

B-2963

BIBLIOTECA CLASICA.  
TOMO LXXX

OBRAS DRAMÁTICAS  
DE  
GUILLERMO SHAKESPEARE

VERSIÓN CASTELLANA

DE

GUILLERMO MACPHERSON

CON UN ESTUDIO PRELIMINAR

DE

EDUARDO BENOT

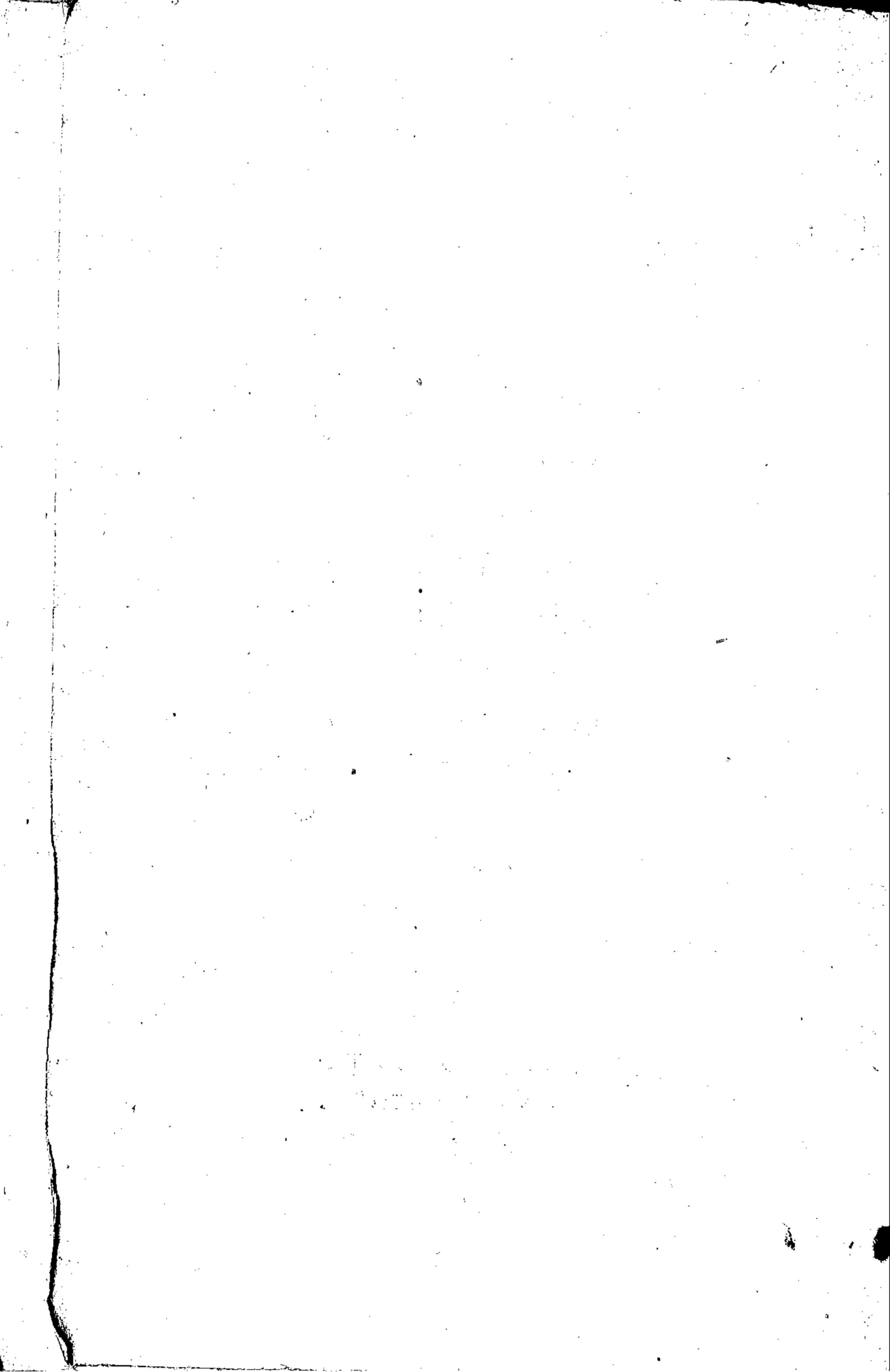
TOMO I

Reo = 13.041

MADRID  
LUIS NAVARRO, EDITOR  
CALLE DE LA COLEGIATA, 6

1885





---

# SHAKESPEARE.

---

## I.

### Origen de esta obra.

El ilustrado editor Sr. D. LUIS NAVARRO piensa aumentar los méritos que tiene contraídos con las letras españolas, dando á conocer en castellano las principales obras de SHAKESPEARE (1), por medio de las incomparables traducciones de mi buen amigo de la juventud señor D. GUILLERMO MACPHERSON, Cónsul de Inglaterra en Madrid. Ambos señores desean que yo escriba una biografía del gran Dramático inglés, y que exponga algunas consideraciones críticas sobre su Teatro portentoso.

Aparte del pobre estado de mi salud en la actualidad, de

---

(1) *Shake-spear* significa *blande-lanza*. Estropean tan lastimosamente el nombre del afamado Autor aun personas de ilustración reconocida, y hasta algo versadas en el inglés, que, para evitarlo, parece conveniente indicar la pronunciación. La combinación SHAKESPEARE debe pronunciarse *Shéikspiar*. Cuando parezca necesario, se indicará también la pronunciación de otros nombres ingleses. Hay que advertir, como regla general, que las *r* finales apenas se pronuncian.

cierto que no podían haberse fijado mis amigos en persona menos preparada para el arduo empeño. Nunca, hasta ahora, había yo estudiado á SHAKESPEARE como crítico; pues, aunque muchas veces consulté sus obras, siempre mis estudios sobre ellas tuvieron un interés puramente filológico, y jamás me había ocurrido penetrar en lo inmenso é intrincado de la moderna literatura Shakesperiana, cuyo examen requiere, en primer lugar, vocación, y después facilidades y tiempo para consagrar á su estudio toda una vida de inteligencia y laboriosidad.

Ni vocación, ni tiempo, ni fuerzas tengo para el trabajo que se me pide. Y, sin embargo, lo emprendo, aun en la seguridad de no salir airoso; ¡que el hacer cuanto buenamente pueda dar de sí una voluntad constantemente obligada, es tarea á que no puede negarse mi amistad de toda la vida!

Y ¡ojalá que mi buen deseo no se estrelle contra las dificultades de la obra; aunque reducidas á ordenar lo que ilustres comentadores han dejado esparcido en monumentos de erudición que pasma, de laboriosidad que asusta, y de crítica filosófica que, por lo profunda, maravilla!

Originalidad en este arreglo no es posible; y así, mis aspiraciones se reducen á escoger y entresacar de entre tanto bueno, aquello más notable de lo mucho que me ha sido dable hojear precipitadamente, y á no decir del todo mal lo que eminentes autores han dejado expuesto y expresado soberanamente bien.

## II

**Escasez de datos biográficos acerca de Guillermo Shakespeare.**

Steevens (1), uno de los biógrafos del gran Dramático de Inglaterra, dice que

*«Todo lo que se sabe con cierto grado de certidumbre acerca de SHAKESPEARE, es que nació en Stratford upon-Avon (2); que allí se casó y tuvo hijos; que fué á Londres, donde empezó su carrera siendo actor, y donde luego escribió poemas y comedias; que volvió á Stratford, y que allí hizo testamento, murió y recibió sepultura.»*

Y, en efecto, aunque no es eso todo; y aun cuando se ha llegado á atesorar un heterogéneo conjunto de pormenores más, referentes á la personalidad de hombre tan extraordinario, nada íntimo de su vida ha sido dable descubrir á la diligencia inconcebible de críticos y anticuarios.

Registrados archivos y bibliotecas, el examen ha dado sólo fechas y antecedentes de poca importancia; y, así, únicamente se sabe con exactitud que SHAKESPEARE fué bautizado el 26 de abril de 1564 (3); que, sin que conste la fecha ni el lugar del matrimonio, se casó á la edad de diez y nueve años con ANA HATHAWAY (4), quien le llevaba ocho años de edad y de la cual tuvo dos hijas y un hijo, SUSANA, HAMNET y JUDIT (gemelos estos dos); que en Londres,

(1) Pronúciense *Stevens*.

(2) Pronúciense *Stratford-upon-Avon*. La pronunciación no puede ser sino aproximada, porque el inglés tiene más sonidos vocales que el español.

(3) 1564, april 26, Gulielmus filius Johannes (sic) Shakspere.

(4) Pronúciense *Jázaüey*.

como actor y como autor dramático, adquirió muy pronto reputación extraordinaria; que, á consecuencia de su fama y de su popularidad inmensas, varias de sus obras dramáticas fueron impresas *in quarto*, subrepticamente y sin su consentimiento, corrompidas y mutiladas de lamentable manera, como cogidas al oído durante las representaciones; que, rico relativamente, se retiró á su pueblo natal; que en él hizo testamento el 25 de marzo de 1616; que murió el 23 del inmediato mes de abril; que fué enterrado en el presbiterio de la iglesia de Stratford; que su familia le erigió un monumento en la pared norte del mismo presbiterio; y que la primera edición completa de sus obras dramáticas fué publicada *in folio* en 1623 por sus dos compañeros de teatro los actores JOHN HEMINGE y HENRY CONDELL.

Exceptuando, pues, fechas y hechos no ligados directamente con el carácter ni la personalidad, menos se conoce de SHAKESPEARE que de la mayor parte de los escritores cuyas vidas han sido objeto de laudable curiosidad.

No debemos, sin embargo, extrañar grandemente esta deficiencia, ni inculpar con severidad á los contemporáneos. Los motivos de investigación que en nuestra época han hecho de la Biografía un ramo exclusivo é independiente, no se habían hecho aún sentir hace tres siglos de un modo constante y sistemático; y sólo por accidente y sin especial propósito, quedaban registrados los actos públicos de los personajes colocados en puestos eminentes. Poco, pues, se sabe de los contemporáneos del Poeta dignos de recordación por su genio, ciencia, mérito y valía; pero, aun así, algo más que de SHAKESPEARE consta de otros que menos que él contribuyeron eminentemente á promover el gusto, acrecentar la gloria y dar inmortal renombre á su patria. Ni tampoco podrá ya llamar la atención

el que sean controvertidas aun aquellas pocas particularidades de la vida íntima de SHAKESPEARE dignas de credibilidad, al parecer, por no resultar contrarias á las leyes de la probabilidad ni entrañar importancia de excepción.

### III.

#### Indole de los datos biográficos que se poseen.

Nicolás Rowe (1) (nació en 1673 en Bedfordshire (2); falleció en 1718), versificador armonioso y fácil, y poeta dramático, poco profundo en la pintura de los caracteres, aunque aplaudido desde la edad de veinticinco años, fué el primero que en 1709, es decir, casi un siglo después de la muerte del gran Dramaturgo, escribió una relación biográfica, que, modestamente, intituló ALGO SOBRE SHAKESPEARE (3); en la cual Rowe acumuló cuanto pudo llegar á su noticia, de oídas en lo principal, cuando toda legítima fuente de información estaba ciega. Recogió, pues, unas cuantas tradiciones flotantes todavía de ciento á ciento treinta años después de ocurridos los sucesos que pretendían historiar; y hubo de darles demasiado crédito, puesto que luego fueron rectificadas no pocas inexactitudes por críticos entendidos, á quienes, además, cupo la buena suerte de espigar algunos incidentes nuevos y anécdotas ó hechos de más ó menos interés, aunque siempre de importancia muy secundaria y baladí, puesto que el conjunto de

---

(1) Pronúnciese Róu.

(2) Pronúnciese Bédfordsháiar.

(3) Some Accounts.

las noticias adquiridas está muy lejos de constituir un todo concluyente y satisfactorio; ya que en ninguna parte logra el filósofo ver á SHAKESPEARE en su carácter peculiar, ni en sus relaciones íntimas y sociales, ni en el seno de su familia, ni en su gabinete de estudio: en una palabra, en ninguna parte vemos al hombre ni al artista. Y como la naturaleza de los escritos que constituyen la universal fama del Poeta no está en modo alguno ligada á los sucesos de la historia contemporánea, en vano pretenderíamos buscar en las crónicas generales noticias fidedignas concernientes á tan gran autor.

Así es que las llamadas biografías de SHAKESPEARE, más bien que una colección de datos referentes á su personalidad, son conjunto, á veces extravagante, de consejas conservadas en el vulgo por tradición; á veces tejido dudoso de incidentes bajos ó bufonescos chascarrillos, ó de evidentes patrañas que sacristanes, barberos y gente sin instrucción atribuían al Poeta cincuenta ó más años después de muerto; tal vez miscelánea irregular de dichos atribuidos sin prueba á su reconocido ingenio; en gran número de ocasiones, narcótica lista de fechas y actas deducidas de los registros de Stratford concernientes á la persona ó á la familia del Autor; y, en fin, ¡á falta de asuntos personales! relación estéril de noticias sobre sus adquisiciones pecuniarias ó las de los suyos, sobre las casas que habitaron, sobre sus pleitos, etc., y ¡hasta sobre un árbol que SHAKESPEARE con sus manos hubo de plantar en un jardín de su pertenencia!

Ahora bien: ó no se escriben nada más que estas generalidades sobre la biografía del insigne Dramático inglés, ó se entra en esos pormenores minuciosos de incidentes indirectos, más ó menos relacionados con su vida y la de las personas allegadas á él.

Pero ¿A qué? dirá tal vez alguno en un primer momento de impaciente reflexión.

¡A qué!!

Sin duda fuera lo mejor poseer datos directos—cartas autógrafas, relaciones auténticas, hechos fehacientes;—pero, en su defecto, ¿no es de altísima importancia conocer, siquier sea conjeturalmente, si el Genio vió sus primeros días en opulencia ó en estrechez; entre ignorantes ó entre hombres de letras; si fué derrochador ó económico; si hizo vida galante ó retirada; si fué simple adepto de doctrinas previamente establecidas, ó si formó escuela original; si encontró ya regularizada la escena ó si la creó; y, en fin, si fué de los pocos vencedores de quienes puede decirse:

¡Feliz quien deja al morir  
Algo más que halló al nacer?

Por esto, sin darse de ello todos precisamente explicación refleja, cuantos han escrito sobre SHAKESPEARE han considerado de la mayor importancia lo anecdótico, tradicional y legendario, y por eso, seguramente, se ha derrochado tanta paciencia y laboriosidad en acumular noticias referentes á la vida de este Genio portentoso.

## IV.

### Stratford.

Ya tres siglos antes de la conquista de Inglaterra por los Normandos era Stratford-upon-Avon lugar de alguna importancia. Actualmente se celebran allí los viernes mercados de gran consideración, y hay, además, once ferias al año, todas muy concurridas.

Pero Stratford carecería, sin embargo, de interés verdaderamente histórico sin la circunstancia de ser, no sólo patria de SHAKESPEARE, sino el lugar á donde se retiró en su edad madura, donde falleció y donde existen aún sus restos venerandos.

Esta población está situada en la orilla derecha del río Avon, á nueve millas SO. de Warwick (1), á noventa y seis millas NO. de Londres por la carretera, y á ciento seis por ferrocarril.

Hoy cuenta con unos 3 500 habitantes; pero en tiempos de SHAKESPEARE su número sólo ascendía á 1 200, deducido del *término-medio* de nacimientos y defunciones. Cuando SHAKESPEARE tenía dos meses, una epidemia mató el quinto de los moradores. Después, incendio desastroso consumió mucha parte de la población el 9 de julio de 1613; pero no parece que se extendiera á la localidad donde á la sazón residía el Poeta.

Desde Londres se entra en la población por un puente de piedra de catorce arcos, erigido en el reinado de Enrique VIII, á expensas de sir Hugh Clopton (2), lord corregidor ó alcalde de Londres. Además de un puente para el ferrocarril, hay otro de madera para los peatones. Las calles son irregulares; pero, en general, tienen buen pavimento y están limpias; no así en la época de SHAKESPEARE.

La iglesia se halla edificada al SE. del pueblo y junto á la margen del río. Es edificio de estructura cruciforme, con nave central, presbiterio, naves colaterales y crucero y hermosa torre, terminada en espira. El crucero, la torre y parte de la nave son excelentes tipos de la antigua arquitectura inglesa (románica). La parte superior de

---

(1) Pronúnciese Uórik.

(2) Pronúnciese Jiu Clópton.

la torre es de carácter decorado (gótico del siglo xiv, ú ojival secundario) con raras ventanas circulares de calados caprichosos. El presbiterio es típico del estilo gótico de fines del siglo xiv (*late perpendicular*). Hay en el interior varios sillones antiguos con dosel, y dos elegantes púlpitos modernos tallados en piedra.

En la pared Norte del notable presbiterio está el monumento erigido al gran Dramático. En 1840 fué la iglesia restaurada, tanto interior como exteriormente, con exquisito gusto y grandes gastos.

La escuela pública de Stratford fué fundada en 1482, y los donativos particulares le han asegurado un capital que actualmente renta 545 libras (unas 13 000 pesetas): á ella asisten como unos cincuenta niños.

En el frente Norte del Ayuntamiento hay una estatua del Poeta, y un retrato en la sala de Sesiones.

El teatro, construído en terreno donde estuvo el jardín de SHAKESPEARE, no tiene nada de notable.

Los habitantes de Stratford se dedican á las faenas agrícolas y á las con ellas conexionadas. La navegación del Avon comienza en Stratford por un canal que, desde el Norte de la población, se dirige al canal de Worcester y Birmingham (1).

Pero nada de esto llama tanto la atención de los que visitan la patria del Dramático inglés, como la parte aún existente de la vieja casa donde se cree que SHAKESPEARE naciera y era de su propiedad al morir. Esta finca está situada en la calle de Hensley (2), al Norte de la población. La tradición señala el cuarto donde el niño vino al mundo, y las paredes se hallan cubiertas con nombres de los visitantes, que se creen ya inmortalizados si escriben

---

(1) Pronúciense Uérster y Bérmingam.

(2) Hensley-Street, pronúciense Jénslistrit.

unas cuantas letras donde respiró un hombre inmortal. Esta casa, y las adyacencias que un día formaban parte de ella, fueron compradas en 4 000 libras próximamente por la NACIÓN INGLESA en memoria de su ilustre poseedor.

Entre los objetos curiosos que se enseñan en las inmediaciones de Stratford, se cuenta la casita de campo de la mujer de SHAKESPEARE, ANA HATHAWAY, en la parroquia de Shottery (1); y, unas cuantas millas río arriba, la casa de los Charlecote (2), mansión de los Lucy (3), de quienes luego se hablará.

Stratford fué el lugar de una solemne fiesta nacional llamada Jubileo, dirigida en 1769 por un famoso actor llamado Garrick (4), y celebrada en conmemoración y honra del inmortal Dramaturgo. Después, en varias ocasiones, se ha pensado en celebrar allí fiestas trienales conmemorativas de SHAKESPEARE; pero nunca la idea se ha llevado á efecto con regularidad.

## V.

### Fuentes de información.

Los registros de Stratford son los principales orígenes de información respecto á la vida de SHAKESPEARE. Por ellos se sabe la fecha del nacimiento del Poeta, la de su testamento y varias particularidades referentes á su persona y su familia.

- 
- (1) Pronúnciese Shóteri.
  - (2) Pronúnciese Charlcout.
  - (3) Pronúnciese Lúsi.
  - (4) Pronúnciese Gáric.

Otra fuente utilizada ha sido el Herald's Office (1), por haberse concedido escudo de armas al padre del Autor.

Las cuentas de los festejos reales (*Accounts of the Revels*) han suministrado algunos datos acerca de las fechas de los dramas, y—criticados convenientemente—respecto de la estimación en que la Corte de Inglaterra tenía las obras de SHAKESPEARE.

En la edición *in folio* de 1623 hay versos laudatorios escritos por Ben Jonson (2), famoso dramático inglés, contemporáneo de SHAKESPEARE, con quien pretendió rivalizar; por Leonardo Digges (3), poeta de poco arranque; por J. M. (¿James Mabbe?) (4), y por Hugo Holland (5), tenido por no mal poeta inglés y excelente en latín; composiciones de las cuales se deduce la mucha estima en que era tenido el gran Genio dramático de Inglaterra, pero que apenas dan razón de su carácter ni de su personalidad. Lo mismo pasa con las otras tres composiciones que aparecen en la siguiente edición, también *in folio*, de 1632, entre las cuales hay una del renombrado épico Milton (6).

A esto, pues, se reducen las pruebas irrecusables escritas: los documentos posteriores han sido calificados, ó de falsificaciones groseras, ó de documentos sospechosos, ó por lo menos no originales reconocidamente.

Grandes esperanzas hicieron concebir unos papeles descubiertos en el archivo de lord Ellesmere (7) por el co-

(1) Herald's Office.

(2) Ben Jonson.

(3) Pronúciase Digs.

(4) Pronúciase Yeims Mab. James Mabbe fué el traductor del *Guzmán de Alfarache*, bajo el pseudónimo de D. Diego Pudeser. (James, Diego; y Mabbe, May-be, puede ser.)

(5) Pronúciase Jolland.

(6) Pronúciase Milton.

(7) Pronúciase Elsmar.

mentador del Poeta, J. Payne Collier (1); pero, examinados detenidísimamente á la luz de una aquilatadora crítica, no se han considerado dignos de fe; y tanto, que algún documento, sometido oficialmente á examen pericial, fué declarado *espurio*, y esto sin vacilación y por jueces irrecusables.

Cuanto existe de época posterior al Poeta, ya no ostenta los caracteres de credibilidad que, bien aquilatados, tendrían los testimonios contemporáneos.

Cincuenta años después de la muerte de SHAKESPEARE estuvo en Stratford á inquirir noticias Juan Aubrey (2), que en sus tiempos llegó á pasar por regular anticuario. Pero, para juzgar de la clase de hombre que se imponía la tarea de coleccionar noticias sobre el Poeta, baste por una parte decir que, habiendo heredado cuantiosas propiedades, se vió en cuatro años reducido á la indigencia, por falta de orden y de previsión en sus asuntos; y, por otra, citar las palabras con que Wood (3), amigo y colaborador suyo, describe su carácter: «Aubrey es un desdichado, que se mueve sin objeto, y tiene la cabeza á pájaros, á veces con puntas de loco; y, siendo soberanamente crédu-

---

(1) Pronunciase Pein Cólíer.

J. Payne Collier nació en 1789. Desde 1831 no hizo más que publicar obras referentes á Shakespeare. En 1852 dió á luz un libro de notas y enmiendas al texto de las comedias de Shakespeare, según las correcciones de letra antigua que se hallan en un ejemplar en folio de 1632. Pero de ellas dice Alejandro Dyce:

«Es ahora opinión unánime que todas las enmiendas manuscritas en todo el *in folio* de Mr. Collier, á pesar de su apariencia de antiguas, son de fecha muy moderna.»

Este ejemplar en folio no tiene nada que ver con los papeles del Archivo Ellesmere.

(2) Pronúnciese Óbri.

(3) Pronúnciese Ud.

lo, rellena la multitud de sus cartas con vaciedades y patrañas.....»

Pues cronista de esta especie, tomó sus informes de barberos, sacristanes y gente cualquiera; y dió noticias tales como la de que SHAKESPEARE tomó el tipo de alguacil (*constable*) que hay en la comedia «*Sueño en noche de Verbena* (Midsommer Nights Dreame) (1) de un *constable* que aún en 1642 vivía en Grendon (2), camino de Londres á Stratford... Pero es el caso que no hay ningún papel de cónstable en *Sueño en noche de Verbena*.»

En el archivo del Colegio Corpus Christi, Oxford (3), existen las colecciones manucristas de otro anticuario, el Rvdo. Guillermo Fulman (4) (murió en 1688), con adiciones hechas por el amigo á quien Fulman las dejó, el reverendo Ricardo Davies (5), rector de Sapperton (6) y archidiacono de Litchfield (7), que murió en 1708; y de ellas algo se ha tomado.

También se han utilizado:

1.º Noticias procedentes de un sacristán de la iglesia parroquial de Stratford, que las dió en 1693, cuando tenía ochenta y tres años (había nacido tres años antes que el Poeta).

2.º Testimonios atribuidos al Vicario de Stratford, Ward (8), promovido á esta dignidad en 1662.

3.º Informes del famoso actor Betterton (9), gloria

---

(1) Pronúciense Midsómer Naitis Drim.

(2) Gréndon.

(3) Pronúciense Óxford.

(4) Pronúciense Fúlman.

(5) Pronúciense Dévis.

(6) Pronúciense Sáparton.

(7) Pronúciense Lichfild.

(8) Pronúciense Uord.

(9) Béterton.

de la escena inglesa en el último tercio del siglo xvii. Y, en fin, algunos otros antecedentes de escasa estima y menos consideración.

## VI.

### Apellido del Poeta.

Pues, si para lo íntimo é interesante de la vida de SHAKESPEARE faltan datos, sobran para decidir determinados particulares.

¿Cómo se apellidaba el Poeta?

Pregunta es esta al parecer ociosa, pero á la que no es fácil responder en vista de los testimonios escritos.

En la partida de bautismo se le llama Gulielmus Shakspere; en la de defunción Will' Shakspere (1).

Las tres firmas de su testamento están trazadas con mano tan insegura, que no es fácil discernir si el otorgante escribió Shakspere ó Shakspeare.

En el Museo Británico existe un ejemplar, que perteneció al Poeta, de la traducción hecha al inglés por el filólogo Giovanni Florio, de los *Essays* de *Michael de Montaigne*, y en la portada hay un autógrafo que dice Willm. Shakspere (2). Otras dos firmas se conocen, y en ellas, si no está abreviado (?) el apellido, aparece Shaksper. En el monumento erigido á la memoria de tan ilustre Autor se lee Shakspeare. En la plancha de bronce que cubre los restos

(1) 1616. April 25, Will' Shakspere, Gent.

(2) Existe en la propia Biblioteca del British Museum otro ejemplar de la misma traducción hecha por Florio y enriquecida con el autógrafo de Ben Jonson.

de Ana Hathaway consta Shakespeare, y también Shakespeare aparece por dos veces en el epitafio de la hija mayor del Poeta, Susana; si bien en su partida de bautismo y en la de sus hermanos el apellido es Shakspere. En la fianza matrimonial de 28 N. 1582 consta Shagspere; y en una lista de testigos de 1604, en Stratford, se le nombra Sackesper. En las ediciones *in quarto*, impresas durante su vida, no puede haber mayor variedad; pues en ella se estampa Shake-speare, Shakespeare, Shakespere, Shack-speare. En la edición de los sonetos, 1609, Shake-speare, y en el *Passionate Pilgrim* (1), 1612, Shakespere. En el *in-folio* de 1623, y en el de 1632, Shakespeare; y Shakespear en el de 1664. Ben Jonson y los demás autores de los versos laudatorios le dicen Shakespeare; pero Milton, en la edición de sus obras, le nombra Shakespear. En las cuentas de las fiestas reales se le ve citado de muchos modos, entre otros, Shaxberd, Shakyspere... Posteriormente los autores lo nombran de varias maneras, Shakspear, Shakespear, Shakspeare, Shakspere.

Y ¡cuántas disquisiciones no se han suscitado acerca de la verdadera ortografía! *Sed adhuc sub iudice lis est.*

Atendiendo á las partidas de bautismo y defunción del Poeta; á su autógrafo en en el ejemplar del Florio, y á las partidas de bautismo de sus hijos, debería llamársele Shakspere; pero, seguramente por consideración á la antigua etimología ortográfica de *shake-speare* (blande-lanza), la generalidad de los autores le llaman *Shakespeare*.

Así le nombra el famoso editor *Dyce*, y así también mi amigo el Sr. Macpherson.

---

(1) Pronúnciese *Pasióneit Pilgrim*.

## VII.

## ¿Cuántos años vivió Shakespeare?

Otra pregunta que también parecerá excusada: ¿Cuánto tiempo vivió SHAKESPEARE?

Consta que fué bautizado el 26 de abril de 1564: consta que falleció el 23 de abril de 1616: la tradición, nada opuesta á las costumbres del tiempo, ha transmitido constantemente (1) la noción de que había nacido el 23, y que, por tanto, murió el mismo día de su nacimiento; es decir, el día de su cumpleaños; por manera que el 23 de abril de 1616 SHAKESPEARE cumplió cincuenta y dos años.

Pero la inscripción del monumento existente en la iglesia de Stratford dice:

OBIIT ANO. DOI. 1616. ÆTATIS 53. DIE 23. AP.

El monumento estaba en su sitio antes de 1623, puesto que el *in folio* de este año lo menciona: quizá lo estuvo en el mismo año de la muerte, atendiendo á que el escultor Gerard Johnson era entonces ya muy anciano (2). Ahora bien, ¿cómo pudo SHAKESPEARE haber muerto de cincuenta y tres años el día 23 de abril de 1616, si nació el mismo día en 1564? La mujer de SHAKESPEARE vivió hasta el 6 de agosto de 1623. Susana, la hija mayor, tenida por «de más ingenio que el término medio de las mujeres» (3), y su mari-

(1) It seems unreasonable to question the constant tradition that... Oldys's Ms. Notes.

(2) No falta quien suponga que el monumento fué ejecutado por alguno de los hijos de Gerard Johnson.

(3) Witty above her sex, dice su epitafio.

do, *medicus peritissimus*, testamentarios, vivieron mucho más. También Judit. ¿Pudieron todos autorizar una inscripción equivocada? Sin duda, pues, SHAKESPEARE nació antes del 23, y, por tanto, no murió el día de su cumpleaños, según la tradición.

Pero ¿cuándo nació el mayor poeta de Inglaterra?

Se ignora.

Y ahora, aunque de pasada, séame lícito desvanecer un error muy esparcido entre ingleses y españoles. Créese que CERVANTES falleció el mismo día que SHAKESPEARE, y que Inglaterra y España perdieron sus dos Genios más insignes durante el mismo giro solar (1). Efectivamente, CERVANTES murió el 23 de abril de 1616; pero ya España había admitido la Corrección Gregoriana, é Inglaterra no computó por ella hasta 1752, cuyo mes de setiembre sólo tuvo diez y nueve días; y el año legal, que hasta entonces había empezado el 25 de marzo, comenzó allí también el 1.º de enero, como en los otros países donde regía el nuevo cómputo. CERVANTES, pues, en tiempo absoluto murió cerca de once días antes que el Dramático inglés (2).

---

(1) Cervantes died at Madrid on the same day as his great contemporary Shakespere on the 23rd of april, 1616. — Engl. Cyclop.

(2) Por esto, como enero, febrero y los veinticuatro primeros días de marzo eran en Inglaterra los últimos del año antes de admitirse la Corrección Gregoriana, se anotan doblemente las fechas de esos meses. Febrero 1598-99 quiere decir: penúltimo mes de 1598, según la cuenta antigua, y segundo de 1599, según la corrección Gregoriana.

## VIII.

## La persona de Shakespeare.

Parece que SHAKESPEARE debió ser persona de facciones agradables y de buen aspecto. Aubrey cuenta haber oído en sus excursiones que era hermoso y apuesto (*a handsome well shap't man.*)

El *in folio* de 1623 trae un retrato del Poeta, grabado por Martín Droeshout (1); y la semejanza debía ser mucha, puesto que Ben Jonson, en los versos que acompañaban al grabado, dice que el artista contendió con la naturaleza para exceder la vida.

El busto existente en la iglesia de Stratford debió tener también parecido con el original, toda vez que la familia erigió el monumento á sus expensas, con el laudable fin de dar á conocer á la posteridad las facciones de su ilustre pariente.

Los que han visto el monumento aseguran que entre el busto y el grabado existe parecido, y que el uno representa al Autor en la plenitud de sus formas, y el otro con aire más juvenil.

El busto es de tamaño natural, y originariamente tuvo colores en imitación de la naturaleza. Eran castaños cabello y barba; pardos los ojos, y blanca la tez...

Estos colores fueron restaurados en 1749; pero en 1793 la efigie fué totalmente blanqueada. De creer es, por tanto, que SHAKESPEARE tuviese en vida los ojos y el cabello de los colores dados á su imagen.

---

(1) Pronúnciese Drésjaut.

El retrato de la edición *in folio* de 1623 y el busto del monumento de Stratford deben considerarse en la actualidad como las más auténticas semblanzas del poeta; con tanta mayor razón, cuanto que, aparte de los colores dados al busto, la efigie no ha sufrido alteración importante ninguna en dos siglos y medio. Solamente ha experimentado un ligero deterioro: la rotura de parte del primer dedo de la mano derecha; vandalismo de un visitante que quiso apropiarse esa reliquia. Porque es de saber que el grupo de los dedos estaba convenientemente perforado para sostener una pluma—de plomo en los principios; de ave posteriormente.

El fragmento del dedo robado pudo al fin recobrase, y fué primorosamente colocado en su sitio, sin embargo de lo cual se conoce la fractura, que se extiende hasta el dedo segundo.

Otras obras existen con más ó menos títulos y pretensiones de *verdaderos* retratos del Poeta, especialmente el cuadro que el Conde de Ellesmere regaló en marzo de 1856 á la nación inglesa, conocido con el nombre de Chandos Shakspere (1); pero acerca de estas pretendidas (ó reales) semejanzas se han suscitado tales discusiones, que ellas han dado lugar á dos obras considerables, exclusivamente destinadas al aquilatamiento de la autenticidad de los grabados y de las pinturas, y á la historia y caracteres de los retratos Shakesperianos (2).

---

(1) Pronúciase Shándos Shéikspiar.

(2) An inquire into the Authenticity... by James Boaden.  
An inquire into the History... by Abraham Wivell.

## IX.

**Necesidad de consultar lo que se sabe de la familia de Shakespeare.**

Como se va viendo, la escasez de los datos referentes al Poeta es tan extraordinaria, que ni aun permite dar razón de los años de su vida, ni determinar su apellido, ni describir ciertamente su persona. Pero, al menos, las inferencias se mueven dentro de límites, si no absolutamente positivos y determinados, no enteramente vagos é hipotéticos.

Mas de ahora en adelante casi todo lo biográfico del más insigne escritor inglés entra en el terreno de lo conjetural; y de aquí la necesidad de recurrir á lo poco que se sabe de su familia, para poder imaginar siquiera algo con visos de probabilidad acerca de la niñez de SHAKESPEARE y de las fases en que se desarrolló su juventud.

## X.

**El padre del Poeta.**

Consta que los Shakespeares *abundaban* en el condado de Warwick, y que ya los había allí desde el siglo. xiv. Créese que Juan, padre del Poeta, fué hijo de un Ricardo Shakespeare, labrador acomodado en Snitterfield, á tres millas de Stratford.

Según Rowe, aparece de documentos públicos (?) del mismo Stratford que los antecesores del Poeta eran de

buena posición (1), y que se los menciona como gentlemen (hidalgos), calificativo entonces de acepción más determinada entre los ingleses que actualmente, en que más bien es un término vago é indeterminado de consideración y cortesía.

Juan Shakespeare murió, en Stratford, septuagenario, el 8 de setiembre de 1604, por lo cual se cree que naciera en 1530. Antes del nacimiento del Poeta ocupó los cargos más importantes que ejercían entonces las personas respetables de una población condal inglesa. Consta que en 1563 fué elegido alderman (2) (regidor), y que en 1556 era del Jurado del Tribunal local (*Court Leet*) (3). En 1557 fué nombrado catador de cerveza; y por San Miguel del mismo año fué electo *burguess*, ó miembro inferior de la Corporación municipal. En 1558 y 59 hizo de alguacil (*constable*), carga concejil entonces impuesta á los individuos más jóvenes del Municipio. En 1561 aparece nombrado tesorero (*chamberlain*), y en 1568 bayle de Stratford (*bailiff*) (4), alto funcionario municipal, encargado en Inglaterra de cumplir las órdenes del Sheriff, ó Gobernador del condado.

Juan Shakespeare, sin embargo, no sabía firmar; lo que no debe extrañarse mucho, atendiendo á la época. De un documento de 29 de setiembre, año VII del reinado de Isabel, resulta que, habiéndose preguntado á diez y nueve aldermen y burguesses de Stratford: «¿Acostumbras tú á escribir tu nombre, ó tienes un signo peculiar tuyo, como hombre bueno, liso y abonado?» de los diez y nueve, sólo á seis les fué dado responder: «Gracias á Dios, he recibido educación tan buena que sé firmar.» Todavía medio siglo después, el saber escribir no se consideraba conocimiento

(1) Of good figure and fashion.

(2) Pronúciense O'lderman.

(3) Pronúciense Cort Lit.

(4) Pronúciense héilif.

indispensable en las personas de alguna distinción. Juan Shakespeare tenía dos señales peculiares suyas, en vez de firma: la señal de la cruz, y algo semejante á un compás abierto.

Juan Shakespeare se casó con María Arden (1) en 1557, pues consta que María era soltera el 24 de noviembre de 1556, fecha del testamento de su padre Roberto Arden, de Wilmecote (2), aldea en parte perteneciente á la parroquia de Stratford.

Según Rowe, Juan y María tuvieron diez hijos; pero las partidas de bautismo de Stratford (que comienzan en marzo de 1558) dan sólo razón de ocho, á saber:

15 setiembre 1558: Juana, que murió niña.

2 diciembre 1562: Margarita, que falleció 30 abril 1563.

26 abril 1564: GUILLERMO, el Poeta.

13 octubre 1566: Gilberto.

15 abril 1569: Juana.

28 setiembre 1571: Ana, que murió 4 abril 1579.

11 marzo 1573: Ricardo, sepultado el 4 febrero 1612-13.

3 mayo 1580; Edmundo, enterrado 31 diciembre 1607: fué actor como Guillermo.

La posición de Juan Shakespeare debió, al principio de su vida, ser desahogada. En octubre de 1566 tomó en enfiteusis dos casas, una en Greenhill-street (3) y otra en

---

(1) En la edición de Dicks de las obras de Shakespeare se hace notar que los Arden de Wellingcote eran familia muy antigua en el condado de Warwick. Las tierras de bosques del país se llamaban en lo antiguo *Ardern*, voz suavizada con el tiempo en Arden: de ahí el título ó el apellido. Véase más adelante lo referente á la concesión de escudo de armas á Juan Shakespeare.

(2) Pronúciase Uilmcót.

(3) Pronúciase Grínjilstrit.

Henley-street: la primera con jardín y huerta; sólo con jardín la segunda.

Cuando en el año del nacimiento del Poeta, 1564, la epidemia asoló á Stratford, Juan Shakespeare contribuyó para los pobres como las personas de regular fortuna.

En 1570 arrendó una quinta de ocho acres, y en 1575 compró por cuarenta libras dos casas en Henley-street, ambas con jardines y con huertas.

María Arden heredó de su padre Roberto, por disposición testamentaria, una pequeña posesión en Wilmecote, llamada Ashbies (Asbyes), y seis libras, trece chelines y cuatro peniques.

Ashbies era una posesión á una jornada corta de Stratford, de 54 acres, con dos casas y dos jardines. También María aportó al matrimonio la renta de dos viviendas en Snitterfield, y una pequeña participación ó interés en otras tierras en Wilmecote. El valor de las tierras de María Arden se ha calculado en 110 libras de entonces, equivalentes hoy á unas 550.

Para averiguar la profesión de Juan Shakespeare, los críticos y biógrafos han examinado con toda escrupulosidad los archivos de Stratford; pero nada decisivo han podido deducir.

Según Aubrey, Juan Shakespeare fué carnicero; según Rowe, era tratante en lanas al por mayor.

En un documento resulta vendedor de cebada, en otro de leñas; pero lo que más ha puesto en confusión á los comentadores, es que apareciese demandado como *glover*, *guantero*, por un tal Siche, que le reclamaba la cantidad de ocho libras.

Puede explicarse, decían, que Juan Shakespeare, siendo propietario de tierras, matase reses por su cuenta, y que en tal concepto, fuese calificado de carnicero, ó que ven-

diese lanas de rebaños suyos, y por este motivo fuese tenido por tratante en ellas, ó que negociara granos y se le llamase labrador; pero ¿cómo hacer compatibles con estas ocupaciones el oficio de guantero?

La dificultad sólo pudo quedar desvanecida cuando, por textos indubitados, llegó á demostrarse que en 1558 eran sinónimos en inglés los vocablos *glover* (guantero) y *fellmonger* (rapador de pieles); es decir, el que prepara los cueros para los curtidores, separando los pelos de la piel.

Es, pues, muy probable la creencia de quienes profesan que Juan Shakespeare era un vecino de Stratford, modesto terrateniente en las cercanías, que cultivaba no sólo las tierras de su propiedad, sino otras en arrendamiento, y que empleaba su capital en todos aquellos negocios naturalmente derivados de su principal ocupación.

Pero antes de 1558, cuando el Poeta tendría trece años, los negocios de Juan debieron venir á menos, puesto que en 1579 éste y su mujer hipotecaron en 40 libras la posesión de Ashbies y vendieron la renta que disfrutaban sobre las viviendas de Snitterfield.

De los registros de Stratford se deduce (tomadas las notas en conjunto) la decadencia de la fortuna de Juan. Cuando en enero de 1577-78 se decidió que para el armamento de tres piqueros, dos alabarderos y un arquero pagase cada alderman seis chelines y ocho peniques, á Juan Shakespeare sólo se le exigió la mitad. En noviembre siguiente, cuando todo alderman pagaba para los pobres cuatro peniques semanales, Juan quedó exceptuado de tal contribución. Consta su nombre entre los fallidos que no pudieron satisfacer un impuesto extraordinario para la compra de armaduras en 1578-79. En enero 19, xxviii de Isabel, se dió una orden de arresto contra su persona.—«*Quod prædictus Johannes Shackspere NIHIL HABET unde distringi potest.*

Ideo fiat capias versus eundem Johannem Shakespere.»—  
Otras dos órdenes de arresto aparecen con fechas del 16 febrero y del 2 de marzo. En el mismo año fué privado de la toga de alderman, porque «Mr. Shaxpere no viene á las sesiones cuando se le avisa, ni lo ha hecho en mucho tiempo.» En 29 de marzo del año XXIX de Isabel, exhibió un decreto de *habeas corpus*; lo que hace presumir que estaba arrestado por deudas: «Johannes Shakesper (1) protulit breve Dominæ Reginæ de habeas corpus...»

También se deduce lo precario de su situación de un documento, fecha 25 de setiembre de 1592: ocho comisarios, nombrados para hacer investigaciones respecto de los jesuitas y de los *recusantes*, recelaban de Juan y de otros varios que fueran *no-conformistas*, por no ir mensualmente á la iglesia con arreglo á las órdenes de la Reina; pero luego declararon libres del cargo á Juan Shakespeare y á otros ocho más, por haber demostrado que no iban á la iglesia temerosos de ser allí cogidos y procesados por deudas.

Las dificultades pecuniarias de Juan y María nunca, sin embargo, debieron ser extremas, puesto que consta que jamás vendieron sus casas en Henley-street; y de seguro cesaron no bien el Poeta empezó á recibir en Londres el cuantioso fruto de los trabajos de su genio.

Rowe dió por causa de los apuros que atormentaron al padre del Poeta la dificultad de sostener una numerosa familia de diez hijos; pero Rowe y cuantos en esto le siguieron debieran haber considerado que los hijos no fueron diez, sino ocho, y que de ellos sólo vivían cinco en 1579 cuando la posesión de Ashbies fué hipotecada en las 40 libras: GUILLERMO, el poeta, de catorce años; Guilberto de 12; Juana, de nueve; Ana, de siete (que murió el mismo

---

(1) Obsérvese que en estos documentos se le nombra Shackspere, Shaxpere y Shakesper.

año), y Ricardo de cuatro, pues Edmundo no vió la luz hasta 1580.

Preséntase como prueba de que la prosperidad del hijo libró al padre y á la madre durante el resto de sus días de las estrecheces que un tiempo los asediaron, el hecho de que en 1597 Juan y María incoasen un costoso pleito (cuyo resultado se ignora) para recobrar á Ashbies, cuya hipoteca no habían podido redimir á su vencimiento en 1580.

Otra prueba de que el Poeta atendía, no sólo á lo indispensable, sino también á lo no enteramente preciso á su familia, es el hecho de haberse concedido en 1596 y 1599 el uso de escudo de armas á Juan Shakespeare.

Colúmbrase en muchos de los biógrafos ingleses un decidido empeño en desterrar de la historia del Poeta toda idea que pudiera hacerle aparecer de oscuro nacimiento, ú obligado á dedicarse á ocupaciones serviles durante su niñez; y, por esto seguramente, dan suma importancia á la concesión del escudo de armas: ¡como si el Genio del drama tuviese algo que ver con los títulos nobiliarios! Y si el padre hacía estas peticiones á instancias de su hijo, por no poderlas hacer personalmente el Poeta á causa de su profesión de actor, tendremos en ello una prueba más de lo poco que estimaba su genio el insigne Dramaturgo, cuando creía que concesiones de esta clase eran necesarias para su gloria.

De cualquier modo, ello es que el incidente del escudo de armas se ha hecho inexcusable en toda biografía del Poeta.

Parece que en 1569 fué por primera vez concedido el escudo á Juan Shakespeare por Roberto Cooke (1), entonces *Clarentieux*, ó segundo rey de armas. Esta concesión

---

(1) Pronúciase Cuc.

se ha perdido; pero á ella se atribuye la particularidad de que desde 1569 se diera el tratamiento de *Máster* á Juan Shakespeare en los registros municipales y parroquiales de Stratford; si bien algunos creen que el solo hecho de haber ejercido el padre del Poeta la bailía de Stratford en 1568, le confería, en aquel siglo tan apegado á las distinciones, categoría bastante y permanente para tan distinguido tratamiento.

La concesión de armas fué confirmada en 1596 por Dethick, entonces Garter-King-at Arms, ó sea el principal heraldo de Inglaterra, perteneciente á la orden de la Jarretera, y Soberano de todos los demás oficiales en el Herald's Office.

El preámbulo de la confirmación dice:

«Habiéndose recibido informes fidedignos de que Juan Shakspeare, residente ahora en Stratford-upon-Avon, condado de Warwick, cuyo pariente y bisabuelo, último antecesor, por sus fieles y reconocidos servicios al último prudentísimo príncipe el Rey Enrique VII, de famosa memoria, fué adelantado y recompensado con tierras y habitaciones dadas para él en aquellas partes del condado de Warwick, donde han continuado algunos descendientes de buena reputación y crédito: y por esto, el dicho Juan Shakspeare, habiendo contraído matrimonio con la hija de uno de los herederos de Roberto Arden de Wellingcote, en el dicho condado, y también producido éste (Shakespeare) su antiguo escudo de armas, asignado para él cuando era oficial de S. M. y bayle de aquella ciudad (Stratford); en consideración de estos antecedentes...,» etc.

Por tanto, el *Garter* y el *Clarentieux* le autorizaron en 1599 para unir las armas de los Shakespeare con las antiguas armas de los Arden y los Wellingcote; armas que, unidas, fueron con el tiempo usadas en el sello de Susana, la hija mayor del Poeta.

