

Ensayo

Biografía

Stephen Jay Greenblatt nació en 1943 en Boston, Massachusetts, aunque se crió en Cambridge. Después de graduarse en el Newton North High School, Greenblatt estudió en las universidades de Cambridge y de Yale, donde se doctoró en filosofía. Desde entonces, ha dado clases en las prestigiosas universidades de Berkeley y Harvard, donde ocupa la cátedra John Cogan de humanidades. Se ha especializado en la obra de Shakespeare (ha coordinado la publicación de sus obras completas para la editorial W.W. Norton) y en la cultura del Renacimiento, al mismo tiempo que es el precursor del llamado «nuevo historicismo». En su larga trayectoria como investigador y crítico literario destacan dos obras con las que se dio a conocer al gran público. La primera de ellas, que le reportó gran fama y le llevó a ser finalista del Premio Pulitzer y del National Book Award, es la biografía de Shakespeare *El espejo de un hombre* (2005), que se convirtió en todo un best seller en Estados Unidos. La segunda fue el ensayo *El Giro* (2011), con el que finalmente fue galardonado con el Premio Pulitzer y el National Book Award.

Stephen Greenblatt

El espejo de un hombre

Vida, obra y época de William Shakespeare

Traducción de

Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda

DEBOLS!LLO

Título original: *Will in the World*

Primera edición: enero, 2016

© 2004, Stephen Greenblatt

Publicado por acuerdo con el autor, c/o Baror International, Inc. Armonk, Nueva York, EE. UU.

© 2016, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2016, Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda, por la traducción

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.

El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva.

Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Printed in Spain — Impreso en España

ISBN: 978-84-663-2925-5

Depósito legal: B-21.681-2015

Compuesto en M.I. maqueta, S. C. P.

Impreso en Liberdúplex, S. L. U.

Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

P 3 2 9 2 5 5

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

*Para Josh y Aaron, una vez más,
y ahora también para Harry*

ÍNDICE

PREFACIO	11
UNA NOTA PARA EL LECTOR	17
1. Escenas primigenias	21
2. El sueño de la restauración	60
3. Mucho miedo	102
4. Enamorarse, casarse y arrepentirse	140
5. Cruzar el puente	177
6. La vida en los suburbios	209
7. <i>Shakescene</i>	239
8. Mi señor, mi dueña	273
9. Risas al pie del cadalso	311
10. Hablar con los muertos	351
11. Brujerías para el rey	395
12. El triunfo de la cotidianidad	436
AGRADECIMIENTOS	479
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	481
ÍNDICE ANALÍTICO	505

PREFACIO

Un joven de una pequeña ciudad de provincias —un hombre sin fortuna personal, sin contactos familiares importantes y sin educación universitaria— se traslada a Londres a finales de la década de 1580 y, en un tiempo considerablemente breve, se convierte en el mejor dramaturgo no tan solo de su época, sino de todos los tiempos. Sus obras causan sensación entre los individuos cultos y los analfabetos, entre el sofisticado público urbano y las gentes de provincias que asisten por primera vez a una representación teatral. Consigue que el público ría y llore; convierte la política en poesía; combina arriesgadamente la payasada vulgar y la sutileza filosófica. Sabe adentrarse con la misma penetración tanto en la vida privada de los reyes como en la de los mendigos; en un momento dado parece haber estudiado derecho, en otro teología, en otro historia antigua, y tiene al mismo tiempo la virtud de imitar los acentos de los pueblerinos y de deleitarse con cuentos de viejas. ¿Cómo explicar un éxito de tal magnitud? ¿Cómo Shakespeare se convirtió en Shakespeare?

El teatro, tanto en tiempos de Shakespeare como en los nuestros, es una forma de arte sumamente social, no un juego de abstracciones aburridas. Había un tipo de obra teatral en la época de Isabel y Jacobo que no se mostraba en público; los llamados *closet dramas* no se componían para ser representados, y a veces ni para ser impresos. Estaban destinados a ser leídos en la privacidad de

