe duda alguna de que fueron añadidas en su momento por manos ajenas. Es agarrarse a ese clavo ardiente o reventar.

A pesar de las evidentes lagunas, tanto argumentales como investigativas, del libro de Looney, el apoyo que obtuvo es sorprendente. El Nobel británico John Galsworthy lo alabó, y otro tanto hizo Sigmund Freud (aunque Freud desarrolló luego la interesante pero solitaria teoría de que Shakespeare era de linaje francés y en realidad se llamaba Jacques Pierre). El profesor L. P. Bénézet del Darmouth College estadounidense se convirtió en un adalid del oxfordismo. A él se debe la teoría de que el actor Shakespeare era un hijo ilegítimo de de Vere. Orson Welles se entusiasmó con la idea y entre los últimos fans se cuenta el actor Derek Jacobi.

Un tercer y, durante un breve período de tiempo, bastante popular candidato a la autoría shakesperiana fue Christopher Marlowe. Su edad era perfecta (era apenas dos meses mayor que Shakespeare), tenía el talento requerido y sin duda habría tenido todo el tiempo del mundo a partir de 1593, de no haber estado demasiado muerto para ocuparlo en algo, claro. La idea, no obstante, es que la muerte de Marlowe fue fingida y que éste pasó los siguientes veinte años escondido en Kent o en Italia, dependiendo de las versiones, pero en todo caso bajo la protección de su mecenas y posible amante Thomas Walsingham, dedicado a sacar adelante casi toda la obra de Shakespeare.

El abanderado de esta opción era un agente de prensa neoyorquino llamado Calvin Hoffman que obtuvo en 1956 permiso para exhumar la tumba de Walsingham, donde esperaba encontrar los manuscritos y las cartas que demostrarían su acierto.

El caso es que no encontró nada, ni siquiera a Walsingham, que al parecer estaba enterrado en otro sitio. Sin embargo, el traspie no le impidió escribir un best-seller, El asesinato del hombre que era «Shakespeare», que el Times Literary Supplement desestimó históricamente como «una sarta de tonterías». Pero gran parte de la propuesta de Hoffman tenía, admitámoslo, su chiflado encanto. Por ejemplo, el célebre «Mr W. H.» de la dedicatoria de los Sonetos no era otro, según él, que «Mr Walsing-Ham». A pesar de la manifiesta fragilidad del planteo de Hoffman, y del hecho de que apenas queda alguien que lo apoye, el deán y capítulo de la abadía de Westminster se atrevió en 2002 a colocar un signo de interrogación después del año de muerte de Marlowe en un nuevo monumento dedicado a él en el Poet's Corner.

Y es que la lista de posibles Shakespeares sigue creciendo. Otro de los candidatos propuestos ha sido Mary Sidney, condesa de Pembroke. Sus mentores —un grupo pequeño, todo sea dicho— alegan que así se explicaría por qué se dedica el Primer Folio a los duques de Pembroke y Montgomery: es que eran sus hijos. Además, alegan, la condesa tenía propiedades en Avon y en su divisa había un cisne, de ahí que Ben Jonson se refiriera al «dulce cisne de Avon». La verdad es que Mary Sidney es una candidata atractiva. Era hermosa y tan instruida como bien relacionada: su tío era Robert Dudley, duque de Leicester, y su hermano, el poeta y mecenas de poetas sir Philip Sidney. Mary pasó gran parte de su vida rodeada por personas de inclinación literaria, como por ejemplo Edmund Spenser, que le dedicó uno de sus poemas. Lo único que falta para relacionarla con Shakespeare es algo que la relacione con Shakespeare.

Ronda por ahí otra teoría que insiste en que Shakespeare era demasiado brillante para ser una sola persona y que en realidad era todo un colectivo de talentos estelares en el que militarían casi todos los mencionados hasta ahora: Bacon, la condesa de Pembroke y sir Philip Sidney, amén de sir Walter Raleigh y algunos más. Por desgracia, esta teoría no sólo no está mínimamente documentada sino que además implicaría un pacto de silencio de proporciones monumentales.