Parece que contra un documento de esta naturaleza no debían levantarse objeciones; y, sin embargo, en un país de escritores linajudos como Inglaterra, la concesión de armas ha sido minuciosamente examinada, y contra ella se han formulado censuras muy significativas. En la concesión hay un inciso, donde se dice que Juan Shakespeare tenía tierras y fincas por valor de 500 libras (1), y autor (2) hay que no titubea en calificar de *ficción* ese aprecio del Herald's office. Pero el cargo principal consiste en que debió haber hábil juego de cubiletes entre los títulos Arden of Wilmcote y Arden of Wellingcote, y en que, siendo las armas de esta casa oro y azur, fueron gules las concedidas por Dethick.

En el monumento de la iglesia de Stratford sólo aparecen las armas de los Shakespeare.

El padre del Poeta, como se ha dicho, murió en 1601: la madre en 1608 (3).

---

(1) He hath lands and tenements of good wealth and substance, 500 L.

(2) Malone.

(3) Autores hay que hacen mucho hincapié en una muy dudosa concesión de tierras otorgada en un momento de generosidad por el avaro Rey Enrique VII al abuelo del Poeta, en premio de haber combatido gallardamente junto á su real persona en los campos de Bosworth. Semejante concesión no aparece en el Chapel of the Rolls. (archivos del reino.)

Lo que sí consta son las mercedes hechas por el mismo Rey Enrique VII de dos parques y un castillo á un tal Roberto Arden, mencionado en las cartas patentes como *unus garcionum camerae nostrae*.—Pero es muy dudoso que este garzón de cámara tuviese que ver con los Arden de Wilmecote.

## XI.

## La niñez de Shakespeare.

Los antecedentes expuestos relativos al padre del Poeta son indispensables, no sólo para poseer la clave de las consejas referentes á la niñez del que un día había de ser portento de la escena, sino también para formar algunas discretas conjeturas respecto á las probables fases de la evolución de tan gran talento.

Veamos primero las consejas.

Aubry, el anticuario crédulo, dice:

«Mr. Guillermo Shakespeare nació en Stratford-upon-Avon, en el condado de Warwick. Su padre era carnicero, y varios vecinos de aquella población me han dicho que el muchacho ejerció el oficio de su padre, y que cuando mataba una ternera lo hacía con gran solemnidad y pronunciando un discurso. También por entonces había en Stratford otro muchacho, hijo igualmente de carnicero, que no se quedaba á la zaga de Shakespear en ingenio natural...; pero éste murió joven.»

Según el testimonio del sacristán que en 1693 tenía ochenta años, esto es, que había nacido tres antes de la muerte del Poeta, «este Shakespeare fué aprendiz de carnicero; mas se escapó de su maestro, y se marchó á Londres.»

Rowe da otra versión: «El padre, que era un pudiente tratante en lanas, tenía tanta familia, diez hijos en todo, que aunque él (Guillermo) era el hijo mayor (1), el padre no

---

(1) Ya se ha visto que ni los hijos fueron diez, ni Guillermo Shakespeare el primogénito.

pudo darle mejor profesión que la suya. Verdad es que, durante algún tiempo, lo mandó á la escuela pública, donde es probable que el muchacho adquiriese el poco latín que sabía; pero la estrechez de las circunstancias y la necesidad del niño en casa, obligaron al padre á quitarlo de la escuela, impidiéndole desdichadamente adelantar más en aquella lengua.»

De modo que, según Aubrey, el eminente Poeta fué, de niño, carnicero; aprendiz, según el sacristán, y tratante en lanas, como el padre, según Rowe.

Edmundo Malone (nació en 1741, murió en 1812), estimado, por algunos, como el mejor literato inglés de su época, y distinguido principalmente por sus ediciones de las obras de SHAKESPEARE, se propuso, al escribir su Vida del Poeta, hacer sospechosos los hechos referidos por Aubrey y por Rowe.

Malone, pues, piensa que Aubrey en su relación confundió á Juan Shakespeare y al gran Poeta con un Tomás Shakespeare, carnicero de Warwick, y con un hijo de éste llamado Juan, que, por marzo de 1609-10, estaba de aprendiz de librero en Londres (?) en casa de un tal Iaggard, y que después, en 1617, fué admitido en el gremio de la librería. Piensa, además, que después de adquirir GUILLERMO en la escuela pública de Stratford toda la instrucción que allí podía dársele, hubieron de colocarlo sus padres en una escribanía, ó tal vez en las oficinas de alguna casa noble, donde aprendería aquella multitud de términos forenses y frases curialescas que tan frecuentemente ocurren en sus dramas.

Como se ve, si el uso propio y correcto de voces peculiares á una profesión autorizara para suponer que GUILLERMO SHAKESPEARE pasó su niñez con gente del oficio, debiéramos inferir que el Poeta tuvo innumerables profesiones en los primeros años de su vida. ¿Por qué no lo habíamos

de imaginar marinero, por ejemplo, al ver la propiedad con que describe el naufragio en su famoso drama *La Tempestad*?

Un criterio semejante al adoptado respecto del padre para calcular su profesión, parece lo más discreto para imaginar algo probablemente racional acerca de la niñez del futuro dramático. El padre lo pondría en la escuela pública de Stratford, á que aprendiese lo que buenamente allí pudiera; sin perjuicio de lo cual utilizaría al niño para todos aquellos servicios que la edad le permitiera prestarle en los varios negocios relacionados con la labranza y la cría, ó compra y venta de ganados.

## XII.

### Instrucción adquirida por Shakespeare en Stratford.

¿Qué grado de instrucción alcanzó aquella superior inteligencia?

Hoy no puede menos de admirarnos la preocupación singularísima (que ya en tiempos del Poeta se exteriorizó arrogantemente, y ha persistido entre los ingleses hasta hace medio siglo) de que, para llegar á buen autor dramático, es ineludible el ser consumado conocedor del latín y del griego. ¡Como si las llamadas lenguas sabias encerrasen en sus flexiones gramaticales los escondidos resortes del corazón humano! ¡Como si los dramáticos de Grecia y Roma hubieran podido encarnar en sus obras las aspiraciones de la Edad moderna!

No es, pues, de extrañar que uno de los puntos sobre que más haya investigado la crítica Shakesperiana sea la *cantidad de latín* que GUILLERMO SHAKESPEARE poseía.

Aubrey aseguró que el Poeta «entendía latín bastante bien, por haber sido maestro cuando joven»; tradición que tal vez se fundara en que el maestro de Stratford encargaría accidentalmente al GUILLERMO el repaso de las lecciones de los otros muchachos menos inteligentes de la clase. Tenemos, pues, ya, que el notable niño fué, no sólo carnicero, tratante de lanas, escribiente de notario...; sino también maestro de latín (!).

Y en verdad que en sus dramas se hallan ingeridas las palabras y las frases latinas con bastante propiedad, lo que debiera inducir á la creencia de que SHAKESPEARE estudiara aprovechadamente los clásicos; pero contra esta inferencia aparece el famoso verso de Ben Jonson (siempre citado con este motivo) de que el gran Poeta *tenía*

*diminuto latín, y menos griego (1)*

que, aunque parece indicar que SHAKESPEARE conocía algo de griego, es interpretado por los comentaristas en el sentido de que no sabía nada de la grandiosa lengua de los helenos.

Contra la aseveración de Ben Jonson se argumentó, no obstante, por los admiradores del Poeta, demostrando que SHAKESPEARE había patentizado en sus comedias *Coriolano*, *Julio César* y *Antonio y Cleopatra* haber comprendido perfectamente la historia de Roma á que ese ciclo de sus dramas se refiere, y haberse inspirado, como nadie, en el espíritu de la antigüedad; pero críticos minuciosos han evidenciado casi que SHAKESPEARE, para dramatizar la historia clásica, no tenía á la vista los autores latinos originales, sino la traducción del Plutarco hecha por North (2), además de otros libros escritos en inglés. El argumento,

(1) And though thou hadst small Latín and less Greek.

(2) Pronúciense Norz.

como se ve, no es nada fuerte; ya que, aun con gran competencia en las lenguas sabias, podían al Autor haber bastado, para los inmediatos fines de sus obras, los libros escritos en su lengua vulgar.

De francés é italiano hay quienes conceden que sabía alguna cosa; pero nadie afirma, ni aun anecdóticamente, que fuese consumado en ninguna de estas dos lenguas.

Para dar cuenta del desarrollo de la inteligencia del niño GUILLERMO SHAKESPEARE, los biógrafos hacen mención de las ceremonias, espectáculos y escenas que probablemente presenciaria en su niñez.

Cuando en julio de 1575 GUILLERMO SHAKESPEARE tenía once años, hizo la Reina Isabel su célebre viaje al castillo de Kenilworth (1), propiedad de lord Leicester (2); y allí es de suponer que presenciara las fiestas, mascaradas y mojigangas hechas en obsequio de la real huésped, — groseras y sensuales manifestaciones del drama primitivo inglés. Duraron diez y nueve días los regocijos, y hubo sibilas, y salvajes, y tritones, y damas del lago, y discursos á la Reina, y grande empleo de tramoyas y maquinarias; todo lo que debió hacer impresión profunda y duradera en aquella, aunque infantil, poderosa imaginación.

También debieron influir en la formación de su inteligencia las hermosas ciudades históricas de Warwick y Coventry (3), el suntuoso palacio de Kenilworth y las grandes ruinas monásticas de Evesham (4). Su propio Avon abunda en parajes de excepcional belleza: aldeas pacíficas, bosques solitarios... Stratford, como centro de merca-

---

(1) Pronúciase Kéniluerz.

(2) Pronúciase Léster.

(3) Pronúciase Cóventri.

(4) Pronúciase Ivsham.

dos y de ferias, ofrecía á los inquisitivos ojos de aquel niño variedad siempre renovada de gentes, costumbres, mercancías y artefactos...

A Stratford solían ir (desde que el padre del Poeta fué bayle) compañías de actores, y entre ellas acudieron las mejores entonces existentes,—la compañía de la Reina, la de los servidores de lord Worcester, la de los servidores de lord Leicester, la de los servidores de lord Warwick;—por manera que SHAKESPEARE ya vió de niño en la Sala de los Gremios de su pueblo natal á los más distinguidos actores de aquel tiempo, y las obras más notables que cautivaban al público de entonces. Créese que el famoso actor Burbage (1) *el viejo* era de Stratford, y seguramente había nacido en esta población el no menos afamado Tomás Greene (2). Si es verdad lo que cuenta el buen anticuario Aubrey de ser GUILLERMO SHAKESPEARE inclinado *por naturaleza* á los versos y á la declamación, ¿tendría mucho de extraño que el precoz actor se hubiese entrometido con los cómicos y hecho conocimiento con algunos? ¿No le habría esto servido de introducción cuando después fué á Londres?

De cualquier modo resulta que la temprana vida del Poeta fué incompatible con la educación clásica de entonces; en lo cual convienen todos sus contemporáneos, aun aquellos que se complacían más reverentemente en consignar con minuciosidad cuantos méritos podían atribuirle.

Y resulta igualmente que el Genio no se engendra en la erudición, ni depende del medio exterior, ni de los accidentes eventuales de la vida. Miriadas han visto la noble arquitectura del castillo de Kenilworth, y han recorrido las históricas ciudades de Warwick y de Coventry; pero, de

(1) Pronúciase Bórbich.

(2) Pronúciase Grin.

entre tantos ojos, solamente los de SHAKESPEARE tenían penetración bastante para percibir la arquitectura invisible de los misterios del sér humano. Sin duda los bosques solitarios á orillas del Avon; y los regocijos reales y las mozigangas y tramoyas del castillo de lord Leicester impresionarían la infantil imaginación del que muy en breve había de fundar sobre nuevas bases el teatro de Inglaterra; pero pretender que la contemplación de ruinas monásticas ó el abigarrado espectáculo de mercados y de ferias pueden ser factor importante en el desarrollo de un genio inmortal, viene á ser desatino semejante

Al de pensar en ser Newton  
Mirando caer manzanas.

El genio nace en una exaltación misteriosa y excepcional de las potencias psíquicas; y sólo ejercitando sus propias fuerzas se vigoriza y desarrolla, y sólo remodelando sin tregua sus trabajos incomparables se mejora y perfecciona.

### XIII.

#### **Ana Hathaway (1), mujer de Shakespeare.**

Antes de finalizar el año de 1582—por consiguiente de edad de diez y ocho años y medio (2)—GUILLERMO SHAKESPEARE se casó con Ana Hathaway, de la aldea de Shottery, á una milla de Stratford. La lápida del enterramiento de

---

(1) Pronúciase Jázaüey.

(2) Capell cree que Shakespeare se casó antes de los diez y siete ó poco después.

Ana declara que ésta murió de sesenta y siete, el 6 de agosto de 1623; de donde se deduce que tenía veinticinco años cumplidos cuando contrajo matrimonio. No consta la fecha del enlace; pero existe una fianza por cuarenta libras de buena y legal moneda de Inglaterra, prestada, para seguridad del Obispo de la diócesis, por dos labradores de Warwick,— Sandells y Richardson,— el 28 noviembre del año XXV de Isabel, garantizando que Guillermo Shagspere y Ana Hathway contraerían matrimonio; y, según este documento, no había de haber más que una sola amonestación ni habían los novios de casarse—¡rara cláusula!—sin el consentimiento de los amigos de Ana (1). Cuenta la tradición que el matrimonio se verificó en la capilla de Luddington (2), aldea de la parroquia de Stratford, no lejos de Shottery; pero, fuera de esto, no hay constancia ninguna ni del día ni del lugar. ¡Ni aun siquiera se sabe si Ana era hermosa ó fea!

No ha dado poco qué pensar la partida de bautismo de Susana, fruto primogénito de aquel matrimonio, por ser su fecha la del siguiente 4 de mayo de 1583.

Los que no quieren ver ni aun siquiera sombras en la moralidad de ANA y GUILLERMO, se esfuerzan en sugerir que los padres de Susana hubieron de unirse *lícitamente* por agosto de 1582. En efecto, el matrimonio ante testigos se consideraba como válido en aquellos tiempos, con tal de que, dentro de cierto plazo, fuese seguido y confirmado por el matrimonio eclesiástico. Todavía existe en la iglesia luterana el casamiento ante testigos; y durante muchos

---

(1) Esta fianza (*marriage-bond*), donde se llama á la novia Ana Hathway, fué descubierta por Thomas Phillipps en el registro de Worcester.

(2) Pronúnciese Lúinton.

años continuó la práctica en los pueblos de Inglaterra, á pesar de los esfuerzos para acabar con ella de la Iglesia reformada.

Y á propósito de esto se hace observar que, cuando los padres no habían cumplido con el rito religioso, constaba indefectiblemente la ilegitimidad del nacimiento en la partida de bautismo; nota que no afea la de la niña Susana. —*Honi soít qui mal y pense.*

Los otros dos hijos de GUILLERMO y ANA, Hamnet y Judit, gemelos, fueron bautizados el 24 de febrero de 1584-85. Hamnet murió de doce años en 1596.

¿Fué feliz Guillermo en este matrimonio, celebrado, según los detractores, con tan malos auspicios? Están por la negativa los que saben que sólo una vez al año iba GUILLERMO á Stratford, desde que en Londres se dedicó al teatro; y aducen, en concluyente corroboración, el hecho de no haber SHAKESPEARE dejado nada en su testamento á su mujer, excepto el segundo y mejor lecho, con sus ropas correspondientes. Pero los que han insistido en este argumento hasta muy entrado este siglo, olvidaban constantemente—¡aturdimiento extraño!—que siendo libres los bienes de GUILLERMO SHAKESPEARE (con excepción de una enfiteusis expresamente mencionada en su disposición testamentaria) tenía Ana Hathaway, como esposa, conforme á las leyes inglesas, perfecto y claro derecho á viudedad; esto es, al disfrute vitalicio é irreductible de gran parte de los bienes del marido. Olvidan, además—¡y esto es más extraño todavía!—que GUILLERMO SHAKESPEARE, por propia voluntad, cuando ya rico se retiró del teatro, fué á establecerse en Stratford y á vivir allí con su mujer y su familia; de modo que sólo hay motivos para presumir que, así como el gran Poeta fué buen hijo, fuera igualmente buen esposo.

Cuarenta años antes del casamiento, se hallaban establecidos los Hathaways en la aldeita de Shottery, puesto que se los menciona en padrones del tiempo de Felipe y María. Todavía la tradición señala la casita ocupada por los Hathaways en tiempo de GUILLERMO SHAKESPEARE, hoy dividida en tres; y todavía allí se enseña una armazón de cama, de madera tallada, transmitida de unos herederos en otros como mueble vinculado. Cuando la fiesta del jubileo en 1769, el actor Garrick compró varios objetos de la casita; y años después, Samuel Ireland (1) se llevó una silla en que GUILLERMO hacía el amor á Ana (?).

No se duda de que ésta fuese hija de Ricardo Hathaway, labrador acomodado de Shottery; pero es muy de extrañar que Ricardo no la recordase en su testamento, donde se hace mención, así de Sandells como de Richardson, los dos garantizadores ante el Obispo de la diócesis de que Guillermo y Ana celebrarían matrimonio. Ricardo Hathaway murió en setiembre de 1584, unos doce meses antes del enlace; sin embargo de lo cual, hay biógrafo que le hace presenciar el casamiento. Y debió haber estado en buenas relaciones con el padre del Poeta, puesto que Juan resulta fiador del Ricardo en 1566.

## XIV.

### Conseja de los ciervos.

No parece que el matrimonio hiciera hombre de peso á GUILLERMO SHAKESPEARE.

Rowe dice: «Por desgracia, demasiado frecuente en los

---

(1) Pronúnciese Aiarland.

jóvenes, Shakespeare se dió á malas compañías; y algunos que robaban ciervos lo indujeron, más de una vez, á robarlos en un parque perteneciente á sir Thomas Lucy, de Charlecote, cerca de Stratford. En consecuencia, este caballero procesó á Shakespeare; quien, para vengarse, escribió una sátira contra él. Este, acaso, primer ensayo de su musa, resultó tan agresivo, que el caballero redobló su persecución en tales términos, que obligó á Shakespeare á dejar sus negocios y su familia, y á refugiarse en Londres.»

En los papeles pertenecientes al anticuario del siglo xvii, Fulman, que á la muerte en 1707 del Rev. Richard Davies, rector de Sandford, Oxforshire, fueron regalados al Colegio de Corpus Christi en Oxford, se lee lo siguiente:

«Él (Shakespeare) era muy dado á todo género de malicias; robaba ciervos y conejos, particularmente á sir Lucy (*sic*) (1), quien muchas ocasiones lo hizo azotar (!), y á veces prender, hasta que le obligó á abandonar su pueblo natal, no sin gran ventaja para el mismo Shakespeare.»

Malone, deseoso siempre de enaltecer á Shakespeare y de contradecir á Rowe, se tomó no poco trabajo en demostrar que sir Thomás Lucy no poseía parque ninguno en Charlecote; pero no logró probar que no tuviese ciervos ó venados, pues consta que su hijo regaló alguno á lord Ellesmere en 1602.

Según Oldys, laborioso bibliógrafo (nació en 1687; murió en 1761), «había un muy anciano caballero en las cercanías de Stratford (donde murió hace ya cincuenta años) que, no sólo había oído referir á muchos viejos de aquella población las transgresiones de Shakespeare, sino que re-

---

(1) Sir Lucy, en inglés, es una impropiedad semejante á la de decir en español Don Alvarez ó Don Martínez.

cordaba aún la primera estrofa de la negra sátira, manuscrita por un conocido á quien la recitó, y que tal como es, ni mejor ni peor, resulta del tenor siguiente.» Y la copia (1).

El juego de palabras en que consiste toda la malicia de la estrofa (bien poco honrosa para su Autor) es muy semejante al que campea en la escena primera de «Las alegres Windsoreñas» (*The merry wives of Windsor*) cuando aparece el juez de paz Shallow, altamente enojado contra

(1) Textualmente es como sigue:

A parliemente member, a justice of peace,  
 At home a poor scare-crowe, at London an asse;  
 If *lowsie* is *Lucy*, as some volke miscalle it,  
 Then *Lucy* is *lowsie* whatever befall it:  
     He thinks himself greate,  
     Yet an asse in his state  
 We allowe by his ears but with asses to mate.  
 If *Lucy* is *lowsie*, as some volke miscalle it,  
 Sing *lowsie Lucy*, whatever befall it.

No es posible traducir el juego de palabras resultante de la alteración de los vocablos *Lucy*, apellido de sir Thomas; *Lucy*, Lucía (nombre propio); *lucy*, lucio (nombre de un pez); *louse*, piojo, y *lousy*, piojoso.

Una traducción que medio diese á entender los retruécanos á que se prestan acepciones tan diferentes, podría ser así:

Miembro del Parlamento, juez de paz,  
 Miserable espanta-pájaros en su tierra, jumento en Londres,  
 Si piojoso es Lucio, como algunos dicen equivocadamente,  
 Entonces Lucy es piojoso, y caiga el que caiga:

El se cree un gran hombre;

Pero, como por naturaleza es un asno,

Tenemos que clasificarlo entre los burros á causa de sus orejas.  
 Si Lucy es piojoso, como le dicen equivocadamente,

Canta tú, { piojosa Lucía }  
           { piojoso Lucy } , y caiga quien caiga.

Falstaff por haberle matado éste un ciervo (1). Y, como en dicha comedia es incuestionable la rencorosa alusión á sir Thomas Lucy, hasta el mismo Malore se ve precisado á confesar que, por algún motivo ignorado, el gran Poeta sentía ojeriza contra su vecino el caballero de Charlecote.

La sátirá debió haber puesto muy en ridículo á sir Thomas Lucy, por haber cuidado el autor de fijarla, á guisa de pasquín, á la entrada del parque, y de hacerla circular profusamente entre sus convecinos. Dijose que la compo-

(1) Dice así:

SLEN.—All his successors, gone before him, have done't; and all his ancestors, that come after him, may; they may give the dozen white *lucies* in their coat.

SHAL.—It is an old coat.

EVA.—The dozen white *louses* do become an old coat well; it agrees well, *passant*: it is a familiar beast to man, and signifies—love.

SHAL.—The *luce* is the fresh fish; the salt fish is an old coat.

Hay que advertir que el escudo de armas de sir Thomas era gules con tres lucios plata.

Para presentar retruécanos, pudiera lo anterior traducirse, aunque no literalmente, como sigue:

SLEN.—Así lo hicieron todos sus descendientes que le han precedido, y todos sus antecesores que le sucedan podran hacerlo también. Pueden colocar una docena de (pejes) lucios en su cuartel.

SHAL.—Cuartel viejo es.

EVA.—En viejo cuartel cuadra una docena de piojos (lucios) y se han de mostrar «*passant*.» Es alimaña íntima del hombre, y significa *apego*.

SHAL.—Pescado fresco es el lucio. En el cuartel sólo hay salada pesca.

Como se ve, la docena de *lucios* se transforma en el chapurrado inglés del párroco galés en una docena de *piojos*.

sición se había encontrado entera dentro de un cajón en Shottery; pero bien pronto la crítica demostró que el hallazgo era una groserísima falsificación.

Respecto de este incidente, hay dos bandos: el de quienes lo niegan en redondo (entre los cuales están los descendientes de los Lucy), calificándolo de *absurdo y mentiroso*; y el de los que, concediéndole veracidad, tratan de quitarle toda importancia, aduciendo que en tiempos de SHAKESPEARE el robo de un venado era menos delito que en la actualidad el robo de una perdiz; pero estos aturdidos defensores no quieren ver la injusticia de la sátira contra un vecino, plenamente en su derecho al defender su propiedad, aun cuando se le haya querido pintar como magistrado vano, débil y vengativo; lo que nada tiene que ver con el fondo de la cuestión.

## XV.

### Conseja de los caballos.

Si el robo de los venados y la consiguiente persecución de sir Thomas Lucy no fueron la causa de que GUILLERMO SHAKESPEARE abandonase su residencia en Stratford, habrá que confesar sencillamente que no se rastrea razón ninguna explicatoria de los motivos que indujeran al Poeta á trasladarse á Londres.

Pero sea de ello lo que quiera, parece que en 1586 ya estaba Guillermo en la capital de Inglaterra; y si algún asomo de veracidad dió ocasión á las consejas referentes á sus primeras ocupaciones en la gran ciudad, muy apurada en los principios debió allí ser su situación.

Teófilo Cibber (nació el 26 noviembre 1603; pereció en un naufragio en octubre de 1758; actor á los diez y ocho años) tomó gran parte en una obra—que se publicó con su nombre solamente—titulada *Vida de los poetas de la Gran Bretaña y de Irlanda*, y en ella se lee lo que sigue:

«No puedo menos de relatar aquí una historia que sir William Davenant refirió á Mr. Rowe, quien se la contó á Mr. Pope, y Mr. Pope al Dr. Newton, el último editor de Milton: y esta historia que se menciona aquí procede de un caballero (el Dr. Johnson) que se la oyó al Newton. La anécdota se refiere á la primera aparición de Shakespear por la casa del teatro. Cuando él vino á Londres estaba sin dinero ni amigos; y, como forastero, no sabía á quién ni á qué acudir para mantenerse. No usándose coches en aquel tiempo, y acostumbrando los caballeros ir á caballo al teatro, Shakespear en la última necesidad se puso á la puerta del coliseo, y allí se procuró algún dinero guardándoles los caballos durante la representación. Manifestóse en la guardería tan diestro y ágil, que pronto, no pudiendo acudir por sí solo á tantos caballos como se le confiaban, pagó chiquillos que le ayudasen y que muy luego fueron conocidos con el nombre de «los chiquillos de Shakespear» (*Shakespear's boys*). Por azar algunos actores conversaron con Shakespear, y hallándole muy agudo y distinguido en la conversación, admirados lo recomendaron en la casa, donde fué primeramente admitido en un cargo muy subalterno; pero no permaneció así mucho tiempo, pues pronto se distinguió, si no como actor eminente, á lo menos como elegante escritor, (*at least as á fine Writer*).»

Johnson, en sus prolegómenos á Shakespear, dice:

«A las anteriores referencias concernientes á la vida de Shakespear tengo ya sólo un pasaje que añadir, referido por Mr. Pope como se lo había comunicado Mr. Rowe. En el tiempo de Isabel, no siendo comunes los coches, y de

ningún modo conocidos los de alquiler, los vanidosos, endebles ó perezosos iban á caballo á todo negocio ó diversión distante. Muchos, pues, se trasladaban así al teatro; y, cuando Shakespear vino á Londres huyendo de un proceso criminal, su primer recurso fué esperar á la puerta del teatro y tenerles los caballos hasta el fin de la representación á los que no llevaban lacayos. Distinguióse tanto Shakespear en este oficio por su esmero y rapidez, que al poco tiempo todos los que se apeaban llamaban á Guillermo Shakespear, y apenas á ninguno otro mozo se le confiaban caballos mientras se podía contar con Guillermo Shakespear. Esta ocupación fué la alborada de mejor fortuna. Encontrándose Shakespear con más caballos de los que podía cuidar, asalarió chiquillos que bajo su inspección los guardasen; y éstos, no bien llamaban á Guillermo Shakespear, se presentaban inmediatamente diciendo: «Yo soy chiquillo de Shakespear, caballero.» Con el tiempo halló Shakespear mejor colocación; pero, mientras siguió la costumbre de ir á caballo al teatro, los mozos que tenían los caballos conservaron el nombre de *chiquillos de Shakespear.*»

Contra esta historia de los caballos hay manifiesta oposición entre la mayoría de los comentadores,—más acaso que por su improbabilidad, por el deseo de no ver empleado en bajas ocupaciones al venerado Poeta inglés.

Así ¡cuánta diligencia derrochada en escudriñar los documentos contemporáneos, impresos y manuscritos, para averiguar si algún escritor de entonces hace indicaciones respecto á la costumbre de ir á los teatros á caballo, ó bien á la práctica de guardar las bestias á las puertas de los coliseos durante las horas de la representación!

Algunos escritores satíricos de aquel tiempo bromean por irse á las representaciones sobre agua (en barcos);

pero hasta ahora nunca se ha descubierto la problemática alusión, fuera de las aducidas de Cibber y de Johnson, fundadas, después de todo, en referencias de referencias verbales.

Rowe no creyó digna de figurar en la biografía que escribió de SHAKESPEARE la relación de Pope; y Malone, que cree sustentado el incidente sobre base de ninguna solidez, no se pronuncia, sin embargo, contra la cuestionada aseveración de trasladarse á los teatros ingleses los señores de entonces á caballo.

Enrique Steevens (1) (nació en 1736; murió el 22 enero de 1800), uno de los coleccionadores de las obras de SHAKESPEARE, emite una opinión que, aunque con visos de verosímil, ofrece anchos portillos por donde atacarla.

«Aunque Shakespeare abandonase á Stratford á causa de una irregularidad juvenil (dice Steevens), no hay razón para suponer que hubiese perdido el amparo de su padre—quien ejercía un oficio lucrativo—ni el amor de su esposa, que ya le había dado hijos y era hermana de un hacendado pudiente, ni es verosímil que Shakespeare, lejos ya del alcance de su perseguidor, ocultara su género de vida ni el lugar de su residencia á quienes, si él hubiese estado en la última penuria, no habrían dejado de acudirle con los necesarios medios para ahorrarle la abyección de guardar bestias á la puerta de un teatro.»

Pero obsérvese que Steevens habla de la posibilidad de que Juan Shakespeare acudiese en 1586 con recursos á la estancia de su hijo GUILLERMO en Londres, cuando precisamente aquella fué la época de las angustiosas penurias y escaseces del, en mejores tiempos, bayle de Stratford. ¿Ni por dónde consta que el hermano de Ana Hathaway fuera

---

(1) Pronúnciese Stívens.

tan acaudalado que pudiera remediar lo precario de la situación del fugitivo?

Más discretas parecen las inferencias de Malone. Thomas Greene, el celebrado comediante de aquel período, era paisano de GUILLERMO, y aun alguien dice que pariente. ¡Quién sabe si SHAKESPEARE, dado á la poesía, acertó á infundir carácter dramático á sus primeras producciones, y su nativa sagacidad le hiciera presentir que la gloria no era incompatible con la utilidad, y que el teatro podía ser camino para las dos! ¡Quién sabe si con algo escrito se presentó á Greene, para quien le facilitaron el acceso sus cualidades de paisano y de pariente!... Pero ¿estaba Greene en Londres cuando SHAKESPEARE llegó á la capital?

De cualquier modo que ello sea, la tradición cuenta que SHAKESPEARE entró en el teatro con el humilde oficio de traspunte, criado entonces del apuntador, y cuyo cargo era avisar á los actores cuando les llegaba el turno de presentarse ante el público en la escena.

## XVI.

### Shakespeare actor y autor.

La situación de SHAKESPEARE debió mejorar muy pronto, por ser imposible que hombre tan eminente no evidenciara desde luego aquellas prodigiosas facultades que le hicieron

Alma del siglo,  
Delicia, asombro, aplauso de la escena (1).

---

(1) ..... Soul of the age,  
The applause, delight, the wonder of our stage.  
Celebrado encomio de Ben Jonson, entre los versos laudatorios que preceden al *in-folio* de 1623.

Y, en efecto, supónese que primero se distinguió como actor, si bien ningún contemporáneo lo cita entre los eminentes de la época, ni á la altura de sus paisanos Greene y el famoso Ricardo Burbage, llamado el Roscio de Inglaterra (1). Rowe noticia que sólo se distinguía SHAKESPEARE representando el papel de la *Sombra de Hamlet*. Sin embargo, de varios pasajes de las obras del eminente Autor se deduce que debía tener conocimiento íntimo y profundo del arte de representar; de donde resulta que su Genio era tan eminente respecto á la naturaleza de la acción como á la proficiencia en el escribir.

Supónese también que tan insigne Dramaturgo inició su carrera de triunfos refundiendo composiciones ajenas. En aquellos días los dramáticos eran ocupados por los empresarios de los teatros en variar, alterar, mutilar y adicionar las piezas antiguas ó que habían dejado de llamar la atención; y es altamente verosímil que SHAKESPEARE empezase como los demás. Aun antes de haber huído de Stratford (si es que huyó), pudo ya tener escrita alguna ó algunas comedias; y si Greene ó Burbage (2), ó acaso ambos, encontraron en ellas las cualidades que deseaban, sin duda ninguna le encomendarían la refundición de todas aquellas producciones ya gastadas que quisieran, sin embargo, remozar. Tal vez este sólo motivo fuera bastante para explicar la entrada de SHAKESPEARE en el teatro desde el mismo día de su llegada á Londres, sin necesidad de la cuestionada guardería de bestias. Pudiendo SHAKESPEARE haber tenido fácil acceso hasta Greene y Burbage, es probable que estos hombres le hubieran hecho ofertas más ó menos aceptables, siempre en el supuesto de que les hubiese manifestado previamente prendas dramáticas que pudieran serles útiles.

---

(1) Si Burbage no era del mismo Stratford, es casi seguro que era del mismo condado.

(2) Pronúnciese Grín, Bórbich.

No hay pruebas de que SHAKESPEARE perteneciese á otra compañía que á la propietaria de los teatros de BLACK-FRIARS (1), ya existente, y de EL GLOBO, que, si no se abrió á fines de 1594, funcionaba de cierto á principios de 1595.

Esta compañía, cuyo director era Burbage, se llamó la *de los criados de lord Chamberlain*, hasta que, por un privilegio del Rey Jorge, tomó el título de *Compañía de los cómicos del Rey*.

Ignórase la fecha exacta en que SHAKESPEARE dejó de ser actor. Consta que en 1603 representó en el SEYANO de Ben Jonson; y créese que poco después se retirara del teatro.

Hay quienes suponen que SHAKESPEARE, lejos de tener entusiasmo por su profesión de actor, sentía hacia ella repugnancia; y para pensar así, aducen como fundamento el texto del soneto CXI, en el cual pretenden que el Poeta habla de sí, y que expresa su antipatía hacia un oficio en que se consideraba rebajado (2). Quizá esta repugnancia sea factor digno de tenerse en cuenta para explicar el poco aprecio en que el Autor tenía sus obras inmortales.

Aun cuando SHAKESPEARE no fuese una eminencia como actor, sin duda ninguna le favorecía no poco la novedad de presentarse en escena como intérprete distinguido de sus propias producciones, maravillosamente populares.

---

(1) Pronúnciese Blácfriars.

(2) Los versos son como sigue:

O, for my sake do you with fortune chide,  
The guilty goddess of my harmful deeds,  
That did not better for my life provide  
Than public means which public maners breeds.

Achaca de la suerte á los rigores  
Y á la pérfida Diosa que me guía,  
El tener que ganar la vida mía  
Mendigando del público favores.

Y no sólo obtuvieron el aplauso del público en general, sino la estimación de las personas más cultas y distinguidas.

Hay certeza de que SHAKESPEARE mereció el especial patrocinio de la Reina Isabel, entusiasta por la escena, y las distinciones más afectuosas del Conde de Southampton (1), al cual Shakespeare dedicó sus poemas VENUS Y ADONIS y TARQUINO Y LUCRECIA. Hasta se dice que este caballero dió una vez 1 000 libras al Autor, á fin de completarle una cantidad que necesitaba para una compra de tierras (2); merced exorbitante para la época, é increíble por tanto, si bien puede considerarse como agigantada tradición de algún favor real y positivo. En el prefacio de la edición de los poemas de SHAKESPEARE hecha por Lintot (3), se lee que «el instruidísimo y gran protector del saber, Rey Jacobo I, se dignó escribir de su propia mano una cariñosa carta á MASTER SHAK., la cual, aunque perdida ahora, estuvo mucho tiempo en poder de sir William D'Avenant (4), como puede testificar persona digna de fe, viva aún.» El Dr. Farmer (5) (nació el 28 agosto 1735; falleció setiembre 8 de 1797), autor de una obra titulada «Ensayo sobre el saber de Shakespeare,» y tan entusiasta por las obras de este autor, que no admitió el nombramiento de Obispo para continuar en libertad de asistir al teatro y ver las representaciones de Garrick, supone que esta carta fué escrita por el Rey Jacobo en reciprocidad de la lisonjera alusión que SHAKE-

---

(1) Pronúnciese Sauzáampton.

(2) Hay quien dice que la cantidad prestada fué para completar la participación de Shakespeare en la propiedad del teatro de El Globo.

(3) Pronúnciese Lintot.

(4) El célebre Davenánt.

(5) Pronúnciese Fármer.

SPEARE le había hecho en el acto iv de *Macbeth* (1).

¿Cómo, pues, con el patrocinio de dos reyes, Isabel y Jacobo, y con la amistad y benevolencia de personas de la más alta posición social no había de sonreír al cabo la Fortuna á un hombre de tan indisputable mérito real?

## XVII.

### Fortuna de Shakespeare.

De la prosperidad de SHAKESPEARE dan testimonio cartas escritas, al finalizar el siglo xvi, por varios paisanos suyos, referentes á negocios y dinero; y, además, la evidencian documentos existentes en los Registros de la propiedad.

Entre otras adquisiciones, consta que ya en 1597, á los once años de estar en Londres, compró por sesenta libras una de las mejores casas de Stratford, denominada New Place (Sitio Nuevo).

En mayo 1602 adquirió, por trescientas veinte libras, ciento siete acres de tierra arable en la parroquia de «STRATFORD EL VIEJO;» y en setiembre siguiente un «*Cotagium cum pertinentiis*» en Walker's Street (2), cerca de la casa grande de New Place.

---

(1) .....and some I see  
That two-fold balls and treble scepters carry.  
..... y algunos Reyes miro  
Con dobles mundos y con triples cetros.

Alusión muy lisonjera al Rey Jacobo, que primero reunió las dos islas y los tres reinos de Inglaterra, Escocia é Irlanda, y cuya casa se decía descender de Banquo.

(2) Pronúnciese Uókerstrit.

Y no se limitaron á esto las adquisiciones de aquel año; pues por San Miguel compró en sesenta libras otra casa, con dos graneros, dos jardines y dos huertas.

Desde enero de 1597-8 ya se habían hecho proposiciones á SHAKESPEARE para que tomase la mitad del arriendo concedido por 92 años en 1544 de los diezmos chicos y grandes de Stratford, Stratford el Viejo, Bishopton y Welcombe; pero el negocio no quedó cerrado hasta julio de 1605; y por esta adquisición—la mayor que se conoce de Shakespeare—desembolsó cuatrocientas cuarenta libras, cantidad bastante considerable para aquellos tiempos.

En marzo 1612 SHAKESPEARE compró una casa con un pequeño terreno anejo á ella, situada en Londres no lejos del teatro de Blackfriars, por el precio de ciento cuarenta libras; de las cuales sólo ochenta fueron pagadas en el acto, pues al siguiente día SHAKESPEARE hipotecó la casa por el resto al vendedor. Satisfecha, al fin, la totalidad, esta casa fué arrendada á un tal Juan Robinson, citado en el testamento de SHAKESPEARE como testigo. Presúmese que SHAKESPEARE comprara esta finca para proporcionar en ella acomodo á su amigo y compañero el actor Juan Heminge.

No parece que pueda caber duda respecto á que SHAKESPEARE fuese uno de los accionistas del teatro de Blackfriars; pero la cuantía de su participación se ignora; por considerarse hoy producto de una superchería una nota (descubierta por Mr. Collier entre los papeles del archivo de lord Ellesmere) donde se lee la siguiente partida:

«Item, W. Shakspeare pide por la guardarropía y las propiedades en el mismo teatro 500 libras; y por sus 4 acciones lo mismo que sus compañeros Burbidge y Fletcher

938 L. 6 ch. 8 pen.

1.438 L. 6 ch. 8 pen.»

Supónese que esta nota acompaña-se á una petición de

los actores de Blackfriars, á quienes se quería impedir la reconstrucción del teatro en 1596, y hasta el permiso para representar; pero la petición, á consecuencia de examen pericial de 30 de enero de 1860, fué resueltamente declarada ESPURIA, y la nota no se considera ni original ni copia de la época.

Sea como quiera, SHAKESPEARE debió haber dispuesto de su participación en este teatro, puesto que no se hace mención de ella en su testamento. Ni tampoco se habla de su participación en el teatro de *El Globo*, que se quemó el 29 junio 1613, á consecuencia de haber caído en el techo, que era de paja, el taco encendido de un disparo de cañón hecho durante la representación del *Henrique VIII* (1). Seguramente SHAKESPEARE no tenía entonces propiedad ninguna en El Globo; ya que ni por documentos ni por tradición resulta que aquel incendio hiciese mella en su fortuna.

## XVIII.

### Cuantía según el testamento.

Verdaderamente la cuantía de la fortuna que llegó á acumular GUILLERMO SHAKESPEARE no puede fundadamente apreciarse más que por el examen del testamento.

En él, después de dejar su alma á Dios, y el cuerpo á la tierra, *de que fué formado*, hace los legados siguientes:

Ciento cincuenta libras, á su hija Judit.

---

(1) Hay quien asegura que se representaba una pieza nueva titulada *Todo es verdad* (*All is true*), donde había escenas referentes al reinado de Enrique VIII.

Ciento cincuenta libras más, á la misma, si vivía aún, ó algún hijo suyo, tres años después del testamento; y, si no,

Cien libras á Isabel, la hija de Susana, y

Cincuenta libras á Juana (la hermana de SHAKESPEARE).

A la misma Judit la taza grande de plata dorada (my broad silver gilt bole).

Viente libras, á Juana, y, por vida, la casa que habitaba.

Quince libras, á los tres hijos de Juana; cinco á cada uno.

A Isabel (la nieta de SHAKESPEARE, hija de Susana) toda la plata labrada—excepto la broad silver and gilt bole.

Diez libras, á los pobres de Stratford.

A Tomás Combe, la espada.

Cinco libras, á Tomás Russell.

Trece libras, seis chelines, ocho peniques, á Francisco Collins.

Veinticinco chelines, ocho peniques, á Hamlett Sadler, para un anillo.

Veinticinco chelines, ocho peniques, á Guillermo Reynolds, para otro.

Veinte chelines, á Guillermo Walker, ahijado de SHAKESPEARE.

Veinticinco chelines, ocho peniques, á Antonio Nashe.

Veinticinco chelines, ocho peniques, á Mr. Juan Nashe.

Veinticinco chelines, ocho peniques, al actor Juan Hemynges, para que le compraran un anillo.

Veinticinco chelines, ocho peniques, al actor Ricardo Burbage, para lo mismo.

Veinticinco chelines, ocho peniques, al actor Henry Cundell, para ídem.

A Susana (la hija mayor de SHAKESPEARE) la gran casa de New Place; las dos en Hensley-Street, y todos los gra-

neros, establos, huertas, jardines, tierras y fincas en Stratford-upon-Avon, Stratford el Viejo, Bushipton y Welcombe, y la casa en Londres habitada por Juan Robinson.

A Ana Hathaway (la mujer de SHAKESPEARE) el segundo mejor lecho con sus pertenencias.

Y á Juan Hall (el marido de Susana) el resto de la plata labrada, joyas, etc.

Como se ve, para principios del siglo xvii, y para una población condal inglesa, era de cuantía considerable la fortuna del Poeta; y, como el testamento original existe, no cabe dudar acerca de las precedentes partidas.

En el *Diario* de un vicario de Stratford, llamado Ward (1), nombrado para el cargo en 1662, consta que «había oído decir que SHAKESPEARE, en sus últimos días y cuando ya se había retirado á Stratford, componía anualmente dos comedias; por las cuales recibía tan amplia remuneración, que le permitía gastar á razón de mil libras por año»; pero los comentaristas, con razón, creen exorbitante este aprecio, con tanto mayor motivo, cuanto que hay fundamento para creer que SHAKESPEARE no compusiese obra dramática ninguna desde 1613 en adelante. Efectivamente, el avalúo de Ward es tan exagerado, cuanto que significaría, conforme al presente valor de la moneda, que el Poeta gastaba á razón de veinticinco mil duros anuales en su pacífico retiro del oscuro Stratford; lo que no parece cuadrar enteramente bien con sus hábitos de ahorro, ni con el cuidado que, á lo que parece, ponía en la defensa de sus derechos. Consta que en 1604 demandó á un tal Rogers para el cobro de una libra, quince chelines y diez peniques que le debía, importe de cebada ya preparada para

---

(1) Pronúnciese Uard.

la fabricación de cerveza; que en 1608 demandó á un Juan Addenbroke por seis libras; que en 1612 seguía pleito por causa de los diezmos comprados en 1605...; y que en 1614 y 1615 elevaba los correspondientes recursos para evitar acotamientos de tierras contiguas á Stratford, de que podían resultar perjuicios á las posesiones del Poeta. ¡Lástima grande que haya constancia de estas miserias, y que falte respecto á las cualidades del carácter y á las prendas de aquel corazón!

## XIX.

### Cualidades del carácter.

Sin duda rendía culto á la amistad y al compañerismo quien en su testamento dejaba expresiones de afecto á los que habían compartido con él los laureles de la escena; y, sin embargo, pocos puntos hay más debatidos que el de la firmeza de SHAKESPEARE en esta clase de sentimientos, á propósito de su amistad con el afamado autor dramático Ben Jonson, su pretendido rival. Pero, ¡cosa admirable! cuanto consta de un modo indubitado respecto de las relaciones entre SHAKESPEARE y Ben Jonson, demuestra que nunca se enturbió la amistad de estos dos hombres eminentes; no obstante lo cual, sobrenada (1) entre las tradiciones la de que con los años hubo de enfriarse la in-

---

(1) Una obra existe sobre los argumentos de Malone, Chalmers y otros acerca de la enemistad de Jonson con Shakespeare, por Octavio Gilchrist: *Examination of the Charges maintained by Messrs. Malone, Chalmers, and others, of Ben Jonson's enmity etc. towards Shakespeare.* De este punto también trata la edición de Jonson, por Gifford.

timidad entre ellos existente en un principio. ¿Por qué? ¿Acaso porque Ben Jonson no fué nunca de la escuela Shakesperiana?

Según Rowe (1), el conocimiento de SHAKESPEARE con Ben Jonson tuvo su origen en un acto de bondadosa consideración y de noble equidad del primero para con el segundo. Cuando Jonson era enteramente desconocido en la república de las letras, presentó una comedia á los actores, quienes la leyeron con tan poco interés, que iban ya á devolverla, cuando, por fortuna de Ben Jonson, cayó en manos de SHAKESPEARE; el cual, encontrándola notable, hizo variar de opinión á sus colegas. SHAKESPEARE fué luego padrino de un hijo de Ben Jonson; y por tradición se sabe que en un club fundado en la *Mermaid Tavern* (2) por sir Walter Raleigh (3), especie de *Parnasillo* al cual concurrían los literatos de la época (Beaumont, Fletcher, Selden, Donne...), se entablaban certámenes y justas de ingenio entre Ben Jonson y SHAKESPEARE, algunas de cuyas ocurrencias parece que han llegado hasta la época presente; y, aunque acaso fantásticas todas, revelan benevolencia y consideración. ¿Ni cómo podía Jonson estar enemistado con SHAKESPEARE cuando, muerto ya éste, lo llama «*alma del siglo, asombro de la escena...?*» «*Tus escritos, dice, son tales que ni hombre ni musa pueden alabarlos suficientemente...*» «*Eres un monumento sin tumba, pues vivirás mientras viva tu libro y haya inteligencias que lo lean y alabanzas que tributar...*» «*Britania mía, triunfa; pues tienes*

---

(1) Gifford le contradice, suponiendo que la comedia de Jonson á que se alude no fué representada por la compañía de Shakespeare; pero Ben Jonson mismo dice que *Every man in his Humour* fué estrenada en 1598 por los criados de lord Chamberlain.