un pequeño cuarto, preferiblemente sin ventanas. Pero las obras de Shakespeare se anunciaban siempre públicamente: estaban, y están, en el mundo; y pertenecían, y pertenecen, al mundo. Shakespeare no se limitaba a escribir una serie de actos para una despiadada industria comercial del entretenimiento; también escribía guiones que reflejaban claramente las realidades sociales y políticas de su tiempo. Difícilmente habría podido hacer otra cosa: para mantenerse a flote, la compañía teatral de la que era accionista debía atraer diariamente entre mil quinientos y dos mil clientes —dispuestos a pagar su entrada— hacia el corral de paredes de madera en el que tenían lugar las representaciones, y la competencia con las otras compañías rivales era feroz. La clave no era tanto la actualidad —con la censura del gobierno y con las compañías de repertorio reciclando, a menudo con éxito, los mismos guiones año tras año, habría sido muy arriesgado ser rabiosamente actual— como la intensidad del interés. Shakespeare tenía que contactar con los deseos y los miedos más profundos e íntimos de su público, y el insólito éxito que alcanzó en su propia época indica que lo logró con brillantez. Prácticamente todos los dramaturgos que intentaban hacerle sombra se vieron abocados a la miseria; Shakespeare, en cambio, acumuló dinero suficiente para adquirir una de las mejores casas de su localidad, a la que se retiró a sus cincuenta y tantos, convertido en un hombre hecho a sí mismo.

Este libro, pues, cuenta una historia de éxitos sorprendente que parece no tener explicación: pretende descubrir al hombre real que escribió la colección más importante de literatura imaginativa del último milenio. O más bien, puesto que la persona en cuestión es un tema perfectamente documentado en los archivos públicos, pretende recorrer los sombríos caminos que unen la vida que vivió con la literatura que creó.

Aparte de los poemas y las obras teatrales, los datos sobre la vida de Shakespeare que han llegado a nuestras manos son muchos, aunque poco concluyentes. La tenaz labor en los archivos llevada a cabo a lo largo de muchas generaciones ha sacado a la luz

diversas alusiones de la época a su persona, así como un número razonable de transacciones de propiedades del dramaturgo, una licencia matrimonial, datos sobre su bautizo, elencos de actores en los que figura su nombre, facturas de impuestos, declaraciones juradas irrelevantes, pagos por servicios y unas últimas voluntades y un testamento sumamente interesantes, pero ninguna pista decididamente clara que permita desentrañar el gran misterio de un poder creativo tan inmenso como el suyo.

Los hechos que conocemos han sido indicados una y otra vez durante siglos. Ya en el siglo XIX había buenas biografías suyas, con abundantes detalles y perfectamente documentadas, y cada año nos trae flamantes obras sobre su vida, que a veces destacan por incluir uno o dos datos nuevos conseguidos después de una ardua labor en los archivos. Tras examinar incluso los mejores de estos estudios y analizar minuciosa y pacientemente la mayoría de las pistas que ofrecen, el lector raras veces tiene la sensación de estar más cerca de comprender cómo se produjeron los grandes logros del dramaturgo. Si acaso, Shakespeare parece con frecuencia un individuo más gris, más aburrido, y las fuentes interiores de su arte parecen más oscuras que nunca. Costaría vislumbrar esas fuentes si los biógrafos pudieran basarse en cartas y diarios, memorias y entrevistas de la época, libros con reveladoras anotaciones al margen, apuntes y primeros bocetos. No ha llegado a nuestras manos nada de esto, nada que manifieste un vínculo claro entre el trabajo atemporal, con su atractivo universal, y una existencia personal que dejó sus innumerables vivencias en los rutinarios registros burocráticos de la época. La obra es tan sorprendente, tan brillante, que parece haber sido creada por un dios, y no por un mortal, y mucho menos por un mortal de orígenes provincianos y con una educación modesta.

Es oportuno, por supuesto, invocar la magia de una imaginación extraordinariamente fuerte, dote humana que no depende de una vida «interesante». Los académicos llevan años estudiando con provecho la obra transformadora de esa imaginación en los li-

bros que, por los testimonios que ofrecen las propias obras teatrales, Shakespeare tuvo que haber leído. Como autor, él raras veces empezaba a escribir con una pizarra en blanco; generalmente, cogía un material que ya había estado en circulación y le infundía su suprema energía creativa. En ocasiones, la reelaboración es tan precisa y detallada que resulta evidente que tuvo que tener el libro del que con tanta habilidad tomaba cosas prestadas directamente encima de su escritorio mientras su pluma de ganso reflejaba en el papel las palabras que le iban viniendo a la cabeza. Pero nadie que reaccione con intensidad al arte de Shakespeare puede pensar que las obras teatrales y los poemas son exclusivamente fruto de sus lecturas. Al menos en igual medida que los libros que lo inspiraron, los problemas existenciales con los que tuvo que lidiar de joven —¿Qué voy a hacer con mi vida? ¿En qué puedo creer? ¿A quién amo?— sirvieron a lo largo de su carrera para modelar su arte.