Cabe mencionar, finalmente, al doctor Arthur Titherley, un decano de ciencias de la Universidad de Liverpool que dedicó treinta años de investigaciones espaciotemporales a determinar (para satisfacción de nadie salvo la suya propia)

que Shakespeare era William Stanley, sexto duque de Derby. En total, los pretendientes a la autoría del corpus shakesperiano superan la cincuentena.

Si algo tienen todas estas teorías en común es la convicción de que el individuo Shakespeare no daría la talla como autor de obras tan brillantes. Lo cual no deja de resultar extraño. La educación de Shakespeare, y espero que este libro haya contribuido a demostrarlo, no fue en absoluto retrógrada ni deficiente. Su padre era un destacado funcionario de una próspera ciudad. Y aunque no hubiera sido así, tampoco es tan inusual que una persona de modestos recursos consiga destacarse de manera brillante en la vida. De acuerdo, Shakespeare no tenía formación universitaria, pero tampoco la tenía Ben Jonson —que era un dramaturgo bastante más intelectual— y a nadie se le ha ocurrido plantear que Jonson fuera un fraude.

Es cierto que William Shakespeare utilizaba a veces terminología especializada en sus obras, pero también se servía de imágenes que reflejaban un evidente y arraigado trasfondo rural. Jonathan Bate cita un pareado de *Cimbelino*: «Dorados mozos y doncellas llegan / al polvo, como el limpiachimeneas», que cobra sentido añadido cuando nos enteramos que en el siglo XVI en Warwickshire un dorado diente de león era un jovenzuelo, en tanto que uno que estaba a punto de soltar sus semillas era un deshollinador. ¿Quién estaba más próximo a emplear esos términos, un cortesano de noble cuna o alguien que se había criado en el campo? Así, cuando Falstaff recuerda que de niño era lo bastante menudo como para pasar a través «del anillo del pulgar de un concejal», cabe preguntarse si semejante imagen sería propia de un aristócrata o, más bien, del hijo de un concejal de provincias.

El caso es que en todos los textos se percibe al muchacho criado en Stratford. Para empezar, Shakespeare conocía las madrigueras de los animales y sus usos y servicios. Su obra contiene numerosas referencias a los secretos de la curtiembre: limosneras de cuero, badanas grasas, aceite de buey, etc., materia de conversación diaria entre los curtidores pero en modo alguno frecuentes en los ambientes cortesanos. Shakespeare sabía que las cuerdas de los laúdes se hacían con tripa de vaca y que las cerdas de los arcos eran de pelo de caballo. ¿Acaso Oxford, o cualquier otro candidato, habría podido trasladar dichas peculiaridades a la poesía? Shakespeare fue, a todos los efectos, un muchacho de campo que no se avergonzaba de ello, y nada en sus obras trasunta el deseo, en palabras de Stephen

Greenblatt, de «repudiar ese origen o hacerse pasar por lo que no era». En parte, si Robert Greene y otros como él se burlaban de Shakespeare era, precisamente, porque jamás se privó de usar provincialismos. Les parecía un paleta.

Una curiosa característica de Shakespeare es que casi nunca usaba la palabra also (también). Sólo aparece en treinta y seis ocasiones en sus obras y casi siempre en boca de personajes satíricos cuyo pretencioso verbo invita a la risa. Se trata de un prejuicio curioso que no comparte con ningún autor contemporáneo. Bacon podía llegar a escribir also tantas veces en una sola página como Shakespeare en toda su vida. En una única oportunidad usa la forma arcaica mought en lugar de might (condicional del verbo poder). Solía emplear también hath, aunque en un 20 por ciento de ocasiones se decantó por la más moderna has (tercera persona singular del presente del verbo tener). Con el auxiliar do (hacer) pasa algo similar: usa en general doth para la tercera persona, una de cada cuatro veces la forma dost y muy de vez en cuando la rabiosamente moderna does. En cuanto a hermanos, no duda en preferir, ocho veces a una, el plural antiguo brethren al moderno hrothers.