(2) Pronúciase Mèrmeid Távern (Taberna de la Sirena); algo semejante, no á nuestras tabernas, sino á nuestros restaurants.

(3) Pronúciase Uólder Ráli.

*uno que presentar, á quien todas las escenas de Europa han de rendir homenaje; que El no es de un siglo, sino de los tiempos todos...»* ¿Cómo podía Ben Jonson estar enemistado con aquel á quien titula *mi a madísimo?* y agrega: «*Yo amé al hombre, y honro su memoria, idolatría por mi parte, como quien más.*»

Jonson era de los que creían indispensable para la composición dramática el griego y el latín y el gusto de los autores clásicos; y de ahí su hasta la saciedad citado verso, en que echa en cara á su amigo que «*tenía poco latín y menos griego*»; Jonson, por tanto, quería la llamada regularidad del arte antiguo, y sufría con el maridaje de lo serio y lo jocosó; Jonson, en fin, era muy lento en producir; y de ahí el que censurara los encomios hechos por los actores á SHAKESPEARE, porque jamás éste enmendaba ni borraba línea alguna que escribiera. «*¡Ojalá que hubiera borrado mil!*» contestó; y lleno de consideración hacia su amigo explica detenidamente su exclamación en estos términos, dignos de ser íntegramente conocidos:

«*¡Ojalá que hubiese borrado mil! Exclamación que los actores juzgaron malevolencia mía. Y yo no revelaría esto á la posteridad, á no ser por su ignorancia (la de los actores), quienes encomiaban á su amigo á causa de aquello en que más faltaba; y por justificar mi candorosa franqueza; pues yo amé al hombre, y honro su memoria, idolatría por mi parte, tanto como el que más. El era, en verdad, recto y de naturaleza franca y libre; tenía excelente fantasía, magníficas ideas y felices expresiones; de donde corría aquella facilidad que tal vez necesitaba echarle el freno: *Sufflamínándus erat*; como Augusto decía de Haterio.*»

..... ¡Oh! ¿quién puede ver falta de amistad y de estima en esta justificación? ¿O es que, cuando un autor no está conforme con otro respecto de algún particular, ha de

atribuirse á odio ó malquerencia la falta de conformidad?

Tan insegura es la más insignificante circunstancia relativa á la vida de SHAKESPEARE, que en el mismo caso de la envidiosa hostilidad de Ben Jonson se encuentra, respecto á inverosimilitud, la malquerencia de Mr. John Combe, vecino de Stratford (á cuyo sobrino Tomás hemos visto que SHAKESPEARE en su testamento dejó su espada).

Cuando el célebre actor Betterton visitó el condado de Warwick para recoger noticias respecto al insigne Dramatista, oyó referir que Juan Combe dijo una vez haber soñado que SHAKESPEARE tenía intención de escribirle su epitafio, no bien hubiese fallecido; y que, deseando conocerlo en vida, le rogaba que se lo recitase antes de dejar el mundo. Cuéntase también que Combe era usurero, y que SHAKESPEARE improvisó el epitafio siguiente:

Yace aquí DIEZPORCIENTO sepultado:  
Van ciento contra diez si se ha salvado.  
Si alguien saber su nombre necesita,  
«¡Ja, ja, ja! ¡mi Juan Combe!» el diablo grita (1).

Y se agrega que la mordacidad de la sátira causó enojo tan implacable en Juan Combe, que jamás éste perdonó al Poeta.

Pero, si tan tirantes eran las relaciones entre ambos, ¿cómo se explica que el rencoroso Juan Combe, en el testamento bajo que falleció en julio de 1614, dejara á SHAKESPEARE cinco libras, en testimonio de estima y consideración, ni cómo que el Poeta legara á Tomás Combe, sobrino del supuesto usurero, su propia espada como recuerdo.

---

(1) Se atribuyen muchos epitafios á Shakespeare. Su autenticidad es dudosa.

de su última voluntad? Por otra parte, la voz usurero se aplicaba entonces á quienquiera que sacaba renta de su dinero, y no entrañaba la nota infamante que después adquirió, cuando el interés pasó del diez por ciento, tipo usual en tiempos del Poeta.

Aquí, como en tantos otros casos, la anécdota pugna con otras tradiciones; pues Juan Combe resulta de otras fuentes haber sido un vecino de Stratford altamente respetable y *caritativo*.

Y, si tradiciones han de servir contra tradiciones, más en conformidad con lo que se sabe de SHAKESPEARE es el suponer que hombre de mérito tan excepcional, fuese grandemente afectuoso con todos sus amigos, y que por su franca cordialidad y por su constancia en sus deferencias cautivase el trato de las personas distinguidas. ¿Ni qué hay de increíble en que fuera modelo de chispa y agudezas en su conversación, sin traspasar con ellas la raya de la cortesía y de las consideraciones debidas á la amistad?

## XX.

### Crónica escandalosa.

Era de moda en Inglaterra componer sonetos durante los reinados de Isabel y Jacobo. SHAKESPEARE escribió una gran colección, que consta de CLIV, acerca de la cual se ha comentado inagotablemente; en primer lugar, por haber sido considerados como una autobiografía del Poeta; y en segundo lugar, por ser enigma aún el nombre de la persona por quien se suponen inspirados.

Los sonetos aparecen dirigidos á un amigo adolescente; pero (según se lee en Dyce) (1) «no habiendo límites á las demencias de un crítico, Jorge Chalmers (2) sostuvo que la Reina Isabel estaba simbolizada en aquel adolescente.» Otro crítico, Fullom (3), cree probable que no todos, pero sí algunos de los sonetos, fuesen compuestos á la Reina; mas hoy prevalece la hipótesis de que los sonetos se compusieron al Conde de Pembroke (4). Sea lo que fuere de los fundamentos de esta especial literatura comentatoria de tan pequeños poemas, ello es que aun (5) no existe certidumbre acerca de la persona que inspirara los sonetos; pero, habiendo sido clasificados en seis grupos, y dos de ellos refiriéndose á una querida del Autor, la severidad inglesa encuentra inexcusable escándalo semejante en un hombre casado como SHAKESPEARE.

#### OTRA HISTORIA ESCANDALOSA.

Según Aubrey, SHAKESPEARE iba á Stratford una vez al año; y, según Oldys, solía parar en sus viajes de ida y vuelta en la posada ó mesón de la Corona, sita en Oxon.

Era la patrona mujer de singular belleza, decidora y llena de atractivos, y su esposo Mr. Juan Davenant (que llegó con el tiempo á ser alcalde de aquella población) hombre grave y melancólico.

(1) Pronúciase Dáís.

(2) Pronúciase Chámas.

(3) Pronúciase Fúlom.

(4) Pronúciase Pémbrouc.

(5) Todavía en 1838 apareció una obra titulada «Shakespeare's Autobiographical Poems. Being his sonnets clearly developed: con su carácter deducido principalmente de sus obras: por Charles Armitage Brown. Con ocasión de haber descubierto Philarète Chasles en la biblioteca Mazarino un in-quarto de 1609, apareció en 1862 una «Critical Disquisition» por Bolton Corney en 1862.

La crónica escandalosa quiere, pues, que el niño Guillermo Davenant fuese hijo del Poeta. Y se refiere que, estando por entonces el muchacho en la escuela, gustaba tanto de SHAKESPEARE, que en cuanto tenía noticia de su llegada, se escapaba del aula—aun siendo de siete años ú ocho—y corría desatinado para verlo. Y se refiere, además, que habiendo un viejo encontrado al niño, disparado sin aliento hacia su casa, hubo de preguntarle que á dónde se dirigía con tal prisa.—«A ver á mi padre-en-Dios Shakespeare (1). —¡Buen chico! replicó el viejo; pero ten cuidado de no tomar el santo nombre de Dios en vano.»

Esta anécdota parece haber sido referida por Pope á la mesa del Conde de Oxford. Muchos autores le han dado crédito; pero Steevens la trata con el mayor desdén, y se esfuerza en probar que no podía haber sido hijo del eminente Poeta un hombre de fisonomía parada, cara vulgar y facciones insignificantes, como las de Guillermo Davenant.

¡El argumento, como se ve, convence á un roble!

Pero es el caso que el mismo Davenant, según Aubrey, cuando un vaso de vino lo había ya puesto alegre, solía decir entre amigos íntimos que él creía escribir con la misma vena que SHAKESPEARE, y que sentía mucha satisfacción en que lo tuvieran por su hijo.

¡Pobre honra de la madre!

#### MÁS ESCÁNDALOS.

SHAKESPEARE oyó que una dama daba cita al actor Ricardo Burbidge, diciéndole que al entrar en su casa se anun-

---

(1) Padrino en inglés es *Godfather*, palabra compuesta de *God* Dios, y *father*, padre: la respuesta, pues, del niño significaba: á ver á mi padrino Shakespeare. Este juego de palabras se encuentra en libros de cuentos antiguos ingleses anteriores á Shakespeare.

ciase como Ricardo III. SHAKESPEARE se anticipó á su colega;... y, cuando éste llegó, le hizo decir que Guillermo el Conquistador había sido antes que Ricardo III (1).

## XXI.

### Más pormenores.

Bien poco más se encuentra en los biógrafos.

En un Certificado, de 23 de abril de 1605, de hombres y armas en el Condado de Warwick, aparece el nombre William Shakespere entre los de los soldados de la ciudad de Rowington (2), y, aunque los Shakespeares *abundaban* en el Condado, es muy probable que el ilustre Dramático se alistara en aquel turbulento período para defender el Estado en caso de necesidad.

El 16 de octubre de 1607-8, SHAKESPEARE fué padrino de un niño á quien se puso el nombre de Guillermo Walker (3), y á quien dejó en su testamento los XX che-lines en oro.

Suponen algunos biógrafos que los padres del Poeta,

---

(1) Las costumbres eran entonces muy licenciosas, aunque no tanto como después. En la *History of opinion*, tomo ix, edición (*variorum*) de las obras de Shakespeare; París, Baudry, 1844, se lee á la pág. 286: «Nueve años después de la Restauración, no había principio público en Inglaterra, y poco honor privado.» «Nine years after the Restoration there was no public principle in England, and little private honour.»

(2) Pronúnciese Róinton.

(3) Pronúnciese Uóker.

Juan y María, fueron á vivir con él en la gran casa denominada Sitio-Nuevo; pero la más probable suposición es que Juan Shakespeare residiera siempre en la casa de Henley-Street, primero como inquilino y después como propietario; pues no hay razón ninguna para admitir que nunca habitase sus otras propiedades, que debían ser casas muy inferiores. En la casa de Henley-Street residía ciertamente en enero de 1596-7.

Créese que la última vez que SHAKESPEARE estuvo en Londres fué en 1614, á mediados del año, para gestionar en el asunto de los acotamientos que podían perjudicar su propiedad.

Parece que los últimos años del Poeta se pasaron tranquilamente en cómoda abundancia en el retiro de Stratford, y en el trato de íntimos amigos. Su agrado y su divertida conversación le granjearon la amistad y la estimación de todos los caballeros vecinos suyos; y sus ocupaciones eran más bien entretenimiento que trabajo. En el jardín de la casa Sitio-Nuevo había una morera que, según constante tradición, había plantado el Poeta con sus propias manos;—tal vez en 1609, año en que número inmenso de piés de moral fué importado de Francia en Inglaterra y repartido por todos los Condados de orden del Rey Jacobo, que deseaba fomentar la cría de la seda. Bajo esa morera celebrada conversaban los admiradores del Poeta; y, como todos los curiosos viajeros que pasaban por Stratford solicitaban permiso para ver el árbol venerando, el propietario de Sitio-Nuevo, en 1756, lo mandó cortar por el pié y venderlo como leña. Este vándalo se llamaba Gastrell (1). Gran parte de la madera fué adquirida por un

---

(1) Pronúnciese Gástrel.

relojero de Stratford, y con ella hizo cajas, copas, etc., que encontraron ansiosos compradores.

El mismo Mr. Gastrell, habiendo reñido con las autoridades de Stratford por considerar que le amillaraban muy excesivamente la finca, echó abajo la casa del Poeta, y abandonó á Stratford entre la rabia y las execraciones de todos sus habitantes. El lugar donde estuvo la casa es ahora jardín.

Sobre otros temas han discutido algunos desocupados; pero la crítica sensata ni aun debiera hacer indicaciones.

Cuando nada consta acerca de puntos materiales y de bulto, ¿no es insensatamente ocioso discutir las descabelladas fantasías de quienes pintan á SHAKESPEARE como religioso, como fanático, como protestante, ó bien como papista? (1).

Nada consta.

## XXII.

### Muerte de Guillermo Shakespeare.

¿De qué murió Shakespeare?

En el *Diario* del ya citado Mr. Ward se lee:

«Shakespeare, Drayton y Ben-Jonson se reunieron en alegre convite; y Shakespeare parece que bebió demasiado, pues murió de una fiebre contraída allí.»

Pero ¿debe darse crédito á una tradición, no puesta por escrito hasta medio siglo después? ¿Quién sabe! Aquella

---

(1) Véase más adelante la sección de las obras falsamente atribuidas á Shakespeare.

poderosa inteligencia pudo muy bien ser víctima de un exceso, á que tal vez se dejara arrastrar la bondad de un carácter deferente, en obsequio á la amistad.

El testamento, aunque formalizado el 25 de marzo, debió haberse otorgado el 25 de enero (fecha primeramente estampada en él, y luégo sustituida con la otra); y en el documento consta que SHAKESPEARE se hallaba «*en perfecta salud y memoria, gracias á Dios*». ¿Era esto verdad ó pura fórmula curialesca? Quizá fuese cierta la aseveración en enero; pero lo trémulo de las tres firmas acusa postración, y acaso gravedad en el otorgante (1).

## XXIII.

### Juicio sobre la personalidad de Shakespeare.

En sana doctrina, un dicho, una conseja, una anécdota, una especie cualquiera recogida muchos lustros después de la ocurrencia real ó supuesta á que se refiere, no puede servir de criterio fundado, ni aun siquiera para una conjetura racional. Pero, como lo anecdótico y legendario, tomado en conjunto procede generalmente de fuentes relacionadas, si no de inmediato modo, al menos indirecto, con la realidad de las cosas, por esto la totalidad de consejas y de anécdotas, y hasta de chismes y rumores puede conducir, si no en línea recta, al menos por hábiles rodeos, hasta el origen de hechos cuestionados y de cosas proble-

---

(1) Los testamentarios fueron Juan Hall y Susana Shakespeare; y los «overseers» (celadores) Tomás Russell y Fr. Collins. Testigos Fra. Collins, Julius Shawe, Juan Robinson, Hamnet Sadler y Robert Whattcott.

máticas, y ser utilizada para reconstruir caracteres y tipos, no, sin duda, con sus facciones definidas y determinadas, pero sí en sus lineamientos generales y en sus contornos más precisos.

De cierto muchas de las hazañas legendarias del Cid Campeador no pueden sostener el examen de la crítica; pero más cierto es aún, que la tradición vulgar no habría atribuido al Cid esclarecidos hechos de armas, á haber sido un ente sin corazón é insignificante hombre de guerra. Seguramente no pertenece á Quevedo la mayoría de las ocurrencias escandalosas cuya paternidad el vulgo le atribuye; pero más seguro es aún que no tendría que pechar con ellas á no haber sido satírico de portentosa originalidad.

Creo, pues, que, imparcialmente juzgadas las especies que he consignado en las precedentes secciones relativas al primer Dramaturgo de Inglaterra, puede deducirse, no de la individualidad de cada anécdota—puesto que, aisladamente considerada, quizá resulte de muy poca valía hermenéutica—pero sí de la totalidad del conjunto—con gran probabilidad verosímil;—puede deducirse, digo, la generalidad de los rasgos principales del carácter de GUILLERMO SHAKESPEARE, no ya en líneas finamente deslindadas, pero sí en contornos—algo vagos ciertamente,—mas de fijo tan cercanos á la precisión, que la probabilidad se confunda casi con la verosimilitud.

SHAKESPEARE, pues, era hombre de hermoso rostro y cuerpo bien proporcionado, de precoz inteligencia, de portentosas aptitudes generales y un monstruo de imaginación. Su palabra chispeante tenía la gracia de la felicidad, y el encanto del ingenio que atrae fascinando. SHAKESPEARE no estudió en los textos de las Universidades inglesas la literatura convencional de los clásicos; pero sus ingénitas potencias de observación le habilitaron para

interpretar el libro de la naturaleza, descifrar los enigmas del corazón, y descubrir en lo más recóndito de las resoluciones humanas los resortes de la voluntad. Su genio esclavizó todos los móviles de la pasión; y en grupos esculturales de belleza incorruptible los presentó á los ojos asombrados de la humanidad, no precisamente para asombro de su siglo, sino para encanto y maravilla de todas las edades.

Debió ser hombre de arranques y resoluciones repentinas; y así cabe explicar que acometiese con resolución las más varias empresas: que, niño aún, matase las terneras destinadas al mercado por su padre, y que solemnizase con felices ocurrencias el acto de la inmolación; que, aficionado á las farsas teatrales tal vez ejecutadas por los cómicos en su pueblo, se lanzase con arrogancia á representar y á repetir lo que había visto; que adoptara el oficio de escribiente de notario; que contrajese prematuro matrimonio; que cazara en vedado; que huyese á Londres sin haberse asegurado previamente los medios de subsistir; que se hiciera actor; que acometiese, inexperto, la tarea de refundir comedias; que se alistase para defender su Condado, y hasta que se anticipase á su amigo y colega Burbage, como Guillermo el Conquistador.

Ni cabe dudar que fuese hombre previsor y económico; y que el disgusto que le causaba el

*«mendigar del público favores»*

contribuyese á sus hábitos de economía, y á su predilección por la vida tranquila y sosegada de su retiro de Stratford. Fué buen hijo; fué buen esposo, por más que las ocasiones y las facilidades que su profesión le brindaría para las aventuras de la vida galante le condujera á olvidos, disculpables tal vez por seductoras circunstancias

atenuantes, pero siempre dignos de censura; fué buen padre; excelente amigo de sus amigos; amante de su patria...; en una palabra, una inteligencia grandiosa, una imaginación sin par, y un recto corazón.

Que su conducta tuvo faltas; que hubo en ella muy vituperables extravíos...; pero... *qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.*

## XXIV.

### Monumentos erigidos á la memoria del Poeta.

Si los autores (á falta de cosa mejor) dedican muchas líneas á dar cuenta, con minuciosidad casi notarial, de los cambios de dominio de la casa llamada «SITIO NUEVO» desde su edificación por sir Hugo Clopton en 1490 hasta que SHAKESPEARE la compró en 1597—al año de la muerte de su hijo Hamnet,—y desde el fallecimiento del gran Poeta en 1616 hasta que el corajudo Gastrell la derribó en 1759, no es de extrañar que dediquen también muchas páginas á puntos más directamente relacionados con el hombre ilustre cuya biografía se proponen exornar. Tales son, la descripción de los monumentos erigidos á la memoria del Poeta, y las noticias referentes á su familia.

SHAKESPEARE fué enterrado al lado Norte en el presbiterio de la iglesia de Stratford el 25 de abril de 1616. Sobre su sepultura, en una losa enteramente lisa, se grabó esta inscripción, escrita con el más raro y grotesco uso de mayúsculas y minúsculas:

Good Friend for Iesus SAKE forbeare

To digg T-E Dust EnclOAsed HERe

Blese be T-E Man  $\frac{T}{Y}$  spares T-Es Stones

And curst be He  $\frac{T}{Y}$  moves my Bones.

Buen amigo, por Jesús abstente

de cavar el polvo contenido aquí.

Bendito sea quien respete estas piedras,

y maldito sea quien mueva mis huesos.

Se cuestiona si esta súplica, seguida de tan extrañas imprecaciones, fuera escrita por SHAKESPEARE ó por algún amigo suyo; y hay quien las explica por la costumbre de exhumar los huesos, transcurridos algunos años, para llevarlos desde las iglesias á lugares destinados definitivamente á osarios perpetuos. Imprecaciones semejantes se encuentran en muchos epitafios latinos de la antigüedad, y tal vez algún erudito quiso imitarlos en obsequio de los restos venerandos del Poeta.

Poco tiempo después se erigía el monumento existente en la misma iglesia, pues se hace mención de él en el *in-folio* de 1623. El busto es de tamaño natural, y figura, sentado y de frente, al célebre Dramático, ante un cojín en vez de mesa, meditando algo que va á escribir. La mano izquierda sujeta un cuaderno colocado sobre el cojín, y la derecha, con una pluma entre los dedos, descansa sobre el mismo cojín á corta distancia del papel.

Bajo el cojín está el siguiente dístico:

Ivdicio Pylivm, genio Socratem, arte Maronem (1),  
Terra tegit, popvlvs mæret, Olympvs habet.

(1) Supónese (por Steevens) que en vez de *Socratem* debió el autor del dístico haber escrito *Sophoclem*; pues el verso no consta, por ser breve la primera sílaba de *Socratem*. Además, cuadra mejor la comparación con Sófoles.

Y bajo el dístico se lee:

Stay, passenger, why goest thou so fast?

Read, if thou canst, whom envoys Death hath plast  
 Within this monyment, Shakspeare; with whome  
 Quick nature dide: whose name doth deck <sup>S</sup> <sub>Y</sub> tombe  
 Far more then cost; sieh all <sup>T</sup> <sub>Y</sub> he hath writt  
 Leaves living art byt page to serve his witt.

Obiit Año Doi 1616.

Ætatis 53, die 23. Ap.

Detente, pasajero, ¿por qué vas tan aprisa?  
 Lee, si te es dado, quién es aquel á quien la muerte envi-  
 [diosa ha colocado  
 Dentro de este monumento: Shakspeare, con quien  
 La vívida Naturaleza murió; cuyo nombre adorna esta tumba  
 Mucho más que el gasto; puesto que todo lo que él ha escrito  
 Convierte al arte actual en mero paje servidor de su in-  
 [genio.

Murió el año del Señor 1616,  
 de edad de 53, día 23 de abril.

Otro monumento existe en la Adadía de Westminster, erigido, por iniciativa de los amantes de las letras, bajo la dirección del conde de Burlington, del doctor Mead, de Pope y de Martyn (1): Kent hizo los planos; Sheemaker (2) los realizó, y el monumento fué inaugurado en enero de 1741. Los actores de cada uno de los teatros de Londres dieron un beneficio para sufragar los gastos, y el Deán y Capítulo de Westminster cedieron gratis el terreno.

(1) Pronúnciese Uéstminster, Bérlinton, Mid, Póup, Mártin.

(2) Pronúnciese Kent, Shiméiker.

## XXV.

**Las hijas y los descendientes de Guillermo Shakespeare.**

Ana Hathaway, la mujer de SHAKESPEARE, murió el 6 de agosto de 1623, á los sesenta y siete años, según consta en una plancha de bronce que cubre su sepultura.

Susana, la hija mayor y predilecta de SHAKESPEARE, bautizada en Stratford el 26 de mayo de 1583, fué enterrada junto á la sepultura de su padre el 16 de julio 1649. Habíase casado el 5 de junio 1607 con el Dr. Juan Hall, médico de Stratford, muy bien reputado, no sólo en Warwick sino en los condados adyacentes, y de él tuvo una niña, Isabel, bautizada el 21 de febrero 1607-8. Juan Hall murió el 25 noviembre de 1635, de sesenta años.

El epitafio de Susana es como sigue:

AQUÍ YACE EL CUERPO DE SUSANA, VIUDA DE JUAN HALL, CABALLERO; HIJA DE GUILLERMO SHAKESPEARE, CABALLERO: ELLA MURIÓ EL 11 DE JULIO DEL AÑO 1649, DE EDAD DE SESENTA Y SEIS AÑOS.

Y luego aparecen diez versos, de los cuales conviene conocer íntegramente los cuatro primeros, porque de ellos han deducido algunos comentadores irreligiosidad en GUILLERMO SHAKESPEARE:

Witty (1) above her sex, but that's not all,  
Wise to salvation was good Mistriss Hall:  
Something of Shakespeare was in that; but this  
Wholy of him with whom she's now in blisse.

(1) Se sabe que Susana escribía bien.

Ingeniosa más allá de su sexo; pero esto no es todo;  
 La virtuosa Mistriss Hall tuvo la sabiduría necesaria para  
 [salvarse:  
 Algo de Shakespeare había en lo primero; pero lo segundo  
 Era absolutamente de Aquel cuya gloria ahora goza.

Parece que Ana Hathaway y sus dos hijas (Susana y Judit) desearon que sus restos mortales descansaran en la misma sepultura de SHAKESPEARE, pero no se les concedió permiso para ello. Ana y Susana, sin embargo, fueron enterradas junto á esa sepultura en el mismo presbiterio de la iglesia de Stratford.

Isabel, la hija única de Suzana, se casó dos veces; pero nunca tuvo hijos: la primera vez el 22 abril 1626, con Tomás Nash, que falleció de cincuenta y tres años el 4 abril de 1647, y cuyos restos yacen con los de SHAKESPEARE en el presbiterio de la iglesia de Stratford: la segunda en 5 de junio de 1649, con sir John Barnard; fué enterrada en Abington el 17 febrero 1669-70.

Una tradición referida y anotada en 1742 con algún viso de autenticidad, supone que la nieta de SHAKESPEARE hubiese llevado de Stratford á Abington muchos papeles de su abuelo; y Malone estima que, á ser cierto este rumor, tal preciosidad se encontraría en poder de algún descendiente, si es que vive, de Eduardo Bagley, albacea de la Isabel.

Judit, la hija menor de SHAKESPEARE, se casó el 10 de febrero 1615-16, dos meses antes de la muerte de su Padre, con Tomás Quiney, cuatro años menor que ella, tratante en vinos de Stratford. Tuvo tres hijos: Shakespeare, bautizado el 23 noviembre 1616 y sepultado el 8 mayo 1617; Ricardo, bautizado el 9 febrero 1617-8, y sepultado el 26 febrero 1638-9, y Tomás, bautizado el 23 enero 1619-20 y

enterrado el 28 enero 1638-9. Ambos eran solteros. Por consiguiente, con la muerte de Isabel (la hija de Susana) que, como hemos visto, acaeció en febrero de 1670, se extinguió la descendencia lineal del Gran Poeta.

No se sabe cuándo murió el marido de Judit; pero de ésta consta que fué enterrada en Stratford el 9 de febrero de 1661-2, de setenta y siete años.

Judit no sabía firmar, mientras que Susana tenía hermosa letra.

No sólo sobrevivieron á GUILLERMO SHAKESPEARE su mujer y sus hijas, sino también su hermana Juana. Supónese que Gilberto, el hermano que nació dos años después que el Poeta, hubiera fallecido antes de 1616, puesto que GUILLERMO no hace mención de él en su testamento.

Juana se casó (no consta cuándo) con Guillermo Hart, sombrerero de Stratford, y de él tuvo cuatro hijos: Guillermo, bautizado el 28 agosto 1600 y enterrado el 29 marzo 1639; María, bautizada el 5 junio 1603 y sepultada el 17 diciembre 1607; Tomás, bautizado en 24 julio de 1605, y Miguel en 23 setiembre 1608. Juana fué enterrada en Stratford el 4 de noviembre de 1646. El marido, Guillermo Hart, lo había sido el 17 de abril 1616.

El honor, pues, de representar á la familia del Poeta reside hoy en los Harts, descendientes de Juana Shakespeare. De uno de ellos (según su propia aseveración, no comprobada), María Hart de Hornby, se cuenta (1) que en 1820 ganaba alguna cosa sirviendo en Stratford de guía á los forasteros y enseñándoles la casa en que se dice haber nacido GUILLERMO SHAKESPEARE.

Ella hablaba de los dramas del gran Poeta, y solía decir:

---

(1) Por el Rdo. Alejandro Dyce, edición de 1866.

«Yo también *escribe* comedias, caballero». Parece que por suscripción había publicado una tragedia titulada «La batalla de Waterloo», y que enseñaba el manuscrito de otra: «El broken vow» «El voto infringido».

## XXVI.

### **Incuria del Poeta respecto de sus dramas.**

Si respecto de la persona de SHAKESPEARE estamos, generalmente, reducidos á conjeturas de mayor ó menor verosimilitud, ya que nada concreto sabemos respecto de sus amistades, virtudes, entusiasmos, desfallecimientos, faltas si las tuvo, ideales que lo cautivaran, propósitos que realizó, y demás elementos morales y sociales que constituyen la historia de una gran personalidad; también, en general, nos encontramos en la región de lo puramente conjetural y problemático respecto á los estudios íntimos de este hombre portentoso y á los evidentes progresos de su historia literaria. La diligencia y la sagacidad de los ilustradores que durante el último medio siglo consagraron todo el tiempo de su vida y todas sus potencias intelectuales á la reconstrucción de la historia del Poeta y á la dilucidación de sus escritos, resulta tan laboriosa y tan perseverante, que probablemente jamás había sido antes excedida, ni acaso fácilmente lo sea nunca más en los anales de la investigación literaria.

Pero, si acerca de la familia del Poeta y del Poeta mismo han podido encontrarse fechas de bautizos y enterramientos, cuya determinación minuciosísima apenas paga la molestia de su investigación y compulsión, ya que no di-

cen relación de ninguna clase con los productos de aquella inteligencia maravillosa ni con los progresos y perfeccionamientos de su fácil pluma; en cambio y por oposición, la crítica más paciente no ha podido precisar con firmeza todavía el orden cronológico de las obras de GUILLERMO SHAKESPEARE; y, tan distantes nos encontramos de informes concluyentes y satisfactorios, que de algunas — que corren regularmente bajo su nombre—no está aún incuestionablemente determinado si escribió el todo, ó parte solamente. Y, si tuvo colaboradores, ¿quiénes fueron? Después de controversias inacabables, es obligada la perplejidad; á causa de lo contradictorio de las opiniones y del mérito real de las autoridades en discordia.

Y ¡lástima grande! hay que imputar al Gran Dramaturgo mismo mucho de nuestra ignorancia respecto de sus obras. Al ver el estado en que dejó sus producciones, sólo cabe concluir, ó bien que era insensible á su gran mérito, ó bien que, siendo el mayor de los escritores ingleses, era al mismo tiempo el más humilde de todos ellos; que juzgaba indignas de la posteridad á sus obras; y que, sin cuidarse para nada de los siglos venideros, no se proponía nunca otro fin que el del éxito presente y la popularidad del momento. Quizá á ello contribuiría el disgusto que al Autor proporcionase su profesión de actor; y, acaso también, el carácter y las circunstancias que afectaban entonces á la propiedad literaria;—la dramática con especialidad.

No aparece que SHAKESPEARE imprimiese ninguna de sus comedias; pero de ellas fueron diez y seis publicadas durante su vida; todas subrepticamente y sin su consentimiento (1). Escritas primeramente para un teatro particu-

---

(1) Hay quien opina que, para la impresión de algunas de las diez y seis, debió darlo. Sobre esto hay gran diversidad de pareceres.

lar, cuando no era más que actor de la compañía que en él actuaba; y después, cuando fué co-empresario de los teatros de El Globo y de Blackfriars, para su representación exclusiva en estos coliseos, era del interés de las empresas conservar manuscritas las producciones dramáticas de su peculiar y privativo repertorio, para impedir su representación en los teatros rivales. Obtenidas subrepticamente, ó tomadas al oído (como se conjetura muy probable) las más aplaudidas de SHAKESPEARE, salieron, naturalmente, impresas con multitud innumerable de deficiencias é incorrecciones; y, viendo esto, los empresarios (es de suponer) hallarían lo más hábil y conveniente—ya que no podían impedir el fraude—conservar manuscrito el texto genuíno, y no publicar una edición correcta y acabada, comprometiendo con ella la exclusiva de que gozaban con la reserva. Por otra parte, la tarea de preparar para la prensa obras dramáticas era entonces muy poco remuneratoria, y exigía grandes sacrificios de tiempo. Indudablemente, todo lo habría arrojado un hombre ganoso de laureles; pero SHAKESPEARE había cosechado tan copiosamente los de su tiempo, que de cierto no codiciaría mucho los de la posteridad.

## Los In-quarto.

Todos los dramas publicados en tiempo de SHAKESPEARE lo fueron en Londres, é impresos *in-quarto*. En la misma forma hubo muchas reimpressiones. He aquí una lista:

Título.	Autor.	Fecha.	Impresor.
Ricardo II.....	Sin autor.....	1597.....	Valentine Simmes, para Andrew Wise.
	Shake-speare.	1598.....	Idem, id., para id., id.
	Idem.....	1608.....	W. W., para Mathew Law.
	Idem.....	1608.....	Idem, id., para id., id.
	Idem.....	1615.....	Impresa para Mathew Law.
Existe otro <i>in-quarto</i> de 1634.			
Ricardo III.....	Sin autor.....	1597.....	Valentine Sims, para Andrew Wise.
	Shake-speare.	1598.....	Thomas Creede, para idem, id.
	Idem.....	1602.....	Idem, id., para id., id.
	Idem.....	1605.....	Idem, id., para Matew Lawe.
Existen otros <i>in-quarto</i> de 1612 (ó 1613), 1621 (?), 1622, 1624, 1629, 1634.			
Romeo y Julieta.....	Sin autor.....	1597.....	John Danter.
	Idem.....	1599.....	Thomas Creede, para Cutbbert Burby.
	Idem.....	1609.....	John Smethwick.
	Idem.....	1609 (?)	

Título.	Autor.	Fecha.	Impresor.
Hay otro <i>in-quarto</i> de 1637.			
Trabajos de Amor perdidos.	Shakespeare...	1598....	W. W., para Cutbert Burby.
Hay otro <i>in-quarto</i> de 1631.			
Henrique IV, 1. <sup>a</sup> parte.....	Sin autor.....	1598....	P. S., para Andrew Wise.
	Shake-speare.	1599....	Idem, íd., para íd., íd.
	Idem.....	1604....	Valentine Simmes, para Mathew Law.
	Idem.....	1608....	Impreso para íd., íd.
Hay otros <i>in-quarto</i> de 1613, 1622, 1632, 1639.			
Henrique IV, 2. <sup>a</sup> parte.....	Shakespeare..	1600....	V. S., para Andrew Wise y William Aspley.
Henrique V. ....	Sin autor.....	1600....	Thomas Creede, para Tho. Millington, y John Busby.
	Idem.....	1602....	Thomas Creede, para Thomas Pauier.
	Idem.....	1608....	Impresa para T. P.
No consta que esta edición se imprimiese en Londres, pero se cree muy probable que allí lo fuera.			
El Mercader de Venecia. . .	Shakespeare..	1600....	J. Roberts: no consta impresa en Londres.
	Idem.....	1600....	I. R., para Thomas Heyes.

Noche de Verbena.....	Shakespeare..	1600.....	Impreso para Thomas Fisher.
	Idem.....	1600.....	James Roberts.
Much ado about nothing....	Shakespeare..	1600.....	V. S., para Andrew Wise y William Aspley.
Tito Andrónico.....	Sin autor.....	1600.....	I. R., para Edward White.
	Idem.....	1614.....	Impreso para Eedward White.

En la Relación de los Poetas dramáticos ingleses cita Langbaine una edición de 1594, hoy no existente; pero que no es imposible que existiera, puesto que consta registrado el Titus Andronicus en febrero 6 de 1593.

The merry wives of Windsor.	Shakespeare..	1602.....	T. C., para Arthur Johnson.
	Idem.....	1619.....	Impreso para íd., íd.

Hay otro *in-quarto* de 1630.

Hamlet.....	Shake-speare.	1603.....	N. L. y John Trundell.
	Shakespeare..	1604.....	I. R., para N. L.
	Idem.....	1605.....	Idem, íd., para íd., íd.
	Shake-speare.	1614.....	Para John Smethwicke.
	Shakespeare..	Sin año.	W. S., para íd., íd.

Hay otro *in-quarto* de 1637.

El Rey Lear.....	Shak-speare..	1608.....	Impreso para Nathaniel Butter.
	Shake-speare.	1608.....	Idem, para íd., íd.
	Idem.....	1608.....	Idem, para íd., íd.

Título.	Autor.	Fecha.	Impresor.
Hay otro <i>in-quarto</i> de 1655.			
Troilo y Crésida.....	Shakespeare..	1609....	G. Eld, para R. Bonian y H. Valley.
	Shake-speare.	1609....	Idem, íd., para íd., íd., é íd., íd.
Pericles.....	Shakespeare..	1609....	Henry Gosson.
	Idem.....	1614....	
	Idem.....	.....	Impreso para T. P.
Hay varios <i>in-quarto</i> de 1630, algunos de los cuales difieren de los demás, y otro de 1635.			
Muerto SHAKESPEARE aparecieron <i>in-quarto</i> las dos obras siguientes:			
Othello.....	Shakespeare..	1622....	N. O., para Thomas Walkley.
	Idem.....	1630....	A. M., para Richard Hawkins.
Otro <i>in-quarto</i> de 1655.			
La Doma de la tarasca.....	Shakespeare..	1631....	W. S., para John Smethwicke.
Las dos grandes Bibliotecas públicas de Inglaterra, el British Museum y the Bodleian, poseen todos los originales <i>in-quarto</i> primitivos de las comedias de SHAKESPEARE.			

## XXVIII.

## El primer in-folio.

En 1623 los actores Juan Heminge y Henrique Condell, compañeros que habían sido de GUILLERMO SHAKESPEARE, publicaron el primer *in-folio* de las obras del gran Poeta, con el siguiente título: «Comedias, Historias y Tragedias de Mr. Guillermo Shakespeare, publicadas con arreglo á los verdaderos originales. Londres. Impresas por Isaac Iaggard y Ed. Blunt.» y el colofón dice: «Impresas á expensas de W. Iaggard, Ed. Blount, I. Smithwecke y W. Aspley, 1623.» La tabla de materias es como sigue:

## A CATALOGUE

OF THE SEUERALL COMEDIES, HISTORIES, AND TRAGEDIES CONTAINED IN THIS VOLUME.

## Comedies.

The Tempest. . . . .	La Tempestad.
The two Gentlemen of Verona. . . . .	Los dos Caballeros de Verona.
The Merry Wiues of Windsor. . . . .	Las alegres Windsoreñas.
Measure for Measure. . . . .	Medida por medida.
The Comedy of Errours. . . . .	La comedia de las equivocaciones.
Much adoo about Nothing. . . . .	Mucho ruido para nada.
Loues Labour lost. . . . .	Trabajos de amor perdidos.
Midsommer Nights Dreame. . . . .	Sueño en noche de verbena.
The Merchant of Venice. . . . .	El Mercader de Venecia.
As you Like it. . . . .	Como os place.
The Taming of the Shrew. . . . .	La doma de la Tarasca.
All is well, that Ends well. . . . .	Bien está si bien acaba.
Twelfe-Night, or what you will. . . . .	La noche de Reyes.
The Winters Tale. . . . .	Cuento de invierno.

## Comedias.

Henrique IV, primera parte.  
 Henrique IV, segunda parte.  
 Henrique V.  
 Henrique VI, primera parte.  
 Henrique VI, segunda parte.  
 Henrique VI, tercera parte.  
 Ricardo III.  
 Henrique VIII.

Tragedias.

Tragedies.

The Tragedy of Coriolanus.....  
 Titus Andronicus.....  
 Romeo and Juliet.....  
 Timon of Athens.....  
 The Life and death of Julius Cæsar.....  
 The Tragedy of Macbeth.....  
 The Tragedy of Hamlet.....  
 King Lear.....  
 Othello, the moore of Venice.....  
 Anthony and Cleopater.....  
 Cymbeline King of Britaine.....

Coriolano.  
 Tito Andrónico.  
 Romeo y Julieta.  
 Timón de Atenas.  
 Julio César.  
 Macbeth.  
 Hámlet.  
 El Rey Lear.  
 Oteló.  
 Antonio y Cleopatra.  
 Cimbelino.

Como se ve, Heminge y Condell incluyeron en el *in-folio* de 1623 todos los *in-quarto* precedentemente publicados, excepto *Pericles*.

El libro está dedicado por Heminge y Condell á GUILLERMO, Conde de Pembroke, y á FELIPE, Conde de Montgomery, en gracia de la estimación que estos señores habían profesado al Autor, y para conservar viva la memoria de tan digno amigo y compañero.

Sigue luégo un prefacio «Á LA GRAN VARIEDAD DE LECTORES», atribuído por Malone y otros á Ben Jonson; pero hoy se duda de que los dos párrafos de que consta fueran escritos por la misma pluma. El primero—en que se muestra sólo ansiedad por vender la edición—se atribuye al librero Blount; y el segundo se supone de Heminge y Condell mismos, quienes deploran que la muerte haya impedido al Autor la publicación de sus dramas, y desean que nadie les envidie la tarea de coleccionarlos y publicarlos tales como SHAKESPEARE los concibió, y no como aparecían en las anteriores ediciones, «robadas y subrepticias, mutiladas y deformadas por los fraudes y hurtos de dañinos impostores».

Aparece luégo la siguiente lista de los actores que habían representado las obras dramáticas contenidas en el *in-folio*:

William Shakespeare.

Richard Burbadge.

John Hemmings.

Augustine Phillips.

William Kempt.

Thomas Poope.

George Bryan.

Henry Condell.

William Slye.

Richard Cowly.

John Lowine.

Samuel Crosse.  
Alexander Cooke.  
Samuel Gilburne.  
Robert Armin.  
William Ostler.  
Nathan Field.  
John Underwood.  
Nicholas Tooley.  
William Ecclestone.  
Joseph Taylor.  
Robert Benfield.  
Robert Goughe.  
Richard Robinson.  
John Shancke.  
John Rice;

y finalmente se leen los versos laudatorios ya mencionados de Ben Jonson, L(eonard) Digges, I(ames) M(abbe) y Hugh Holland.

Pero, á pesar de cuanto se dice en contra de las copias subrepticias, mutiladas y maltrechas por impudentes impostores, los *in-quarto* fueron la base para el *in-folio* de las diez y seis obras dramáticas de SHAKESPEARE publicadas anteriormente y en él incluídas; y, por desgracia, en varios casos sirvieron para la reimpresión los *in-quarto* peores; tanto que, por vía de prueba, bastará citar el Hámlet del *in-folio*; en donde faltan hasta 160 versos existentes en los *in-quarto*, y el Rey Lear, donde se echan de menos hasta 270 líneas, prosa y verso. Verdad es que en muchos pasajes, no sólo en los dos dramas citados, sino en todos los demás, Heminge y Condell integran en el texto muchas omisiones cometidas por los *impostores*, y enmiendan considerable número de sus faltas; pero también es muy cierto que ellos, por vituperable incuria, introducen en el *in-*

*folio* evidentes incorrecciones donde los *in-quarto* son correctos; por manera que realmente el texto de la nueva edición no aparece completo, ni íntegros los versos, ni las mutilaciones y deformidades siempre corregidas. Habiéndose quemado el teatro de El Globo en 1613, es presumible que allí perecieran muchos de los manuscritos originales, y que Heminge y Condell tuviesen que acudir á los «papeles» de los actores para reconstruir los textos perdidos, y, cuando estos «papeles» (probablemente acortados á capricho, ó remendados y morcilleados por los actores para la representación) no les bastaran, recurrieran á los *in-quarto* que ellos mismos denunciaban como espurios, más acaso en desquite del despojo de que los editores los habían hecho víctimas siendo co-empresarios de El Globo y de Blackfriars, que por íntima persuasión de su ninguna validez.

Pero, indudablemente, ocurrirá ahora preguntar: si los actores, ó más bien, si los propietarios de las obras constituyentes de un especial repertorio, estaban en aquellos tiempos grandemente interesados en conservarlas manuscritas, ¿cómo es que Heminge y Condell se decidieron en 1623 á dar publicidad á lo que hasta entonces habían tenido reservado? ¿Cómo es que, no siendo remuneratoria esta clase de publicaciones, hubo editores para ella?

Por de pronto, Heminge y Condell, á lo que parece, se habían ya retirado de la escena cuando la publicación; y su interés de propietarios había desaparecido. Además, las obras de SHAKESPEARE, sin haber perdido nada de su popularidad, habían tenido que ir cediendo puesto á las producciones de los dramáticos sucesores suyos, que se presentaban ante el público con el aliciente de la novedad; y, en fin, la especulación debió parecer tan poco segura y tan expuesta á pérdidas, que nada menos que cuatro libre-

ros hubieron de asociarse para la publicación; y sus dudas respecto del éxito están expresamente manifiestas en el primer párrafo del prefacio «*A la gran variedad de lectores*».

## XXIX.

### Los otros in-folio.

En 1632 apareció el segundo *in-folio* de las obras de GUILLERMO SHAKESPEARE, impreso en Londres, como consta del colofón, por Thomas Cotes, para John Smethwick, William Aspley, Richard Hawkins, Richard Meighen y Roberto Allot.

En este libro resulta caprichosamente alterado el texto, con intercalaciones en los versos para completar el metro, quedan subsistentes muchos de los errores de la primera edición, y se sustituyen con nuevas equivocaciones las antiguas.

En 1663 apareció la TERCERA IMPRESIÓN de las Comedias, Historias y Tragedias de SHAKESPEARE, estampadas para Philip Chetwinde.

Al año siguiente 1664 apareció otro *in-folio*, en cuya portada se lee también (!) TERCERA IMPRESIÓN.

Pero, antes de seguir adelante, conviene decir dos palabras, por vía de dato preliminar, á fin de hacer comprender esta, al parecer, duplicada TERCERA IMPRESIÓN.

La fama de SHAKESPEARE llegó á ser tanta á los pocos años de su residencia en Londres, que no sólo se dieron á la estampa fraudulentamente durante su vida diez y seis

de sus producciones dramáticas, y una más—Otelo—á los seis años de su muerte, sino que también aparecieron impresas con su nombre por entero, ó solamente con sus iniciales W. S., varias otras obras que nunca escribió. Y tal era la negligencia del Gran Dramático, ó tan profundo su desdén, ó, tal vez, confiaba tanto en el discernimiento general, que jamás consideró necesario dirigirse al público manifestándole no ser suyas tan ruines producciones (1). Y es lo notable que la infame granjería de escudar

(1) Las obras á que se alude son principalmente:

La Tragedia lamentable de Locrino, 1595,

Eduardo III, 1596, 1599.

1.<sup>a</sup> Parte de la verdadera y honrosa historia de la vida de Sir John Oldcastle, 1600.

La verdadera historia de Tomás, Lord Cromwell, 1602.

El Pródigo Londonense, 1605.

La Viuda puritana, 1607.

Una Tragedia en el Condado de York, 1608.

Los dos nobles parientes (por Juan Fletcher y Guillermo Shakspeare), 1634.

El juicio de Paris, 1660.

El nacimiento de Merlín (por Guillermo Shakespear y Guillermo Rowley), 1662, 1660.

El diablillo de Edmonton.

The fair Em. La bella Ema, hija del molinero de Mánchester con los Amores de Guillermo el Conquistador.

Mucedoro.

Historia del Rey Esteban.

El Duque Humphrey, Tragedia.

El azaroso reinado del Rey Juan.

Ardenio de Feversham.