Una de las principales características del arte de Shakespeare es el contacto con la realidad. Al igual que lo que ocurre con cualquier autor cuya voz lleva años apagada y cuyo cuerpo ya está totalmente descompuesto, todo lo que queda son las palabras escritas en unas páginas, pero antes incluso de que un actor de talento haga que las palabras de Shakespeare cobren vida, esas palabras contienen la presencia activa de una experiencia vivida y real. El poeta que observó que la liebre temblorosa, acosada por los cazadores, estaba «mojada de rocío», o que comentó que, «como la tinta tiñe al tintorero», así su oficio le había teñido el nombre, y a veces el temperamento, el dramaturgo que hace que un esposo diga a su esposa que «en la mesa cubierta con un tapiz turco» hay una bolsa de ducados, o que un príncipe recuerde que su pobre compañero posee únicamente dos pares de medias de seda, uno de ellos de color melocotón, era un artista insólitamente abierto al mundo, y descubrió los medios para incluir ese mundo en sus obras. Para comprender cómo lo hizo con tanta eficacia, es importante observar cuidadosamente su maestría verbal: su dominio de la retórica,

su peculiar ventriloquia, su verdadera obsesión con el lenguaje. Para comprender quién fue Shakespeare, es importante seguir las pistas verbales que dejó tras la vida que vivió y el mundo al que estaba tan abierto. Y para comprender cómo Shakespeare utilizó su imaginación para transformar su vida en su arte, es importante que seamos usar nuestra propia imaginación.

UNA NOTA PARA EL LECTOR

En 1598 aproximadamente, en una etapa relativamente temprana de la carrera de Shakespeare, un individuo llamado Adam Dyrmonth, sobre el que no se sabe prácticamente nada, emprendió la tarea de catalogar los contenidos de una colección de discursos y cartas que había transcrito. Es evidente que empezó a dar rienda suelta a su imaginación, pues comenzó a escribir distraídamente. Entre los apuntes que tomó aparecen las palabras «Rycardo segundo» y «Rycardo tercero», junto con unas citas mal recordadas de *Trabajos de amor en vano* y *La violación de Lucrecia*. El individuo en cuestión garabateó repetidas veces sobre todo las palabras «William Shakespeare». Quería saber, por lo visto, qué se sentía cuando uno escribía ese nombre en particular como si fuera el suyo. Dyrmonth pudo ser el primero que se dejó llevar por esta curiosidad, pero sin duda no fue el último.

Como sugieren las anotaciones de Dyrmonth, Shakespeare era famoso en su propia época. Apenas unos años después de su muerte, Ben Jonson lo elogió llamándolo «la maravilla de nuestro Teatro» y la «Estrella de los poetas». Pero por aquel entonces una celebridad literaria de tanta relevancia no inspiraba normalmente la actividad de los biógrafos, y parece que ningún hombre de su época consideró que valía la pena recoger todos los datos que hubiera disponibles sobre Shakespeare mientras su recuerdo seguía vivo. Lo cierto es que se sabe más sobre él que de la mayoría de los autores profesionales

de su tiempo, pero este conocimiento es en gran medida consecuencia del hecho de que la Inglaterra de finales del siglo xvi y comienzos del xvii ya era una sociedad que recogía datos e información en sus archivos y de que muchos de estos registros han llegado a nuestras manos para ser posteriormente examinados por académicos, ávidos por ampliar su saber. A pesar de la relativa abundancia de información, estos conocimientos tienen enormes lagunas, que hacen que cualquier estudio biográfico de la figura de Shakespeare se convierta en un verdadero ejercicio de especulaciones.