Tales rasgos distintivos constituyen el idiolecto personal de cada individuo, y el de Shakespeare, como era de esperar, es distinto al de cualquier otra persona. No es imposible que Oxford o Bacon hayan aplicado las peculiaridades idiolécticas shakesperianas cuando escribían bajo su identidad, aunque cabe preguntarse qué razones podrían tener para querer camuflarse hasta tal punto.

En resumen, si bien es factible atribuir, mediante argumentos cuidadosamente tamizados, a cualquiera de los pretendientes el tiempo, el talento y la voluntad de anonimato necesarios para haber escrito las obras de Shakespeare, lo que nadie ha aportado hasta ahora es una prueba fehaciente de que así haya sido. Es preciso ser terriblemente dotado para crear, en los ratos libres, la literatura más sublime que se haya escrito en lengua inglesa, con una voz que no es la propia y tan hábilmente que nadie, ni los propios contemporáneos ni los lectores de los siguientes cuatrocientos años, sean capaces de darse cuenta. En el caso del duque de Oxford, además, anticipándose a su muerte y dejando un bagaje de obras suficiente para ir difundiendo nuevas obras a un ritmo estable durante décadas hasta que el propio Shakespeare se decidiera a pasar a mejor vida. Eso sí que es genio.

Si fue una conspiración, menuda debió ser. Tenían que estar en el ajo Jonson, Heminges, Condell y la mayoría de los miembros de la compañía de Shakespeare, más un número considerable de amigos y parientes. Ben Jonson fue capaz de mantener el secreto hasta en sus diarios privados. «Recuerdo», escribe allí, «que los intérpretes mencionaban a menudo con admiración que al escribir (escribiera lo que escribiese), Shakespeare jamás había borroneado una línea. A lo que yo respondí que ojalá hubiera borroneado miles». Curioso comentario para hacer doce años después de la muerte del aludido si uno sabe que no fue Shakespeare quien escribió las obras. En el mismo pasaje añade: «Pues yo amaba a ese hombre, y honro su memoria (al punto de la idolatría) tanto como cualquiera».

Eso en cuanto a la parte shakesperiana del complot. Ningún conocido de Oxford, Marlowe o Bacon jamás deslizó, que se sepa hasta ahora, la menor mención de algo semejante. Resulta realmente admirable la ingenuidad de los entusiastas antistratfordianos que, de estar en lo cierto, habrían logrado destapar, cuatrocientos años después de perpetrado, el mayor fraude literario de la historia sin necesidad de aportar nada semejante a una mínima prueba.

Sin duda, cualquiera que reflexione sobre la obra de Shakespeare no podrá por menos de asombrarse de que una sola persona haya sido capaz de crear un corpus tan suntuoso, sesudo, variopinto, interesante y gozoso, pero he ahí, desde luego, la prerrogativa del genio. Sólo hubo un hombre cuyas circunstancias y dones se aunaron para ofrecer tan incomparable obra, y ese hombre fue William Shakespeare de Stratford... quienquiera que fuese en realidad.

Agradecimientos

Además de los encantadores y pacientes entrevistados que cito en el texto, quiero expresar mi gratitud por su generosa colaboración a las siguientes personas: Mario Aleppo, Anna Bulow, Charles Elliott, Will Francis, Emma French, Peter Furtado, Carol Heaton, Gerald Howard, Johnathan Le vi, Jacqui Shepard, Paulette Thompson y Ed Weisman. Vaya un agradecimiento especial al profesor Stanley Wells y al Dr. Paul Edmonson de la Fundación de la Casa Natal de Shakespeare en Stratford-upon-Avon por prestarse generosamente a revisar el manuscrito y sugerir muchas correcciones y prudentes consejos, si bien asumo por supuesto cualquier error en que pudiera incurrir el texto. Agradezco asimismo a James Atlas por su apoyo entusiasta y constante y a los amables y sagaces editores de pruebas Robert Lacey y Sue Llewellyn. Como siempre, y por encima de todo, la destinataria de mi mayor gratitud y reconocimiento es mi querida esposa Cynthia.