Compendioso ó breve examen de ciertas vulgares quejas de varios compatriotas en aquella época nuestra: que, aunque en parte groseras y frívolas, están perfectamente debatidas y discutidas en forma de diálogo, 1751, reimpresión de 1581.

Falsedad doble, 1770.

Vortigern y Rowena. ¡Esta monstruosidad (obra de un loco sin ningún lúcido intervalo, según la feliz calificación de Steevens) se

obras viles con el nombre del Dramaturgo incomparable, no cesó con la muerte del Poeta, sino que vino constantemente repitiéndose hasta nuestro mismo siglo; pues la oscuridad que envuelve la historia de GUILLERMO SHAKESPEARE era incitante y prometiente estímulo para fraudes literarios, y hasta para groseras, más bien que procaces, imposturas.

Un muchacho listo — Guillermo Henry Ireland — (que tenía por padre á un necio, presumido de literato, y á quien le había dado por reunir libros viejos y coleccionar antiguallas referentes á SHAKESPEARE) cayó en la tentación de engañar al crédulo autor de sus días proporcionándole algunos manuscritos que él mismo trazaba en papeles viejos y con anticuada ortografía, para hacerlos pasar como autógrafos de SHAKESPEARE. Su primera faena se limitó á un recibo, á una hipoteca y á una profesión de fe protestante, opuesta á otro invento de profesión de fe católica. Gente de la más instruída acudió á ver la profesión de fe, y hubo quien afirmó no haber cosa más bella en toda la liturgia anglicana. El éxito animó al muchacho; é inmediatamente apareció cantidad portentosa de prosa y verso achacada al Muerto inmortal, como escrita de su puño y letra, tales como ingeniosos acertijos; cartas á Ana

---

presentó en 1796 al público londonense en el teatro de Drury Lane, como obra original del inmortal Shakespeare!!

Entre las obras atribuídas al Autor, y que probablemente son suyas, están las dos siguientes:

La primera parte de la Contienda entre las dos famosas casas de York y de Lancáster, 1594.

La verdadera Tragedia de Ricardo, Duque de York, 1595.

Para llamar con más especialidad la atención sobre ellas se ha reservado el citarlas en último lugar, prescindiendo del orden cronológico.

Hathaway; notas y apuntes referentes al Teatro; un nuevo texto de «El Rey Lear» con las últimas enmiendas del Autor...; y, para coronar la serie de supercherías tan insolentes como descabelladas, nada menos que una obra entera dramática, inédita y original: *Vortigern y Rowena* (1). Semejantes imposturas merecieron los honores de la más esmerada y lujosa estampación; y todos los críticos acudieron desalados á contemplar los supuestos originales. Muchos llevaron su veneración hasta besarlos hincados de rodillas. Pero ¡ay! en seguida, rabiosos los canes de la crítica literaria, empezaron á destrozarse mutuamente á propósito de la autenticidad. El color de la tinta, las aguas del papel, el modo de encabezar una carta, la acepción de voces vulgares en tiempos del Poeta, la fecha en que primeramente se usaron pagarés, las fórmulas curialescas contemporáneas propias de una escritura de hipoteca..., sirvieron de asunto á las más insultantes diatribas, y de pretexto á las expresiones menos corteses y peor sonantes. Y hay de particular en debates tan descomedidos que raro fué el crítico racional á quien ocurriera irse derechamente al fondo de las obras, demostrando que tan miserables imposturas no podían proceder del genio colosal de SHAKESPEARE. Pero, mucho más sensato el público que los «Corta-alas del Genio», decidió inmediatamente el conflicto, vengando al gran SHAKESPEARE con la rechifla más tremenda y la sílba del Vortigern más atronadora y sin apelación de que existe recuerdo en los anales del Teatro.

Cualquiera pensaría que tan justo castigo sirviera de escarmiento. Pero nó. En este mismo siglo llamaron grandemente la atención—¡y durante muchos años!!—unos papeles encontrados en el archivo de Lord Ellesmere, por

---

(1) Pronúnciese Vórtiyern, Roéna.

J. Payne Collier (nació en 1789); pero ¡oh dolor! de examen pericial hecho oficialmente resultaron espurios algunos; y del acrisolado juicio de la crítica aparecieron los demás ó *sospechosos* ó *modernos*, ó bien *sin los caracteres* de los tiempos Shakesperianos; ó bien *indubitables* y *decididas fabricaciones é imposturas de nuestro siglo XIX*. Y cuenta que á estos papeles apócrifos se dió tal crédito y tan excepcional importancia, que todavía en publicaciones de hace veinte años se consideran esos fingidos documentos base suficientemente firme para atribuir ó dejar de atribuir determinados caracteres á la gran figura del gran **GUILLERMO SHAKESPEARE** (1).

(1) Quien desee enterarse á conciencia de los fundamentos de la crítica para declarar apócrifas la mayor parte de las producciones falsamente atribuidas á Shakespeare, debe acudir á los críticos alemanes, y con predilección á Hermann Ulrici, quien, pertrechado con erudición que asombra, ha juzgado á todos sus antecesores. En su opinión, algo de lo atribuido al Poeta puede suponerse suyo, y referirse á los primeros ensayos de su juventud.

Cree, pues, Ulrici que se hallan en este caso:

1.º «*La 1.ª Parte de la contienda entre las dos famosas casas de York y de Lancastern*», y «*La verdadera Tragedia de Ricardo, Duque de York*».

El crítico alemán admite que ambas producciones fueron originalmente escritas por Shakespeare como primeras tentativas de sus dramas históricos, y que las fraudulentas ediciones nos han dado esas obras feamente deformadas y con mutilaciones de mucha consideración.

2.º «*El azaroso reinado del Rey Juan*».

Ulrici no se atreve á negar rotundamente que en algo de esta obra no pudiera haber puesto mano Shakespeare.

3.º «*Una Tragedia en el Condado de York*».

El crítico alemán juzga que, habiendo excitado mucho el interés del público un crimen que sirve de fundamento á la tragedia, los actores determinarían ponerla en escena antes que se enfriara la excitación; y que, en consecuencia y para ganar tiempo, Shakespeare trazó el plan; que encomendó á dos ó tres amigos muchas

Expuestos estos antecedentes, volvamos á lo que parece un duplicado de la TERCERA IMPRESIÓN *in-folio* de 1663, salido de las prensas en 1664.

La publicación de 1664 contiene de más que la de 1663 siete «*obras nunca impresas antes in-folio; á saber: Pericles, Príncipe de Tiro; El Pródigo Londonense; La historia de Tomás, Lord Cromwell; Sir Juan Oldcastle, Lord Cobham; La Viuda Puritana; Una Tragedia en el Condado de York, y La Tragedia de Locrino.*» Exceptuando el Pericles, las demás son obras falsamente atribuídas á SHAKESPEARE.

escenas; que escribió otras, y que abandonó el arreglo de la totalidad al director de la compañía.

4.º Por el contrario, Ulrici no cree que Shakespeare tuviese parte en la obra de Rowley, «*El nacimiento de Merlín*», ni tampoco en la de Fletcher, «*Los dos nobles parientes*», á pesar de la opinión de muy eminentes críticos ingleses: Coleridge, Walker, Spalding, Dyce... (de entre éstos, Walker llegó á decir *aut Shakespeareus, aut diabolus*).

Ulrici considera de Shakespeare (contra la opinión de sólo algunos literatos ingleses, pues los más coinciden con el crítico alemán) los dramas titulados: «*Tito Andrónico*», y las tres partes de «*Henrique VI*», incluídas por Heminge y Condell en el *in-folio* de 1623; como también el «*Pericles*», no incluído en esa edición.

Reconoce mérito en «*Lord Cromwell*», «*Eduardo III*» y «*El nacimiento de Merlín*», y confiesa que hay rasgos de dicción (especialmente en *Eduardo III*) que recuerdan el estilo Shakesperiano; pero no cree composición del gran Poeta las obras mencionadas.

Es imposible, sin escribir un tomo, dar á conocer la exuberancia de razones internas y externas en que se apoyan estas conclusiones del sabio alemán, pues para ello sería necesario entrar en el examen de la inmensa literatura especialísima, exclusivamente consagrada á las «*obras atribuídas á Shakespeare*». Ni las dimensiones de este trabajo lo consentirían, ni los resultados negativos á que, en general, habría de llegarse merecen tan colosal tarea, que, por otra parte, sólo podrían acometer especialistas muy conocedores, y á fondo, de la literatura inglesa anterior, contemporánea é inmediatamente posterior á los reinados de Isabel y de Jacobo.

Otro *in-folio* (conocido por el cuarto, aunque en realidad viene á ser el quinto) salió en 1685, impreso para H. Herringman, E. Brewster, R. Chiswell y R. Bentley.

Ninguna de las dos obras que se titulan TERCERA IMPRESIÓN, ni tampoco el llamado *in-folio* cuarto mejoran los textos, ni son autoridad más aquilatada que el primer *in-folio* de 1623.

### XXX.

#### Sonetos y poemas.

Para historiar íntegramente lo que resta de las obras del Poeta, hay que decir aún algunas palabras sobre sus poemas *Venus y Adonis*, *Lucrecia*, *El Peregrino Apasionado* y los sonetos.

De *Venus y Adonis* existen las principales ediciones siguientes:

1593 *in-quarto*.

1594 ídem.

1596 *in-octavo*.

1600 ídem.

Hay muchas otras ediciones: 1602, 1617...

De *Lucrecia* son las primeras las de:

1594 *in-quarto*.

1598 *in-18.mo*

1600 *in-24.mo*

1607 *in 8.º*

Hay también ediciones posteriores de 1616, 1624...

De *El Peregrino Apasionado*:

1599 16.mo

1612 16.mo (1).

---

De los Sonetos hay dos ediciones, ambas de 1609. A esta colección aparece adjunta un poema titulado «Quejas de un amante.»

---

*Venus y Adonis*, y también *Lucrecia*, fueron publicados por SHAKESPEARE, y ambos dedicados al Conde de Southampton. En la dedicatoria del primero de estos dos poemas llama el Poeta á su Venus y Adonis, el primogénito de su invención; pero es de alta probabilidad que no fuera una composición reciente en 1593.

---

Los Sonetos se publicaron por persona que no los había obtenido directamente del autor.

El crítico Brown los ha dividido en seis poemas:

Uno á veintiseis, en que el autor persuade á su amigo á contraer matrimonio;

Veintisiete á cincuenta y cinco, perdonándole el haberle robado su amada;

Cincuenta y seis á setenta y siete, quejándose de la frialdad de su amigo;

Setenta y ocho á ciento uno, reprendiéndole faltas;

Ciento dos á ciento veintiseis, vindicándose del cargo de inconstancia;

Ciento veintisiete á ciento cincuenta y dos, compuestos á la infidelidad de su amiga.

Los dos sonetos restantes no se clasifican.

---

(1) Hay quien ha dudado que todo este poema fuera de Shakespeare.

## XXXI.

### Cronología de los dramas.

Generalmente las fechas de las publicaciones determinan la cronología de las obras de un autor; pues, si bien es cierto que algunas veces los sabios y los poetas... reservan manuscritas sus producciones durante años enteros, el hecho puede considerarse como una excepción, ya que, regularmente, compuesto un libro, va á las prensas poco tiempo después.

Pero, como haya de ser raro todo lo referente á GUILLERMO SHAKESPEARE, sucede aquí que las fechas de las publicaciones fraudulentas — ó genuínas — de sus obras, no son guía suficiente para determinar de un modo preciso el orden cronológico de su composición.

Sólo hay un documento irrecusable, referente á un buen número de ellas; pero aun este dato únicamente sirve para dejar establecido que se hallaban compuestas ciertas obras antes de finalizar el siglo xvi, si bien sería muy aventurado el afirmar que luego no fueran refundidas por el gran Poeta.

Este valioso testimonio es un pasaje de Francisco Meres (1), Bachiller en artes por Cambridge (2), después eclesiástico. Este literato publicó en 1598 un libro titulado «PALLADIS TAMIA, TESORO DEL INGENIO», el cual contiene una colección de máximas y apotegmas de los antiguos, precedida de un discurso comparativo de los poetas ingleses.

---

(1) Pronúciense Miars.

(2) Pronúciense Kéimbrich.

Nada más instructivo que este discurso respecto á la alta posición que se había ya conquistado SHAKESPEARE entre sus más eminentes contemporáneos en 1598 con las obras conocidas del público en general, ó sólo privadamente de sus amigos íntimos en particular, y por ellos, de otros muchos amantes de las letras.

He aquí este notabilísimo pasaje:

«Así como el griego se hizo famoso y elocuente por Horacio, Hesíodo, Eurípides, Esquilo, Sófocles, Píndaro, Focílides y Aristófanes, y el latín por Virgilio, Ovidio, Horacio, Silio Itálico, Lucano, Lucrecio, Ausonio y Claudiano; así el inglés se ha enriquecido poderosamente y se ha adornado con raros ornamentos y brillantes prendas por sir Philip Sidney, Spenser, Daniel, Drayton, Warner, SHAKESPEARE, Marlow y Chapman.

»Como el alma de Euforbio se consideraba viviendo en Pitágoras, así el alma ingeniosa de Ovidio vive en el melífero SHAKESPEARE; testigos su «Venus y Adonis», su «Lucrecia», sus dulces sonetos, conocidos de sus amigos íntimos...

»Y así como se estima á Plauto y á Séneca cual los mejores para la comedia y la tragedia entre los latinos, así SHAKESPEARE entre los ingleses es el más excelente en ambos géneros escénicos: para la comedia, testigos su *Los Caballeros de Verona*, su *Equivocaciones*, su *Trabajos de Amor perdidos*, su *Trabajos de Amor ganados*, su *Sueño en Noche de Verbena*, y su *Mercader de Venecia*; para la tragedia, su *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Henrique IV*, *El Rey Juan*, *Tito Andrónico*, y su *Romeo y Julieta*.

»Y como Epio Stolo decía que las musas hablarían en la lengua de Plauto si quisieran hablar latín, así yo digo que las musas hablarían en la bellísima y fluente frase de SHAKESPEARE, si hubieran de hablar inglés.»

Hasta aquí el trozo de Meres, acerca del cual es muy de

suponer que la lista no fuese completa, puesto que el objeto del Bachiller por Cambridge no era hacer un catálogo de las producciones del Poeta, sino mencionar algunos de sus timbres de más gloria. Y desde luego se echa de ver que la enumeración era deficiente, no sólo porque en ella no se incluye el primitivo *Hamlet* (1), ni *La Doma de la Tarasca*, casi con certeza anteriores al 98, sino porque tampoco se mencionan las dos obras que, con muy atendibles fundamentos, se suponen de SHAKESPEARE: *La Primera parte de la contienda entre las dos famosas casas de York y de Lancaster*, y *La verdadera Tragedia de Ricardo, Duque de York*, impresas, como hemos visto, en 1594-95 (respectivamente), es decir, cuatro y tres años antes de la publicación del libro de Meres, *Palladis Tamia*.

Pero, de cualquier modo, ¡qué fama la de GUILLERMO SHAKESPEARE, á los trece años de estar en Londres,—al finalizar el siglo XVI! ¡A los treinta y tres años de su edad, qué glorioso renombre! Pues es de notar que muchas de las obras que Meres cita no se habían dado á la estampa todavía en 1598, y sólo eran conocidas por sus representaciones en la escena, ó bien por copias manuscritas circuladas entre los amigos y literatos de más intimidad. Los sonetos no fueron impresos hasta 1609, ni hasta que apareció el primer *in-folio* de 1623, *Los dos Caballeros de Verona*, *La comedia de las equivocaciones*, *Bien está si bien acaba* (suponiendo que sea ésta la comedia que Meres titula *Trabajos de Amor ganados*) y *El Rey Juan*. Y aunque *Ricardo II*, *Ricardo III* y *Romeo y Julieta* habían ya aparecido en las ediciones fraudulentas *in-quarto* de 1597, no es probable que Meres atribuyese á la circulación impresa la gran fama y lison-

(1) Hay una alusión á *Hamlet*, hecha en 1589 por Nashe. (Nació hacia 1564; falleció en 1601. Satírico muy ingenioso y estimado en este concepto como superior á todos sus contemporáneos.)

jera popularidad de que esas tragedias ya gozaban (desde mucho antes, si hemos de atender al espíritu de los encomios), ni es posible que la imprenta hubiera contribuido al renombre de que el Bachiller hace mención respecto á la *Primera parte de Henrique IV* y *Trabajos de Amor perdidos*, impresos primeramente *in-quarto* en el mismo 1598. ¿Ni qué decir respecto de *Sueño en Noche de Verbena*, *El Mercader de Venecia*, *Segunda parte de Henrique IV* y *Tito Andrónico* (1), no estampados por primera vez hasta el año de 1600?

Obsérvese que sin la enumeración de Meres no habría medio incuestionable de demostrar que *Los dos Caballeros de Verona*, *La Comedia de las equivocaciones*, *Bien está si bien acaba*, *Sueño en Noche de Verbena*, *El Mercader de Venecia*, *El Rey Juan* y el *Tito Andrónico* habían sido representadas antes de 1598, y que, por consiguiente, hay que contar esas obras entre las primeras producciones de aquel Genio. Y ¡qué fama tan justa y tan gloriosa! A los treinta y tres años, SHAKESPEARE había producido sus grandes dramas históricos ingleses (excepto *Henrique V* y *Henrique VIII*), había ya escrito *Romeo y Julieta*, y hasta lo había aumentado y corregido; y, en fin, había ya trazado las grandiosas líneas del *Hamlet!!!*

Indudablemente es de importancia el trozo del *Palladis Tamia*; pero, por mucho que sea su valor cronológico, siempre nos quedamos aún en la región de las conjeturas respecto á la distribución ordinal de las 13 obras dramáticas mencionadas por Meres. ¿Cuál de ellas fué la primera, cuál la segunda, ... cuál la última? Y, dado que se pudiera con absoluta certeza colocarlas por orden de respectiva prioridad, todavía sería necesario precisar las fechas de su

---

(1) Recuérdese que según Langbaine había una edición de 1594.

producción. ¿En qué año compuso SHAKESPEARE la primera de ellas, en cuál la segunda,... en cuál la última? Y ¿no restaría aún por averiguar si antes de las obras citadas hubo otras? En una palabra, ¿cuándo empezó GUILLERMO SHAKESPEARE á escribir? (1) ¿Cómo se inició su carrera literaria? El Aguila de los Alpes, nacida en picos inaccesibles, cuando por primera vez abandona el nido, se lanza á la atmósfera sin previo aprendizaje; y, desde luego, porque en no caer le va la vida, se sostiene con seguridad en la región de las nubes. ¿Aguila SHAKESPEARE, también sin previo aprendizaje se sostuvo desde luego en las alturas del arte dramático, por ingénita potencia de su genio? Pero ¿llegó á la cumbre, como tantos otros, sólo tras innumerables ensayos, y escarmentando en sus caídas?

---

Si ni aun respecto de las obras citadas en el *Palladis Tamia* ha podido establecerse la serie ordinal ni precisar las fechas de su venida al mundo del arte, júzguese cuánta no será la dificultad de establecer el orden cronológico de los demás dramas. Muchos autores lo han intentado; y por cierto que jamás la crítica ha rayado á tanta altura. Para la ordenación, sin embargo, muy poco número de ideas han prevalecido.

En primer lugar, se han tenido en cuenta los caracteres externos de los dramas, y, en segundo lugar, los internos. No es posible más que dar una noción vaguísima de lo uno y de lo otro; porque ¿quién puede pretender la condensación en brevísimas líneas de toda una literatura es-

---

(1) Se argumenta que Shakespeare no escribió antes de 1594, porque no se le menciona en varias obras de poética anteriores á ese año. Pero tampoco en ellas se menciona á otros poetas, cuyas obras consta que ya habían aparecido. En la *Talia* de Spenser hay un pasaje que Rowe y Dryden creen referente á Shakespeare. Pero otros sostienen que la primera comedia es de de 1593.

frases y amplificaciones que introdujo en la *Ilíada*, sus trabajos le dieron en vida tal popularidad, que disponía á su antojo de la opinión de los literatos de entonces, fanáticos convencidos también de que nada superaba al arte antiguo, y de que nada había mejor que traducir y que imitar. Sólo así se concibe que cuando Lewis Theobald publicó su «Shakespear restaurado, ó ejemplos de faltas cometidas y no enmendadas en la edición de este Poeta, hecha por Pope», este engreído é irritable helenista respondiese, con aplauso de toda su pandilla literaria, no reconociendo sus faltas y enmendando sus errores, sino escribiendo su famoso poema «La Dunciada» (1), cuyo héroe principal era Theobaldo.

Y ¡qué bien se vengó Theobaldo! Publicó en 1733 su edición de SHAKESPEARE, ateniéndose lo más posible á lo que del gran Dramático se conocía; vendió 13 000 ejemplares; y consiguió hacer caer en menosprecio, y para siempre, las anteriores ediciones de su vanidoso difamador. La defensa de Theobald es renombrada: «Yo siempre estimaré mejor carecer de ingenio que de humanidad; y la posteridad, imparcial, acaso sea de mi opinión.» «Al considerar de qué modo se me ataca, dudo, como QUINTO SERENO,

Sive homo, seu similis turpissima bestia, nobis  
Vulnera dente dedit (2).

---

(1) *Dunciada* es un nombre inventado por Pope; de *dunce*, zote. zopenco: para traducir esa voz sería necesario inventar otra en español, y decir, por ejemplo, «la Zotiada» ó «la Zopenquiada» ó cosa semejante.

(2) No se sabe cuándo nació Theobald: murió en setiembre de 1744: había reunido 295 comedias antiguas, y de ellas hizo uso discreto en su edición de Shakespeare. Fué autor de 20 comedias, hoy olvidadas.

Pope enmendaba el texto de los antiguos ejemplares Shakesperianos arbitrariamente, y suprimía á su antojo trozo tras trozo, sin otro fundamento que la suposición de que los actores habían puesto aquí la mano, y allí los ignorantes correctores habían introducido un absurdo. Theobald, calificado por Johnson de hombre de cortos alcances, tenía, sin embargo, todas las cualidades que deben adornar á un editor de conciencia: celo, minuciosísima exactitud, y reverente respeto.—«Solamente, dice Theobald, cuando á un pasaje siempre oscuro en las anteriores ediciones le he podido dar sentido y sentimiento por la alteración de una ó dos letras, ó bien por un cambio en la puntuación, me he permitido hacer correcciones, para las cuales no creo de necesidad impetrar ninguna clase de indulgencia.» — Así, las más felices enmiendas han sido las de Theobald; y la posteridad, imparcial, le ha dado la razón; pero ¡después de un siglo de preocupación injusta é injustificada, á causa del ridículo lanzado contra él en *La Dunciada*, llena de ingenio, pero falta de humanidad! ¡Cuánto y por cuánto tiempo pesa, á veces, la preocupación de escuela!

No escarmentado en el fracaso de Pope, Hanmer exageró de tal modo la manía de acuchillar la versificación shakesperiana, que de la famosa edición, tirada en las prensas de la Universidad de Oxford para servir de monumento perdurable á la fama de SHAKESPEARE, pudo con gran razón decir Capell: — «Seguir el ejemplo de Hanmer es aniquilar á un autor.»

La idea de que las llamadas faltas en la versificación no eran imputables á SHAKESPEARE y de que, por tanto, nada había más justificado que proceder á su enmienda, se ve claramente en el siguiente trozo de Warburton, uno de los más inclementes correctores: — «Abandonadas las obras

pecial, inmensa como el Oceano? Un par de ejemplos sólo. SHAKESPEARE, al principio, hacía grande uso de la rima; después en sus dramas posteriores empleó casi exclusivamente el verso endecasílabo suelto, ó sin consonantes. Pues bien; la abundancia de versos rimados se considera como un carácter *externo* de precedencia en la composición.—Por otra parte (aunque sea anticipando ideas), hay que decir de SHAKESPEARE que, á pesar de haber sido acusado por el convencionalismo de los críticos, de dramata sin arte, tenía concepto peculiar del drama, modo exclusivo de caracterizar, apreciación propia de la Tragedia y de la Comedia... un SISTEMA en fin. Pues bien: aquellas obras en que menos se ajusta SHAKESPEARE á sus procedimientos característicamente personales se suponen, por sus caracteres *internos*, anteriores á las en que el sistema aparece en toda su plenitud.

Por supuesto que á estos recursos acuden solamente los críticos cuando faltan pruebas directas é incuestionables. Pero, por desgracia, éstas son contadas; y, por tanto, la hipótesis y la conjetura, fundadas en erudición pacientísima y en crítica muy racional, entran por más en las clasificaciones de los biógrafos que ningún otro elemento.

¿Cuál clasificación, pues, es preferible? Difícil es la respuesta; pero, á mi entender, la del eruditísimo alemán Hermann Ulrici puede considerarse, si no como dechado de perfección, ciertamente como de altísima probabilidad.

Hela aquí: por supuesto que el crítico, consecuente con sus convicciones, coloca entre las obras genuínas las que otros bibliógrafos ingleses suponen atribuídas sin fundamentos sólidos á SHAKESPEARE; á saber: Pericles, Tito Andrónico, la Primera parte de la Contienda, La verdadera tragedia de Ricardo Duque de York, y una Tragedia en el Condado de York.

## PRIMER PERÍODO. 1586 A 1591-92.

Pericles, Príncipe de Tiro.....	1587.
Tito Andrónico.....	1587-88.
La primera parte de la Contienda (1).....	1588-89.
La verdadera Tragedia de Ricardo.....	Idem.
Ambas, revisadas y conexionadas con la primera parte de Henrique VI.....	1589-90.
La comedia de las equivocaciones.....	1590.
Los dos Caballeros de Verona (2).....	Idem.

## SEGUNDO PERÍODO. 1591-92 A 1597-98.

Trabajos de Amor perdidos.....	1591-92.
La Doma de la Tarasca.....	Idem.
Bien está si bien acaba.....	Idem.
Romeo y Julieta (primera forma).....	1592.
Ricardo III.....	1593.
El Rey Juan.....	1593-94.
Ricardo II.....	1594-95.
Sueño en noche de Verbena.....	1595.
Henrique IV, primera parte.....	Idem.
Henrique VI, segunda parte.....	1596-97.
Refundición de Romeo y Julieta.....	Idem.
Mercader de Venecia.....	Idem.

(1) Se cree que estas dos comedias fueron la forma primitiva del *Henrique VI*.

(2) Dyce dice: «Entre las primeras producciones de Shakespeare como dramata original, no titubeamos en contar *Los dos Caballeros de Verona* y *Trabajos de Amor perdidos*: *La Comedia de las equivocaciones* y *Tito Andrónico*, ciertamente pertenecen á la primera época de su carrera».

## TERCER PERÍODO. 1598 A 1605.

Hámlet (1).....	1598.
Noche de Reyes.....	Idem.
Mucho ruido para nada.....	1599.
Henrique V.....	Idem.
Como os place.....	1600.
Las alegres Windsoreñas.....	Idem.
Troilo y Crésida (forma primera).....	1601.
Refundición de Hámlet.....	1603.
Otelo.....	1604.
Medida por medida.....	Idem.
El Rey Lear.....	1605-6.
Una tragedia en el Condado de York.....	Idem.

## CUARTO PERÍODO. 1605 A 1613-14.

Julio César.....	1607.
Antonio y Cleopatra.....	Idem.
Coriolano.....	1608.
Refundición de Troilo y Crésida.....	Idem.
Macbeth.....	1609-10.
Cimbelino.....	Idem.
La tempestad.....	1610-11.
Cuento de invierno.....	Idem.
Henrique VIII.....	1611-12.
Timón de Atenas.....	Idem.

Para la designación de algunas de las fechas anteriores se han tenido á la vista las «Cuentas de las fiestas de la Corte en los reinados de Isabel y Jacobo I»; pero hay quien

---

(1) Recuérdese la alusión á *Hamlet* hecha por Nashe en 1589.

sospecha que en las hojas dejadas en blanco por los contadores, se han sentado algunas partidas controvertibles, sin duda con el objeto de autorizar en ellas algún fraude literario; y, si esto fuese (lo que aun es dudoso), habría todavía que vacilar acerca de las fechas asignadas á *Otelo*, *Las alegres Windsoreñas*, *Medida por medida*, y *Cuento de invierno*.

## XXXII.

### Ediciones históricas.

Agotadas las ediciones de las obras de SHAKESPEARE hechas en el siglo xvii, dejábase ya vivamente sentir la necesidad de nuevas impresiones, cuando en 1709 apareció la obra de Nicolás Rowe titulada «Las Comedias de Shakespeare *revisadas y corregidas*,» principio de la serie de publicaciones que se propusieron *dorar oro de ley*, y hacer hablar á SHAKESPEARE mejor de lo que resultaba del *in-folio* de 1623 y de los anteriores *in-quarto*.

Evidente es que en las publicaciones del siglo xvii hay grandes incorrecciones, violentas deformidades en los versos, y, además, trastornos en la construcción gramatical que oscurecen el sentido y desconciertan la lectura; por lo cual, para obtener un texto que no diste enormemente de lo que SHAKESPEARE escribiera, es forzoso hacer constantes y discretas comparaciones del primer *in-folio* con los primitivos *in-quarto*. Nada más justo, por consiguiente, que completar partículas donde falten para la recta propiedad de la frase ó la constancia del verso; ó bien suprimir evidentes superfluidades y excrecencias de la metrificación, y hasta suplir en ciertos casos alguna voz pal-

pablemente exigida por el sentido. Si cuando leemos los clásicos españoles ó los poetas contemporáneos nos es lícita esta clase de mejoras, nadie debe extrañar su aplicación á los autores de la antigüedad; y, como observa Dyce, cuando se han descubierto antiguos manuscritos (entre otros el Aristófanes de Rávena), éstos han comprobado el gran valor de la sana crítica conjetural, dando por completo la razón á sus sabias enmiendas y atinadas sugerencias.

Pero de esto, á emprender la tarea irreverente de refundir el lenguaje de un afamado autor, so pretexto de que carecía de saber, de que su lenguaje se había anticuado, ó bien de que vivía en tiempos de barbarie y de ningún gusto literario por no saber griego ni latín, va una inmensa diferencia. ¡Qué sería de nuestro Romancero si se pusiesen á enmendarlo plumas desdichadas! Pues todavía sería peor que literatos de gran personalidad introdujeran en él modificaciones tales que hiciesen perder al Romancero su carácter peculiar.

Como más adelante explanaré, fué, durante todo el siglo XVIII, noción admitida y corriente en Inglaterra que la versificación de SHAKESPEARE era con lamentable frecuencia ruda y descuidada, y que la corrupción de innumerables pasajes era debida á las adiciones arbitrarias, las transposiciones de versos y aun de escenas, ó las confusiones de los personajes en los diálogos introducidas por la ignorancia ó la impertinencia de los primeros editores; por lo cual, si el texto genuino de SHAKESPEARE llegara por milagro algún día á aparecer, se vería que no son suyas en su parte principal y más numerosa las irregularidades ni las asperezas que se le atribuyen. Pero, prescindiendo de si era realmente vituperable buen número de las llamadas irregularidades y asperezas por críticos que juzgaban poesía á cuanto no era prosa, no hay razón para extrañar que,

recibida como corriente é indiscutible tan extraña noción, un enjambre de críticos y editores, atentos sólo á lo que tenían por regularidad silábica según la prosodia de su tiempo, pasasen, cuando daban con una sílaba superflua, una voz monosílaba al renglón siguiente, y el exceso resultante en el segundo verso, corriera al tercero y de aquí al cuarto, ó más adelante todavía, hasta que una feliz supresión ó algún accidente favorable ponía término á tan infausto recorrido. Cuando echaban algo de menos en un renglón, lo suplían con un ripio.

A este laboreo desdichado y constante de hombres desprovistos del genio Shakesperiano, ignorantes siempre del método y sistema del gran SHAKESPEARE, y á veces sin fantasía ni facilidad ninguna, llamaban pulir el metro y dar fluidez á la versificación, «según las reglas del arte».

Ya con estos antecedentes puede juzgarse de las afamadas ediciones *críticas* del pasado siglo XVIII.

En 1709, apareció la citada de Rowe.

1714, segunda edición.

1725, edición lujosa de Pope, 6 vol. 4.º

1728, segunda edición.

1733, edición de 13 000 mil ejemplares por Lewis Theobald, 7 vol. 8.º, «cotejada con los ejemplares antiguos y corregida, con notas» (1).

1744, espléndida edición de Thomas Hanmar; 6 volúmenes en 4.º; tirada magníficamente en la imprenta de la Universidad de Oxford (para servir de monumento al Genio del Poeta).

1747, reimpresión de la edición de Pope, 8 volúmenes,

---

(1) En 1726 había publicado Theobald un trabajo titulado: «SHAKESPEAR restaurado, ó ejemplos de faltas cometidas y no enmendadas en la edición de este poeta hecha por Pope».

en 8.º por Guillermo Warburton (después Obispo de Gloucester), con notas originales.

1765, edición de Samuel Johnson; 8 vol. 8.º, «con las correcciones y aclaraciones de varios comentaristas y notas, por el editor».

(Esta edición es famosa, por ser el origen de las ediciones llamadas *variorum*, que consisten en presentar, aunque sean contradictorias, todas las opiniones emitidas por los diferentes críticos y editores sobre los pasajes cuestionados de SHAKESPEARE).

1766, *fac simile*, por Enrique Steevens, de las comedias de SHAKESPEARE impresas *in-quarto* durante su vida, comparadas cuando existen ejemplares diferentes.

1773, nueva impresión por Steevens y Johnson de la edición de éste de 1765.

1778, otra edición revisada y aumentada.

1785, nueva reimpresión con adiciones de Isaac Reed.

1779, Steevens publica seis antiguas comedias de donde SHAKESPEARE tomó «Medida por medida, La comedia de las equivocaciones, La doma de la Tarasca, El Rey Juan, Enrique IV y Enrique V y El rey Lear».

1793, edición famosa, original de Steevens, en que «da sentido á renglones corrompidos y decente fluidez á la versificación premiosa». 15 volúmenes.

1768, edición de Eduardo Capell, 10 vols. 8.º menor. Los comentarios de Capell están separados del texto; colocación desdichada que pone á prueba la paciencia del más incansable lector.

1780, Edmundo Malone aparece con un suplemento en dos volúmenes á la edición de Steevens de 1778, en el cual se hallan reimpresos los poemas de SHAKESPEARE y las siete comedias dudosas, coleccionadas primeramente en el *in-folio* de 1663.

1790, edición (*variorum*) por Edmundo Malone con las

correcciones y aclaraciones de varios comentaristas. 1821, nueva edición en 21 vols. publicada por Boswell, después de haber muerto Malone (en 1812).

## XXIII.

### Censuras á la versificación por los críticos del siglo XVIII.

Los correctores de los versos de SHAKESPEARE pusieron en su tarea de hacerlos suaves y correctos, no sólo la pertinacia propia de todas las escuelas de credo cerrado, sino también la vanidad de la engreída suficiencia y las mezquinas pasiones del amor propio, ofendido á veces mortalmente cuando sus enmiendas eran flageladas por el implacable látigo de la crítica y del sentido común.

Los principales correctores eran hombres imbuídos en los estudios de la antigüedad. Y, convencidos de que nadie podía aventajar á los clásicos, creían que no había nada superior á traducir del griego ó del latín, ni á imitar á los escritores de Grecia y Roma.

---

Alejandro Pope (1) (nació 22 mayo 1688, murió 30 mayo 1744), de naturaleza desmedrada, chico y deforme, de carácter irritable, vanidoso, trabajador y escritor correcto, sin verdadera originalidad, y sobre todo sin genio, pasó los mejores años de su vida traduciendo la *Ilíada* y la *Odisea* (2), y haciendo imitaciones de Horacio; y, aunque hoy ningún perito estima como verdadera traducción los dis-

---

(1) Pronúciense Póp.

(2) De la *Odisea* tradujo sólo 12 libros: los demás fueron puestos en inglés por Broome, 8, y por Fenton, 4.

de SHAKESPEARE á porteros y consuetas, pudieron apenas escapar al desastre de los escritos de quien nadie cura, por buenos que ellos sean. Al fin los de SHAKESPEARE se abrieron paso á la luz, pero tan deformados, que clásico ninguno, después de yacer diez siglos en los oscuros claustros de los monjes, salió ni la mitad tan mal parado.» — Warburton (nació en diciembre de 1698, murió en junio de 1779) fué al principio tan amigo de Theobald, que no sólo le facilitó notas para la edición de 1733, sino que escribió contra Pope; pero, habiendo hecho amistades con éste, siguió luego las aguas del célebre Helenista.

Casi todos los editores siguientes á Theobald cayeron en la tentación de sobreponerse á SHAKESPEARE, exhibiendo con tal motivo el ingénito esplendor del genio con que se creían dotados, al arreglar el metro de SHAKESPEARE al tipo de otro siglo. También Samuel Johnson.

Fué Johnson uno de los hombres más eminentes de Inglaterra (nació en setiembre de 1709; murió en diciembre de 1784). Desde niño padeció de lamparones, y de ataques de melancolía mórbida: fué hombre pagado de la lisonja, dispuesto á la ofensa, impetuoso é irritable como Pope. No tenía estro poético, pero sí talento claro, y variedad de conocimientos portentosa. Su pluma era facilísima; pues, durante más de treinta años de su vida, ganó el pan en azarosa esclavitud literaria, escribiendo sobre toda clase de materias, con tal de allegar recursos, aunque sin descender jamás á bajezas vituperables. Faltábale suficiente sentido poético para comprender á SHAKESPEARE; pero sus indisputables dotes imponían sello de grande autoridad á sus particulares opiniones. Johnson, pues, aunque el primero en amotinarse contra las unidades aristotélicas, capitaneó, sin embargo, la numerosa falange de estupendos admiradores de SHAKESPEARE, que se complacía en la ma-

ligna ocupación de colocar al lado de un encomio un encubierto ó declarado vituperio. Johnson fué el maestro del actor Garrick y el autor del aun hoy famoso Diccionario inglés de Autoridades. Luégo tendremos ocasión de volver á hablar de la gran influencia de Samuel Johnson en determinar corrientes de opinión respecto á SHAKESPEARE.

Eduardo Capell (nació en 1713; murió en 1781), hombre de real instrucción, y de fortuna desahogada, aunque dedicó á los comentarios del Gran Poeta toda una vida de estudio perseverante, no hizo verdaderamente progresar la bibliografía Shakesperiana, por ser oscuro en su pensamiento, y confuso é intrincado en su estilo. Sin embargo, no son del todo despreciables sus tareas, no obstante lo cual, jamás Steevens hace mención de él sino para llenarlo de improperios: ¡que la pasión y la vanidad, por gran desgracia, y el ensañamiento personal, ocupaban entonces el lugar de la reflexión serena y de la crítica imparcial! Capell se propuso ajustar su edición á los *in-quarto* primitivos y al *in-folio* publicado por los actores Heminge y Condell en 1623; no da el mismo valor á todos los *in-quarto*, estima preferibles los que más se acercan al *in-folio*; y, aunque después de Theobald su trabajo pudo excusarse, su edición, sin embargo, es indudablemente mejor que los de muchos de sus sucesores.

De Ricardo Farmer sólo hay que decir que se propuso inculcar la extraña noción de que nadie mas que él en el mundo había entendido á SHAKESPEARE.

Vengamos ahora á Henrique Steevens, cuya edición de 1793 ha sido la más estimada durante mucho tiempo; aunque para ello no existiera fundamento de ninguna clase, y

sí más justificados motivos de desconfianza que respecto de la de Pope.

Henrique Steevens se unió á Samuel Johnson para la publicación de 1773, con el fin de «restaurar el texto al estado en que el Autor, ó más bien los primeros editores, lo dejaron», y se indignaba contra toda tentativa de introducir sílabas para hacer constar el verso manco. ¿Perseveró Steevens en tan buen camino? Nada menos que eso. «Ya es tiempo, decía en 1793, de que, en vez de una servil adherencia á los antiguos ejemplares, un editor bien al corriente de la fraseología de los tiempos Shakesperianos, tenga libertad para dar sentido á renglones corrompidos y decente fluidez á la versificación premiosa».

Steevens escribió entonces con tal saña y animosidad, que no parecía sino que fuese enemigo personal de SHAKESPEARE. «No hemos reimpresso los sonetos, etc. de Shakespeare, porque la más severa ley del Parlamento que pudiera promulgarse, carecería de eficacia para obligar á leerlos... Si no hubiese Shakespeare escrito otras obras, su nombre tendría menos celebridad que el de Tomás Watson, más antiguo y más elegante sonetista»... «El texto de las obras dramáticas de Shakespeare ha llegado á nosotros desconocido al atravesar terrenos diferentes, hasta venir á estancarse en el fangoso pantano del primer *in-folio*»... «Dramas así, corren parejas con la inocencia de mujeres criadas en un campamento y educadas en un lupanar»...

Baste. De aquí los tajos y reveses de Steevens contra los textos primitivos. De aquí su edición *mejorada* (!) de 1793. ¡Y la culta Inglaterra no se solazó con otro texto durante medio largo siglo!

Pero ¿qué impulsó á Steevens á variar tan radicalmente?

Henrique Steevens (nació en 1736: murió en enero 1800);

tenía todas las malas condiciones de un rábula pica-pleitos, y carecía de sentimientos elevados: sin imaginación ninguna, poseía en alto grado la agudeza del epigrama, estimada malamente por ingenio; y su malignidad era tanta, que anónimamente atacaba á sus más íntimos, después de darles la mano y sonreírles con la mejor cara del mundo; hasta que tanta traición y tan repugnante bajeza hubo de descubrirse, y entonces su nombre llegó á hacerse sinónimo de felonía y de indignidad.

Pues bien: dada esta clase de hombre, fácil será comprender su rivalidad con Edmundo Malone, cuando éste se hizo también editor de las obras de Shakespeare. Entonces abjuró Steevens de sus primeras ideas *conservativas*, y se hizo el innovador más atrevido de todos cuantos habían mejorado á Shakespeare hasta entonces, á pesar de lo cual (ó quizás por eso mismo) su edición hizo autoridad entre los literatos ingleses, hasta que en 1821 Boswell publicó la edición póstuma de Malone, trabajada en conciencia, con respeto á los originales y reverencia al genio del gran Dramaturgo de Inglaterra.

¡Y pensar que en la tumba de Steevens se lee el siguiente epitafio!

«Esta tumba puede perecer, pero no su nombre (el de Steevens), que esparció nuevo lustre sobre la fama de Shakespeare.»

SHAKESPEARE, pues, según una felicísima expresión, fué sepultado durante el siglo XVIII bajo sus comentarios, y, además, esclarecido por la más profunda oscuridad; y, como observa un autor, es imposible leer una escena de las ediciones *Variorum* (mejoradoras de las rudezas del texto) sin deplorar con honda pena la irreverencia de la fatuidad.

No hay mal que por bien no venga. Schlegel observa que el afán de suplir la *falta* de arte en SHAKESPEARE, de esclarecer su ignorancia, de notar sus anacronismos, de comentar sus retruécanos y de explicar sus alusiones.. produjo el bien de desenterrar durante el siglo pasado la literatura anterior á SHAKESPEARE y contemporánea suya, sacándola del olvido para fijar palabras, determinar acepciones, sentar etimologías, y explanar dichos, alusiones y referencias á usos y costumbres ya olvidadas.

No se crea, pues, que el número de correctores de la versificación Shakesperiana se redujo al de los editores durante el siglo XVIII. Según leo en bibliógrafos autorizados, nubes de critiquizantes descargaron sobre los versos de SHAKESPEARE, especialmente al cerrar el siglo.

En efecto, nada más fácil para un entendimiento menguado que pasar por grande, atreviéndose con un genio, como el insecto que pica á un gigante. Es más hábil desacreditar que alabar, y el *nihil admirari* es inseparable de la ignorancia ó de la fatuidad. Los cosacos en 1815 no admiraban los monumentos de París, ni la elevación de los globos aerostáticos: para ellos todo era igual: lo incomprendible. El soberbio á quien por fatuo nada admira, se acredita de entendido y de versado en cosas mejores aún. Distinguir relaciones y gozar con la armonía de las partes que constituyen la belleza de un conjunto, no es dado á las inteligencias míopes, que no ven desde lejos: observar rugosidades y desconchaduras en los muros del Partenón es muy sencillo para quien se acerca tanto que ya no puede ver el gran conjunto. En todo halla faltas el presumido maligno, aunque sea en accidentes desligados con la cosa. Para el criticastro griego, Venus tenía la falta de hacer, cuando andaba, ruido con sus sandalias. Quien censura se alaba, y quien vitupera al genio se exhibe cual

superior suyo; ¡como si el ver manchas en el sol equivaliera á ser astro engendrador de vida! Por lo demás, ¿quién resiste á la tentación de ser declarado, de un golpe y por unanimidad, discreto, entendido, pulcro, eximio y monstruo de erudición recóndita y abstrusa, por la no muy difícil tarea de haber examinado un códice escondido, ó haber dado algunos pasos para poder hablar, *de visu* y con pormenores, de una edición casi agotada, y de la cual se sepa y conste que sólo existe en tal ó tales bibliotecas públicas ó privadas un ejemplar, ó dos todo lo más... pues el lance pierde todo su mérito como el número de documentos llegue á la docena del fraile? (1).

Pues de esta clase de sabios imbéciles hubo abundancia infeliz en el pasado siglo dedicada á la fácil tarea de encontrar faltas; y lo peor del caso á enmendarlas. No es difícil señalar un arañazo en el bruñido de una estatua: al que lo encuentre no será posible negarle el hecho: pero ¡que nunca sus inhábiles manos traten de enmendar la imperfección, porque en el acto desaparecerán la pureza de los contornos y la armonía de las formas, aun suponiendo, por imposible y absurda concesión, que al invisible detrimento no añadiesen muchos más! (2)

Los bibliógrafos modernos dividen en dos clases á los editores de SHAKESPEARE en el siglo XVIII y á los secuaces de que ellos eran corifeos:

Rowe, Pope, Theobald y Johnson pertenecen á la prime-

(1) History of opinion, ya citada.

(2) Por desgracia, no siendo más que piedras, tenían siempre en la memoria la comparación de Horacio:

Ergo fungar vicecotis, acutum  
Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi:  
Munus et officium, nil scribens ipse, docebo.

ra; y Capell, Steevens, Reed y Malone á la segunda. El fundamento de la clasificación está en que los primeros no cuidaban de estudiar la bibliografía contemporánea de SHAKESPEARE; y en que los segundos dieron importancia suma, no solamente á la contemporánea, sino también á la anterior. De todo trabajo humano resulta siempre algún provecho: los comentaristas de SHAKESPEARE fueron, á veces, peores que enemigos; pero de sus investigaciones resultó estimable cosecha de datos para la historia literaria.

Así, los alquimistas no dieron con la piedra filosofal; pero encontraron multitud de sustancias de valor incuestionable.

---

Y aquí debo terminar mis noticias bibliográficas (1); porque es imposible, á menos de escribir una monografía especial, dar cuenta de las ediciones de SHAKESPEARE publicadas en este siglo XIX. Yo, que soy profano en este asunto, conozco muchas; y asombra oír hablar de ellas á los entendidos; por manera que ni aun se concibe cómo pueden atesorar en la memoria tanto nombre y tanta circunstancia.