Lo que más importa son las obras, la mayoría de las cuales (con la excepción de los poemas) fueron cuidadosamente reunidas por dos viejos socios y amigos del dramaturgo, John Heminges y Henry Condell, que en 1623, siete años después de la muerte de aquel, publicaron la colección antológica conocida con el nombre de *Primer Folio* (*First Folio*). Dieciocho de las treinta y seis obras teatrales que incluye este gran volumen, que contiene títulos tan famosos como *Julio César*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra* y *La tempestad*, no habían sido publicadas con anterioridad; sin el *Primer Folio* es probable que se hubieran perdido para siempre. Ni que decir tiene que el mundo está realmente en deuda con Heminges y Condell. Pero, aparte de indicar que Shakespeare tenía la capacidad de escribir con muchísima facilidad —«lo que pensaba», afirman, «era capaz de expresarlo con tanta facilidad que apenas hemos recibido de él unos borrones en sus papeles»—, los editores no mostraron prácticamente ningún interés en aportar datos biográficos. Optaron por organizar el contenido por géneros —Comedias, Historias y Tragedias—, y no se molestaron en indicar cuándo Shakespeare escribió cada una de sus obras, ni en qué orden lo hizo. Tras muchas décadas de ingeniosa investigación, los académicos han alcanzado un consenso razonablemente justificado, pero incluso este calendario, tan crucial para cualquier biógrafo, es inevitablemente especulativo en cierta manera.

También son especulativos muchos detalles de su vida. John Bretchgirdle, vicario de Stratford, anotó en el registro parroquial

el bautismo de «Gulielmus filius Johannes Shakspere» el día 26 de abril de 1564. Aunque no cabe poner nada en cuestión, este dato parece no arrojar dudas razonables, pero es evidente que los académicos que más tarde situaron el nacimiento de Shakespeare en el día 23 de abril —basándose en el supuesto de que normalmente el bautismo se efectuaba al cabo de tres días del nacimiento— especularon.

Otro ejemplo, potencialmente con mayores consecuencias, permitirá que el lector se dé cuenta de la verdadera magnitud del problema. Desde 1571 hasta 1575, el maestro de la *grammar school* de Stratford fue Simon Hunt, que había recibido su título de Grado en Oxford en 1568. Habría enseñado, pues, a Shakespeare entre los siete y los once años. En julio de 1575, Simon Hunt se matriculó en la Universidad de Douai —un centro católico de Flandes—, ingresando en la orden jesuita en 1578. Este hecho parecería indicar que el primer profesor de Shakespeare fue un católico, detalle que guarda coherencia con todo un modelo de experiencias en su juventud. Pero no hay ninguna prueba definitiva e irrevocable de que Shakespeare hubiera asistido a esta escuela de Stratford (los registros de la época no se han conservado). Además, otro Simon Hunt murió en Stratford en 1598, o poco antes, y es cuando menos posible que este segundo Simon Hunt fuera el maestro de escuela, en vez del que ingresó en la orden jesuita. No obstante, es prácticamente seguro que Shakespeare asistió a la escuela —¿dónde habría podido, si no, adquirir una educación?—, y la coincidencia de las fechas y el modelo general de experiencias indican que es harto probable que el maestro de escuela entre 1571 y 1575 fuera el Hunt católico. Pero en estos particulares, como en otros muchos aspectos de la vida de Shakespeare, no hay una certeza absoluta.

ESCENAS PRIMIGENIAS

Imaginemos que Shakespeare se encontrara desde la infancia fascinado por el lenguaje, obsesionado por la magia de las palabras. Tenemos pruebas contundentes de esa obsesión desde sus primeros escritos, de modo que es una hipótesis muy segura suponer que comenzó muy pronto, quizá desde el primer momento en que su madre susurró a su oído una canción infantil:

*Pelífalo, Pelífalo, posado en un monte,
si no se ha ido, allí sigue posado.*

(Esta cancioncilla en particular resonaría en su cerebro muchos años después, cuando escribiera *El rey Lear*. «Pelífalo sube mucho al monte de los pelífalos», tararea el loco Pobre Tom [3.4.73].) Oía cosas en los sonidos de las palabras que otros no oían; establecía asociaciones que otros no establecían, y lo inundaba un placer únicamente suyo.

Era un amor y un placer que la Inglaterra isabelina podía suscitar, satisfacer ampliamente y recompensar, pues la cultura apreciaba la elocuencia florida, cultivaba el gusto por la prosa suntuosa de los predicadores y los políticos, y esperaba que personas de modesta valía y sensibilidad mediocre escribieran poemas. En una de sus primeras obras, *Trabajos de amor en vano*, Shakespeare creó el personaje de un maestro de escuela ridículo, Holofernes, cuya acti-