Bibliografía

- BALDWIN, T. W., *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greek* (dos volúmenes). Urbana, III.: University of Illinois Press, 1944.
- BATE, Jonathan, *El genio de Shakespeare*. Madrid: Espasa Calpe, 2000. —, y RUSSELL, Jackson (ed.), *Shakespeare: An Illustrated Stage History*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- BAUGH, Albert C. y Thomas Cable, *A History of the English Language* (5ªed.). Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall, 2002.
- BLAYNEY, Peter W. M., *The First Folio of Shakespeare*. Washington, D.C.: Folger Library Publications, 1991
- CHUTE, Marchette, *Shakespeare y su época*. Barcelona: Juventud, 1960.
- COOK, Judith, *Shakespeare's Flayers*. Londres: Harrap, 1983.
- CRYSTAL, David, *The Stories of English*. Londres: Penguin/Allen Lañe, 2004.
- DURNING-LAWRENCE, sir Edwin, *Bacon Is Shakespeare*. Londres: Gay & Hancock, 1910
- GREENBLATT, Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. Nueva York: W. W. Norton & Co., 2004.
- GURR, Andrew, *Play going in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- HABICHT, Werner, D .J. Palmer y Roger Pringle, *Images of Shakespeare: Froceedings of the Third Congress of the International Shakespeare Association*. Newark: University of Delaware Press, 1986.
- HANSON, Neil, *The Confident Hope ofa Miracle: The True History of the Spanish Armada*. Londres: Doubleday, 2003.
- INWOOD, Stephen, *A History of London*. Londres: Macrnillan, 1998.
- JESPERSEN, Otto, *Growth and Structure ofthe English Language* (9ªed.). Nueva York: Anchor Books, 1956.
- KERMODE, Frank, *Shakespeare's Language*. Londres: Penguin, 2000. —, *El tiempo de Shakespeare*. Barcelona: Debate, 2003.
- KÓKERITZ, Helge, *Shakespeare's Pronunciation*. New Haven, Conn. Yale University Press, 1953.

- MUIR, Kenneth, *Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies*. Londres; Methuen & Co., 1957.
- MULRYNE, J.R., y Margaret Shewring (ed.), *Shakespeare's Globe Rebuilt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PICARD, Liza, *Shakespeare's Londres: Everyday Life in Elizabethan London*. Londres: Orion Books, 2003.
- PIPER, David, *O Sweet Mr. Shakespeare Eli Have His Picture: The Changing Image of Shakespeare's Person, 1600-1800*. Londres: National Portrait Gallery, 1964.
- ROSENBAUM, Ron, *The Shakespeare Wars: Clashing Scholars, Public Fiascoes, Palace Coups*. New York: Random House, 2006.
- ROWSE, A.L., *Shakespeare's Southampton: Patron of Virginia*. Londres: Maemillan, 1965.
- SCHOENBAUM, S., *William Shakespeare*. Barcelona: Argos Vergara, 1985. —, *Shakespeare's Lives*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- SHAPIRG, James, *1599: Un año en la vida de William Shakespeare*. Madrid: Siruela, 2007.
- SPEVACK, Marvin, *The Harvard Concordance to Shakespeare*. Cambridge, Mass.: Belknap Press/Harvard University Press, 1973.
- SPURGEON, Caroline f.e., *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.
- STARKEY, David, *Elizabeth: The Struggle for the Throne*. Londres: HarperCollins, 2001.
- THOMAS, DAVID, *Shakespeare in the Public Records*. Londres: HMSO, 1985.
- THURLEY, Simón, *Hampton Court: A Social and Architectural History*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- VENDLER, Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, Mass.: Belknap Press/Harvard University Press, 1999.
- WELLS, Stanley, *Shakespeare for All Time*. Londres: Maemillan, 2002. —, *Shakespeare & Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the Other Playérs in His Story*. Londres: Penguin/Allen Lañe, 1006. —, y EDMONDSON, Paul, *Shakespeare's Sonets*.

Oxford: Oxford University Press, 2004. —, y TAYLOR, Gary (ed.), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press, 1994

- WOLFE, Heather (ed.), *The Pen's Excellencie: Tréasures from the Manuscript Collection of the Folgéf Shakespeare Library*. Washington, D.C.: Folger Library Publicatións* 2002.
- YOUINGS, Joyce, *Sixteenth Century England*. Londres: Penguin, 1984