El Sr. D. Guillermo Macpherson, después de consultas detenidas, ha escogido el texto *revisado* del Rdo. Alejandro Dyce (nació en junio de 1798; murió en mayo de 1869), 9 vol. Londres, 1866. Esta edición no es enteramente *conservativa* ni eminentemente *conjetural*: tiene de ambas mucho; y, en lo poco que me es dado juzgar, conceptúo muy acertada la elección de mi buen amigo. Atenerse exclusivamente, como hacen todas las ediciones llamadas «*conservativas*», á los primitivos impresos de fines del

---

(1) Quizás los eruditos noten que no consagro párrafo especial á Reed ni á Chalmers; pero no lo he hecho por no haber sido mas que revisores ó compendiadores, y así de otros.

siglo xvi y principios del siglo xvii, es adherir conscientemente á los errores de que conocidamente están plagados: tomar por modelo una edición sólo conjetural, no es leer á SHAKESPEARE, sino tener ante los ojos una obra de dos plumas.

## XXXIV.

### Tres clases de censuras al fondo de los dramas.

Bien habrá adivinado el lector que, si hubo una falange literaria de pequeños espíritus malévolos que arremetieran contra la versificación, no faltaría otra que, con malignidad ó sin ella, la emprendiese con el fondo de los dramas Shakesperianos.

Húbola en efecto; pero antes de dar cuenta de los ataques de orden literario, conviene, para la inteligencia del nacimiento y desarrollo de los sistemas que les sirvieron de base, dar cuenta, así del influjo ejercido sobre el arte dramático inglés por las ideas políticas y religiosas entonces dominantes, como de las vicisitudes por las que, en su virtud, hubo de atravesar el teatro y de las transformaciones en el arte escénico, consecuencia natural del progreso y del transcurso de los años.

Los ataques al fondo de los dramas reconocieron, pues, tres clases de motivos diferentes:

De carácter político-religioso;

De conveniencias escénicas ó teatrales,

Y de orden puramente literario.

## XXXV.

**Censuras de carácter religioso.**

Por más que las representaciones modernas hayan tenido su origen en los claustros ó en los patios de los templos, la Iglesia siempre ha sido recelosa y enemiga del teatro, no bien el arte escénico se ha emancipado y vivido vida propia.

La influencia religiosa logró arrancar muchos decretos á la Reina Isabel, dirigidos muy especialmente contra la impresión de las comedias, que sólo habían de estamparse por personas provistas de permiso para ello. Por otra parte, y con independencia de la potestad civil, los Obispos inutilizaban *públicamente* las poesías y las novelas; y *privadamente* procedían los puritanos á tan fanática obra de destrucción. Además, los trascendentales acontecimientos de aquel período de transformación continua, así en las creencias políticas como en las dogmáticas, no eran á propósito para la constante admiración de determinadas obras de arte. La Reforma exigió toda la pertinacia de un largo reinado para arraigarla en las conciencias tan profundamente, que pudiera desafiar á los esfuerzos de cualquier soberano posterior; obra á la que contribuyeron decididamente los puritanos, maestros de las clases inferiores, exagerados é intransigentes, y, por ende, enemigos de toda pública diversión. Isabel y Jacobo fomentaron, por conveniencias políticas, la controversia religiosa; y, por más que ambos soberanos se declararan patronos de la escena, en honor de verdad ninguno de los dos consideró al arte dramático más que como complemento necesario de la magnificencia y solaces de la Corte.

Al fin los teatros fueron suprimidos en 1642, no sólo por razones de fanatismo religioso sino porque la licencia del drama llegó á correr parejas con el libertinaje de las costumbres.

No sólo las comedias estaban cuajadas de juramentos, imprecaciones y obscenidades, sino fundadas en prostituciones disculpables, adulterios inocentes, incestos interesantes, impureza virtuosa, y vicios impecables. ¿Cómo, pues, el teatro de SHAKESPEARE había de comparecer ante la embriaguez de un público en delirio, cuyo estragado gusto sólo se excitaba con la inmoralidad nerviosa de la disolución? Y, sin embargo, jamás SHAKESPEARE perdió su popularidad; si bien tuvo casi que retirarse avergonzado de una escena donde sólo cabía lo falso y lo contradictorio: la virtud en el lupanar. La mayor de las inmoralidades: la exhibición, como real, de un mundo moral que es imposible.

El fondo de los dramas de SHAKESPEARE fué entonces atacado; pero sólo por razones generales: porque los *in-quarto* habían crecido á *in-folio*; porque las obras de SHAKESPEARE estaban impresas en mejor papel que muchas biblias; porque sus dramas hallaban mayor número de compradores...

Fué sin duda atacado entonces SHAKESPEARE por el fondo de sus dramas; pero siguió reverenciado como poeta sin rival. Milton lo alaba siempre, aun después de la supresión de los teatros por su propio partido político. «Shakespeare (dice) es el hijo querido de la Memoria»; «el mimado de la Imaginación»; «el gran heredero de la Fama»; «sus versos son oráculos»; «sus obras monumento permanente»...

Hubo, es verdad, entre los puritanos quienes con particularidad censurasen sus comedias acre y exageradamen-

te; pero de entre los mismos puritanos salían siempre voces que lo proclamaban «Gloria del teatro inglés».

La fábula dramática solamente pareció buen blanco para los dardos del fanatismo, ó del honrado celo religioso, exacerbado por las circunstancias; pero el gran Dramaturgo salió ileso.

## XXXVI.

### Refundiciones por conveniencias teatrales.

Después de diez y siete años de clausura, empezaron los teatros á resucitar, algunos meses antes de la Restauración de Carlos II; es decir, á fines de 1659. Y, entonces, el arte escénico se hizo de *grande espectáculo*, lo que hubo de exigir dramas á propósito para las excitaciones sensuales de la vista y el oído, por medio de fastuosas decoraciones y de orquestas escogidas. SHAKESPEARE, pues, ó quedó en cierto modo postergado, aunque nunca en olvido, ó reapareció ante el nuevo público, *refundido* lastimosamente, á fin de *acomodarse* á las recientes exigencias teatrales; llegando á tanto la profanación que, en multitud de casos, únicamente en forma de ópera le era dado presentarse.

Veró este cambio no puede comprenderse bien, sin previa noticia comparativa de los recursos teatrales con que contaban los autores ingleses á principios y á mediados del xvii siglo.

---

Según Dyce, casi todos los teatros de Londres en tiempo de SHAKESPEARE eran de madera. Los que se llamaban (no se sabe por qué) *teatros particulares* estaban techados;

mientras que los teatros *públicos* eran á cielo descubierta, menos el escenario y las galerías. En la fachada de estos edificios había una muestra que indicaba el nombre del teatro, y durante la representación se izaba en lo alto una bandera.

Su distribución interior era semejante á la de los teatros de ahora. Alrededor y por la parte alta había graderías ó tablados, y debajo palcos para los espectadores de la clase elevada. Estos palcos estaban provistos de cerraduras, cuyas llaves quedaban en poder de las personas que los alquilaban. El patio, á lo que parece, estaba separado del escenario por una empalizada, y en los *teatros particulares* había asientos: en los teatros públicos los espectadores no disfrutaban de tal comodidad.

Candilones de gran intensidad servían para el alumbrado, y dos grandes candelabros, como los de las iglesias, daban luz al escenario. La orquesta, nada numerosa, ocupaba, á lo que se cree, una especie de galería situada por encima de los palcos del proscenio. Los instrumentos más usados eran clarines, cornetines, obóes, laúdes, flautas, violas y órganos.

Mientras se empezaba la función, los asistentes se entretenían leyendo, jugando á las cartas, fumando, bebiendo cerveza, ó comiendo nueces y manzanas. Durante la representación, los aficionados, los críticos y los petimetres deseosos de llamar la atención, tenían por costumbre el colocarse en el escenario mismo, tumbados sobre juncos que cubrían el tablado, ó sentados en sillas alquiladas; y sus pajes les alargaban pipas y tabaco (1).

Al tercer toque de clarín comenzaba la representación. El telón se abría por el centro, y se corría á derecha é iz-

---

(1) Según Clarke, esta costumbre duró hasta los tiempos del afamado actor Garrick; es decir, hasta mediados del siglo xviii.

quiera sobre barras de hierro. Otras cortinas de la misma disposición hacían de decoraciones.

En el fondo había un balcón, cuya meseta estaba á una altura de ocho ó nueve pies del suelo, y servía de ventana, de galería ó de aposento superior (1). Tenía cortinas para ocultar cuando era preciso á los actores que desde allí recitaban sus papeles. El techo del escenario estaba pintado de azul ó adornado con telas de dicho color, que se llamaban *los cielos*. El tablado del escenario se hallaba cubierto, por regla general, de juncos; y de esteras en casos extraordinarios. Hay motivos para creer que en las tragedias el teatro se colgaba de negro.

Decoraciones móviles no había. Una tabla con gruesos caracteres, colocada de modo que fuese vista desde todas las localidades indicaba el lugar de la acción. Tal vez, cuando era necesario que el espectador se figurara una mutación de escena, un dependiente *notificaba* al público que el actor (aunque no se había movido) se trasladaba á lugar distinto. Un lecho en la escena, representaba un dormitorio; y una mesa con recado de escribir bastaba para convertir el escenario en estudio ó en escritorio. Rudas armazones figuraban torres, baluartes, cavernas, bocas del infierno, tumbas, árboles, dragones, etc.

Desde los *principios* del arte hubo escotillones; pero la subida de una deidad á los cielos del escenario, era todavía una empresa superior á la maquinaria de aquellos tramoyistas.

Los vestuarios eran lujosísimos, si bien no de igual costo en todos los teatros.

No había actrices. Solamente niños ó mancebos, tal vez

---

(1) Créese que cuando se representaba una comedia dentro de otra comedia (como en el *Hámlet*), esta galería servía de escenario á los actores de la segunda fábula.

con máscaras, hacían de mujeres. Los actores que representaban papeles masculinos solían usar pelucas.

Un actor estaba encargado de hacer el papel de Prólogo (en algunos dramas), y este Prólogo salía de capa negra, de terciopelo. No era general que hubiese Epílogo.

Durante la representación el gracioso morcilleaba á su sabor, improvisando chistes y bufonadas.

En los entreactos tocaba la orquesta, y solía haber canto y baile. La representación acababa con un Jig ó Gigue, algo como equivalente á nuestras tonadillas (1), ó sea con un largo sainete rimado, á cargo principalmente del gracioso; casi siempre con música, y baile acompañado de gaitas y tamboriles.

Una oración por la Reina (Isabel), que rezaban de rodillas todos los actores, remataba la función.

El precio de entrada variaba según la importancia y estimación del teatro: en tiempo de SHAKESPEARE un asiento en los palcos principales costaba un chelin (cinco reales); una localidad en las gradas ó en el patio, seis peniques, y á veces dos, y hasta uno solo. La función empezaba á las tres de la tarde. Durante el reinado de la reina Isabel había teatro los domingos, lo mismo que en cualquier otro día de la semana; pero durante el reinado de su sucesor no fueron ya permitidas más que en palacio las representaciones de los domingos.

---

En tiempos de SHAKESPEARE había cuatro teatros en Londres; pero el Autor nunca trabajó más que para las compañías de los dos en que con el tiempo tuvo parte: el teatro de Blackfriars, edificado en 1576, y el de El Globo,

---

(1) El Jig ó Gigue era un aire animado de baile, en 6 por 8.

abierto á fines de 1594 ó principios de 1595. El de El Globo tenía por inscripción:

TOTUS MUNDUS AGIT HISTRIONEM.

En verano representaba la Compañía en El Globo y en invierno en Blackfriars, que, aunque más chico que el otro, se hallaba mejor resguardado de la intemperie.

A primera reflexión parece imposible que con tan pobres recursos escénicos pudiera SHAKESPEARE cautivar á su auditorio; pero ¿no han llegado aún á nuestros días pobreza semejantes? En los circos ecuestres actuales, un payaso vestido de blanco representa un molinero, cuyo molino supone por allí cerca el espectador, si es que pára mientes en que no puede haber molinero sin molino: si en un bastidor de lienzo colocado ante la «Salida para los caballos», se leen caracteres de á medio metro la palabra «BARBERIA», no se necesita nada más para que el redondel se convierta bonitamente en el honrado taller de un Fígaro chafarrinado, de navaja descomunal: una mesa con cacero-las es la cocina de La Cenicienta; y un dorado sillón, empingorotado sobre alfombrada tarima, basta y sobra para convertir el Circo ecuestre nada menos que en «El Salón del Trono», donde aparece sentado el buen Príncipe *Desiré*.

A veces hay menos todavía. «El rapto de Malek-Adel» ó «Los Bandidos de la Calabria» no tienen más símbolo que el anuncio del cartel.—«¿Qué muecas son esas?—No sé.—Veamos el programa... ¡Ah! Los Extasis del primer Amor».—

¡Oh! Cuantos hablan de la verdad teatral no quieren rendirse ante semejantes testimonios, demostrativos de que la verosimilitud poética está en las concesiones

arrancadas hábil ó inhábilmente al espectador; ya por medio de letreros, ya de símbolos convenidos, ya de telones detestables en la aldea y en los teatros caseros, ya por medio de esas magníficas decoraciones, á cuya formación concurren en las grandes capitales la perspectiva, la arquitectura, la indumentaria de los pasados siglos, la maquinaria más ingeniosa, y las portentosas transformaciones del calor, primero en movimiento y luégo en electricidad.

El público es muy complaciente; y, así como entrega su dinero por la entrada, otorga también cuanto se le pide con maña y sagacidad, para que, una vez obtenida la concesión, se le haga reir con lo ridículo, ó se le conmueva hondamente con los grandes arranques de pasión.

El conocimiento de los recursos teatrales en tiempos de SHAKESPEARE es absolutamente indispensable para comprender la razón de muchas acotaciones de sus dramas: «Otra calle en Verona», que se lee en *Romeo y Julieta*; «Otra parte del llano», que se dice en *Macbeth*: «El campo de Bosvorcia» que se ve en *Ricardo III*, donde á la vez acampan (suponiéndose siempre á distancia de algunas millas) los dos ejércitos enemigos de Ricardo y de Richmond. Lo que hoy las más ingeniosas decoraciones no tendrían poder para indicar, era perfectamente inteligible para los espectadores de SHAKESPEARE, gracias á convenientes letreros expuestos al público en visibles cartelones.

---

A semejante pobreza teatral sucedió al fin una riqueza anteriormente desconocida en Inglaterra.

Después de la Restauración, en 1660, tres Compañías actuaron en Londres; pero—como resultado de enfadosos litigios—sólo quedaron dos: la de El Rey y la de El Duque:

al frente de la primera se puso Killigrew, y al de la segunda, Davenant (el que, sin consideración á la honra de su madre, sentía satisfacción en pasar y ser tenido por hijo de WILLIAM SHAKESPEARE).

No puede darse prueba mayor de la estima en que la nueva generación conservaba á SHAKESPEARE, á pesar de la propaganda de los puritanos, que el hecho de haber convenido las dos Compañías, para evitar competencias y comparaciones, en repartirse los dramas del gran Poeta; por manera que los que se representaban en uno de los dos coliseos nunca se daban en el otro. El público, pues, no se saciaba de oír á SHAKESPEARE, interpretado entonces magistralmente por actores como Betterton, famoso en *Hamlet*; y por Hart, en *Otelo*.

Las dos Compañías estuvieron prósperas durante algunos años; pero, al fin, llamando más la atención del público la Compañía de El Rey, Davenant, para contrarrestar los éxitos de su rival Killigrew, recurrió á la música y á las escenas de gran espectáculo; importó de Francia las decoraciones móviles; y, por primera vez, presentó actrices en la escena; cautivó á la multitud con la magia de vistosas decoraciones y relumbrantes vestuarios, y la sedujo con los encantos de bailarinas ágiles y hermosas, y el atractivo de voces agradables.

He aquí cómo describe Colley Cibber el comienzo de «*La isla encantada*», refundición en ópera dramática, hecha por Dryden y por Davenant, de la comedia que SHAKESPEARE había escrito con el título de «*La Tempestad*»:

«El proscenio *se abre*, y la orquesta de 24 violines con los clavicordios y las tiorbas que acompañan las voces se coloca entre el patio y el escenario. Mientras tocan la *ouverture* el telón se alza y descubre un nuevo frontispicio, unido á las grandes pilastras del proscenio. Este frontispicio es un magnífico arco, sostenido por nobles pilastras

enguirnaladas, de orden corintio; y las guirnaldas de las columnas están embellecidas por rosas, á cuyo alrededor vuelan Cupidos. En las cornisas, precisamente junto á los capiteles, hay una figura con una trompeta en una mano y una palma en la otra, simbolizando la Fama. Un poco más lejos, en cada cornisa hay un león con un unicornio, sosteniendo las armas de Inglaterra. En medio del arco, muchos ángeles protegen las armas reales... Tras de esto se descubre la escena, que representa un cielo con densas nubes, una costa de peñascos abruptos, y un mar tempestuoso en perpetua agitación. Esta tempestad (que se supone levantada por arte mágica) presenta numerosos espíritus de formas hórridas, revoando entre los marineros y después remontándose en los aires. Y, cuando el barco se va ya hundiendo, la escena se oscurece, y una lluvia de fuego cae sobre los náufragos. Esto va acompañado de relámpagos y de estampidos de trueno, que no concluyen hasta que cesa la tempestad.»

Recuérdese que Cibber era actor, y que mucho debía haberse enriquecido el espectáculo escénico, para llamar tanto la atención á un hombre del oficio é iniciado en los recursos del teatro.

Así, pues, la influencia sensual de la vista y del oído fueron medios de lucro en manos de Davenant, empleados — para dejar desierto el teatro de Kelligrew — con éxito satisfactorio para la Compañía más endeble; lo que no debe extrañarse en modo alguno, atendiendo á que son muchos más los que ven y oyen solamente que los que recapacitan y juzgan. Y como cuando habla el interés todas las pasiones callan, no hay que extrañar tampoco que Davenant y sus imitadores pusiesen mano sacrílega en las mejores producciones de SHAKESPHARE para convertirlas en *óperas dramáticas*, adaptables á la música y á los golpes de teatro.

El celo religioso proscribió el drama, pero respetó las obras del Genio. La rivalidad de empresa cometió el sacrilegio de refundirlas y de profanarlas.

## XXXVII.

### Fundamentos de las censuras de carácter literario. Escuela del criterio clásico.

Los ataques de orden literario contra la esencia artística de los dramas de GUILLERMO SHAKESPEARE tuvieron mucha más importancia y duración que las censuras de carácter religioso y que los atentados de baja estofa, cometidos sólo para satisfacer conveniencias teatrales y aplacar el ansia de espectáculos escénicos, brillantes y llamativos.

Y, sin embargo, las censuras literarias se fundaron en muy corto número de preocupaciones, veneradas en los siglos xvii y xviii cual cánones indiscutibles; mas, como no todos los censores profesaron íntegramente las mismas creencias, sus escritos se clasifican naturalmente en dos agrupaciones muy distintas:

- Los de la escuela del criterio clásico,
- Y los de la escuela del criterio individual.

Causa extrañeza que tan corto número de nociones y de prejuicios pudieran haber dado vida á la muchedumbre de escritos relativos á los dramas de GUILLERMO SHAKESPEARE; y casi maravilla la pertinacia con que ciertas doctrinas se imponen durante generaciones enteras, impidiendo á los literatos juicios libres de toda coacción, ó produciendo conflictos en el ánimo de los que, no pudiendo cerrar los

ojos á la evidencia de la ineficacia de los cánones admitidos, carecen, sin embargo, de la enérgica resolución necesaria para contrarrestarlos y pensar independientemente y por sí.

Los prejuicios eran estos:

Que SHAKESPEARE escribió en época de barbarie, y que su público era crédulo y grosero;

Que, no sabiendo SHAKESPEARE griego ni latín, no pudo, por tanto, saborear las bellezas de los clásicos de la antigüedad griega y romana, ni adquirir el indispensable gusto literario;

Que nunca rindió culto á las unidades aristotélicas;

Que sus dramas no se ajustan á los ideales de la justicia poética, ni á la probabilidad artística;

Que SHAKESPEARE era solo el poeta de la naturaleza,

Y que, por consiguiente, como escribió siempre sin método ninguno, sus dramas carecen de sistema.

Hoy la crítica ha progresado tanto, que ni aun siquiera se conciben muchos de esos géneros de censura; pero su historia, llena de utilísimas enseñanzas literarias, evidencia elocuentemente la profunda sabiduría del «*Cogitamus in corde*». Indudablemente ninguna preocupación ve con claridad; y, ciertamente, parece que en algunas épocas hay como epidemias que contagian todos los entendimientos.

Además, existe una concatenación tan íntima entre algunas de las apreciaciones razonadas y las preocupaciones, fundamento de las críticas injustificadas de GUILLERMO SHAKESPEARE, que no puede tratarse de las unas con independencia de las otras; pues, aisladas, no habrían podido dar origen á ninguna de las dos escuelas; mientras que, en virtud de su especioso conjunto, se consideraron con

autoridad bastante para ensañarse rudamente en el Gran Dramaturgo inglés.

Y como el genio de SHAKESPEARE es indiscutible, la admiración á que obligaba su grandeza dió por resultado una crítica contradictoria, vergonzante, á veces neutra y como indecisa, que, al par que elevaba sus encomios á los cielos, se cebaba desapiadada é inexorablemente en todo cuanto se apartaba del credo convencional.

## XXXVIII.

### Faltas atribuídas á la rudeza de los tiempos Shakesperianos.

Las apreciaciones de aquel período están, pues, llenas de pasajes en que, junto á una alabanza, se encuentra una alusión á la barbarie de los tiempos Shakesperianos y á la supuesta ignorancia del Dramaturgo insigne.

Dryden pone estas palabras en boca de SHAKESPEARE:

«Sin que nadie me enseñara, yo, en una edad de barbarie,  
No encontré, sino que creé la escena;  
Y, si no acudí al arsenal del griego y del latín,  
Es porque mi propia abundancia me daba más.  
¿Dónde están los herederos de mi nombre?»

«Si Shakespeare (dice John Dennys) tenía por naturaleza estas grandiosas facultades, ¿qué no habría sido, á unir la felicidad de su genio á la instrucción y al arte de la poesía?»

»Shakespeare escribía para el pueblo, sin conocimiento de los mejores modelos antiguos... y muchas de sus faltas deben atribuirse menos á sus equivocados conceptos como poeta, que á su recto juicio como actor (que pretende agradar á la multitud iliterata).—POPE.

«Shakespeare tomaba sus argumentos de novelas, si bien leídas solo por unos pocos, de cierto repetidas por muchos más»; y lo hacía «para no exponerse á no ser entendido de su auditorio». «El pueblo era grosero».—SAMUEL JOHNSON.

«Está demostrado que Shakespeare se hallaba destituido de instrucción, y que sus tiempos eran rudos y sin gusto».—MRS. MONTAGU.

«Nacido en una edad ruda, y educado con el mayor descuido, sin instrucción derivada de los libros ni del conocimiento del mundo...» ¡Así dice el famoso David Hume, el historiador más popular de Inglaterra en el pasado siglo!

Fácil me fuera multiplicar las citas de esta clase, pero me detengo; porque, como los diferentes géneros de censura están íntimamente conexiónados entre sí, habrá de verse, al tratar de las demás, que todos suponen como hecho admitido é incuestionable que el público era iliterato y grosero, y que, por consiguiente, SHAKESPEARE, iliterato también, podía con éxito ofrecer á la frívola credulidad de su auditorio fábulas desprovistas de gusto, de probabilidad artística, y sobre todo de *justicia poética*.

## XXXIX.

### Faltas atribuidas á la ignorancia de Shakespeare del griego y del latín.

Hoy no puede menos de mirarse como inverosímil la preocupación de los literatos ingleses en los siglos xvii y xviii respecto á la necesidad del griego y del latín para ser un gran dramático. Y es tanto más de extrañar preocu-

pación semejante, cuanto que la ignorancia de las lenguas sabias venía á ser entonces sinónimo casi de falta de instrucción. Se comprende que la imposibilidad de leer en sus originales á los modelos de la antigüedad entrañase para algunos falta de gusto; pero no se alcanza cómo podía ser opinión de los entendidos que la carencia de nociones filológicas implicase carencia general de conocimientos, siendo motivo autorizado para decisiones críticas de gran alcance respecto á cosas de género tan distinto como lo son las lenguas y el arte dramático. ¿Qué tiene que ver la filología con el drama?

Desde los tiempos de Rowe fué, pues, moda encomiar á SHAKESPEARE por su genio, deprimiendo su instrucción clásica. Y hasta los admiradores del Poeta estimaban la ignorancia que le suponían como una circunstancia feliz para los vuelos de su fantasía creadora. Rowe dice: «No es improbable que la regularidad clásica y la deferencia hacia los antiguos, compañera de la corrección, hubiera apagado algo del fuego y de la impetuosidad y hasta de la bella extravagancia que en SHAKESPEARE nos admira.» ¡Como si lo bello pudiera ser nunca extravagante! ¡Como si no fuera mejor el admitir que dentro de la esfera poética caben muchos más asuntos que los aceptados por una tan estrecha crítica, que considera de consiguiente como extravagantes é incapaces de belleza todos cuantos asuntos le place proscribir!!

Y nótese que Rowe, siendo de los admiradores de SHAKESPEARE, incluye en su citada brevísima exculpación nada menos que los cargos de *irregularidad*, de *incorrección*, y de *extravagancia*. Aquí de la exclamación del vulgo bajo español: «¡Qué amigos tienes, Benito!» y perdónese el recuerdo, en gracia de la oportunidad de su aplicación.

Otros, para defender al Poeta del cargo general de

ignorancia, se esforzaban, como Capell, en probar que SHAKESPEARE estaba muy bien preparado en latín, y hasta en francés é italiano; pero, como las defensas no eran muy convincentes, el cargo continuaba en pie.

Hubo, sin embargo, algunas voces que se levantaron contra el convencimiento general; mas siempre en vano: que, cuando una preocupación se arraiga, cuesta mucho el extirparla de las conciencias.

Pope fué quizá el único de su tiempo que reconoció en SHAKESPEARE «*mucha lectura, y extensos y variados conocimientos en filosofía, mecánica, historia antigua, historia moderna, mitología, etc...*» «Le encontramos muy instruído (dice Pope) en los ritos, hábitos y costumbres de la antigüedad...» «Y, en general, están trazados propiamente los usos de los egipcios, venecianos, franceses, etc.» «Con verdadera competencia, si no con profundidad, habla ó describe los objetos de la naturaleza; sus descripciones son todavía exactas, y adecuadas sus metáforas.» «Cuando habla de política ó de ética, constantemente encontramos en él admirable propiedad y vasta comprensión.» «Cuando un hombre tiene instrucción real, importa muy poco que la haya adquirido por medio de esta lengua ó de la otra.» «Una cosa es saber, y otra saber lenguas.»

También Johnson dice de SHAKESPEARE que «era un diligente lector» (1).

Pues, á pesar de la indisputable autoridad de Pope y de Johnson en sus tiempos, la preocupación continuó pujan-

---

(1) Sin embargo, cediendo á la preocupación reinante de la necesidad del griego y del latín, dice luego: «Mucho saber hay esparcido por sus obras (de Shakespeare), pero con frecuencia es conocimiento no sacado de los libros, sino de las faenas del campo y de los trabajos de los talleres.»

te; y á fomentarla no contribuyeron poco los mismos Pope y Johnson, auxiliados de los críticos de su escuela, todos deseosos de encontrar faltas en SHAKESPEARE. Ya el uno hacía notar que en tal comedia aparecen hombres diciendo que «habían naufragado en Bohemia, donde ni en cien millas se encuentra mar ninguno.» Ya el otro denuncia á Héctor, porque cita á Aristóteles; y observa que «los amores de Teseo y de Hipólita están combinados con la mitología gótica de los duendes y las hadas; ó bien que los tiempos pastorales de la inocente Arcadia son coetáneos de los turbulentos del más terrible feudalismo. Ya éste critica el estilo; ya aquél censura la pasión de SHAKESPEARE por los retruécanos, «manzanas de oro para él, de tal fascinación que, siempre tras ellos, olvida la propiedad de la frase, y la verdad de las situaciones.» Ya, en fin, los unos se ponen en contradicción con los otros; y si aquí hallan «trazados propiamente los usos de franceses, venecianos y egipcios...» allí acusarán al Poeta de que «da á una nación costumbres, instituciones y creencias de otras...»

No pienso entrar ahora que sólo estoy historiando, en el examen y refutación de cargos; pero ¿había justicia en llamar falta de instrucción á lo que todo lo más era ignorancia de la época, si no licencia permitida? ¿Sabían entonces ni aun los más instruidos helenistas y latinistas si Bohemia era ó no puerto de mar? ¿El que primero notó el desatino geográfico no dió al público una gran noticia? En aquella época, no precisamente de grosería y de barbarie, pero sí de falta de conocimientos, ¿podía existir la distinción que hoy exigiría todo el mundo entre la mitología de Grecia y la de los tiempos góticos, entrelazadas en *Sueño en noche de Verbena*? Hoy mismo (de ello estoy seguro) podría impunemente un actor dramático decir, como Osric en *Hamlet*:

«El Rey ha apostado que, en doce golpes, él no os ha de llevar de ventaja más de tres.»

Porque ¿quién del público advertiría hoy en el acto que es aritméticamente imposible seccionar un número par de tal modo que su diferencia sea un impar? No es, pues, enteramente equitativo exigir de un poeta dramático más instrucción que á su época, ni pretender que en todo tenga los conocimientos que sólo en ciertas materias poseen los hombres especiales.

Pero si, como sucedía á SHAKESPEARE, sus conocimientos eran muy superiores á los del público ilustrado de sus días, desaparece toda razón para esta clase de censuras. Medir á los grandes hombres con los módulos de épocas más adelantadas es injusto á todas luces. Hoy un niño en una escuela de párvulos sabe más que el gran Herodoto sobre la verdadera figura de la tierra, y un aprendiz de doctor pudiera dar muchas y saludables lecciones de anatomía al genio de la medicina, al inmortal Hipócrates.

## XL.

### **Censuras por la inobservancia de las unidades aristotélicas.**

Pues si no es digno de censura el autor que sabe más que su tiempo, himnos de honor deben cantarse en alabanza de aquel que rompe con lo injustificado del convencionalismo, y sigue nuevos derroteros en épocas de preocupación.

Como con discreta perspicacia observa Samuel Johnson, quizá SHAKESPEARE al empezar su carrera no tuviese conocimiento de las unidades aristotélicas; pero, siendo im-

sible que dejara al fin de conocerlas, dada su amistad con Ben Johnson y con los demás literatos de su tiempo, todos nutridos en los estudios de los autores clásicos, resulta necesario conceder que, una vez conocidas, no hizo aprecio de ellas deliberadamente y tras meditado raciocinio. ¡Mérito grande y prueba de perspicaz penetración, cuando todos las creían indispensables! ¡Acto de independencia propio de los caracteres firmes y de los entendimientos claros que no rinden culto á doctrinas incapaces de subyugar su conciencia!

Es incalculable lo que sobre las unidades aristotélicas escribieron los literatos ingleses, desde Dryden hasta Johnson, y aun muchísimo tiempo después; pero los escritos de estos dos autores eminentes resumen el estado de la cuestión en la época de cada uno de ellos, y manifiestan el progreso de la opinión respecto á SHAKESPEARE.

Juan Dryden (nació en agosto 1631; murió mayo 1700) fué hombre muy sumiso á las decisiones de la autoridad, verdadero poeta, versificador modelo, satírico jamás excedido y rara vez igualado, dramático no muy notable, y abundante escritor. En su tiempo dominaba el gusto francés; y, naturalmente, de los cánones clásicos fué Dryden secuaz sumiso, como carácter incapaz de arranques de independencia varonil. Pero, como gran poeta que era, su admiración por SHAKESPEARE trasciende á cada momento en sus escritos. Júzguese, pues, de sus angustias, al verse obligado á titubear constantemente entre la rígida aplicación de las que consideraba leyes inflexibles de la dramática, y su sincera atracción por las creaciones Shakerianas. Pero la opinión de los literatos de su tiempo (no la del pueblo inglés) lo tenía encerrado en un círculo de hierro, y la debilidad de carácter le hizo escribir

las leyes que informaban esa opinión, y, de rechazo, contribuir á la conservación de semejantes leyes. Influido, influyó. SHAKESPEARE no cabía dentro de la limitada esfera en que Dryden quiso encerrar la dramática; y, por tanto, en vez de haber sido desechada la esfera como no de recibo, fué vituperado el Genio gigante, porque en ella no cabía.

¿Cómo encerrar el teatro de SHAKESPEARE en dimensiones tan estrechas como las siguientes, por ejemplo?

1.º «La tragedia no debe ser la historia de la vida de un solo hombre, Alejandro ó Cesar, sino de una sola de sus acciones.» He aquí, pues, condenados todos los dramas históricos de SHAKESPEARE, que son crónicas representadas. He aquí también condenada toda doble acción, porque «la una *frustra* el fin de la otra.»

2.º Quien trata en un mismo drama de lo alegre y de lo serio, está en magnífico camino de no causar ni pena ni alegría; porque lo uno *distrae* de lo otro. He aquí, de consiguiente, en perpetuo ostracismo todo el teatro de SHAKESPEARE, en el cual campea gallarda y atrevidamente la promiscuidad. He aquí censurado *porque distrae*, el tránsito de lo ridículo á lo serio, y de lo trágico á lo cómico (1). ¡Un paso más, y la monotonía es el gran medio de la distracción!!

3.º Los personajes deben ser sujetos de elevada alcurnia. Una desgracia ocurrida á los grandes nos demuestra que nadie está libre de los golpes de la suerte, y esto causa terror y abate nuestro orgullo.

---

(1) Mezclando lo trágico y lo cómico (decía todavía Samuel Johnson mucho tiempo después), el progreso de las pasiones se interrumpe y el acontecimiento más prominente carece al fin de fuerza para emocionar.

4.º Ha de haber *un Héroe*, y éste ha de ser el principal carácter, y sobre él deben recaer la piedad y el terror muy principalmente, si no del todo. «El terror y la compasión obran débilmente si se dividen entre muchos personajes...»

Cuando uno lee esta clase de aseveraciones y sus fundamentos, se cree transportado á una casa de orates; y admira, más acaso que la falta de solidez, la inopia de pensamiento que supone su aceptación por las pandillas literarias. ¡Cómo! ¡Solamente causan piedad y terror las desgracias de los grandes? ¡Cuándo ha dejado de ser verdad el *nihil humani a me alienum puto*? ¡Cómo hay quien pueda en serio asegurar que el terror y la compasión obran débilmente cuando conciernen á muchos? ¡No espantan, precisamente en razón de su número, las catástrofes de un naufragio, de una inundación, de un terremoto?

5.º Lo arbitrario en reglas dramáticas llegó á tanto, que Rymer no tuvo inconveniente en decir: «Ninguna mujer debe en el drama matar á un hombre, á no ser ella de jerarquía superior, ni un criado á su amo, ni un vasallo á su rey; porque la *decencia poética* no consiente que dé muerte quien no pudiera entrar en liza conforme á las leyes del duelo.» ¡Las leyes del duelo erigidas en cánones dramáticos! ¡Qué desbarrar!

Pero volvamos á Dryden.

6.º No es justo que nuevas leyes destruyan la soberanía de las antiguas, sancionadas por la autoridad unánime de críticos y poetas. Hay que hacer lo que hicieron los antiguos, y seguir siempre sus pasos. Debemos, pues, imitar á SHAKESPEARE sólo en aquello que imitó de los que inventaron y llevaron á la perfección el arte dramático (1).

---

(1) Antes había dicho que SHAKESPEARE no conocía la clásica antigüedad y que no imitaba.

«SHAKESPEARE es muy deficiente en las bellezas *mecánicas* del drama, que son las unidades de tiempo, lugar y acción, solamente observadas por él en *Las alegres Windsoreñas*.

Baste. Toda esta colección de normas arbitrarias, con su cortejo infeliz de menor cuantía, sacaba su origen de un exageradísimo concepto de la sublimidad del arte griego y latino, y de la infalibilidad de las reglas del arte. Los literatos de entonces no concebían el PLUS ULTRA, ni creían que hubiese modos de belleza desconocidos de la antigüedad. «Sin tipos de belleza, decía Dryden, no puede aquilatarse el mérito; y cuanto á ellas no se ajuste, es torpe y vitando.»

Dryden, sin embargo, se agitaba en un mar de contradicciones. Por un lado encomiaba reglas, según las cuales el teatro Snakesperiano era feo é intolerable; y por otro se complacía en hacer la apoteosis del Dramaturgo inglés. Decía de SHAKESPEARE que es «DIVINO», y que «no dejó alabanzas para los que viniesen tras de él.» «La magia de Shakespeare no puede ser copiada; porque dentro de su esfera nadie puede moverse más que él.» «Shakespeare poseía un entendimiento universal», etc.—¿Cómo, pues, Dryden no veía que, si SHAKESPEARE tenía un entendimiento universal, y si su magia no podía ser copiada, era porque hay esferas de más amplitud que las por Dryden conocidas; y que SHAKESPEARE — Colón de la poesía dramática — había descubierto nuevos mundos?

La escuela del criterio clásico vió surgir una importantísima disidencia respecto de las unidades aristotélicas. El gran disidente fué Samuel Johnson.

«Las unidades de tiempo y de lugar (dice) han estado en veneración *desde* Corneille (*sic*); pero han proporcionado más dificultades al poeta que placer á sus oyentes. Se ha

supuesto que son indispensables para hacer creíble el drama; pues los críticos no admiten como posible que pase en tres horas una acción de meses ó de años; que vayan embajadores á reinos muy distantes y luégo estén de vuelta; ó que el novio de la primera escena aparezca en el segundo acto llorando amargamente la prematura muerte de un joven, hijo suyo. La limitación de tiempo según los críticos entraña la de lugar. El espectador, á quien consta haber visto en Alejandría el primer acto, no puede persuadirse de que ve el segundo en Roma,» etc.

Johnson, pues, resueltamente niega el supuesto. «Es falso (dice) que fábula dramática alguna haya jamás sido creíble, ni que por un solo momento haya sido creída ni tomada por real. Nunca el espectador cree que, cuando va al teatro para ver á Alejandría, hace realmente un viaje á Egipto, ni que vive en los tiempos de Antonio y de Cleopatra; y, si alguien se llegara á convencer de que la escena es verdaderamente el palacio de los Ptolomeos, ése no podría hallar impedimento para creer que en media hora la escena se ha convertido en el Promontorio de Accio. Si la ilusión se acepta, no cuadra ponerle límites; y, si una inteligencia en éxtasis se figura que un salón alumbrado por luces artificiales es la llanura de Farsalia, no hay razón ninguna para negar que una hora no sea un siglo en esa calentura del cerebro que convierte en llanura un escenario.»

Y con intrepidez agrega Johnson:

«Los espectadores están siempre en su sentido y saben que el escenario es escenario, y los actores, actores. Pero, si sabemos que no hay guerra contra Mitrídates ni preparativos contra ella, ¿qué esfuerzo ha de costarnos el imaginar en Roma el primer acto, y el último en el Ponto? Ni Mitrídates ni Lúculo están ante nosotros... El drama es una serie de imaginaciones sucesivas; y, por tanto, un espacio

de años es tan imaginable como uno de horas solamente; que nada es tan obsequioso como el tiempo con la imaginación...» «Al drama se le concede todo el crédito que se le debe *como drama*. Su objeto es hacer sentir al espectador lo que sentiría si tuviese que *hacer* ó que *sufrir* lo que el drama finge que *se hace* ó que *se sufre*. La delicia de la tragedia estriba, pues, en nuestro *convencimiento* de ser una ficción; pues, si estuviéramos *convencidos* de que presenciáramos homicidios ó asesinatos, no sentiríamos, de seguro, placer... Nos interesan, no por ser *realidades*, sino solo *posibilidades* de realidad. A la sombra de los árboles de un cuadro nadie intenta sentarse en los días de calor; ni nadie es tan sandio que á fuentes pintadas quiera acudir para aplacar su sed; pero todos encontramos delicia en *pensar* cuánto sería nuestro goce si en día de calor pudiéramos beber en fuentes como las pintadas y sestar á la sombra de arboledas tan frondosas como las trazadas por el pincel...» El pensamiento de un porvenir tranquilo, las esperanzas de pingües beneficios en una empresa proyectada... nos deleitan de un modo semejante. Así un naufragio, leído, nos conmueve, sin que nos creamos en el mar; y la narración de un incendio y de la abnegación que expone la vida por salvar á un desvalido, nos admira, porque no nos imaginamos entre las llamas: cercados de ellas, sólo tendríamos potencias para huir, no lágrimas de ternura para admirar. Porque la delicia de lo trágico está en la concepción de posibilidades; «siempre la tragedia pierde en la representación, pues actriz ninguna es tan bella como la imaginada, ni actor ninguno tan grande como el concebido en la lectura. Por el contrario, la comedia gana en la representación, porque el gesto, la mímica, las entonaciones, el movimiento escénico... no se imaginan en la lectura con la vida que les infunden los actores. Jamás, pues,

confundimos lo representado con la realidad; y, por tanto, no hay inconveniente en suponer entre escenas ó entre actos la duración de tiempo que se quiera; del mismo modo que durante una hora de lectura concedemos todo el espacio de tiempo necesario para la vida de un héroe ó la revolución de un imperio.» «Lo mismo con el cambio de lugar...» Y Johnson extrema su disidencia hasta el punto de finalizar con la conclusión siguiente: «Así, pues, un drama con arreglo á las unidades es el producto *superfluo y ostentoso* de un arte que se afana en manifestar mas bien lo *posible* que lo *necesario*.»

Samuel Johnson, pues, infirió una herida mortal á la teoría de las unidades; pero la preocupación no murió en el acto. Todavía SHAKESPEARE siguió siendo censurado mucho tiempo por no haber sabido escribir dramas «CONFORME Á LAS REGLAS *de las unidades dramáticas*.»

## XLI.

### Censuras por la inobservancia de la Justicia poética.

Para la mejor inteligencia é interpretación de las obras de GUILLERMO SHAKESPEARE—y aun para el aquilatamiento de la crítica literaria en general—fué, pues, un gran progreso la disidencia de Samuel Johnson respecto de las unidades aristotélicas. Pero, por desgracia, ese progreso fué por entonces el único.

La escuela del criterio clásico había formulado (además de los expuestos) otros muchos cánones que no he tenido ocasión de mencionar aún; y entre ellos los de la *probabilidad* y la JUSTICIA POÉTICA.

Dryden, pues, había establecido que el fin de la tragedia era de índole puramente *moral*: «purgar nuestras pasiones y hacernos compasivos por medio del terror y de la compasión.» Y de aquí sus preceptos: «Ha de haber siempre en el drama una moral:» «la *Justicia Poética* debe caer al fin sobre el malvado»; pero «para que haya lugar á la compasión, los caracteres serán casi virtuosos, si bien maculados por fragilidades.» En una palabra, «la moral ha de dirigir la acción», etc.

«SHAKESPEARE (dice Johnson) sacrifica la virtud á la conveniencia, y pone más estudio en agradar que en instruir... Parece escribir siempre sin ningún *fin moral*. No hace la justa distribución del mal y del bien; y lleva á sus personajes indiferentemente por lo justo y por lo injusto;—falta que de ningún modo puede ser imputada á la barbarie de su época»...

Dada la poderosa autoridad de Dryden y de Johnson, estas aseveraciones debían ejercer y ejercieron influencia despótica sobre todos los tratadistas, comentadores y críticos. «El drama ha de tener un fin moral», repetían en coro: y que hay una «JUSTICIA POÉTICA», y á ella debe ajustarse la composición, llegó á pasar punto menos que por axioma.

Y claro es que, no conformándose con semejante axioma, el Teatro del gran SHAKESPEARE tenía que ser, *nemine discrepante*, anatematizado y proscripto; lo cual sin duda habría sido de lamentar, pero siempre hubiera sido lo de menos.

Lo de más fué que muchos partidarios de la *Justicia Poética* pusieron mano en las catástrofes de SHAKESPEARE para introducir en ellas la *moral* de que el injusto Autor las había privado. Ni Dúncan ni Banquo debían morir en *Macbeth*, ni Desdémona en *Otelo*, ni Cordelia ni Lear

en *El Rey Lear*, ni Bruto en *Julio César*, ni Hámlet en *Hámlet*. «Si los buenos (decía Dennis) perecen conjuntamente con los malos en las mejores tragedias de SHAKESPEARE, ¿qué enseñanza pueden inculcar obras semejantes?» Y Dennis no sólo se constituyó en reformador de las catástrofes Shakesperianas, sino que también metió mano en las comedias y transformó en *El Galán Cómico* á *Las alegres Windsoreñas*... Y, ya dado el ejemplo, Davenant, que con Dryden había adaptado *La Tempestad* á música y gran espectáculo, convirtió *Medida por medida* y *Mucho ruido para nada* en *La ley contra los amantes*, destruyendo en la fusión el organismo de ambas. Y, no contento, mutiló horriblemente el *Macbeth*; pero en compensación le agregó multitud de versos suyos y música de un afamado maestro de la época, Locke. Lord Landsdowne á su vez mutiló *El mercader de Venecia*. Colley Cibber convirtió *El rey Juan* en *Tiranía papal*, y además refundió á *Ricardo III*; Durfey á *Cimbelino*; Tate hizo de *Ricardo II* *El usurpador siciliano*, y arregló *El Rey Lear*...

Pero ¿no hubo en aquel período quien protestara contra semejantes profanaciones? ¡Oh! sí; y hasta Addison (nació 1672 murió 1719), el famoso autor de *Catón*, tan elogiado por Voltaire como modelo de clasicismo, no pudo menos de escribir esta para entonces notabilísima sentencia: «Las reglas de la *Justicia Poética* constituyen una doctrina ridícula en la crítica moderna.»

Pero so pretexto de la *justicia* y de la *probabilidad* poéticas, SHAKESPEARE siguió siendo refundido constantemente aun por aquellos que más se jactaban de amor y de respeto hacia las obras de aquel Genio. Garrick, el famoso iniciador del Jubileo á Stratford, no se limitó como actor á interpretar las creaciones Shakesperianas, sino que, echándola de autor, también se metió á refundir: hizo de

*Sueño en noche de Verbena* una nueva obra, *Las Hadas*; convirtió *La Doma de la Tarasca* en *Catalina y Petrucio*, y *Cuento de invierno* en *Florizel y Perdita*; modificó *La Tempestad*, mejoró á *Romeo y Julieta*, y mutiló á *Hámlet*, de cuyo acto quinto, con otros ostracismos no tan notables, desterró á los sepultureros.

Garrick, pues, á pesar de todas sus protestas de admiración, fué un infeliz transformador de las obras de SHAKESPEARE en farsas, óperas y tragedias *con fin moral*; tan desdichado en todo, que la amplia y tolerante crítica de este siglo no ha encontrado nunca elogios, ni aun siquiera disculpas, para tales desaciertos, refundiciones y enmiendas, calificadas de sacrilegios por algunos. Y, sin embargo (¡tanta era la ceguera de los críticos de fines del siglo XVIII!), en la tumba de Garrick se lee esta inscripcion:

«Shakspeare y Garrick brillarán como estrellas gemelas.»