tud es una parodia de un estilo escolar que la mayor parte de los integrantes de su público debían de encontrar fácilmente reconocible. Holofernes no puede referirse a una manzana sin añadir «que cuelga como joya de la oreja del *coelo*, esfera, firmamento o cielo» y que enseguida cae «sobre el rostro de la *terra*, tierra, superficie o suelo» (4.2.4-6). Es la personificación cómica de un plan de estudios que utilizaba como uno de sus textos fundamentales el libro de Erasmo *De copia* (*Recursos de forma y de contenido para enriquecer un discurso*), que enseñaba a los estudiantes ciento cincuenta formas distintas de decir (en latín, por supuesto) «gracias por tu carta». Si bien Shakespeare se burlaba de ese juego frenético de palabrería, también era capaz de participar en él de manera exuberante con su propia voz y su propio lenguaje, como cuando en el soneto 129 escribe que la lascivia «es cruel, sangrienta, indigna de confianza, / atroz, salvaje, sórdida y brutal» (versos 3-4). Escondidas en alguna parte detrás de este estallido de pasión se encuentran las muchas horas que el muchacho pasó en la escuela, compilando larguísimas listas de sinónimos latinos.

«Todos los hombres», escribió el tutor de la reina Isabel, Roger Ascham, «ansían que sus hijos hablen latín». La reina hablaba latín —una de las pocas mujeres del reino que habían tenido acceso a ese gran logro, tan imprescindible para las relaciones internacionales—, y también lo hablaban sus diplomáticos, sus consejeros, teólogos, clérigos, médicos y abogados. Pero el dominio de la lengua antigua no se limitaba a los que efectivamente hacían un uso práctico o profesional de ella. «Todos los hombres ansían que sus hijos hablen latín»: en el siglo XVI, albañiles, mercaderes de lana, guanteros, labradores ricos —gente, en una palabra, que no poseía una educación formal y que no sabía leer ni escribir en inglés, así que no digamos en latín— deseaban que sus hijos dominaran el ablativo absoluto. El latín era cultura, civismo, movilidad ascendente. Era la lengua de las ambiciones paternas, la moneda universal del deseo social.

Por eso el padre y la madre de Will querían que su hijo recibiera una educación clásica adecuada. Parece que el propio John Sha-

kespeare tenía un conocimiento a lo sumo parcial de la lectura y la escritura: como titular de importantes cargos cívicos en Stratford-upon-Avon, probablemente supiera leer, pero en toda su vida solo firmó en su nombre en una ocasión y lo hizo con una cruz. A juzgar por la señal que ponía en los documentos legales, Mary Shakespeare, la madre del mayor escritor de Inglaterra, tampoco sabía escribir su nombre, aunque puede que ella también poseyera unos rudimentos mínimos de la lectura y la escritura. Pero evidentemente decidieron que eso no podía bastar para su hijo mayor. Es indudable que el niño empezaría usando un *hornbook* —una tableta de madera con las letras y el padrenuestro impresos en un trozo de pergamino cubierto con una fina película de cuerno transparente— y el texto de rigor de las escuelas primarias, *El abecedario con el catecismo*. (En *Los dos caballeros de Verona*, un enamorado suspira «como un escolar que ha perdido su abecedario» [2.1.19-20].) Con eso solo podía adquirir el nivel que su padre y posiblemente también su madre ya habían adquirido. Pero es muy probable que a la edad de siete años fuera enviado a la escuela gratuita de gramática de Stratford, cuyo principio pedagógico fundamental era la inmersión absoluta en el latín.

La escuela se llamaba Nueva Escuela del Rey, pero ni era nueva ni había sido fundada por el rey, como proclamaba su nombre, el hermanastro de Isabel, muerto prematuramente, Eduardo VI. Como tantas otras instituciones isabelinas, esta llevaba una máscara cuya finalidad era esconder unos orígenes teñidos de catolicismo papista. Edificada por el Gremio de la Santa Cruz a comienzos del siglo xv, en 1482 recibió de uno de sus capellanes católicos una dote que le permitió convertirse en escuela gratuita. El edificio —que se conserva más o menos intacto— constaba de una sola habitación espaciosa situada encima del ayuntamiento, a la que se accedía por un tramo de escalera desde el exterior que en otro tiempo estuvo cubierto por tejado. Es posible que hubiera tabiques, especialmente si había un maestro auxiliar encargado de enseñar el abecedario a los niños más pequeños, pero la mayor parte de los alumnos

—unos cuarenta y dos niños, de edades comprendidas entre los siete y los catorce o quince años— se sentaban en bancos durísimos frente al maestro, que ocupaba un gran sillón al fondo de la sala.