Garrick al fin era un actor incomparable, y en sus profanaciones (si así quiere calificarse á sus arreglos) había decoro y conocimiento de la escena; pero ¿qué decir de otra clase de perfeccionamientos?

Como *enmendar la moral* no era para los editores *críticos* empresa de tanta facilidad cual la de dar á los versos Shakesperianos la llamada *regularidad silábica*, abandonaban á los actores la tarea de arreglar las catástrofes conforme lo requería la *Justicia Poética*, ó la *adaptación al actual gusto del público*. Los actores, pues, con la más laudable emulación (como dice un crítico eminente), quitaban aquí una escena y allí ponían otra, á discreción; ó recurrían á invenciones que nadie en el mundo hubiera podido discurrir. Así, *El Rey Lear* remataba con una tonadilla (jig), y *Hámlet* con una *interesante canción*. En aquella

época cada teatro tenía á sueldo un poeta (que se llamaba *el poeta de la casa*), y cada uno de estos genios asalariados, hoy pasto del olvido, ponía todos sus cinco sentidos, cuando los tenían completos, en reemplazar con canciones nuevas y originales las anticuadas de SHAKESPEARE, por caer éstas de chispa y de intención, y ser en general demasiado inocentes y sencillas. Así, pues, ¡lo que empezó por *probabilidad* y por *justicia poética*, acabó por desatino y crimen de lesa dramaturgia!!

## XLII.

### Escuela del criterio individual.

Era evidente que SHAKESPEARE—extranjero en la región del clasicismo—no podía ser juzgado por una legislación que no era la suya natural; y que, por tanto, algún día había de reconocerse la injusticia de aplicarle leyes que nunca había reconocido.

Pero ¿podían *motu proprio* inhibirse del litis pendiente los obcecados jueces del *criterio clásico*, si las circunstancias no los obligaban?

Ya hemos visto que los actores Heminge y Condell habían dividido las producciones de GUILLERMO SHAKESPEARE en Comedias, Historias y Tragedias. Por su aparente semejanza con las obras de los trágicos y de los cómicos de Grecia y Roma, podían los clasicistas, con razón ó sin ella, aplicar sus criterios á las composiciones que Heminge y Condell habían llamado Comedias y Tragedias; pero ¿qué hacer con las Historias?

Corría muy acreditada la tradición de haber SHAKESPEARE

dicho á su contemporáneo Ben Jonson que, habiendo hallado á su nación muy ignorante, no se proponía más objeto al escribir «Historias» que el de instruir al pueblo. Dryden, pues, no sabía cómo aplicar *las reglas del arte* á composiciones que, según la confesión de su mismo autor, no tenían más objeto que el de enseñar; y, por su parte, Samuel Johnson se veía obligado á escribir: «No siendo las *Historias* de Shakespeare ni tragedias ni comedias, no pueden estar sujetas á las leyes por las cuales éstas se rigen. Las *Historias*, pues, sólo necesitan que los cambios de acción resulten preparados de modo inteligible; que los incidentes sean variados é interesantes; que los caracteres aparezcan consecuentes, naturales y distintos. Como no se necesita otra *unidad*, no hay que buscar cosa ninguna más.»

Pero Johnson, luégo consecuente y lógico siempre en lo antes sustentado, no se limita sólo á las *Historias*, sino que, extendiendo sus aseveraciones á las *Tragedias* y á las *Comedias*, dice lo que sigue: «Del caos de propósitos y accidentes de la vida, los antiguos poetas, conforme á leyes que el uso quiso establecer, unos escogieron los crímenes y otros los absurdos de los hombres; los primeros las vicisitudes terribles, y los segundos las trivialidades; unos los terrores de la desgracia, y otros las alegrías de la prosperidad. De aquí la tragedia y la comedia, composiciones de diversa finalidad por contrapuestos medios...» «Shakespeare, uniendo en una misma composición, — contra la práctica de los clásicos, — lo triste y lo jovial, no ha escrito verdaderamente ni tragedias ni comedias; pero en su drama promiscuo pone de manifiesto el cómo lo grande y lo pequeño pueden favorecerse ó estorbarse, y cooperar á una sola y misma idea por inevitable y natural concatenación.»

Dados estos antecedentes, era preciso de toda precisión que surgiera «*la escuela del criterio individual*».

Por un lado, las unidades clásicas de tiempo y de lugar no son condición imprescindible en la composición dramática desde que respetable autoridad considera los dramas ajustados á esas unidades como el producto *superfluo* y *ostentoso* de un arte que se afana en mostrar lo que es posible más bien que lo que es de absoluta necesidad. Por otra parte, las *Historias*, no siendo comedias ni tragedias, están completamente fuera de toda regla. Y, por último, la mezcla de los dos géneros trágico y cómico en una sola y misma composición,—contra la práctica constante y sin excepción de los antiguos,—no permite considerar las obras de SHAKESPEARE ni como comedias ni como tragedias del orden á que pertenecen las producciones dramáticas de Grecia y Roma...; luego para la crítica acertada y, sobre todo, *equitativa* de SHAKESPEARE, debe prescindirse por completo de Aristóteles y de Longino, de Dacier, Rapin y Bossu; y juzgar al Autor según lo que á cada cual, en su buen juicio, parezca más sensato y racional.

Figúrese el lector el resultado.

Para censor del *criterio clásico* se necesitaba, cuando menos, instrucción sólida en la literatura de la antigüedad, y cierto refinamiento en el gusto poético: para censor del *criterio individual* no era menester más que atrevimiento y facilidad al sentar en el papel lo primero que viniera á la mente del afortunado que en SHAKESPEARE descubriese faltas de decencia, errores, contrasentidos y ataques á la justicia poética; porque ¡eso sí! *la justicia poética* fué canon de que no prescindió nunca la escuela del criterio individual.

¿Quién, pues—no necesitándose ya erudición ninguna—iba á resistir á la tentación de decir contra SHAKESPEARE

lo primero que le viniera en talante y buena voluntad? Los entendimientos más menguados y las malevolencias más diminutas pusieron, pues, manos «á la fácil tarea de encontrar defectos»; y la crítica (*passer-moi le mot*) descendió al nivel de la complacencia en la malignidad.

Los críticos de la escuela clásica, no encajando SHAKESPEARE en sus reglas del arte, sentían unos *ira* de que fuese tan bueno, y otros *tiernísimas lástimas* de que hubiera excelencias inimitables en sus continuados extravíos; pero los estímulos eran nobles, dignos los apasionamientos, y todos rendían reverente culto á las sublimidades del Genio sin igual. Pero los pigmeos del criterio individual no sentían más que la insensata vanidad de disentir de todo el mundo, de distinguirse yendo contra la corriente, y de manifestar su importancia atreviéndose contra el Gigante por cuantos medios sugiere el acecho de la pequeña malignidad.

No he de mencionar las diatribas de los chicos: ya están enterradas. Pero algunas eminencias que carecían de todo sentido poético se coligaron con los pequeños en su obra de detracción; y siquiera de una de ellas algo he de mencionar.

Thomas Rymer (1639, † 1713) editor de la gran colección de documentos referentes á las negociaciones y tratos de Inglaterra con las demás naciones, titulada *Fœdera*, hombre á cuya vastísima erudición debe inmensamente la historia de su patria, ofrece un notable ejemplo de quien se pone á hablar de cosas para las cuales se necesitan facultades que no tiene:—sordo de nacimiento, decidiendo de armonías:—ciego *à nativitate*, juzgando de colores. La crítica ha progresado tanto en este siglo, que bastará sólo citar, sin comentarios, el juicio de Rymer sobre *Otelo*,

para que el ilustre editor quede juzgado como crítico.

Después de referir la pérdida del pañuelo, dice Rymer:

«La moral de esta fábula no puede ser más instructiva;

»1.º Sirve de advertencia á las doncellas de alta posición, acerca del cómo se van con un morazo, sin el consentimiento paterno;

»2.º Advierte á las casadas todas que tengan sumo cuidado con su ropa blanca;

»3.º Enseña á los casados que, antes de que sus celos se hagan trágicos, se procuren pruebas matemáticas...»

Sin comentarios, creo conveniente repetir: *Risum teneatis?*

He ahí un solo ejemplo (bien lastimoso por cierto) de la escuela del criterio individual: ¿á que más? ¿no es suficiente?

## XLIII.

### Censuras por falta de originalidad en Shakespeare.

La escuela del criterio individual tuvo distinto modo de ver que la del criterio clásico respecto á la originalidad de las obras de GUILLERMO SHAKESPEARE.

Los clasicistas casi echaban de menos la falta de imitaciones de los modelos griegos y latinos:

«Y si no tomé del arsenal griego y latino,  
es que mi propia abundancia me daba más,»

hizo decir Dryden á SHAKESPEARE por boca del actor Betterton.

«Y, aunque tú tenías poco latín y menos griego,»

había dicho antes Ben Jonson en el sentido de que su inmortal contemporáneo no sacaba sus imágenes de los grandes dramáticos de la antigüedad.

Otros autores expresamente manifiestan su admiración porque SHAKESPEARE «no tomaba de los griegos ni imitaba á los latinos, ni traducía de las lenguas vulgares...»

Samuel Johnson, como hemos visto, encontraba muy natural que SHAKESPEARE, para *ser entendido* de su iliterato público, tomase sus planes de obras, si leídas por pocos, conocidas por los más. Y en otra parte dice:

«Shakespeare debía dramatizar, no lo que él conocía, sino lo que era conocido de su auditorio.» (1)

Claro es que, para hombres que no encontraban nada superior á traducir de los clásicos y á imitar sus bellezas, SHAKESPEARE, no solamente no podía ser culpado de falta de originalidad por tomar de crónicas y novelas conocidas los argumentos de sus obras, sino que hasta encontraba encomiadores de talento, á causa de su discreción en no exponerse á dejar de ser entendido de un público incapaz de seguirle, á no tener el hilo de sus tramas. Para los classicistas, pues, la originalidad consistía en el trazado de los caracteres; y en reconocer esa originalidad, y en admirar su abundancia todos los críticos de esa escuela estaban enteramente de acuerdo.

«Nadie trazó jamás tantos caracteres como Shakespeare», dijo Dryden, complaciéndose en notar los más prominentes, entre otros el de Cáliban,—el hijo del diablo

---

(1) Entonces se exageraba de un modo hoy incomprensible el

Difficile est proprie communia dicere: tuque  
 Rectius Iliacum carmen deducis in actus,  
 Quam si proferres ignota indictaque primus.  
 Publica materies privati juris erit.....

y de una bruja, tan famoso por su papel en *La Tempestad*. Rowe también se complace en hacer notar la propiedad del en verdad originalísimo carácter de Cáliban (1), con especialidad su lenguaje demoníaco.

«Shakespeare presenta á sus lectores (dice Samuel Johnson) un fiel espejo de las costumbres y de la vida. Sus caracteres no son de una época determinada; ni pertenecen á un lugar de la tierra donde no se practica lo que en el resto del mundo, ni resultan correspondientes á profesiones especiales ni á transitorias opiniones: son la genuína progenie de la común humanidad, tales como el mundo los producirá siempre y la observación los descubrirá en todas épocas. Sus personajes hablan y se mueven estimulados por aquellas pasiones y aquellos principios generales que agitan y conturban todos los entendimientos; y, mientras un carácter es una *individualidad* en los poetas comunes, es comúnmente en Shakespeare un *especie...*» «El teatro generalmente está poblado de caracteres como nunca se ven, y de personajes que hablan un lenguaje como jamás se oye sobre asuntos que jamás tampoco ocurren. En Shakespeare parece que el invento sale de la observación...» «El agente universal en el teatro es el amor: el único casi: el obligado. Dos amantes en contradictorios intereses; escenas de entusiasmo y alegría; deseos violentísimos que los hacen infelices como nadie lo es... son el tema universal de la composición dramática.» SHAKESPEARE pinta otras pasiones; no se limita al amor que es «una de las muchas pasiones humanas cuyas violencias quitan la felicidad.» La originalidad de SHAKESPEARE es tan humana, que «aun en lo sobrenatural, dado el supuesto, el discurso es como correspondería á aquella vida imagina-

---

(1) Anagrama de Caníbal, inventado por Shakespeare para el incubo.

ria.» La invención de SHAKESPEARE es tal, que «aproxima lo remoto y hace familiar lo prodigioso: podrá no suceder lo que representa; pero, á ser posible, sus efectos serían probablemente los que pinta: Shakespeare, pues, no solo exhibe la naturaleza humana tal como se manifiesta en las crisis reales, sino como se la encontraría en pruebas y en conflictos á que nunca se la podrá someter.» Su invención constantemente expresa «sentimientos humanos en lenguaje humano; por los cuales un eremita podría venir en conocimiento de lo que es el mundo de la realidad...» «Otros autores toman sus caracteres de escritores antiguos, y los diversifican sólo por aditamentos accidentales de los usos y costumbres presentes: el vestido varía; pero el cuerpo es el mismo.» «Shakespeare es siempre original...» «No tuvo á quien imitar, y fué imitado...» «La forma, el carácter, el lenguaje y las manifestaciones del drama inglés son suyos: exclusivamente suyos.»

La escuela del criterio individual estimó que la originalidad debía residir exclusivamente en la novedad del argumento; y, como SHAKESPEARE (para ser entendido, según asevera Johnson, ó bien por otros motivos, conforme parece más probable) tomaba sus asuntos de novelas ó tradiciones bien conocidas del público; de aquí que los pequeños censores acusaran resueltamente al ilustre Dramaturgo, aquí de plagiarlo, allí de pobreza de invención, y siempre de falta de originalidad. De antiguas baladas y crónicas inglesas sacó sus Historias, ó bien de Las Vidas de Plutarco: los Menœchmi de Plauto le dieron el argumento de «La Comedia de las equivocaciones»: «Como gustáis» es copia del «Gamelyn» de Chaucer: Hámlet se halla ya en Saxo-Grammaticus... etc.» El cuento trivial, vacío y miserable (dice Mrs. Lennox) de donde SHAKESPEARE sacó la comedia titulada «Cuento de invierno», es

mucho menos ridículo y absurdo que la comedia...» «Las inconsistencias y contradicciones en la fábula de «Mucho ruido para nada», tomada de Genevra en el Orlando Furioso, prueban la ninguna invención de Shakespeare y su falta de juicio...» «La violación de la *justicia poética* no es la sola falta del Hámlet...»

¡Cuánto pudiera yo citar de este género, donde sólo campean los gordos adjetivos de *ridículo, risible, inferior, ordinario, vulgar, improbable, inconsistente, contradictorio, absurdo...*! Pero ¿merecen historiarse las... ocurrencias de cuantos se pongan á discurrir sobre asuntos que no caben en sus menguados cerebros? «Sordos y ciegos—dice el eminente Coleridge—llenar su redoma de á tres onzas en las aguas de El Niágara; y luego aseguran que el inagotable caudal de la catarata no excede de las tres onzas que la redoma ha podido contener.»

Pero, así como la historia menciona á Eratostrato que, por hacerse célebre, quemó, la noche del nacimiento de Alejandro, el templo de Diana en Efeso, tenido por una de las siete maravillas del mundo; así también haré yo mención del libro titulado «Anacronismos é incongruidades de Shakspeare», en que Mr. Douce hace notar las «negligencias, equivocaciones, errores, dislocaciones de la realidad, violaciones de la exactitud histórica, y manifiestos absurdos del mal llamado Dramático (1).

---

(1) Heming y Condell, habian dicho en el prólogo del *in-folio* de 1623:

Read him therefore, and again and again: and if then you don't like him, surey you are in some manifest danger not to understand him.

Leedle, sin embargo, (á SHAKESPEARE) una vez y otra vez; y, si todavía no os gusta, seguramente estáis en manifiesto peligro de no entenderle.

¡No puede darse acerbidad mayor ni más cortésmente expresada!

La escuela del criterio individual, decía: Tal argumento se parece en todo ó en parte á tal otro...; luego PLAGIO. La escuela del criterio clásico profesaba: Tal combinación de elementos familiares no se parece á ninguna de las conocidas, y sobre todo de las admiradas...; luego ORIGINALIDAD.

Por desgracia es muy grande el número de los que, en materias literarias, ven *parecido* entre los asuntos más desemejantes en *esencia* y *finalidad*. Y, como de cierto existe ese *parecido*, acusan irremisiblemente de plagiarlo á todo autor posterior á otro en tratar el mismo tema. ¡Y el vulgo de las letras les hace caso! ¡La locomotora tiene ruedas...; luego la locomotora plagia á la carreta!! Y ¿qué se contesta al que, ciego para ver la *finalidad* de uno y otro vehículo, constriñe á su contrincante con la aplastadora pregunta:— ¿No tienen ruedas ambos?

¡Qué de veces reside una originalidad inmensurable en la combinación, no vista aún, de elementos muy conocidos! La locomotora misma es de ello ejemplo singular.

Cuatro elementos informan la felicísima invención de ese organismo, más bien social que mecánico, por parecer destinado, antes que á devorar el espacio, á suprimir los odios nacionales y á hacer una sola familia de todas las naciones de la tierra:—*mucho peso*, para que las ruedas muerdan en los férreos carriles:—*mucha superficie de caldeo en poco espacio*, para producir abundante vaporización en la caldera:—*tiro enérgico en la chimenea*, para obtener en el hogar combustión muy activa:—y, por último, *transformación del movimiento rectilíneo alternativo del émbolo en movimiento circular continuo de las ruedas motrices*. Ninguno de esos elementos fué invención del gran Stephenson. Que el mucho peso de un vehículo impedía á las ruedas patinar, fué descubrimiento del ingeniero inglés Blackett: la calde-

ra tubular, que en reducidas dimensiones relativas puede tener una superficie de caldeo equivalente al patio de un teatro, fué invención del ingeniero francés Mr. Séguin: que un chorro de vapor, inyectado en una chimenea, activa la combustión, era propiedad muy conocida en Inglaterra: y la transformación del movimiento rectilíneo del vástago de los cilindros de vapor en movimiento circular continuo, estaba ya muy en práctica desde los tiempos de Watt. No: ninguno de los elementos que informan la locomotora fué invención de Jorge Stephenson; pero su originalísima COMBINACIÓN constituye una de las más felices fulguraciones del ingenio humano, y por esa originalísima fulguración será eterno su nombre; y el año de 1829, que vió realizada la *combinación* maravillosa, será siempre famoso en los anales de la Invención.

La originalidad se manifiesta de dos maneras:

O realizando con elementos conocidos combinaciones antes ignoradas,—caso de la locomotora;

O bien dando á luz hechos enteramente nuevos, y, acaso, hasta declarados imposibles por doctas academias.—caso de la fijación de las imágenes en la cámara oscura por el procedimiento de Daguerre.—Tal, recientemente, ha sido el hallazgo del fonógrafo.

Rara vez la invención consigue realizar un hecho enteramente nuevo y sin precedente, unido á combinaciones nuevas de elementos conocidos. Si, pues, es rarísima la simultaneidad de ambas clases de invención, ¿qué decir de quien, como SHAKESPEARE, creó, á la vez que escuela nueva, modos nuevos de combinar lo ya existente.

Pero no quiero anticiparme.

## XLIV.

**Creciente popularidad de Shakespeare, á pesar de las censuras.**

Úrgeme hacer constar que jamás fué SHAKESPEARE objeto de curiosidad mayor, de mayor interés, ni de más *apasionado* estudio que cuando se aplicaban á sus obras los suaves adjetivos de «*risibles, incongruentes, improbables y absurdas*». Así como ciertas ideas no se han universalizado sino después de correr la sangre de sus mártires, ¿será también que la fama de los grandes hombres solamente se afirma tras el insulto y el escándalo? Entonces habrá que retribuir con liberal largueza á cuantos hacen esa clase de bien con tan mala voluntad, y deberemos decir: «Bienvenida seas, ¡oh detracción!»

Y no sólo se hizo directamente guerra á SHAKESPEARE comentando sus *incongruencias, violaciones, errores y absurdos*, sino también de un modo indirecto, y acaso más eficaz y seguro, poniendo en duda ó negando su nunca decaída popularidad. En todos los tonos, y hasta en obras por otra parte respetables, se afirmó que SHAKESPEARE había caído en el olvido poco después de su muerte; y tanto se aseguró esta evidente inexactitud, que llegó entre no pocos literatos á pasar en autoridad de cosa juzgada. «SHAKESPEARE (dijeron) no fué, ni aun en vida, tan estimado como se supone; y, á poco de haberse retirado de la escena, nadie se acordaba ya de él...» «El prefacio de Pope fué lo que sacó sus dramas del olvido...»

Datos tiene ya suficientes el lector para juzgar esta fal-

sedad, puesto que ha visto, no sólo hechos elocuentísimos en sí propios (1), sino la serie jamás interrumpida de alabanzas tributadas al genio del gran Dramaturgo, por Ben Jonson, por Milton, por Dryden, por Samuel Johnson...

Pero, habiéndose objetado que tales elogios eran producto de arranques de fascinación y no de juicios elaborados tras detenido pensamiento y meditada consulta, es necesario replicar resueltamente que jamás SHAKESPEARE perdió su popularidad. Sólo críticos furiosos, en proporción á su divergencia del común sentir, hallaban placer en la aseveración. El pueblo inglés siempre aplaudió á su Poeta predilecto. Y los verdaderos literatos siempre se deshicieron en elogios del dramático incomparable, aun cuando creyeran necesario censurar lo que no encontraban dentro de sus particulares ideas.

«Shakespeare (dice Dryden) fué de entre todos los modernos—y acaso de entre todos los antiguos—el poeta de inteligencia mayor y más abarcadora.» «Cuando describe algo, lo veis: mucho más, lo sentís. Los que le acusan de falta de instrucción hacen su mejor apología: no necesitaba de los libros para leer la Naturaleza; que, con mirarse

---

(1) Recuérdese que el aprecio de Shakespeare duró mientras que la guerra civil y la polémica política y religiosa habían casi destruido de Inglaterra á la poesía y á las artes sus hermanas, y la poesía dramática había sido proscrita por un ciego fanatismo. Recuérdese también que, á la Restauración, «*When heading and hanging were going forward*», cuando el decapitar y el ahorcar eran lo corriente, los teatros se abrieron con dramas de Shakespeare, y que, para evitar competencias, los dos coliseos de Killigrew y de Davenant se repartieron las producciones del inmortal Dramaturgo. Además, la fama de sus comedias estaba ligada á la de los actores que primero las representaron, y éstos faltaban todos cuando la Restauración. El celeberrimo Burbage murió tres años después de Shakespeare, Kempe había faltado antes. Pero la fama de las tragedias no pereció con ellos.

á su interior, allí la encontraba.» Y no puede darse testimonio más explícito de la longevidad popular de SHAKESPEARE que el siguiente del mismo Dryden: «El poeta Esquilo era tenido por las generaciones de atenienses que le siguieron, en la misma estimación que nosotros á SHAKESPEARE...»

He aquí otro testimonio expreso de Samuel Johnson: «Shakespear vive aún, apesar de haberse perdido el sentido de las alusiones personales, de las costumbres de localidad, de las opiniones de su tiempo; y vive, no obstante ser ahora motivo de oscuridad lo que un día lo fuera de aliciente y de luz.» «Shakespear agotó los mundos y luego imaginó otros nuevos.»

SHAKESPEARE era tan grande para Samuel Johnson, que «recomendarlo por trozos aislados sería imitar al pedante en *Hierocles*, que, deseando vender su casa, llevaba de muestra un ladrillo.» Y luego agrega: «Shakespear produce sin trabajo lo que ningún trabajo puede mejorar...» «La arena de una arriada es barrida por otra, al paso que permanece la roca sobre la que se efectúan los cambios de la arena. El tiempo, que arrastra las disolubles fábricas de los otros poetas, pasa sin modificar los diamantes de Shakespear.»

Precisamente cuando más insultado era SHAKESPEARE fué cuando, por iniciativa de Garrick, se verificó el Jubileo de Stratford, y en él, con universal aplauso, leyó el gran actor un célebre discurso (que crítico eminente atribuye á Burke), en el cual se glorifica á SHAKESPEARE como á «creador que vivía en un mundo de su propia creación»: «sus metáforas eran el lenguaje del vate y del poeta.»

Jamás, pues, sufrió detrimento la sorprendente popularidad de SHAKESPEARE, que, á fuerza de justificada, no excitó envidias en su tiempo; aunque en aquellos días, y des-

pués de su muerte, había gigantes (1) (como dice Coleridge) compitiendo con SHAKESPEARE para sentarse en el trono de la Fama.»

Por último, los grandes actores que han honrado á Inglaterra, Burbage, Betterton, Hart, Garrick... (actualmente Irving), no han sido considerados dignos de la gloria hasta después de interpretar los personajes Shakesperianos (2).

¿Cuándo, pues, pudo pesar el olvido sobre SHAKESPEARE?

## XLV.

### Cargos al Poeta por supuesta falta de sistema dramático.

Si la escuela del criterio individual disintió de la del criterio clásico respecto de la originalidad de GUILLERMO SHAKESPEARE, ambas coincidieron en una de las más evidentes locuras que han podido oscurecer las inteligencias.

A las producciones de SHAKESPEARE (dijeron los unos y los otros) no son aplicables «*las reglas del arte*»; porque el autor escribía *sin método ni sistema lo primero* que brotaba en su fecunda imaginación.

Dennis dice: «Sus bellezas (de SHAKESPEARE) eran enteramente suyas y debidas á la potencia de su *naturaleza propia*; mientras que sus faltas fueron hijas de su educación y de su siglo. De él hay que decir lo que de Homero: no tuvo á quién imitar siendo inimitable. Con tiempo, habría hallado las reglas de que se le ve tan ignorante»... «Si hubiera

---

(1) Alusión á Ben Jonson, Marlow, Fletcher, Beaumont, Massinger, Heywood, Webster, Rowley, Chapman y demás dramáticos contemporáneos.

(2) Las obras de Shakespeare han tenido el poder de crear grandes actores en todas partes. Testigo el eminente Ernesto Rossi, tan setimado del público español y de todos los públicos de Europa.

tenido las ventajas del arte y de la instrucción habría eclipsado á los mejores de la antigüedad.»

«¡Siempre las *reglas del arte, la falta de instrucción, y la barbarie de su siglo!* Y todo lo bueno debido á la *espontaneidad de la naturaleza.*

Rowe también cae en la manía de que SHAKESPEARE NO llegó á la perfección por repetido experimento ni trabajo asiduo; si bien no cree que su fantasía fuese tan extravagante que se hiciera independiente del buen juicio. «Si se tratara (dice) de juzgar á Shakespeare por el código de Aristóteles, se le hallarían muchas faltas; pero, como Shakespeare vivía sometido solo á una *especie de luz natural* (a kind of mere light of nature), y nunca conoció la regularidad de los preceptos, sería duro juzgarlo por leyes que nunca conoció»... «Shakespeare vivió en un estado de casi universal licencia é ignorancia.»

Pope también profesaba que la excelencia de SHAKESPEARE era del todo *intuitiva* y que sus más bellos resultados eran producto de felicidades del azar. SHAKESPEARE (á juicio de Pope) «es no tanto imitador como instrumento de la *Naturaleza*; por lo cual no es tan exacto decir que habla según ella, como el decir que habla por ella...» «*intuición* más notable en un hombre sin educación, y sobre todo sin experiencia de las grandes escenas de sus pensamientos, razón por la que Shakespeare es el único autor de quien puede decirse la novedad de que el *filósofo* y el *hombre de mundo* NACEN, como el *Poeta.*»

«La mejor parte de sus excelencias (observa Samuel Johnson) es el producto de su genio.»

«Shakespeare no tiene otro sistema que su genio,» afirmaban todavía en 1836 tanto la crítica inglesa como la extranjera. «Bárbaro genio», le llama Villemain.

La extensión indebida del dicho atribuído á Ben Jonson, de que SHAKESPEARE carecía de arte, y las alabanzas de los actores en razón á que su colega nunca borraba lo que una vez había sentado en el papel, son, pues, los fundamentos de la, sin razón ninguna, extendidísima opinión de que SHAKESPEARE escribía *sin método ni sistema*, y que justamente la *carencia de sistema* producía las excelencias y las extravagancias de todos sus escritos; á lo cual no contribuía poco su facilidad y su ningún cuidado *en revisar y corregir*.

No es verdad que SHAKESPEARE no revisase ni corrigiese. No hay más que comparar el primer *Hámlet* con el segundo (de los dos conocidos, si efectivamente hubo tres); la primera forma del *Romeo y Julieta* con la segunda, y el *Henrique VI* con la *Contienda entre las dos famosas casas de Yorke y de Lancáster* y la *Verdadera tragedia de Ricardo*, para convencerse del incesante cuidado, incesante laboreo y exquisito juicio con que SHAKESPEARE revisaba sus producciones.

Y, si es verdad que no borrara lo que una vez había estampado en el papel, semejante hecho no prueba que no hubiese elaborado mucho, sine que no tomaba la pluma hasta que todo en su entendimiento estaba firme é inmutable. Así, ningún arquitecto cambia el edificio que todos ven; pero es porque en los planos, trazados en el gabinete donde no penetra el público, bosquejó primero, modificó después, y, por último, delineó con ya segura mano desde los cimientos hasta la ornamentación.

Y la prueba de que el mucho estudio perfeccionó las grandes facultades del Poeta, se ve en el hecho de que sus mejores producciones son las últimas. Samuel Johnson, trae sobre esto un notabilísimo pasaje; del que parece mentira que no sacara la consecuencia natural de que SHAKESPEARE

SPEARE trabajaba con *método y sistema*, propios, especiales, creados por él y cada vez llevados más y más á la perfección. Pero no porque Samuel Johnson dejara de llegar á la conclusión debida, pierde el pasaje su buen sentido y el recto juicio que resplandece en él.

Dice así:

«El poder de la naturaleza es la facultad de emplear con determinado fin los materiales que la diligente asiduidad procura, ó que proporciona la oportunidad. La Naturaleza no da conocimientos; y únicamente cuando el estudio ha recogido imágenes y la experiencia ha enriquecido la memoria, es cuando las potencias *naturales* ejercen su poder de combinación. Shakespeare sólo podía comunicar lo que sabía; y, como debió aumentar sus ideas por gradual adquisición, hubo de ser más sabio á medida que tuvo más edad.»

## XLVI.

### Ideas fundamentales del sistema Shakesperiano.

La crítica dramática (como hemos hecho notar ya varias veces) ha adelantado tanto en nuestros días, que ya no es necesario refutar las insensatas aseveraciones de que SHAKESPEARE vivía en un estado de casi universal licencia é ignorancia, iluminado únicamente por una especie de luz natural; genio irregular que caminaba á ciegas, é inconsciente se entregaba á sus fantasías sin plan ni objeto; productor de algunos trozos admirables, pero impotente para realizar un todo armónico y artístico.

¿Cómo no echaban de ver los censores que *genio incapaz de método y sistema* es una contradicción, un absurdo, un

blanco negro, un cuadrado circular? Pues qué, ¿puede el genio existir sin las facultades propias de todo entendimiento bien constituido? Genio incapaz de composición sistemática es un imposible artístico.

Pero ¿cómo había de ser revelado el arte de SHAKESPEARE á los críticos de la edad pasada?

Dryden había dicho: «Todas las artes, y con especialidad la poesía, han sido inventadas y perfeccionadas por hombres de genio trascendental; y de consiguiente, hay que hacer lo que ellos ejecutaron y seguir siempre sus pasos.»

*Non plus ultra*, habían exclamado aquellos hombres de miras exclusivas y estrechísimas, aunque eminentes algunos; y así, cuando (como no podía menos de acontecer muy a menudo) encontraban coincidencias asombrosas entre SHAKESPEARE y los cánones, exclamaban llenos de entusiasmo: «¡Admirable poder de la naturaleza! ¡maravillosa producción del genio!»; pero cuando no percibían conformidad, gritaban consternados ó con toda la pasión de la malevolencia: «¡Lamentable calamidad de la ignorancia! ¡naufragio merecido del temerario que afronta sirtes anunciadas! ¡Non plus ultra!»

*Plus ultra* tenía ya, sin embargo, dicho SHAKESPEARE; y lo tenía dicho con razón, por haber, en efecto, encontrado nuevos mundos.

A la crítica alemana estaba reservado el descubrir y revelar el secreto del arte Shakesperiano; porque Alemania no gemía bajo el yugo de pragmáticas estéticas exclusivamente inventadas con el fin de alabar ó censurar en sentidos determinados. Sólo Alemania, pues, tenía la necesaria independencia del libre examen para buscar el secreto en la *estructura* de las obras, en la *armonía* de su

organismo especialísimo, en la *unidad* del cuerpo y del espíritu de las composiciones, y en la *finalidad* de sus designios.

Pero la crítica alemana referente á SHAKESPEARE es tan abundante, que su estudio se hace imposible sin consagrarse á ella con toda especialidad. Yo, pues, he tenido que concretar mis aspiraciones; y, después de consultas detenidas, me he adherido principalmente á las decisiones críticas de Hermann Ulrici, cuyas atinadas, discretas y profundas conclusiones prohijo, y cuyas ideas y felices expresiones transcribiré siempre que me parezca indispensable para la ilustración del asunto.

Entro, pues, en materia.

GUILLERMO SHAKESPEARE no solamente poseía un sistema propio y peculiar, de su exclusiva invención, sino que lo había promulgado á la faz del mundo en las célebres frases del *Hámlet*, tan verdaderamente profundas como admirablemente breves:

«El fin del arte dramático, desde sus principios hasta el día, es reflejar la naturaleza, mostrar á la virtud su verdadera faz, al vicio su imagen propia y á los siglos y cuerpos del tiempo su forma y su presión» (1).

---

(1) La energía del original es intraducible literalmente.

Dice así (Act. III, esc. II. de *Hámlet*):

«HAMLET.—Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'er-step not the modesty of nature: for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first, and now, was, and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to shew virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time, his form and pressure.»

Siguiendo la traducción del Sr. Macpherson, yo diría:

«HAMLET.—Tampoco has de ser demasiado suave: tu propio juicio sea tu guía: que corresponda la acción á la palabra, y la palabra á la

Por consiguiente, SHAKESPEARE es un Poeta de lo real, puesto que el fin del arte dramático es para él ofrecer á la Naturaleza un espejo que la reproduzca con fidelidad; pero,

acción, poniendo especial cuidado en no ir nunca más allá de lo que reclama la sencillez de la naturaleza; porque todo lo que á ella se opone, se opone igualmente al arte dramático, cuyo objeto, desde que se inició hasta hoy, fué y es, como si dijéramos, presentar fiel espejo á la naturaleza, mostrar á la virtud su verdadero semblante, al vicio su imagen propia, y ser fiel trasunto de la faz y costumbre de los tiempos y de cada época en particular.»

Los críticos alemanes—y terminantemente Hermann Ulrici—traducen *the purpose of playing* el objeto del arte dramático: «Er selbst spricht sich darüber aus, wenn er *Hamlet* (Act. III, sc. I—debe citar la esc. II) sagen lasst:» Der Zweck des SCHAUSPIELS war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.»

Sabido es que Schauspiel significa literalmente *juego para la vista*; y en el sentido usual *espectáculo, drama*, la DRAMÁTICA.

Debo confesar que ni en Webster ni en el gran Diccionario Shakesperiano de Schmidt he encontrado el verbo *to play* en el sentido de *hacer dramas*; pero para mí es evidente que Hermann Ulrici tiene razón; porque, aunque *to play*, en su acepción común, significa *representar*, y aunque *Hamlet* está dando á un actor consejos sobre la declamación, carecería de sentido el suponer que en los gestos, actitudes y modulaciones de la voz se pudiera mostrar á cada edad y cuerpo del tiempo su forma y su presión.

Por otra parte, el deslinde que hoy hacemos entre *arte dramático* y *arte escénico*, no estaba aún establecido en tiempos de SHAKESPEARE, quien á la vez era autor y actor.

Así, pues, *to play, representar*, podía significar entonces conjuntamente, en un sentido más lato que en el día, no sólo el arte de representar los sucesos dramáticos, es decir, de componer; sino también el arte secundario de representar los caracteres, esto es, de declamar.

El mismo Ulrici observa que según Samuel Johnson *age* en Shakespeare significa *any period of time attributed to something as the whole or part of its duration*; y, por consiguiente, no éste ó aquel siglo (cercaño al XVI), sino el curso general de los tiempos, la historia en general sin referencia á período alguno definido.

toda vez que la dramática ha de mostrar también la forma y presión de los *siglos y cuerpos del tiempo*, lo real no ha de aparecer en el drama como una singularidad, como una excepción monstruosa, como un fenómeno único en el tiempo, sino constantemente animado del espíritu general de todos los tiempos; es decir, con la invariable identidad y constancia de la naturaleza humana consigo misma, si bien encarnada y definida en lo especial conforme á cada *cuerpo del tiempo*, sin perjuicio ni contradicción de la esencia y persistente invariabilidad del sér humano.

Pero hay más: si el arte ha de mostrarnos el semblante propio de la virtud y la imagen del vicio, lo virtuoso y lo vicioso han de estar regidos por una *necesidad moral* tan ineludible como la *necesidad física* que hace caer los graves hacia el centro de la tierra; y el arte dramático ha de ajustarse por fuerza á las leyes de esa necesidad, que nos hace ver lo bueno como bueno, y lo malo como malo.

Son, pues, objeto de la dramática Shakesperiana toda clase de caracteres y toda clase de situaciones, conforme á lo real de todos los tiempos, en la forma y presión exigidas por el espíritu y cuerpo de cada época, y en armonía con las leyes de la necesidad moral.

## XLVII.

### Elementos del sistema dramático de Shakespeare.

Las obras de SHAKESPEARE se distinguen por una especial sistematización, que consiste en formar grupos de caracteres afines ó contrapuestos, y en hacer que todos los grupos graviten hacia un centro común por necesidad moral.

Caracteres,

Grupos,

Centro,

He aquí los elementos de sus composiciones dramáticas.

Trataré con separación de cada uno de ellos.

## XLVIII.

### Caracteres Shakesperianos.

LOS CARACTERES SON los componentes de los grupos Shakesperianos.

Dryden hizo, con vista de ellos, una buena definición. Un carácter (dice) es lo que distingue un hombre de otro, y no consiste en una singular virtud, ni mucho menos en un vicio solo, por lo excepcional y raro prominente; sino que resulta de una especial COMBINACIÓN de cualidades, no contradictorias en una misma personalidad.» Así el propio hombre puede ser dadivoso y valiente, porque estas cualidades no se excluyen; pero no puede sin contradicción ser, *por naturaleza*, dadivoso y avaro; ni cobarde y valiente al mismo tiempo.

SHAKESPEARE no presenta TIPOS. Un tipo es una ficción antiartística, y en SHAKESPEARE todo es artísticamente natural. Un tipo es la ficción de un sér, dotado de una sola cualidad prominente; que no sale á la escena más que para alardear de aquella cualidad excepcional ó excepcionalísima, y hacer creer que vive únicamente para exhibirla, por estar privado de todas las demás dotes sin las cuales no existe hombre ninguno. Tales son el tipo de *El Avaro*, el tipo de *El Jugador*, el tipo de *El Traidor*...; y tantos

otros que informan muy conocidos melodramas. SHAKESPEARE no tiene tipos, porque — libre é independiente— jamás rindió culto á las exigencias del convencionalismo, que piden personajes recortados por un patrón.

¡Con cuán estrecha crítica, pues, censuraba Voltaire á SHAKESPEARE, porque los reyes de las tragedias del Dramaturgo inglés no guardaban siempre en su lenguaje el decoro poético! ¡Y cuán rebajada estima la realeza del usurpador de Dinamarca, cuando éste aparece dispuesto á entregarse á las torpezas de la embriaguez! Voltaire quería un TIPO: SHAKESPEARE, con mejor tino poético, había hecho un CARÁCTER: el tirano resulta abominable por fratricida; y, además, despreciable por beodo.

En las escenas Shakesperianas sólo aparecen, pues, seres humanos: hombres y mujeres que hablan y se conducen como las personas de cualidades relevantes ó de vicios y crímenes grandiosos habrían hablado y procedido en circunstancias semejantes. Pero el REALISMO de SHAKESPEARE jamás es el de un retratista; ni menos el de un fisiólogo de las pasiones. Ni tampoco su conocimiento de los caracteres es el de un diplomata, abogado ú hombre de negocios ó de mundo. Jamas hay en SHAKESPEARE la estrechez de conceptos de quienes únicamente han tenido ocasión de estudiar á los hombres por un lado, y sólo desde posiciones y puntos de vista restringidos. SHAKESPEARE es siempre un poeta universal y de mirada independiente, nunca oscurecida por parcialidades, intereses de clase ó de partido, tendencias de escuela ni rigorismos de religión. Su genio le hace descubrir donde quiera lo íntimo y esencial de la humana personalidad; y sus caracteres todos son encarnaciones de esa genuína personalidad primaria. Sus hombres y mujeres resultan, por tanto, criaturas de la realidad, porque son personificaciones del

arquetipo humano; pero, aunque parecen seres naturales, son, sin embargo, figuras de género trascendental y de la más alta significación poética; porque las *combinaciones de cualidades* que constituyen la especialidad de los caracteres Shakesperianos no se dan en la realidad; que, si se dieran, sus actos, á ser notables y de cierta índole permanente, no merecerían en modo alguno la pompa ni las galas de la tragedia y la comedia, sino todo lo más su registro y consignación en los catálogos y libros de biografía; y, á ser sólo de índole transitoria, figurarían en las crónicas de los periódicos, destinadas á vivir vida de un día.

NO. SHAKESPEARE no hace retratos, ni exhibe biografías donde se pueda estudiar la fisiología moral de las pasiones, á fin de allegar ejemplares de museo que sirvan de fundamento y base experimental á los estudios de un criminalista.

NO. SHAKESPEARE, como todo verdadero inventor, no se ciñe á lo real, sino que aumenta sus dominios. El que se contenta con lo real únicamente, retrograda.

Al hombre, como sér humano, no le basta lo que la naturaleza presenta al animal espontáneamente: por eso no se resguarda ya de la intemperie en las cavernas naturales de los montes, sino que crea las grandes ciudades... Menfis, Tebas, Babilonia, Persépolis, Roma, París, Londres...; por eso no se contenta con los frutos naturales, sino que, transformándolos con sanos y gustosos condimentos, los dispone para su más agradable y fácil asimilación; por eso no le basta pasar á nado ríos miserables y tranquilos, sino que imagina toda una arquitectura naval con que domar el Océano y burlar los huracanes; por eso no se satisface con el caballo que la naturaleza pone pródigamente á su disposición, sino que realiza la locomotora; por eso no se aviene á las tinieblas periódicas de la no-

che, sino que se provee de eléctricas luces para sustituir al sol durante sus ausencias; por eso, en fin, el humano sér no es ya hoy un esclavo miserable de los dos grandes Déspotas de la antigüedad, el Espacio y el Tiempo.

Quien sólo quiere lo real, y de lo real el retrato, va muy en camino hacia los lejanísimos evos en que el hombre primitivo dibujaba sobre pizarras al extinguido mamuz.

La naturaleza nos ofrece multiplicadas formas y combinaciones; pero, aunque su número es inmenso, el cálculo nos dice que ese guarismo es insignificante junto á la suma casi infinita de las combinaciones posibles; y el sér humano está dotado de la portentosa potestad de sujetar las fuerzas naturales á nuevas combinaciones que á la Naturaleza, con ser imperecedera y poderosa, no plugo directamente realizar; como si ésta hallase íntimas complacencias en ver formados por lo transitorio y débil los edificios magníficos é imperecederos de las ciencias y las artes.

SHAKESPEARE, pues, toma de la realidad la grandeza de una varonil energía, las atracciones de la fama, las vehemencias del amor, los estímulos de la ansiedad, las bellezas de la abnegación... y, como dice Ulrici sabiamente, los «sofismas y prevaricaciones de la conciencia, las gradaciones del proceso misterioso que convierte la sensación en deseo, el deseo en estímulo, el estímulo en pasión, la pasión en resoluciones y las resoluciones en actos» (1). Estos

---

(1) ..... wie er umgekehrt im Einzelnen das grosste Talent zeigt für die Geschichtschreibung der Seele, wie genau er alle Stufen der geistigen Entwicklung, alle Falten des Herzens kennt und wie gut er es daher versteht, die verborgenen Sophismen und Winkelzüge des Bewusstseyns aufzudecken, durch die eine schwache Regung allmahlig Raum gewinnt, zum Triebe erstarkt, der Trieb zur Begierde, die Begierde zur Leidenschaft, der kaum geborne Gedanke

son los materiales de sus innumerables caracteres; así de los trazados con infatigable minuciosidad, cual el de Shylock, como de los dibujados sólo con suavísimos perfiles, cual el de Ofelia. Pero las COMBINACIONES que con esos materiales traza, pertenecen al mundo psíquico de la más alta poesía. De este modo la realidad da el hierro, y el agua, y el carbón... pero no da la locomotora. El carbón, inerte y sin vida, vive y se anima al combinarse allí con el oxígeno; y el conjunto artificial de la combinación de hierros, cobres, agua y fuego se convierte en un sér organizado para la carrera, ante cuya velocidad y resistencia son vergonzosas las del ciervo y el caballo.

Así el arte parece transformar con sus combinaciones la naturaleza de los elementos con que afecta la imaginación.

Nadie en esto como SHAKESPEARE. Su arte los toca, los combina, y parece darles propiedades imposibles, y de que en absoluto carecían.

En realidad no se las da; pero las *hace aparecer*, para complacencia incomparable del corazón. Así, el ingeniero no da al carbón fósil las energías que manifiesta en la combustión; pero las hace aparecer para devorar distancias. Ante el arte nada es bajo, grosero, ni miserable: sólo es necesario que un genio como el de SHAKESPEARE sepa introducirlo en combinaciones armónicas para elevarlo á las regiones de lo bello y lo sublime.

SHAKESPEARE sabía muy bien que el objeto del arte es dilatar los reducidos espacios de la experiencia diaria, transportándonos, por medio de nuestros sentidos y de nuestras emociones, á la esfera de radio inmensurable

---

zum Entschlusse, der Entschluss zur That wird..... das wird ein aufmerksamer Leser leicht selbst in seinem Dramen bemerken.

donde tiene existencia cuanto aparece grande, bello, sublime, seductor y fascinante al entendimiento en el mundo inagotable de las posibilidades poéticas. Y he aquí por qué no tiene número la multiplicidad de sus caracteres. SHAKESPEARE sabía que, para la imaginación, todo es posible, menos lo contradictorio; y por eso para los vuelos de su fantasía no hubo límites. En el arte, TODO ES FICTICIO; puesto que SUS COMBINACIONES NO PERTENECEN Á LA REALIDAD, toda vez que ningún carácter verdaderamente dramático es una servil fotografía de lo existente. Pero lo ficticio no tiene término; porque sólo es artísticamente imposible en cuanto pueda contener CONTRADICCIONES dentro de su naturaleza orgánica; no en cuanto sea ARTIFICIAL. Cáliban, así, hijo del demonio y de una bruja, es una de las más grandes y reales creaciones del gran SHAKESPEARE.

Con profundísima ciencia, pues, dice Hegel:

«*Nihil humani a me alienum puto.* El arte tiene por preciso objeto despertar y animar todos los sentimientos que duermen, y todos los afectos y pasiones; hacer sentir al hombre todo lo que la naturaleza humana puede sufrir y experimentar en sus más recónditos retiros; mover y excitar el corazón en sus abismos insondables; dar vida á la multiplicidad de sus potencias y energías y presentarlas en todas sus fases; hacer que el dolor, y la tristeza, y el vicio, y la sinrazón se nos ostenten con toda claridad; poner en relaciones al sentimiento con lo espantoso y lo terrible, lo mismo que con lo alegre y agradable; en una palabra, SUPLEN LAS DEFICIENCIAS DE NUESTRO CONOCIMIENTO DE LA VIDA EXPERIMENTAL.»

## XLIX.

**Influencia de la necesidad moral y de las circunstancias en los caracteres Shakesperianos.**

Una profunda especialidad de la sistematización del Dramaturgo inglés es el hecho constante de que todo carácter Shakesperiano lleve en sí la fatalidad de sus futuros destinos, según la posición en que se coloque relativamente al vórtice de los sucesos humanos.

Y hay en esto algo que parece contradicción y que, sin embargo, revela el Genio de SHAKESPEARE. El hombre se sitúa respecto á las circunstancias y á los acontecimientos en una posición que depende indudablemente del carácter: esto es cierto; pero también lo es que las circunstancias externas desarrollan, despiertan y determinan las disposiciones en germen y las inclinaciones dormidas.

Habiendo, pues, en las catástrofes humanas mutua dependencia unas veces, y cooperación otras, entre los defectos del carácter y el favor de las circunstancias, ó las oportunidades del azar, ó las adversidades de la suerte, no habría sido SHAKESPEARE lo que es, monstruo del arte dramático, si hubiese hecho depender del carácter solamente, ó solamente de los juegos del azar lo que en español entendemos por *sino de la criatura*.

Así es que la suerte de los héroes Shakesperianos es una resultante compleja, tanto de las cualidades de cada carácter individual, como también del medio que los rodea y de la atmósfera que respiran y en que se mueven. Hay más: la conducta depende, no sólo de la serie de transfor-

maciones que convierte la sensación en deseo, el deseo en impulso, y el impulso en acto, sino también del favor de las circunstancias que prometen á las pasiones ciegas y excitadas exención permanente de castigos y ruinas, y goce perdurable de la mal adquirida posesión; sin perjuicio de dejar siempre (como dice profundamente la sabiduría popular) SUELTO EL CABO que guía á la justicia para el restablecimiento del orden moral.

Y ¡cuánta perspicacia no acusa en el gran Dramático su sistema de hacer que en el destino de sus personajes intervenga siempre la influencia del medio en que se mueven!

El objeto del arte no es excitar las repugnancias del horror ni los desprecios de lo frágil; y la fuerza de las circunstancias es un atenuante altamente dramático, para que el sentimiento estético no degenerere nunca en abominación y antipatía.

## L.

### Tragedia y comedia en Shakespeare.

Del predominio del carácter sobre las circunstancias, ó al contrario, hace depender SHAKESPEARE lo trágico y lo cómico.

Es trágico el carácter que lleva en sí el germen de su ruina, así se opongan como favorezcan los juegos del azar, en los conflictos que ese carácter ha de crear irremisiblemente, resistiéndose á la gravitación moral. Todo conflicto entre el derecho y la injusticia termina siempre en contra de lo injusto. Si el mundo se rige por una necesidad moral, no solamente lo común, lo bajo y lo indigno, sino tam-

bién lo más grande, lo más noble y lo más bello en la vida humana, debe, como observa Ulrici, «ser víctima del dolor, de la miseria y de la muerte, en cuanto se ponga en pugna con la fatalidad ineludible de esa necesidad moral.»

«Lo trágico en Shakespeare (sigue Ulrici) consiste invariablemente en el sufrimiento, las decepciones y la ruina final de lo grande, noble y bello en el hombre; siempre á consecuencia de su propia debilidad, de su incompleto concepto de las cosas ó de sus injusticias, en cierto modo disculpables, al tratar de dirigirse á lo bueno, bello y lícito.» La ruina es segura, aun deseando sólo satisfacer buenas pasiones, cuando un carácter se encastilla en un especial derecho, desconociendo los derechos de los demás. Romeo y Julieta tenían razón al querer completarse mutuamente enlazándose en sagrado matrimonio; pero no la tenían para prescindir de la autoridad paterna. El judío Shylock tenía derecho, en virtud de su extravagante pacto con Antonio, á arrancar á éste una libra de su carne; pero no á causarle la muerte de resultas.

Y como SHAKESPEARE se proponía reflejar la naturaleza, mostrar á la virtud su verdadero semblante, al vicio su imagen propia, y ajustarse á la forma y presión de todos los siglos y cuerpos del tiempo; y como, además, el dramata insigne no era teólogo, ni jurisconsulto, ni rábula, ni políciaco, ni tenía nada que ver con las gradaciones de penalidad de los códigos de criminalidad, resulta que, sabiamente, siempre se atuvo á las lecciones de la experiencia diaria y á los ejemplos vivos de la naturaleza en todos los siglos y cuerpos del tiempo, los cuales testifican que el mal, fuera de los códigos penales, no es proporcional á la acción mala; antes bien, de incidente en incidente, de transgresión en transgresión crece y se ensancha á veces

hasta una incalculable magnitud. Así, los estragos de un incendio no son proporcionales á la chispa, ó á la tea, ó á la explosión originaria. Por eso, á la interesante é infeliz Cordelia, cuyo despego produce la explosión de ira del Rey Lear, y es origen, aunque no causa, de todas las catástrofes de la inmortal tragedia, le reservan los acontecimientos una suma de desdichas, no relacionada ciertamente en modo ninguno con su falta de exteriorización, respecto al amor y reverencia que sentía por su padre. ¡Qué contradicción tan insigne la de Samuel Johnson, cuando, queriendo (como SHAKESPEARE) que el drama sea constantemente el espejo de la vida, censura sin embargo al Dramaturgo por violar perpetuamente la en mal hora tenida por JUSTICIA POÉTICA! ¡Oh! No sería nunca el drama Shakesperiano espejo de la naturaleza, si se *ajustase á una justicia* que no se ve nunca en la realidad. ¿Cuándo los dramas vivos de la Historia se han conformado con teoría ninguna criminalista de recompensas y castigos?

SHAKESPEARE, pues, sin repudiar en modo alguno el influjo y el favor de las circunstancias, antes bien utilizándolo de un modo muy trascendental algunas veces, como en Macbeth, hace depender principalmente lo trágico de los conflictos del carácter con la necesidad moral, cuando el personaje dramático prefiere lo transitorio á lo ineludiblemente necesario.

Lo cómico para SHAKESPEARE es una contradicción entre el carácter y los fines de la realidad. Los errores del entendimiento, los caprichos de la voluntad, los anhelos y aspiraciones morbosas del corazón..., crean fantásticos derechos que, sin llevar á la ruina, se estrellan contra la necesidad que rige al mundo, ó se aniquilan entre sí, haciendo ver, como cuando las nieblas se disipan, la invariabilidad de lo que es por esencia permanente. Lo cómico

(como apunta Ulrici con suma felicidad) es la *dialéctica de la ironía*; y la comedia Shakesperiana es la eterna burla de las disposiciones subjetivas que se exteriorizan de un modo perfectamente inadecuado para la consecución de los fines que se proponen. Tal es el barrigudo Falstaff haciendo simultáneamente el amor á las dos alegres Wind-soreñas.

La tragedia y la comedia son, pues, para SHAKESPEARE dos formas de la misma contradicción: una que hace llorar y otra reír. De aquí la fácil unión para SHAKESPEARE de lo serio y lo jocoso, porque ambos tienen la misma significación trascendental. ¿No conducen al propio fin las trágicas quejas del Rey Lear, que los profundísimos chistes de su bufón? ¿No demuestran unos y otros la insensatez de los motivos en cuya virtud abdicó Lear su poder de soberano?

## LI.

### Grupos Shakesperianos.

Si el arte dramático ha de mostrar á los siglos y cuerpos del tiempo su forma y su presión, debe indudablemente aspirar á una universalidad que no conseguiría reduciéndose, como quería Dryden, á los límites de la historia de una sola individualidad. Menos aún. Dryden, con todos los preceptistas, especialmente los de Francia, exigía que la tragedia «fuese *una y singular*»: «no debe (dice) ser la historia de un solo hombre, Alejandro ó César, sino de una sola de sus acciones.»

Pero el hado de un Edipo, de un Catón... (aparte de otras muchas consideraciones aplicables sólo al teatro clásico) puede ser una calamidad personalísima, y por tanto intras-

cidental. Sólo caben enseñanzas artísticas y de general carácter, cuando una deducción se saca de la mayor variedad posible de caracteres análogos, y de hechos y destinos semejantes.

No se limita por cierto el higienista, para demostrar los estragos de la embriaguez habitual, á aducir un solo caso del *idiotismo alcohólico*, de *el delirium tremens*, de la *combustión espontánea*...: por el contrario, acumula cuantos puede. El profesor de mineralogía, para dar á conocer la naturaleza del *cuarzo*, no se contenta con la exhibición de una cristalización sola, singular y perfectamente acuminada; sino que, además, hacer ver á sus alumnos numerosos ejemplares de cristal de roca, y de pedernal, y de jaspe, y de ónix, y de calcedonia, y de cornalina; y, á mayor abundamiento, muestra cuarzos amatistinos, amarillos y rosas; y no descansa hasta haber explicado esa inmensa variedad de ágatas, cuyas coloreadas vetas, manchas y especiales caracteres dan casi individualidad á piedras tan preciosas.

Así, SHAKESPEARE no se satisface con presentar en escena un personaje con una deficiencia tal que contenga el germen de una determinada clase de ruina, sino que acumula personajes con análoga deficiencia, para hacer ver que todos corren hacia el propio abismo por idéntica necesidad moral. Así, en los dramas de SHAKESPEARE constantemente se ve más de una historia prominente (dos en *El Rey Lear*; la del mismo Lear con sus hijas, y la de Glóster con sus hijos: cuatro en *El Mercader de Venecia*, la acción criminal de Shylock contra Antonio; el cortejo de Porcia por Basanio y los otros pretendientes; el de Nerisa por Graciano, y la evasión de Jesica con Lorenzo).

Combinando, pues, cualidades muy distintas, pero introduciendo entre ellas una propensión común, forma SHAKE-

SPEARE personajes del carácter más diverso, á la vez que de tendencias idénticas hasta cierto punto: caracteres de la más sabia invención: *reales* en cuanto las dotes de que están adornados son íntegramente de la Naturaleza humana: *poéticos* en cuanto la combinación no se ve en el mundo experimental, y la deficiencia que, para el fin dramático, SHAKESPEARE les ha dejado semejante, obliga á estos personajes congéneres á caminar en grupos afines hacia el propio abismo, porque su común fragilidad los arroja en el mismo torbellino. De un modo análogo, organizaciones muy diferentes, pero con igual vicio en el aparato pulmonar, son diezmadas por la tisis. Así, el demonio de la ambición envuelve en igual ruina á Macbeth y á su esposa.

Regularmente entre los grupos Shakesperianos hay alguno que se distingue de los demás por su CONTRASTE; habilísimo recurso dramático, que hace más y más patente el fin de la obra, pues tanto enseña á evitar los estragos de la embriaguez el repugnante espectáculo de un borracho abyecto, como la serena majestad del hombre sensato que rige cuerdamente sus acciones.

Jamás es complicada la trama de los grupos. Ni aun su compenetración suele serlo. Nada más sencillo y natural que la mutua dependencia de las cuatro historias que constituyen *El Mercader de Venecia*. Pero á veces resulta complicada, nunca oscura, la conexión de las agrupaciones, como en el *Hámlet* sucede.

## LII.

**Centro de los caracteres y de los grupos Shakesperianos.**

No talla el lapidario los diamantes por el solo gusto de tallarlos, ni desciende el buzo á las profundidades del mar por la estéril satisfacción de sacarlos á la luz. El diamante es tallado, y pescada la perla con otra finalidad muy diferente: realzar las gracias de la hermosura ó patentizar el lujo de los ricos.

Diamantes y perlas los caracteres y los grupos Shakesperianos, tienen también un objeto propio, muy distinto del que presidió al darles forma y sacarlos á la luz. PATENTIZAN UNA IDEA: FIJAN UNA DOCTRINA. Ya muestran, como en *El mercader de Venecia*, que el derecho egoísta de una persona no invalida los derechos de los demás; ya hacen ver, como en el *Macbeth*, que los crímenes de la ambición son la ruina, no sólo de los ambiciosos, sino también de todos cuantos los consienten.

El centro de gravedad de un anillo no está en el anillo: cae hacia su interior. Si el anillo es perfectamente cilíndrico y de una sustancia homogénea, como el oro, el centro de gravedad está en el medio del eje; no donde hay oro. Si oro y piedras preciosas lo componen, y la forma no es perfectamente cilíndrica, el centro de gravedad está en un punto, dependiente de la forma, y del oro, y de las piedras; pero fuera de las piedras y del oro.

En toda obra de SHAKESPEARE cada individualidad se mueve hacia un CENTRO COMÚN, en virtud de sus particulares anhelos, pasiones é intereses: cada grupo hace otro

tanto, guiado por sus ideas de medros exclusivos; y, contraviniendo todos con ciega pertinacia á la necesidad moral, todos, por eso, de consuno contribuyen á la catástrofe trágica ó al desenlace cómico, instigados por su propia personalidad, según la posición en que voluntariamente se han colocado respecto de las circunstancias y de los acontecimientos.

La UNIDAD resulta, pues, de que la multiplicidad de individualidades se mueve hacia UN MISMO CENTRO desde posiciones apartadas, y de que, agrupadas en su marcha, cooperan á un mismo fin. Sin ese centro y esa cooperación, la reunión de tantos personajes remedaría la aglomeración de gentes en los centros públicos, juntas en ellos para pasear, viajar ú otras miras enteramente desligadas entre sí.

No hay, pues, en SHAKESPEARE lo que los preceptistas entienden por *unidad de acción*. No: no hay en él UNIDAD DE ACCIÓN; pero sí UNIDAD DE IDEA.

Sólo el lazo de una cooperación común hace de los *muchos* un *todo íntegro*: que sólo un centro común de gravedad artística puede hacer de la multiplicidad de caracteres, de grupos y de escenas un conjunto armónico y esencialmente dramático.

A su vez la acción dramática tiene que aparecer como el resultado del libre movimiento de los personajes del drama, pero con tendencia hacia un centro especial, so pena de degenerar en meró acontecimiento vacío de sentido. Pero, si el poeta deja ver la idea central, los personajes dramáticos corren el riesgo de parecer autómatas movidos mecánicamente por patente resorte ó manifiesta fuerza motriz.

Por tanto, así como las piedras y los metales preciosos no son el centro de gravedad, pero lo determinan, juntamente con la forma, en un anillo; así también los caracte-

res no son el centro artístico de la obra dramática, pero lo determinan y fijan, conjuntamente con las circunstancias en que se encuentran, y los conflictos que se buscan, al ponerse en pugna con la necesidad moral.

Cuando se entiende á SHAKESPEARE, todo en él es admirable. Nada resulta aislado ni inconexo. Ni un solo incidente deja de referirse al *todo*: el más mínimo detalle es miembro necesario de la *idea final*, y cada paso contribuye al ineludible desarrollo de la *idea*. Y, sin embargo, dice Ulrici, «cada figura tiene movimiento propio é independiente, cada personaje sigue sus especiales tendencias, cada grupo pugna por sus particulares intereses; pero todos se sitúan en apropiada relación al centro; y cada cual REFRACTA, SEGÚN SU POSICIÓN, DE DIFERENTE MANERA EL MISMO RAYO DE LUZ.»

¡Qué imagen tan feliz!

## LIII.

### El Mercader de Venecia.

Creo conveniente patentizar con ejemplos que la dramática Shakesperiana obedece á la sistematización expuesta en las secciones que anteceden.

Ardua, muy ardua sería la empresa, si para evidenciarlo cumplidamente hubiese yo de entrar en la crítica completa de cada uno de los dramas que eligiera de modelo. Pero, por fortuna, mi amigo el SR. D. GUILLERMO MACPHERSON hace preceder de excelentes juicios críticos cada una de sus traducciones; por manera que á mí no me incumbe mas que indicar lo puramente indispensable para hacer

ver la realidad del sistema. Remito, pues, el lector á esos juicios, en que el Sr. MACPHERSON aparece tan atinado y profundo crítico, como en las traducciones se muestra poeta eminente y versificador incomparable.

Paréceme innecesario advertir que supongo al lector enterado de las producciones á que voy á referirme. Si no lo está, que las lea, en lo cual hallará solaz inextinguible; ó bien pase por alto lo que voy á decir. SHAKESPEARE es un poeta de tal naturaleza, que extractar los argumentos de sus dramas es casi una profanación; y he aquí por qué yo me abstengo de presentarlos en resumen.

Empiezo por *El Mercader de Venecia*.

CENTRO. El Poeta trata de hacer ver en su comedia la verdad de la vieja máxima jurídica «*Summum jus summa injuria*»; es decir, que un innegable derecho se convierte en injusticia irritante, cuando, llevado á sus últimas consecuencias, invade la esfera de otros derechos.

El padre de Porcia tenía razón en velar por el mejor establecimiento conyugal de su hija; pero de ningún modo estaba en sus facultades el imponer á Porcia, por disposición testamentaria, la caprichosa obligación de dar su mano y entregar su inmensa fortuna á aquel de sus pretendientes que atinase en cuál de tres cajas de oro, plata y plomo estaba el retrato de la codiciada heredera.

Sólo alabanzas merece Antonio, *el Mercader á lo príncipe*, por llevar su deseo de favorecer á su amigo Basanio hasta el extremo de pedir prestada—no estando en fondos por el momento—una cantidad mezquina, comparada con su cuantioso capital; pero no debió comprometerse á pagar la deuda con una libra de la carne de su cuerpo, si no podía, al vencimiento, devolver al judío la suma que éste

le entregaba con semejante extraña y cruelísima condición.

En virtud del pacto establecido, Shylock (1) tenía derecho á arrancar por su mano la libra de carne del cuerpo de Antonio; pero no lo tenía ni á una onza más ni á una onza menos, ni tampoco á hacerle derramar una sola gota de sangre, ni á poner sus días en peligro; como la simpática Porcia, disfrazada de jurisconsulto, lo hizo ver al tribunal.

El tribunal estuvo en su derecho no amparando al judío; pero faltó á toda justicia condenándole á abjurar de su religión y convertirse al cristianismo (2).

Jesica está en su derecho amando á Lorenzo; pero carece de él cuando roba á su padre...

Por último,—y esto es de un cómico sublime,—Porcia, la misma Porcia, que, fingiéndose jurisconsulto romano, ha librado á Antonio de las garras del judío á favor del *Summum jus summa injuria*, Porcia, y la graciosa Nerisa que la ha ayudado en su empresa, caen en la sinrazón de reñir con sus amantes por haberles éstos entregado, sin conocerlas, en pago de la defensa de Antonio, los anillos que ellos les habían jurado no vender, ni dar, ni perder nunca.

Afortunadamente, el Amor dirime la contienda; como debe suceder siempre que un derecho parcial y exclusivo se pone en pugna con los derechos de los demás.

**HISTORIAS.** Hay cuatro entrelazadas, como antes tuve oportunidad de aducir:

Pleito entre Shylock y Antonio;

---

(1) Pronúnciese Sháiloc.

(2) A mi entender, esta es una de las más grandes bellezas de «El Mercader de Venecia»; y no comprendo cómo la penetrante vista analítica de Ulrici (á quien sigo en lo principal de este examen) no la echó de ver; y busca, en su defecto, explicaciones que no cuadran con la finalidad de tan admirable producción dramática.

Cortejo de Porcia , por Basanio y los otros pretendientes;

Amores de Graciano y de Nerisa;

Evasión de Jesica con Lorenzo.

GRUPOS. Los determinados por la conexión de las cuatro historias entre sí.

CARACTERES. Pocas veces se ha mostrado SHAKESPEARE tan maestro. Las figuras de Shylock y de Porcia son prominentes entre las más prominentes de sus creaciones.

Shylock ama su religión, es avaro y usurero, tiene capacidad para las combinaciones especulativas, odia y desprecia á los cristianos perseguidores de su raza, y execra con especialidad al mercader Antonio, porque presta sin interés; execración tan grande que llega á sobreponerse á la avaricia. Shylock se halla, además, dotado de gran penetración, de un sentido común clarísimo, de astucia incomparable, de toda la ruindad de quien ha juntado dinero á fuerza de privaciones y fatigas, y de una palabra acerada que no conoce más dialéctica que la de la ironía y el sarcasmo.

Porcia, nacida en la abundancia y en el lujo, no teme las contingencias de lo porvenir ni conoce la ruindad; posee facultades intelectuales de una fuerza dialéctica no común; es entusiasta por temperamento, enérgica y decidida en sus propósitos, alegre de espíritu, pura, tierna, noble, generosa y de elocuencia encantadora y fascinante.

¡Qué dos caracteres el de Shylock y el Porcia! ¡Cuán vulgares junto á ellos, siendo sin embargo muy notables, resultan los demás!

Antonio, de gran entendimiento, de gran generosidad, fastuoso y pasivo;

Basanio, frívolo, inteligente, previsor, y, sin quererlo, egoísta hasta el extremo de consentir, en beneficio propio,

que un amigo muy querido se comprometiera hasta el punto de poder ser arrastrado á la mayor calamidad;

La simpática Nerisa, graciosa, buena, decidida y vehementemente;

La impetuosa Jesica...

En fin, todos los demás personajes de este drama encantador son combinaciones de caracteres tan naturales, que parecen nacidos de la espontaneidad, y no de las vigiliadas insomnes de la reflexión.

Pero error sería el pensarlo. Tanta armonía no puede ser una fulguración feliz, sino producto de muy pensada y poderosa laboriosidad.

CONTRASTES. Shylock por un lado, y Porcia y Antonio por otro.

«El Mercader de Venecia» es una de las obras mencionadas por Meres en su *Palladis Tamia*, y, por consiguiente, fué escrita y representada antes de 1598.

¡Y pensar que ya á los treinta años había SHAKESPEARE, no sólo elaborado su sistema, sino que lo había realizado á la perfección!

He visto censurado el fallo del tribunal condenando á Shylock á abjurar del judaísmo. «La fe, dicen, no se impone».

He leído también calificado de superfluo el acto quinto. «La comedia concluye, dicen, con la sentencia del tribunal y la desaparición del protagonista».

Pero ¿no ven los que tal afirman que tan protagonista es Shylock como Porcia? En el acto cuarto termina lo trágico y empieza lo cómico; pero allí no concluye la comedia. Dijeran que lo trágico es más interesante que lo cómico; que no hay igualdad de ponderación entre ambos elemen-

tos, y tal vez se les daría la razón; pero no pasen de ahí ni un punto más, porque la comedia no puede concluir sin que el tribunal—que en parte tiene razón—llegue hasta la injusticia trágica, y sin que el simpático jurisconsulto—que también la tiene en parte—llegue hasta la sinrazón cómica, cuando uno y otro exageran ilegítimamente sus derechos, queriendo llevarlos hasta sus últimas consecuencias. *Summum jus, summa injuria.*

## LIV.

### Macbeth.

*Macbeth* es una de mis tragedias predilectas. La leí apenas joven, y me causó asombro. Después la he estudiado muchas veces, y siempre me causa maravilla.

Quisiera, pues, entrar en un examen psicológico de ella, para hacer ver cómo el influjo de las circunstancias despierta la inclinación dormida, cómo el favor de la oportunidad imprevista se convierte en incentivo, cómo el incentivo se hace impulso, cómo el impulso se transforma en decisión, y la decisión en crimen. Hágome, por tanto, violencia, ya que por primera vez en mi vida me toca hablar de creación tan sorprendente, en haber de ceñirme á lo muy preciso para demostrar que el *Macbeth* es un modelo fascinante del sistema Shakesperiano.

**CENTRO.** Los estragos de la ambición, que alcanzan también á quienes los consienten.

**GRUPOS.** Macbeth y Lady Macbeth;

La sombra de Banquo y las demás apariciones;

Hécate y las brujas;  
La familia de Macbeth y la de Macduff;  
Los nobles;  
Malcolm y Macduff;  
Suardo y su hijo;  
El Doctor y la dama de Lady Macbeth;  
El hijo de Banquo y el hijo de Macduff.

**CONTRASTES.** La energía de Macbeth y de su esposa con la debilidad de Duncan, por una parte; por otra, la voluntad indómita de Macbeth, con el cobarde consentimiento de los nobles; y por otra, en fin, la rapidez de las resoluciones de Macbeth con las demasiado prudentes y reflexivas determinaciones de Malcolm en sus tratos con Macduff.

**HISTORIAS.** La de Macbeth, la de Lady Macbeth, la de Banquo, la de Duncan, la de Malcolm, la de Macduff, la del estado del país por las concupiscencias de los nobles.

**CARACTERES.** Macbeth es un gran carácter: está dotado de heroica energía y de obstinada fuerza de voluntad: es valiente y busca el peligro; rinde culto al honor, y desea lo grande, porque lo heroico le atrae. Ama, pues, la gloria, no sólo á causa de su afán de cubrirse de laureles con sus hazañas, sino también por la fama de su nombre y su sed de encumbramiento personalísimo. Y he aquí cómo su heroica fuerza de voluntad contiene el germen de su ruina, en cuanto, favoreciendo las circunstancias, se convierte en ambición. Macbeth, como dice su consorte, quiere ser grande, tiene ambición; pero sin la perversidad que debe acompañarla: su naturaleza está demasiado nutrida de la leche de la conmiseración humana para *ir por*

*el atajo* hasta su objeto: ansía á toda costa lo grande, y lo quisiera santamente; pero aunque le repugna jugar con ventaja, quiere ganar aun sin razón. ¡Qué carácter antes del crimen! ¡Qué carácter después de formada la resolución! Mata á los dormidos chambelanes; asesina á Banquo, celoso de la felicidad prometida á éste por las brujas; se deshace de los hijos de Macduff... Su conciencia luégo ve donde quiera peligros, conspiraciones y horror; su razón se ofusca; y, haciéndole creer en la perpetuidad de la mal adquirida posesión, lo conduce por fin á su ruina.

Lady Macbeth es una variante de Macbeth. Su carácter es más vehemente y más precipitado: es terca, altiva y resuelta: es además ambiciosa, antes por ansia de dominio que por sed de glorias y de honores: ella también está muy nutrida de la leche de la conmiseración humana, y por eso le es preciso beber para animarse al crimen. Por eso también, recordando á su padre cuando ve dormido á Duncan, no se anticipa ella al crimen de su esposo. Su conciencia al fin le pinta horrores, y su razón sucumbe de enfermedad mental.

Macbeth y Lady Macbeth son el mismo modelo de ambición, sin más diferencia que la exigida por la diversidad de sexos. La ruina es, pues, idéntica.

Banquo es otra forma de ambición: la que espera de los sucesos la oportunidad, y transige mientras tanto con el crimen que sospecha.

Duncan ambiciona la posesión que se le escapa: ambición de un carácter dulce y débil, que carece de la heroica energía y de la fuerza mental necesarias para el mando, como lo prueban las muchas rebeliones que por medio de sus capitanes tiene que sofocar.

Malcolm, Macduff, los nobles, el Rey de Inglaterra... son caracteres ambiciosos: unos traidores, otros tornadizos; estos vacilantes, aquellos débiles; todos concupiscen-

tes, que no piensan más que en sus medros personales, y ofrecen variantes de la pasión que sólo aspira al engrandecimiento personal.

Lady Macbeth no siente amor por Macbeth: lo trata con desvío y con imperio. Igual es la situación de Lady Macduff respecto de Macduff.

Banquo sólo piensa en sus futuros destinos: Macduff en su propia seguridad; y, á causa de egoísmos tales, se ven envueltos por la nube tormentosa de sospechas que descarga, sobre ellos y sobre sus hijos, horrores y calamidad.

Los nobles faltan á la fidelidad jurada á Malcolm, le hacen traición, y, con la debilidad de quien ambiciona la tranquilidad de sus concupiscencias, favorecen ó consienten el encumbramiento de Macbeth. Violaron derechos, y hovieron ruinas y estragos sobre su traición ó deslealtad.

Y he aquí en qué consiste externamente el demoniaco favor de las circunstancias, simbolizado subjetivamente en la creencia de las predicciones hechas por las brujas.

Sólo es posible el éxito de un usurpador, tirano, cruel y desvanecido, [donde el rebajamiento de los caracteres es tan general, que el mayor número se plega al encumbramiento del crimen y consiente los desafueros de la tiranía y de la usurpación. Por eso todos sufren; que quien consiente el mal, se ve envuelto en sus estragos.

Y como SHAKESPEARE presenta siempre por lo menos en doble forma los factores de sus dramas, por eso exhibe en la traición y bajeza de los nobles la *realidad* de las circunstancias *externas* que hicieron posible la consecución de los ambiciosos planes de Macbeth; al paso que en el simbolismo de las brujas poetiza el proceso *subjetivo* que despertó una ambición dormida en los brazos del honor; que convirtió el apenas nacido deseo en pasión veheméntísima y resolución rápida; y muy luego la resolución en crimen espantoso; que prometió al regicida exención de

castigo y perdurable disfrute de la criminalmente adquirida posesión; y que, por último, infundiéndole falsas esperanzas en quiméricos y fantásticos imposibles, le prestó alientos sobrehumanos para correr á su ruina (1).

¡Qué sagacidad la de SHAKESPEARE en dar al favor de las circunstancias tanto lugar en su tragedia grandiosa! Quien como Macbeth no puede morir á manos de ningún nacido de mujer, ni hasta que venga en contra una selva, parece un sér exento de las leyes de la humanidad, autorizado, como si dijéramos, para toda clase de violencias é injusticias, y cuyos más opresivos desafueros pueden producir espanto, pero nunca degenerar en horror.

*Macbeth* es la última de las grandes tragedias de SHAKESPEARE. Entre la creación de *El Mercader de Venecia* y la de esta gran tragedia mediaron muchos años...; pero el sistema es siempre el mismo. La comedia de *El Mercader* se distingue por una, que pudiéramos llamar encantada frescura juvenil, mientras que el *Macbeth* se agiganta con toda la virilidad y la riqueza propia de la fuerza de la edad madura.

Hay en ella además un importantísimo progreso. El influjo de las circunstancias es en los otros dramas una pasividad favorable — ó adversa — que la pasión utiliza, ó contra la cual lucha, pero que no influye directamente sobre las determinaciones de la voluntad. En *Macbeth* juega principalísimo papel la influencia de una personalidad sobre otra personalidad; y, tanto, que acaso sin la in-

---

(1) Hermann Ulrici, á quien también sigo en este análisis crítico, concede *realidad objetiva* á la intervención de las brujas.

Créolas, sin embargo, simple corporización de un simbolismo subjetivo. La poesía no puede presentar abstracciones, sino imágenes, porque la imaginación sólo piensa en imágenes, y por eso Shakespeare da cuerpo al influjo de las circunstancias.

intervención de Lady Macbeth no se habría consumado el regicidio. La influencia, pues, de los agentes circundantes fascina, subyuga al personaje víctima de sus obsesiones, y lo empuja convertido casi en autómatas hacia lo que la resolución, indecisa aún, vacilaba en ejecutar.

¿Presintió acaso el Genio de SHAKESPEARE los fenómenos de sugestión y de ascendiente personal que actualmente preocupan á los hombres del derecho con ocasión de los fenómenos llamados de hipnotismo, en que parece desaparecer la personalidad? (1).

## LV.

### Romeo y Julieta.

*Romeo y Julieta* debió ser uno de los hijos más queridos de SHAKESPEARE, según el esmero que puso en hacerle llegar á la perfección. Y, en efecto, es una obra acabadísima, y objeto de las mayores solicitudes por parte de la crítica alemana.

**CENTRO.** La vehemencia lleva á la precipitación; y la precipitación, á la ruina.

**GRUPOS.** Romeo y Julieta; Fr. Lorenzo y la Nodriza; los Montescos, y sus amigos Mercucio y Benvolio;

Los Capuletos, con Teobaldo y el Conde Paris;

El Príncipe, puede considerarse como grupo aparte.

---

(1) Se tachan muchas lagunas en el *Macbeth*; pero hoy todos los críticos convienen en que no son imputables al Autor, por haber llegado el drama hasta nosotros evidentemente mutilado.

protector del Estado y representante de la sociedad contra los ataques de sus miembros.

**CONTRASTES.** El poético apasionadísimo ardor de Romeo, con la fría y calculada conducta del Conde Paris. El odio de Montescos y Capuletos, con el amor de sus hijos.

**CARACTERES.** Todos vehementes, todos sin dominio sobre sí, y todos, por precipitación, corriendo á la ruina.

Romeo es un carácter vehementísimo: hace de su derecho á completar su vida uniéndose á Julieta, un derecho exclusivo y superior á todos los derechos: su precipitación al interponerse entre las espadas de Mercucio y de Teobaldo es causa de la muerte de Mercucio, y, poco después, de la que él da á Teobaldo: cuando sabe que le es forzoso desterrarse de Verona, se arroja contra el suelo y se dispone al suicidio; y, por la misma inconsiderada precipitación, al persuadirse de la muerte de Julieta, se quita al fin la vida.

Julieta es el mismo carácter vehementísimo de Romeo en forma femenina: de ahí su rebelión contra la autoridad de la familia; de ahí su precipitación en casarse con Romeo; de ahí su imprudencia temeraria en someterse á los efectos del narcótico.

Fray Lorenzo es el carácter habilísimamente trazado de uno de esos hombres que, por razón de su ministerio y de su estudio, reprimen y hasta contrarían la exteriorización de sus vehemencias, pero que, en cuanto se les presenta ocasión propicia, las revelan en la celeridad de sus resoluciones y sus actos. Hombres deseosos del bien, pero que, á fuerza de reprimirse y de aconsejar la represión de las pasiones, viven en un mundo ficticio, en el cual creen que todo ha de pasar, y que pasa, según lo que aconsejan. Fray

Lorenzo, pues, juzga que está en su mano la reconciliación de Montescos y Capuletos, y, por eso, se precipita en casar á Romeo con Julieta; y, ya dado el primer paso, vuelve á precipitarse temerariamente en narcotizar á Julieta, y es ocasión involuntaria de la muerte de los dos novios infelices por fiar imprudentemente el destino de los dos amantes á la entrega de una carta que podía muy bien no llegar á su destino.

De la cómica falta de reflexión y de dominio sobre sí de la Nodriza, no hay necesidad de hablar.

En pocas producciones de SHAKESPEARE se ven con claridad mayor los conflictos que la falta de poder sobre sí mismo crea entre los derechos y los deberes. Romeo y Julieta, por satisfacer sus ansias de amor, se unen contra la voluntad y el consentimiento de sus padres, y conculcan el derecho familiar: hay flagrante transgresión de la necesidad moral en el irreconciliable odio de Capuletos y Montescos, que, por medio de las desdichas de los hijos, causa la tribulación de los padres: este odio de familias envenena los caracteres de Mercucio y Teobaldo, y del Conde Paris, y los conduce á la muerte: la madre de Julieta, altiva, despegada, y nada cuidadosa de la educación de su hija, no sabe granjearse ni su afecto ni su confianza; por lo cual la dislocada Nodriza adquiere sobre el corazón de Julieta, cuya educación se le abandona, todo el ascendiente materno, pero debilitado y pervertido por la costumbre de servir á una niña impulsiva y caprichosa: todos, pues, por la vehemencia de dos pasiones contrarias, el amor y el odio, se precipitan en sus actos; y así todos, por esa precipitación, se ven envueltos en sufrimientos y calamidad.

Cada carácter, pues, y cada grupo, independientemente, y procediendo según sus particulares intereses, corren

hacia el mismo abismo, y trabajan de consuno en la catástrofe.

El influjo de las circunstancias y del medio ambiente no puede estar más claro: sin el odio de las dos familias veronesas, ni Romeo ni Julieta se habrían recatado de sus padres; ni Mercucio y Teobaldo habrían reñido; ni Fr. Lorenzo habría intentado un imposible. Sin la falta de amor de la madre de Julieta, no habría sido la Nodriza depositaria de los cuidados de la joven; y, sin la intervención del azar, sin el CABO SUELTO que ninguna previsión humana logra nunca amarrar, sin la pérdida de la carta de Fr. Lorenzo, tal vez se habría evitado lo terrible y lamentable de una de las catástrofes más conmovedoras que han podido trazar los genios de la tragedia.

## LVI.

### H á m l e t .

Si me fuera permitido llamar de primer grado á la tragedia «una y singular» de Dryden y de los preceptistas, la cual no debía ser ni aun siquiera la historia de un héroe, Alejandro ó César, sino la de una sola de sus acciones; entonces me creería con derecho á llamar de segundo grado, á causa de los grupos de caracteres, á las tragedias Shakerianas del orden á que pertenecen el *Romeo* y el *Macbeth*. Y, continuando en esta clase de calificaciones, me sería preciso calificar de tercer grado á la tragedia más complicada de todas las de SHAKESPEARE: el *Hámlet*.

No sólo hay en ella multitud de caracteres, multitud de grupos, multitud de historias y multitud de contrastes, sino también una acción dentro de otra acción (la come-

cia representada ante el Rey y la Reina por los actores amigos de Hamlet); y, además, una parodia de todos los caracteres principales (la escena de los sepultureros). ¡Qué riqueza!

---

Hámlet es un carácter deseoso de lo bueno, moral por naturaleza y propenso á la meditación; tiene inclinación á lo filosófico, amor á la poesía y odio á la vulgaridad; el estudio le atrae, y tanto, que á los treinta años quiere volver á la Universidad de Wittemberg; es ingenioso y dado á la ironía. Pero, vehemente y apasionado por temperamento, en los instantes supremos esa vehemencia se convierte en audacia é irreflexiva precipitación. Así, cuando sus amigos se retraen, él solo sigue á la sombra de su padre; él, solo también, se lanza al barco de los piratas; y además su impetuosa impremeditación le hace dar muerte á Polonio, y origina la locura de la infeliz Ofelia.

Hámlet conoce esta vehemencia de su temperamento, y pugna consigo propio y trata de oponerse á esa fatal inclinación que, en sus arranques, le arrastra á ejecutar impremeditados actos primos; y de ahí, cuando puede dominarse y la reflexión le da tiempo, su oposición á toda clase de acciones realizadas en violenta excitación mental. Por eso Hámlet desea ser siempre dueño de sí mismo, procura gobernar su vida por el poder del libre pensamiento, y quiere que la reflexión sea en todas ocasiones guía de su voluntad.

Las circunstancias le imponen la ejecución de un acto que repugna á su naturaleza moral; y Hámlet entonces lucha por mantener la soberanía del pensamiento sobre la voluntad, no solamente respecto á si debe ejecutar el acto, sino al cómo ha de llevarlo á cabo; de modo que no resulte, en vez de justicia estricta, un hecho repugnantemente cri-

minal. Piérdese entonces en dudas, cavilaciones y escrúpulos; se estudia en las profundidades psíquicas de su ser; créese siempre con fuerzas suficientes para la ejecución de la terrible sentencia, y jamás echa de ver que, en realidad, nunca se ha resuelto irrevocablemente á llevarla á cabo. Le atormenta

el recelo de un algo tras la muerte,  
incógnita región de donde nunca  
torna el viajero;...

y considera que

nuestra conciencia así nos acobarda,  
y el natural matiz de nuestro brío  
del pensar se marchita á los reflejos.

Hámlet, en fin, sospecha si será un demonio tal vez el espíritu que se le ha aparecido en la forma de su difunto padre, y quiere pruebas.

Desquiciado está el mundo. ¡Suerte horrenda!  
¡Haber nacido yo para su enmienda!

exclama: y, persuadido de que está destinado á corregir el desorden moral que le rodea, quiere, después de mucha meditación y sin fuerzas para tanto, DIRIGIR el complicado curso de los acontecimientos. De ahí el drama dentro del drama: de ahí los escrúpulos que le asaltan cuando, estando el Rey en oración, se le presenta ocasión segura de matarle: de ahí que sus vacilaciones en *tomar por el atajo* para no cometer un crimen al ejecutar un acto que le es repulsivo, dé lugar á que frustren sus planes imprevistos sucesos: de ahí que, al fin, baga justicia en el Rey hiriéndole de muerte, pero sólo por efecto de un arranque natural, dada la vehemencia de su temperamento: no por haber logrado DIRIGIR los sucesos convenientemente, y de

tal modo que el regicidio fuese la ejecución de un fallo moral de su pensamiento libre (1).

Pocas veces habrá trazado dramaturgo insigne carácter más humano. ¿Qué hombre probo no tiene algo de Hámlet? ¿Cuál no se cree en el deber de remediar el desquiciamiento del mundo? ¡Ay de aquel, sin embargo, que, falto

---

(1) Los más eminentes críticos han ejercitado sus facultades en la descripción del carácter de Hámlet; pero nadie, á mi entender, lo ha descifrado con la profunda sagacidad de Hermann Ulrici. Mi juicio crítico se ajusta estrictamente á la extensa monografía que á tan excepcional carácter consagra el analista alemán.

Y para que se vea cuán completa es su crítica, pongo aquí la opinión de los más profundos pensadores que le han precedido en la ardua empresa.

Coleridge cree que el objeto de Shakespeare fué presentar un carácter que, huyendo de la realidad, procurara indultarse del cumplimiento de sus deberes con su actividad mental, cuya preponderancia y consiguiente tendencia á la inacción es en Hámlet verdadera enfermedad.

Hazlitt dice que Hámlet no es carácter subyugado por incontrastables pasiones ni violentas tendencias, sino por delicadas ideas y refinados sentimientos: que su pasión dominante es pensar, no ejecutar; y por consiguiente que cualquiera excusa, por vana que sea, si halaga esta inclinación, la aparta inmediatamente de su propósito.

Según White, Hámlet es el hombre contemplativo, constantemente apartado de todo acto que se propone ejecutar y siempre retraído de la acción por su tendencia á cavilar acerca de sus consecuencias probables ó pasadas causas, pues obra con decisión sólo cuando grandes excitaciones impiden que la reflexión se ostente.

Goethe juzga que Shakespeare procuró pintar un sér amante, puro y noble, pero sin esa fuerza y ese nervio que constituyen al héroe, y, por tanto, humillado bajo una carga que ni puede *soportar* ni le es dado *sacudir*.

Schlegel considera que esta grandiosa tragedia trata de probar que los penetrantes cálculos que apuran todas las relaciones de las cosas y todas las posibles consecuencias de nuestros actos paralizan necesariamente nuestra facultad de acción. (Véase Webster's Dictionary, artículo Hámlet.)

de las energías necesarias, trate de dirigir los acontecimientos conforme á los ensueños de su mente!

Laertes *fait le pendant* de Hámlet; él también tiene que vengar la muerte de un padre, y además la de una hermana: también sus vehemencias le hacen estallar en pasión: también disimula, y también se propone dirigir los acontecimientos.

El Rey quiere igualmente disponer las circunstancias á su antojo, á lo cual le alienta el éxito de sus anteriores crímenes, siempre preparados por la premeditación y la alevosía.

Polonio, viejo insensato y vacío, crecido entre las intrigas y escándalos de la corte, se cree igualmente con fuerzas para manejar todos los asuntos.

Ofelia es el mismo carácter meditativo, soñador, poético y distinguido de Hámlet. La forma femenina de la misma combinación de cualidades selectas. Ella también ha formado su plan de dirigir sus relaciones con Hámlet de tal modo, que aquellas dos naturalezas gemelas completen juntas sus anhelos de amor. Todo en vano: los acontecimientos lo disponen de otro modo: la locura, fingida en Hámlet, en Ofelia resulta realidad.

La Reina, Rosencrauz, Guildenstern... son sólo cómplices; pero la complicidad es la más abyecta forma de dirección de los acontecimientos.

Todos los caracteres, pues, de esta maravillosa tragedia sucumben bajo el peso de una carga que no tienen fuerzas para soportar ni entendimiento para dirigir. Hamlet, el hombre moral; el Rey, el hipócrita inicuo; Laertes, el

libertino de mala índole; Polonio, el menguado contemporalizador con los escándalos cortesanos; Ofelia, la poética criatura soñadora...

Y ¿quienes triunfan al fin? ¿Quiénes se libran de la catástrofe? Fortinbrás y Horacio: uno que sin escrúpulos va a su fin *por el atajo*; y otro que no se cuida nunca de intervenir en la dirección de los negocios.

Claro es que los grupos Shakesperianos son en esta producción:

Fortinbrás y Horacio;

Hámlet y Ofelia;

El Rey y Laertes;

Polonio, Osric y los otros cortesanos;

La Reina, Rosencrantz, Guildenstern;

Los soldados;

Los actores;

Los sepultureros.

Y claro es también que Fortinbrás y Horacio son la antítesis y el CONTRASTE de los demás caracteres.

En esta tragedia es admirable el cómo todos los personajes, conduciéndose independientemente y siguiendo sus particulares estímulos, impulsos é intereses, trabajan de consuno en la realización de la catástrofe tremenda, que, como dice Fortinbrás, convierte la escena en un campo de batalla.

Y ¿puede darse más claramente el centro? El entendimiento humano es impotente para modelar la vida humana, conforme á las fantasías de la subjetividad; porque las resistencias de la realidad práctica y los imprevistos del azar no se dejan subyugar por pensamientos exclusivos, esperanzas, caprichos ni ilusiones.

## LVII.

**Historias.**

Si se admitiera el calificar al *Hámlet* de tragedia de tercer grado, sería preciso llamar á las *Historias* de GUILLERMO SHAKESPEARE tragedias de orden superior.

Dryden no las consideraba ni tragedias ni comedias. Samuel Johnson decía que las Historias eran sólo una serie de acciones, sin más orden que el cronológico, y sin tendencia ninguna que regulara su conclusión. ¡Qué ceguedad!

También á la crítica alemana se debe la teoría de estas producciones, cuya clasificación desesperó á los preceptistas del siglo XVIII. Las Historias Shakesperianas forman dos ciclos:

el ciclo romano  
y el ciclo inglés.

El ciclo romano tiene por objeto dramatizar la evolución histórica que, á través de las luchas entre patricios y plebeyos, preparó, con el asesinato de Julio César, la muerte de la república espirante, y con los amores de Antonio y de Cleopatra la aniquilación de la oligarquía.

El ciclo inglés dramatiza la evolución que desde los tiempos del Rey Juan, autor de la «MAGNA CHARTA», puso á Inglaterra en estado de iniciar su vida moderna en los tiempos de Henrique VIII.

Si alguna vez fuera permitido comparar sistemas muy diferentes entre sí, yo diría que me imagino á las obras de SHAKESPEARE no denominadas Historias—*El Mercader*,

*Romeo, Lear, Hámlet...*—como si fueran grandes planetas, centros de numerosos satélites; y que me figuro á los ciclos como gloriosos sistemas planetarios, centros de grandes planetas á cuyo alrededor giran satélites.

Veamos, por ejemplo, el ciclo romano, que es el menor: tres dramas lo constituyen, *Coriolano, Julio César, y Antonio y Cleopatra*. Las tres tragedias tienen como centro la citada evolución histórica que puso término á la república y á la oligarquía, y cada una de las tres composiciones gira y se mueve alrededor de ese centro común.

Pero cada drama es una obra de arte, por sí propia; porque su centro especial está determinado por los caracteres y por los grupos de los caracteres de sus personajes dramáticos, los cuales, con movimiento propio y libre, convergen hacia su respectivo centro individual; por manera que cada drama es en el ciclo una obra independiente, aunque no irrelacionada con el centro común. Cada producción, pues, de por sí, y cada grupo en cada producción, desde las posiciones que ocupan, refractan—según la feliz imagen de Ulrici—el mismo rayo de luz CENTRAL.

De este modo los ciclos no están reducidos á cada una de sus Historias, ni cada Historia á la vida del personaje que en ella parece ser el carácter principal. Así, Julio César murió en Roma á manos de los conjurados REALMENTE, sin que por su muerte se interrumpiera el curso de los acontecimientos; y, análogamente, sigue también el drama de SHAKESPEARE después del asesinato *ficticio*; porque SHAKESPEARE no quería hacer una tragedia «*una y singular*», según los preceptistas, sino representar lo que hoy llamamos *una determinada evolución histórica*; la cual sobrevive siempre á la influencia personal de los individuos que en ella toman parte. Así, cada drama histórico de SHAKESPEARE deja pendiente la idea fundamental para el siguiente dra-

ma de su ciclo; y, así también, la *vida* de muchos de sus caracteres cíclicos continúa después del *fallecimiento* en las inevitables consecuencias de sus actos.

## LVIII.

### Nueva clasificación.

Natural era que el descubrimiento del sistema Shakesperiano condujese á una nueva Clasificación de las obras del gran Dramático inglés. Y, con efecto, ya nadie sigue la arbitraria ordenación con que las imprimieron en el primer *in-folio*—de 1623—los actores Heminge y Condell.

Hoy la clasificación de la crítica alemana es la siguiente:

1.º Las cinco grandes tragedias,

Romeo y Julieta,

Otelo,

El Rey Lear,

Macbeth,

Hámlet.

Tras éstas se incluyen como obras de mucho menor mérito:

Tito Andrónico,

Timón de Atenas.

Las tres primeras de las cinco grandes tragedias tratan del sentimiento (el amor cortejante, el amor conyugal, y el amor paterno); la de *Macbeth*, de los impulsos de la resolución y la voluntad; y el *Hamlet*, de los del pensamiento.

2.º Los dos ciclos.

El romano:

Coriolano.

Julio César.

Antonio y Cleopatra.

El inglés:

El Rey Juan.

Ricardo II.

Henrique IV, primera y segunda parte.

Henrique V.

Henrique VI, primera, segunda y tercera parte.

Ricardo III.

Henrique VIII.

3.º Las comedias de fantasía.

La tempestad.

Sueño en noche de Verbena.

4.º Las demás obras dramáticas; al frente de las cuales aparece

El Mercader de Venecia.

## LIX.

### Direcciones. Dramaturgia comparada. Conclusión.

Creo que aquí debo poner término á mi trabajo; á pesar de lo mucho que le falta para ser una obra completa.

Cuando lo empecé, poseía yo poco más que las nociones necesarias para trazarme el plan que he seguido invariablemente. Pero, antes de escribir cada sección, volvía á estudiar su asunto, tomaba notas, las clasificaba, y por fin elegía lo que juzgaba más preciso ó conducente á mi objeto. ¡Cuánto, pues, he dejado de utilizar! Por centenares pueden contarse los datos curiosos, ó las consideraciones importantes que han quedado sin empleo. Por tanto, tal

vez nadie mejor que yo podrá conocer las deficiencias de mi trabajo.

Por otra parte: todos los grandes críticos dedican libros enteros al análisis de las producciones dramáticas anteriores á SHAKESPEARE y al examen de las de sus contemporáneos é inmediatos sucesores. Ni una palabra he podido decir acerca de tan interesantes obras dramáticas, sin cuyo conocimiento es imposible concebir todo lo que debe á SHAKESPEARE el Teatro inglés de los tiempos de Isabel y de Jacobo.

Los comentadores destinan muchos capítulos á la designación y á la historia de las crónicas y leyendas de donde SHAKESPEARE tomó el asunto de sus dramas, y ponen mucho empeño en puntualizar la conformidad de los dos ciclos romano é inglés con la verdad histórica, ó bien sus desvíos de la realidad. Tampoco el plan que me propuse ni los límites de mi escrito me han consentido entrar en tan interesantes críticas históricas.

No es exacto en modo alguno que la importancia dada hoy á los estudios Shakesperianos sea debida exclusivamente á la crítica alemana. No: SHAKESPEARE ha sido siempre popular en Inglaterra y objeto de estudios concienzudos y reverentes; pero al profundo análisis de los sabios alemanes se debe el considerar como esencialmente *trascendental* la dramática Shakesperiana. Y, puesto que el teatro germánico y el romántico moderno están directamente emparentados con el de SHAKESPEARE, de ahí que la crítica destine también libros enteros á la historia en Alemania de los dramas del gran SHAKESPEARE. De esta historia tampoco cuadraba cosa alguna en mi trabajo.

Considero, pues, de toda necesidad, para suplir tantas deficiencias, recomendar, no precisamente todos los libros, opúsculos y memorias que he leído ó consultado

para escribir lo que antecede, sino las pocas obras que, después de madura deliberación, he tenido siempre á la vista, cuyos datos he utilizado con preferencia mayor, cuyas miras he adoptado y cuyas expresiones felices he transcrito, para no decir mal lo que ya estaba dicho bien. Recomiendo, pues, á quienes quieran completar sus conocimientos, el estudio ó, por lo menos, la muy detenida consulta de las obras siguientes:

1.º El volumen I de «The works of William Shakspeare», por el Reverendo Alexander Dyce, segunda edición, Londres, Chapman and Hall. 1866. La primera edición no debe consultarse, por no ser tan completos como en la segunda los datos referentes á la vida de SHAKESPEARE ni á su bibliografía. Además, las ideas de Dyce se fueron modificando con el tiempo y el estudio, y sólo en esta segunda edición aparecen en toda su plenitud.

2.º A History of opinion on the writings of Shakspeare. Esta historia se halla en el tomo IX de «The complete Works of W. Shakspeare, illustrated with many valuable literary notes from Johnson, Steevens, Malone, Drake, Chalmers, Coleridge, Lamb, Schlegel, Hazlitt, Ch. Knight and other distinguished commentators. París, librería europea de Baudry, 1844.

3.º El prefacio de Samuel Johnson á la edición que hizo de las obras de SHAKESPEARE. (Este prefacio se halla inserto, en sus partes principales, en la antecitada Historia de la opinión).

4.º Shakspeare's dramatische Kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakspeareschen Dramas, por el doctor Hermann Ulrici. Leipsick. T. O. Weigel. 1874. (De esta obra existe en inglés una traducción muy buena, en cuya fidelidad pueden poner confianza los que no sepan alemán: se titula «Shakspeare's dramatic art, traducido de la tercera

edición alemana por L. Dora Schmitz, Londres; George Bell and son. 1876»).

Por supuesto que estas obras no bastan para los que quieran hacer estudios especiales; pero en ellas encontrarán quienes las consulten, no sólo multitud de datos de gran estima é ideas de muchísimo valor, sino también direcciones para la especialidad á que quieran consagrarse; pues los autores de esos inapreciables libros citan siempre las fuentes originales, y, con gran honradez literaria, nombran las autoridades cuyas ideas siguen, ó cuyas opiniones prohijan en todo ó parte.

Bien habrá observado el lector que ni por casualidad me he permitido comparar las obras de SHAKESPEARE con las de los dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII.—Lope de Vega, Tirso, Moreto, Alarcón, Calderón...—Confieso que he tenido que hacerme gran violencia para no entrar en el terreno de las comparaciones; pero no me arrepiento de mi abstención, porque ¿cuáles habrían sido entonces los límites asignables á mi tarea?

He tenido, además de la sobriedad, otros motivos. Ya en el terreno de las comparaciones, no me era lícito prescindir del teatro clásico francés, cuya regularidad influyó tanto en la crítica inglesa del siglo XVIII. Y, si á tanto extendía yo mis juicios comparativos, ¿con qué derecho podría dejar en la sombra al teatro alemán, sugerido por el SHAKESPERIANO? ¿Cómo no hablar entonces de los trágicos y cómicos de Grecia y Roma? ¿Cómo no del teatro moderno en todas las naciones, y de sus formas y tendencias actuales?

Al considerar la magnitud de la empresa, ví con toda claridad que el acometerla estaba reservado á fuerzas muy superiores á las mías; pues, para salir airoso del em-

peño, se necesitaba escribir nada menos que una obra perfecta de DRAMATURGIA COMPARADA.

Y entonces eché de ver que no ha nacido aún esa que podríamos llamar ciencia general de la crítica dramática. ¿Cómo, existiendo ya la Filología comparada, la Anatomía comparada, la Legislación comparada, etc., no existe aún la DRAMATURGIA COMPARADA?

Verdaderamente es muy raro que ni siquiera tentativas se hayan hecho para sentar las bases de esa ciencia crítico-dramática, cuyos resultados nos revelarían los secretos de las obras que, por medio de los sentidos y de las emociones, han cautivado hasta aquí á todos los pueblos civilizados; y, acaso, nos inducirían á descifrar con cierta seguridad relativa los aun escondidos enigmas del arte de lo porvenir; pero, sea por la multitud de conocimientos filológicos y artísticos indispensables para tal trabajo; sea porque hasta ahora no se ha estudiado el drama de un modo independiente, escrutando sus secretos en el análisis de su estructura, de sus recursos y de su finalidad; sea, en fin, por otras causas, ello es que en ninguna lengua existe todavía tratado alguno de Dramaturgia comparada; y, no existiendo guía filosófico seguro para la comparación de las obras del arte dramático entre sí, consideré lo más prudente abstenerme en absoluto de establecer paralelos de ninguna clase, y de dejar intacta la materia á los Hércules de la Crítica que tengan fuerzas para tanto.

De cualquier modo, yo me daré por muy contento si esta obra, á pesar de sus deficiencias, satisface á los amigos que me la pidieron; y si además puede servir de hilo conductor á cuantos quieran penetrar en el inmenso laberinto de la literatura Shakesperiana.

*Feci quod potui. Faciant magni majora.*



## APÉNDICE.

---

Me habría sido imposible escribir el anterior trabajo sin los auxilios que he encontrado en las obras escogidas de la Biblioteca Shakesperiana coleccionada por la diligencia del Sr. D. Guillermo Macpherson, y cuyo índice, digno de ser conocido, es como sigue:

- The first edition of Shakespeare from the first folio edition of 1623..... 1 vol.  
The first Quarto (facsimile Edition) of 1597.  
The second Quarto (facsimile Edition) of 1599.  
The third Quarto (facsimile Edition) of 1609.  
The fourth Quarto (facsimile Edition).  
The plays of William Shakespeare, from the text of Steevens and Malone..... 1 vol.  
The works of William Shakespeare by the Revd. Alexander Dyce. Edition of 1866..... 9 vol.  
Dicks' Shakspeare. Complete edition..... 4 vol.  
Shakspeare. Chandos edición..... 4 vol.  
Shakespeare. Globe edition..... 4 vol.  
The complete works of W. Shakspeare, illustrated with many valuable literary notes from Johnson, Steevens, Malone, Drake, Chalmers, Coleridge, Lamb, Schlegel, Hazlitt, Ch. Knight and other commentators. Paris. Baudry. 1843..... 9 vol.

Hamlet. Edited by W. G. Clark and W. A. Wright.	1 vol.
Coriolan. Avec une notice par C. Heming.....	1 vol.
Le Marchand de Venise. Par O'Sullivan.....	1 vol.
Richard III. Par ditto.....	1 vol.
La Tempête. Par ditto.....	1 vol.
Macbeth. Par ditto.....	1 vol.
Timon d'Athènes. Par ditto.....	1 vol.
Le Roi Lear. Par ditto.....	1 vol.
Shakspeare's Dramatische Werke übersetzt von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck.....	4 vol.
Shakespeare's Hamlet. Herausgegeben von Karl Elze	1 vol.
Macbeth. Von G. A. Bürger.....	1 vol.
Chefs-d'œuvres de Shakespeare par Philàrete Chasles, Lebas et Mennechet, avec des notices critiques et histo- riques. par O'Sullivan.....	1 vol.
Œuvres complètes de Shakespeare. François Victor Hugo, traducteur.....	18 vol.
Shakespeare. Jules Cesar. Traduction par Montegut	1 vol.
Macbeth. Avec deux traductions françaises.....	1 vol.
Coriolan. Ditto ditto.....	1 vol.
Shakespeare. Traduzione di Giulio Carcano.....	6 vol.
Hamlet. Drama em cinco actos. Traducção de L. R.	1 vol.
Obras de Shakspeare. Versión al castellano de Jaime Clark.....	5 vol.
Obras de William Shakspeare, traducidas fielmente del ori- ginal inglés por el Marqués de Dos Hermanas...	3 vol.
Dramas de Guillermo Shakspeare. Traducción de D. Már- celino Menéndez Pelayo.....	1 vol.
Dramas de Guillermo Shakspeare. Traducción de D. José Arnaldo Márquez.....	1 vol.
Macbeth. Drama en cinco actos, traducido por D. José García Villalta.....	1 vol.
Romeo y Julieta. Drama en cinco actos, arreglo de D. Lu- cio Viñas y Deza y D. Fabio Sunols.....	1 vol.

- El Príncipe Hamlet. Carlos Coello..... 1 vol.
- Shakespeare-Lexicon. A complete Dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the Poet, by Dr. Alexander Schmidt..... 2 vol.
- A Dictionary of the language of Shakespeare. By S. Jervis..... 1 vol.
- An Index to the remarkable Passages and words made use of by Shakespeare, calculated to point out the different meaning to which the words are applied, by the Revd. Samuel Ayscough..... 4 vol.
- Roget's Thesaurus of English words and phrases.. 1 vol.
- The Dictionary of Phrase and Fable by Dr. Brewer. 1 vol.
- The English Cyclopædia..... 11 vol.
- Webster's Dictionary..... 1 vol.
- Dictionnaire universel. Larousse..... 16 vol.
- Shakspeare's dramatische Kunst, von Dr. Hermann Ulrici..... 3 vol.
- Shakespeare. Von G. G. Gervinus. .... 2 vol.
- Abhandlung zu Shakespeare, von Karl Elze..... 1 vol.
- Abhandlung zu Shakespeare, von Nicolaus Delius. 1 vol.
- Altengland und William Shakspeare, von Herm. Freih Friesen. .... 3 vol.
- Shakespeare der Kämpfer, von E. Hermann..... 3 vol.
- Die Bedeutung des Sommernachtstraums, Von E. Hermann..... 1 vol.
- Weitere quellenmässige Beiträge zu Shakespeares litterarischen Kämpfen, von E. Hermann..... 2 vol.
- Otto Ludwig. Shakespeare-Studien, herausgegeben von Moritz Heydrich..... 1 vol.
- Shakespeare. Studien von Gustav Rümelin..... 1 vol.
- Shakespeare's Dramatische Werke, erläutert, von Robert Prolss..... 2 vol.
- Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet. Gehalten an der Universität zu Berlin. Von Karl Werder..... 1 vol.

- Shakespeare in seiner Wirklichkeit, von J. L. F. Fla-  
the..... 1 vol.
- Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine  
Werke, von Fr. Kreyssig..... 2 vol.
- Die Shakespearomanie zur Abwehr, von Dr. Roderich  
Benedix..... 1 vol.
- Shakespeare's Frauencharaktere von Friedrich Boden-  
stedt..... 1 vol.
- Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und  
Sagen, von Karl Simrock..... 2 vol.
- Händel und Shakespeare zur Æsthetik der Tonkunst, von  
G. G. Gervinus..... 1 vol.
- Shakspeare, sein Entwicklungsgang in seinen Werken,  
von E. Dowden..... 1 vol.
- Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden, von  
Dr. Rötscher..... 1 vol.
- Die Komposition von Shakespeare's Romeo und Julia, von  
Dr. Theodor Sträter..... 1 vol.
- Victor Hugo. Shakespeare..... 1 vol.
- Coleridge's works..... 3 vol.
- The mind of Shakespeare, as exhibited in his works, by  
A. Morgan..... 1 vol.
- Oberon's vision in Midsummernight's dream, illustrated  
by a comparison with Lylie's Endymion, by Hal-  
pin..... 1 vol.
- Illustrations of the fairy mithology of «A Midsummernight's  
dream»..... 1 vol.
- Shakespeare's play of King Henry the fourth, from a con-  
temporary manuscript..... 1 vol.
- The old «Taming of the Shrew» from the edition of  
1594..... 1 vol.
- The Ghost of Richard the third, a poem. 1614.... 1 vol.
- The first sketches of the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> parts of King Hen-  
ry VI..... 1 vol.

- The first and second parts of King Edward IV. By Heywood. . . . . 1 vol.
- The first sketch of Shakespeare's «Merry wives of Windsor» . . . . . 1 vol.
- The remarks of Simrock on the plots of Shakespeare's Plays. . . . . 1 vol.
- Memoirs of the principal actors in the plays of Shakespeare. . . . . 1 vol.
- «The marriage of Wit and Wisdom» to which is added Illustrations of Shakespeare and the early English Drama. . . . . 1 vol.
- Memoirs of Edward Alleyn, including some particulars respecting Shakespeare, Ben Jonson, Massinger, Marston, Dekker, etc. . . . . 1 vol.
- Inigo Jones. A life of the architect by P. Cunningham. Remarks of some of his sketches for masques and dramas by Planche and five court masques by Collier. . . 1 vol.
- Extracts from the Registers of the Stationers company from 1557 to 1570. . . . . 1 vol.
- Ditto, ditto from 1570 to 1578. . . . . 1 vol.
- Eight novels employed by English Dramatists of the reign of Queen Elizabeth. By Riche. . . . . 1 vol.
- Extract from the accounts of the Revels at Court in the reigns of Queen Elizabeth and King James I. . . . 1 vol.
- Notes of Ben Jonson's conversations with William Drummond. . . . . 1 vol.
- The Chester Plays. A Collection of Mysteries. . . . . 2 vol.
- Ludus Coventriæ. A collection of Mysteries formerly represented at Coventry on the feast of Corpus Christi. . . . . 1 vol.
- The Fair maid of the Exchange. A comedy by J. Heywood. . . . . 1 vol.
- The historical Plays of the reign of Queen Elizabeth by J. Heywood. . . . . 1 vol.

The dramatic works of J. Heywood, . . . . .	1 vol.
The Royal King and Loyal subject by J. Heywood.	1 vol.
A Woman killed with Kindness By J. Heywood. . .	1 vol.
The Golden age. By ditto. . . . .	1 vol.
The Silver age. By ditto. . . . .	1 vol.
Fortune by Land and sea. A tragi-comedy. By Heywood and Rowley. . . . .	1 vol.
The true tragedy of Richard III. By T. Legge. . . . .	1 vol.
Timon. A play. . . . .	1 vol.
Sir Thomas More. A play. . . . .	1 vol.
Ralph Roister Doister. A comedy By Udall. . . . .	1 vol.
The tragedy of Gorboduc. By Norton and Sackville	1 vol.
The Novel Play of Wit and Science and early poetical mis- cellanies. . . . .	1 vol.
John a Kent and John a Cumber By A. Munday with other tracts . . . . .	1 vol.
The debate between Pride and Lowliness. By Francis Thynn. . . . .	1 vol.
Fools and Jesters, with a reprint of A. Arnim's Nest of Nixies. . . . .	1 vol.
An appology for actors. By J. Heywood. . . . .	1 vol.
A defence of poetry, music and stage plays. By T. Lodge. . . . .	1 vol.
Tarlton's jests and news out of purgatory. . . . .	1 vol.
A treatise against dicing, dancing, plays and interludes, By F. Northbrooke. . . . .	1 vol.
The school of abuse, containing a pleasant invective against Poets, Pipers, Players, Jesters, etc. By Stephen Gosson. . . . .	1 vol.
Patient Grissil. By Dekker, Chettle and Houghton..	1 vol.
Pierce Penniless's supplication to the devil. By Nash, 1592. . . . .	1 vol.
Honour triumphant and a line of life by F. Ford, the dra- matist. . . . .	1 vol.

- The Diary of Philip Henslowe from 1594 to 1609.. 4 vol.
- The Alleyn Papers and the early English stage and drama..... 4 vol.
- Works of Chapman..... 3 vol.
- Works of Ben Jonson..... 3 vol.
- Works of Marlowe..... 4 vol.
- Works of Massinger..... 4 vol.
- Dogberry and his associates. Arrest of the conspirators with Mary Queen of Scots. By P. Collier.
- Remarks on the similarity of a passage in Marlow's Edward II and one in the first part of the Contention. By Halliwell.
- Letter from Ben Jonson to the Earl of New Castle and other matters relating to the poet.
- Ballad illustrative of «Romeo and Juliet» entitled «A pleasant new ballad of two Lovers.» By Andrew Barton.
- Additions to «The Alleyn Papers» from the original in the possession of T. F. Herbert.
- On the profits of old actors. By Dramaticus.
- «The passing measure Pavin,» illustrative of a passage in «Twelfth Night.» By P. Collier.
- Origin of the curtain theatre. By T. E. Tomlins.
- Mistake by Campbell in his life of Shakespeare relative to «The Tempest». By L. L. D.
- Observations on the correct method of punctuating «too too,» in Hamlet. By Halliwell.
- Ballad of «The Green Willow» by John Heywood, with the same burden as the song of «The Willow» in «Othello.» By a Ballad Monger.
- Court Revels in the reign of Henry VII. By A T. Goodwin.
- Imitations of Shakespeare by Shelley in his tragedy of «The Cenci.» By J. B. B.
- «Albion Knight.» A fragment of a moral play. From the original in the Library of the Duke of Devonshire. By P. Collier.

Shakespeare's Puck. Lines by T. Nash illustrative of a passage in «Midsummer nights dream.» By Book-lover. Skeltonical song. By J. Heywood; the dramatist. By Philo-Heywood.

On Shakespeare's Bust at Stratford-upon-Avon, and proposal for restoring it to its primitive state.

On a poem attributed to J. Nash. By G. L.

«I'm to be married o'sunday» a ballad illustrative of a passage in «The taming of the Shrew.» By F. S. A.

Early rarity of the works of Robert Greene. By T. J. Scott

«Who was» Will, my Lord of Leicester's jesting player? By J. Bruce.

Corrections of Shakespeare's Text, suggested by Judge Blackstone etc. from his original manuscripts. By T. E. Tomlins.

Inigo Jones, and his office under the crown, with extracts from the accounts of the Paymaster of the Crown works, in the Audit office. By P. Cunningham.

On the word «Duedame» in «As you like it». By Halliwell.

On the signature of John Shakespeare. William Shakespeare's Papers. By R. Bigsby.

Origin of the Induction to Shakespeare's «Taming of the Shrew» By H. G. Norton.

Shakespeare's Bust at Stratford-upon-Avon. By W. Harness.

Did General Harrison Kill «Dick Robinson» the player? By P. Cunningham.

The bridal Runaway. An essay on Juliet's Soliloquay. By N. J. Halpin.

John Wilson, the singer in «Much ado about nothing». By P. Collier.

On a mistake by Messieurs Chambers relating to Damon and Pythias. By J. H. Baverstock.

Conjectures on some of the corrupt or obscure passages of Shakespeare. By Barron Field.

- Poems attributed to T. Nash. By T. J. Scott.
- The device to entertain Queen Elizabeth. By P. Cunningham.
- «The marriage of Wit and Science» By John Redford. By a Ballad-Monger.
- The Story of the «Page of Plymouth» a tragedy by Ben Jonson and Thomas Dekker, By Dramaticus.
- A Note on the recently discovered Manuscript of Henry the Sixth. By Halliwell.
- On players and dramatic performances in the reign of Edward the fourth. By P. Collier.
- Reprint of an unknown Pageant, by Thomas Middleton, the dramatist. By J. L. Pearson.
- Thomas Middleton's «Game at chess». By T. Hornby.
- The widow of William Shakespeare. By W. Harness.
- On a passage in Shakespeare's Julius Cæsar. By T. Nimmo, with remarks by T. J. Pettigrew.
- On the recusancy of John Shakespeare. By Dramaticus.
- On the supposed origin of Shakespeare's Romeo and Juliet. By P. Collier.
- Plays at Court. Anno 1613. By P. Cunningham.
- The Maiden's dream, by Robert Greene. By J. P. Reardon.
- Will of Cowley, the poet. By P. Cunningham.
- Early notice of Shakespeare's Henry VIII. By Halliwell.
- A few words on the line in Hamlet Act I, Sc. 2, as regards «too, too». By J. Hinton Baverstock.
- An unknown Work by Thomas Lodge. By P. Collier.
- A new document regarding the authority of the Master of the Revels over Play Makers, Plays and Players in 1581. By T. E. Tomlins.
- Illustration of «Fortune by land and sea.» A play by Heywood and Rowley. By Oxoniensis.
- Heming's Players at Bristol in the reign of Henry VIII. By W. Tyson.

- An unknown Tract by Philip Stubbes. By J. P. Reardon.
- Shakespeare illustrated by the dialect of Cornwall. By W. Sandys.
- Some notes on passages in Shakespeare. By Halliwell.
- The performance of early dramas by Parish clerks and players in churches. By P. Collier.
- Remarks on some discrepancies in the character of Jack Cade in Henry VI. Part II. By Miss Zornlin.
- Shakespeare's «Venus and Adonis» by T. Heywood. By H. Anderson.
- On the earliest quarto editions of the Plays of Shakespeare. By P. Collier.
- Notes on Old Plays by Bale, Marston and Shakespeare. By L. S.
- Accounts of Performances and Revels at Court in the reign of Henry VIII. By A. Member of the Shakespeare Society.
- «Salmacis and Hermaphroditus» not by T. Beaumont. By Dramaticus.
- A new fact regarding Shakespeare and his wife. By P. Collier.
- Conjectures on some of the corrupt and obscure passages of Shakespeare. By Barron Field.
- Shakespeare's «Venus and Adonis» and Lodge's «Scilla's Metamorphosis.» By J. P. Reardon.
- An unknown edition of the Interlude of «Every man.» By Dramaticus.
- On the conduct of Hamlet towards Ophelia. By Miss Zornlin.
- The original patent for the nursery of actors in the reign of Charles II. By T. E. Tomlins.
- On the word «Scamels» in Shakespere's «Tempest.» By Jabez Allies.
- A poem containing notices of Ben Jonson, Shakespeare, Massinger, etc. By Halliwell.

Had Shakespeare read Cavendish's Life of Wolsey? By J. H. Robinson.

New facts in the life of Thomas Nash. By P. Cunningham.

The Will of Thomas Phaer, the poet and translator of Virgil. By P. Cunningham.

Account of an early Italian Poem on the story of Romeo and Juliet. By a Member of the Shakespeare Society.

Some account of the popular tracts which composed the library of Captain Cox, a humorist who took part in the Hock Tuesday play performed before Queen Elizabeth at Kenilworth in 1575. By Halliwell.

Richard Field (the printer of Shakespeare's «Venus and Adonis» and «Lucrece») N. Field, A. Munday and Henry Chettle. By P. Collier.

Three new privy seals for players in the time of Shakespeare. By T. E. Tomlins.

Two additional notes on the play of Henry VI. Part II. By Miss Zornlin.

Extract from a manuscript at Oxford, containing a memorandum of the complaint against Dethick, the Herald who made the grant of arms to John Shakespeare. By Halliwell.

Original history of the theatre in Shoreditch and connexion of the Burbage family with it. By P. Collier.

Two specimens of the poetry of Philip Stubbes, author of «The anatomy of abuses,» 1583, and the enemy of theatrical performances. Unknown to Bibliographers. By J. P. Reardon.

The Whitefriars Theatre, the Salisbury Theatre and the Duke's Theatre in Dorset Gardens. By P. Cunningham.

The players who acted in «The Shoemaker's Holiday,» 1600. A comedy. By T. Dekker and Robert Wilson. By Dramaticus.

On Norton and Sackville, the authors of «Gorbo Duc,» the

earliest blank verse tragedy in our language. By P. Collier.

A few observations of the composition of «The Midsummer nights dream.» By Halliwell.

On, Massinger's «Believe me as you list» a newly discovered manuscript tragedy printed by the Percy Society. By a Member of the Shakespeare Society.

Beaumont and Fletchers «Woman's prize». By H. G. Norton.  
Sir George Buc and the office of the Revels, by P. Cunningham.

Dispute between the Earl of Worcester's players and the Corporation of Leicester in 1586, from the records of that city. By Halliwell.

Dryden, Killigrew and the first company which acted at Drury Lane. By P. Collier.

Will of Samuel Daniel, the poet, Shakespeare's rival and contemporary. By P. Cunningham.

E. BENOT.

EL REY LEAR.



---

---

## PRÓLOGO.

---

La leyenda del Rey Lear y sus tres hijas era ya popular en los albores de la literatura europea. En el «Gesta Romanorum», obra atribuída á Pierre Berthorius, que vivió en el siglo décimotercero, entre otras, aparece la siguiente historia, que allí se refiere al Emperador Teodosio: «Teodosio fué sabio emperador romano, y grande era su poderío. Tuvo tres hijas; y, queriendo saber cuál le amaba más, dijo á la mayor:—¿Cuánto me amas?—Más que á mí misma, le contestó; y su padre entonces le dijo:—Pues yo te haré feliz; y la casó con un Rey. Dijo luego á la segunda:—¿Cuánto me amas?—Como á mí misma, contestó; y el Emperador la casó con un Duque. Dijo, en fin, á la tercera:—¿Cuánto me amas? y replicóle ésta:—Cuanto valéis y nada más.—Pues entonces, dijo el Emperador, no te casarás tan bien como tus hermanas; y la casó con un Conde.»

En la «Historia Britannorum» de Godofredo Monemutensis, impresa en 1507, aparece también esta leyenda, refiriéndola al hijo de Bladud, Rey de Bretaña, Leir, quien tenía tres hijas, Gonorilla, Regau y Cordeilla; y, deseando repartir su reino entre ellas, y queriendo dar la mejor parte á la que más lo mereciese, preguntóles cuál de ellas lo amaba más. Gonorilla respondió que más que á su propia alma. Regau que lo prefería á todo lo creado; pero Cor-

deilla, al ver cuán fácilmente se satisfacía su padre con la adulación de sus hermanas mayores, le contestó:—Padre mío, ¿puede una hija querer más á su padre que lo que su deber exige? Irritado Leir al oirla, la deshereda; y, como ocurre en el drama de Shakespeare, la deja que se case sin dote con el Rey de Francia Aganippus.

La misma historia se repite en un famoso romance francés intitulado «La très elegante, delicieuse, melliflue et très plaisante hystoire du très victorieux et excellentissime Roy Perceforest, Roy de la Grant Bretaigne.» Esta crónica comienza con la fundación de Troya, que se dice ocurrió en la tercer edad del mundo, y que fué ganada cuando Abdón reinaba en Israel. Siguen los viajes y guerras de Bruto en la Gran Bretaña y Aquitania, que ocurrieron cuando Saúl reinaba en Judea, y en Lacedemonia Aristeo, cuyo nieto Rududribas, padre del célebre Bladud, fundó la antigua ciudad de Canterbury. Refiérese luégo la historia de Lear (hijo de Bladud) y de sus tres hijas, ocurrida en la época de la fundación de Roma.

De estos romances y de estas crónicas, obras de los imaginativos trovadores y desocupados monjes de la Edad Media, que suplían con fantásticas tradiciones ó con inventadas patrañas la inconexión de los escasos datos históricos suministrados por el criterio circunscripto y la escasa erudición de aquellos tiempos,—sacó Hollingshead los materiales para narrar esta misma leyenda, que, con ligeras variantes, es la de Perceforest é idéntica á la historia de Monmouth. Según este autor, Leir, el hijo de Bladud, reinó en Bretaña en el año 3105 de la creación del mundo. Tenía tres hijas, Gonorilla, Regania y Cordilla, á quienes amaba entrañablemente, pero con más extremos á la tercera. Cuando envejeció, quiso averiguar cuál de sus hijas le amaba más, á fin de dejar por heredera de su reino á la que más cariño le mostrase. Gonorilla, la mayor, le aseguró que le

amaba más que á su propia vida. Regania, la segunda, le manifestó que lo quería más de lo que á la lengua le era dable expresar; pero Cordilla le dijo: «Segura del inmenso cariño paternal que siempre me habéis profesado, os tengo de responder con arreglo á lo que mi conciencia me dicte: así, pues, os diré que os amo como una hija debe amar á su padre; y si queréis comprender más profundamente mi cariño, sabed que lo que sois valéis, y tanto cuanto valéis os amo yo.» No satisfecho Leir con esta contestación, casó á su hija mayor con Henninus, Duque de Cornualles, y á la segunda con Menglanus, Duque de Albania, y dispuso que su reino, á su muerte, se dividiera, y que una parte heredara Gonorilla y la otra Regania, y nada reservó para su hija Cordilla; pero un Príncipe de Galia, llamado Aganippus, sabedor de la belleza y raras prendas de la hija menor de Leir, solicitó su mano y obtuvo el paterno permiso para casarse con ella, á pesar de no llevar dote, movido únicamente por el respeto que la persona y las virtudes de Cordilla le inspiraban. Siguió Leir viviendo, y sus yernos, hartos de esperar la codiciada herencia, se alzaron en armas contra el viejo Rey, arrebatándole el gobierno. La pensión, que á trueque de su trono le señalaron al principio, fué gradualmente reducida, y vióse Leir obligado á vivir en la mayor estrechez, pues por último le dejaron sólo un criado para su servicio. Lo que más dolía al infeliz Rey era el desamor y crueldad de sus hijas, que juzgaban lujo excesivo cualquier pequeñez que su padre gozaba, y á tal extremo llegó la antinatural dureza de sus hijas, que se vió obligado á huir á Galia y á buscar consuelo en su hija Cordilla, á quien antes tanto había maltratado. Cordilla y su esposo Aganippus lo recibieron con el mayor cariño; y, enterados de la conducta de Gonorilla y Regania y sus respectivos esposos, aprestaron un ejército, partieron para Bretaña y, después de vencer y dar muerte á sus enemi-

gos, lograron restaurar en su trono á Leir, quien reinó después dos años más; y, á su muerte, le sucedió su hija Cordilla.

Shakespeare, sin duda alguna, tomó de su favorito autor Hollingshead los materiales para la acción principal de su «Rey Lear»; pues, según se ve, la historia legendaria del cronista inglés y los incidentes más fundamentales del drama tienen perfecta analogía. Además, hay que advertir que antes de la época en que apareció la tragedia de Shakespeare fué dramatizado este mismo asunto en Inglaterra; pues consta que en 1594 se representó «The moste famous chronicle Hystorie of Leire King of England», obra calificada por la crítica Shakesperiana de necia y execrable.

En «La Arcadia», novela pastoril escrita por Felipe Sidney, hay un capítulo intitulado «La lamentable historia del cruel Rey de Paphlagonia y de su bondadoso hijo, narrada primero por el hijo, y más adelante por el padre», donde dice el hijo: «Este anciano, á quien guiso, era ha poco legitimo Rey de Paphlagonia; pero por la crueldad é ingratitude de su hijo fué despojado, no sólo de su reino, sino de la vista, don que la naturaleza concede á la más infeliz criatura, y á tal punto llegó su desdicha que hasta me ha suplicado que lo conduzca á la cumbre de este peñasco, para arrojarse desde él y morir, y hacer que yo, que le debo la vida, sea el causante de su destrucción.» La «Arcadia» de Sydney fué publicada en 1591, y así, pues, se verá que, no sólo la historia de Lear y sus tres hijas, sino que también la de Glóster y sus dos hijos, eran ya bien conocidas cuando Shakespeare escribió su obra; comprobándose una vez más que el insigne Dramático consideraba de escasa importancia, ó acaso conveniente para los fines que se proponía desarrollar en sus grandes tragedias, que sus argumentos fuesen conocidos del público.

---

Shakespeare debió escribir su *Rey Lear* entre los años de 1603 y 1606, pues los nombres que en el tercer acto del drama, al fingirse loco Edgardo, da al demonio, están evidentemente tomados de la obra de Harsnet, intitulada «Discovery of Popish Impostors», publicada en 1603, y el 26 de diciembre de 1606 fué representado en el teatro del Globo de Londres, según consta de un asiento en el Registro de Libreros.

La primera edición fué publicada en 1608 y está así encabezada: «Mister William Shake-speare, su verdadera Crónica Historial de la vida y muerte del Rey Lear y sus tres Hijas, con la desgraciada vida de Edgardo, hijo y heredero del Conde de Glóster, y su triste y fingido carácter de Tomasillo el Loco. Según se representó ante su majestad el Rey en White-Hall la noche de San Esteban en Pascuas de Navidad, por los criados de S. M., que representan generalmente en el teatro del Globo en Bankside. Impreso para Nathaniel Butter, y se vende en su tienda en Paul's Church-Yard en el signo del Pié de Toro, cerca de la Puerta de San Agustín. 1608.» Ulrici cree que Shakespeare escribió esta comedia pocos meses antes del día en que se representó por primera vez en el teatro del Globo, ó, según su opinión, entre principios y mediados de 1606. Así, pues, cuando Shakespeare dió á luz esta tragedia,—que más de un crítico juzga como acaso la mejor obra dramática que ha producido el ingenio humano,—se hallaba en el apogeo de sus facultades; y grande sin duda fué el esmero que empleó para ofrecer á la maravilla del mundo este panorama espléndido de las pasiones humanas que desarrolla ante la vista del espectador presentando únicamente «su fiel espejo á la naturaleza,» y obedeciendo *fielmente* á sus propias leyes. Como va dicho, publicáronse en el primer año de la aparición del Rey Lear dos ediciones, que en realidad difieren poco entre sí, pero entre ellas y la impresa algu-

nos años después *in-folio*, existen diferencias muy marcadas, debidas á correcciones hechas evidentemente por la mano del Autor; lo que comprueba que Shakespeare corregía y corregía muy esmeradamente sus obras, invalidándose así la afirmación de Heminge y Condell de que Shakespeare jamás borraba lo que una vez escribía.

El «Rey Lear» es uno de los dramas que más honda impresión dejan en el alma, y una de las creaciones literarias que más honran al ingenio humano. Críticos afamados han sostenido que puede competir ventajosamente con las mejores producciones dramáticas de los antiguos clásicos; pero en realidad es vana pretensión comparar lo incomparable. En la literatura, como en todas las artes cuyo objeto es la manifestación de la belleza, caben ideales diversos; pues, si magníficos son los monumentos que nos legó la pagana arquitectura griega, magníficas son también las soberbias catedrales gólicas que ennoblecen los pueblos donde germinó el cristianismo; y si son maravillosos los poéticos cuadros de Rafael, no menos maravillosos son también los cuadros veracísimos de Velázquez. Querer reducir la dramática de Shakespeare al procústeo lecho del antiguo clasicismo, fué en un tiempo pretensión de críticos cuyos únicos ideales eran las reglas aristotélicas; pero hoy pocos serán los que no reconozcan que Shakespeare, aun faltando á todas esas venerandas reglas con ciega idolatría acatadas antes y después de su época, ha producido obras maravillosamente bellas, aunque de distinto carácter y por tanto sometidas á diferentes cánones, que no por ser otros dejan por eso de ser severos.

Shakespeare, al desarrollar un asunto dramático, desco-

noce la unidad de tiempo, la de lugar, frecuentemente la de acción, y ni aun se cuida siquiera de lo que dió en llamarse en un tiempo la «justicia poética»; pero, como no es demostrable que esas «unidades» y esos convencionalismos sean absolutamente indispensables para producir obras dramáticas excelentes, de ahí que Shakespeare, y con él toda esa pléyade de insignes dramáticos que tanta gloria han dado á España, están plenamente justificados siguiendo derroteros distintos de los que trazó la clásica antigüedad. El arte, sin embargo, á pesar de su elasticidad y de su extensión inmensa, tiene, como el mar, su nivel prescripto y sus infranqueables orillas. Shakespeare, aunque no acata las leyes del clasicismo y aunque alguna que otra vez cede por desgracia á la presión del medio inculto en que vive, es siempre en sus arranques artísticos fiel observador de las rígidas leyes que á sí mismo se impuso. Sus dramas no tendrán las precisas formas que exige el teatro clásico; serán, si se quiere, más libres é inconexos, más realistas, como se dice hoy día; pero realismo que en la poética forja queda depurado de toda escoria prosaica; realismo animado por el hálito misterioso del arte, que es lo que da alma y presión á toda obra que aspira á producir la conmoción estética. Si así no fuese, para generar un gran cuadro bastaría una buena cámara fotográfica, y un hábil escribano para desarrollar el argumento de una tragedia interesante. En esta obra Shakespeare se propone demostrar cómo ciertos defectos del humano carácter, aun en seres nobilísimos y simpáticos, conducen por irresistibles pendientes á los más funestos resultados, y cómo los lazos de la familia se deshacen si sus miembros se dejan llevar por irrazonables sugerencias. Lear, caprichoso, violento é irreflexivo y acaso egoísta, ama no obstante entrañablemente á sus hijas y tiene numerosos amigos; pero, por razón de su carácter, no se ha captado jamás la confianza

de éstas, ni pudo reconocer nunca voz superior á la suya, aun cuando le arguyeran con las más convincentes razones.

En su vejez con orgullosa exigencia pide que sus hijas hagan ante su corte demostración del afecto que cree le profesan, para dar así más realce y brillo al acto que se ha propuesto llevar á cabo de repartir su reino entre ellas. Las dos mayores, que no quieren á su padre, astutamente lo complacen haciendo falsas profesiones de su cariño hacia él; pero la menor, que lo ama entrañablemente, y que ha heredado, al par de las excelentes cualidades de Lear, algo de su irreflexiva violencia, indignada al ver la falsedad de sus hermanas, contesta con innecesaria franqueza y aun con falta de consideración al anciano rey, exasperándole hasta el punto de hacerle exagerar su disparatada conducta, é iracundo, en vez de reservar un tercio de su reino para ella, su hija predilecta, en cuyo cariño tenía más confianza que en el de las dos mayores, cede á éstas todos sus bienes y todo su poderío.

Las consecuencias de semejantes ligerezas constituyen el núcleo del drama. Y como Shakespeare se complace en dramatizar una tesis con varios ejemplos, introduce en él una segunda acción. El Conde Glóster, como buen padre, ama á sus dos hijos, el menor de ellos ilegítimo; pero no ha sabido inspirarles ni fraternal cariño ni filial confianza, y, aunque prefiere al bastardo, no le concede derechos de ningún género. Así, pues, la ligera conducta del Conde y su escasa atención hacia las consecuencias de su falta conyugal producen resultados que marchan paralelamente con la trama principal de esta sublime tragedia.

El arte de Shakespeare no yace en idear complicados argumentos, ni en procurar resolver difíciles problemas morales, ni siquiera en dramatizar sucesos extraordinarios y hacer á sus personajes simpáticos ú odiosos con sus

desgracias ó crímenes. Por regla general escoge un asunto conocido de antemano, y el fin que se propone es demostrar cómo los usuales defectos de los humanos seres conducen, como va dicho, necesariamente á las más terribles consecuencias. Estos defectos podrán acaso ser leves, y la catástrofe que resulte repugnar por lo desproporcionada á nuestros sentimientos de justicia; pero, si es natural y lógica consecuencia de moral desequilibrio, aunque no quede cumplida lo que puede llamarse la ética teatral; será sin duda alguna severa y excelente lección que acaso inconscientemente aprendamos, y que nos aprovechará infinitamente más que todas esas pueriles complacencias providenciales que las medianías introducen en sus falsas é insípidas creaciones.

En esta tragedia las escenas violentas, horribles, tiernas y aun grotescas, se contrastan, combinan y suceden como en la generalidad de los dramas de Shakespeare; pero el elemento patético predomina en ella como en ninguna otra producción del gran Dramático.

El yerro de Lear inspira desde luego compasión profunda que constantemente va aumentándose, hasta culminar en las últimas escenas del drama. La explosión de paterna furia cuando se convence de la ingratitude de su hija Gonerila; su enojo más amansado ya cuando en vez de encontrar consuelo, como creía, en Regania, ésta lo rechaza también de su seno; su desprecio hacia el furor de los elementos cuando vaga en aquella noche cruel por inhospitalarios campos; su demencia tan magistralmente iniciada y desarrollada ante nuestros ojos; esas escenas violentas y desgarradoras tan hábilmente suavizadas con los dichos del discreto Bufón, con las extravagancias del fingido loco Edgardo y con las frases cariñosas del disfrazado amigo Kent; su expresivo mutismo cuando cae avergonzado de rodillas al reconocer á su hija Cordelia;

su inmensa ternura cuando la contempla cadáver en sus brazos, tan artísticamente contrastada con su cruel aspe-  
reza al desheredarla y maldecirla..., cuadros son todos de  
perfección que pasma; y en vano trataremos de buscar en  
teatro alguno escenas que las igualem ni en vigor, ni en  
naturalidad, ni en artística belleza.

Shakespeare sin vacilaciones cumple la misión que indu-  
dablemente se propuso al escribir su obra. Apenas se pa-  
tentizan al público las faltas de Lear, cuando ya vemos al  
infeliz anciano, caprichoso, violento, exigente, y acaso  
egóísta, depurar en el crisol de su desgracia sus debilida-  
des y faltas, y al propio tiempo aquilatar allí su ingénita  
bondad, su noble carácter y su cariño paternal; al par  
que Glóster y aun Cordelia también depuran el uno su in-  
fidelidad conyugal y anejas consecuencias, y la otra su  
pueril soberbia y falta de consideración, muriendo entram-  
bos regenerados y ennoblecidos á manos de inexorable  
adversidad.

Parece increíble que tan bella producción que hizo con-  
siderar á Hazlitt insigne impertinencia el intentar su críti-  
ca (y con razón quizá, pues el Partenón de Atenas y la  
Venus de Milo y cualquier obra de superior belleza, más  
que el afán del análisis, causan gratísimo asombro y silen-  
cioso respeto) no se representara durante una serie de ge-  
neraciones en los teatros de Inglaterra.

Un pobre hombre llamado Tate transformó este drama  
á su placer, con insolencia brutal y salvaje independencia,  
cual churrigueresco arquitecto hubiera transformado la ca-  
tedral de Toledo si le hubieran dado la mano para ello; y  
sin duda no pareciéndole bien que en el teatro mueran,  
como mueren en el mundo, justos y pecadores, dejó vivos  
al Rey Lear y á Cordelia, á quien casó, estropeando su  
ANGELICAL CARÁCTER, no con el Rey de Francia y en el primer  
acto, según ocurre en la tragedia de Shakespeare, sino con

---

el galán joven, ó sea con Edgardo y en el acto quinto, como conviene á la moral del teatro.

El monstruoso arreglo de Tate se representó durante más de un siglo en Inglaterra con general aplauso, quedando proscripta de la escena una de las mejores tragedias del más insigne Dramático que han conocido las edades.

¡Son verdaderamente inescrutables los juicios del público!

---