Según los estatutos, el maestro de Stratford no estaba autorizado a cobrar dinero por su enseñanza a ningún alumno. Debía dar clases a todos los niños varones que tuvieran derecho a recibirlas —esto es, a todos los que hubieran aprendido los rudimentos de la lectura y la escritura—, «siempre y cuando sus padres no fueran demasiado pobres ni los niños demasiado ineptos». Por ello recibía alojamiento gratuito y un salario anual de veinte libras, una cantidad considerable, prácticamente el sueldo máximo al que podía aspirar un maestro de escuela isabelino. La ciudad de Stratford se tomaba con seriedad la educación de sus hijos: una vez acabada la escuela gratuita de gramática había becas especiales que permitían ir a la universidad a los alumnos más prometedores, pero con recursos limitados. A decir verdad, no se trataba de una educación gratuita universal. Allí, como en cualquier otra localidad, las niñas estaban excluidas tanto de la escuela de gramática como de la universidad. Los hijos de la gente verdaderamente pobre —una gran proporción de la población— tampoco iban a la escuela, pues se suponía que empezaría a trabajar a edad muy temprana, y además, aunque no había que pagar nada, siempre había gastos: se suponía que los alumnos tenían que ir provistos de plumas de ave para escribir, una navajita para afilar la pluma, velas en invierno y papel—artículo especialmente caro en la época—. Pero para los hijos de las familias con algunos recursos, por modestos que fueran, sí que era accesible una educación rigurosa basada en los clásicos. Aunque no se conservan los libros de matrícula de la escuela de Stratford correspondientes a esta época, es casi seguro que Will asistió a esta institución, haciendo realidad los deseos de sus padres de que aprendiera latín.

En verano la jornada escolar comenzaba a las seis de la mañana; en invierno, como concesión a la oscuridad y al frío, a las siete.

A las once tenía lugar la pausa para almorzar —Will presumiblemente iría de una carrera hasta su casa, situada solo a unos trescientos metros más o menos de distancia— y luego volvían a empezar las clases, que continuaban hasta las cinco y media o las seis de la tarde. Seis días a la semana; doce meses al año. El plan de estudios hacía pocas concesiones a la multiplicidad de intereses humanos: no había historia de Inglaterra ni literatura inglesa; no había biología, ni química ni física; no había economía ni sociología; solo algunas nociones de aritmética. Se enseñaban, eso sí, los artículos de fe del cristianismo, pero probablemente esa clase no se diferenciara mucho de la de latín. Y el método de enseñanza no tenía nada de ligero: pura memorización, interminables pruebas de adiestramiento, repetición incansable, análisis diario de textos, complejos ejercicios de imitación y variación retórica, todo ello basado en la amenaza de la violencia.

Todo el mundo comprendía que el aprendizaje del latín era inseparable de los azotes. Un teórico de la pedagogía de la época especulaba que las nalgas habían sido creadas para facilitar el aprendizaje del latín. Un buen maestro era por definición un maestro estricto; la reputación pedagógica se ganaba por el vigor de las palizas propinadas. La práctica era inveterada y estaba profundamente arraigada: una parte del examen final para obtener el grado de licenciado en gramática por Cambridge a finales de la Edad Media consistía en demostrar la idoneidad pedagógica del aspirante azotando a algún chico torpe o recalcitrante. Como ha señalado un especialista moderno, aprender latín en aquella época era un rito de pubertad para los varones. Incluso para un alumno excepcionalmente dotado, ese rito de pubertad podía resultar muy poco agradable. No obstante, aunque comportaba sin duda la dosis imprescindible de aburrimiento y dolor, la Nueva Escuela del Rey despertó y alimentó a todas luces las inagotables ansias de Will por el dominio del lenguaje.

Había otro aspecto de la larguísima jornada escolar que debía de dar mucho placer a Will. Prácticamente todos los maestros de

escuela estaban de acuerdo en que una de las mejores maneras de inculcar a sus alumnos un buen latín consistía en hacerles leer e interpretar antiguas obras de teatro, especialmente las comedias de Terencio y Plauto. Incluso un clérigo como el pastor John Northbrooke, un aguafiestas que en 1577 publicó un avinagrado ataque contra «el juego de dados, el baile, las farsas y entremeses junto con otros pasatiempos ociosos», reconocía que las interpretaciones escolares de obras latinas, debidamente expurgadas, eran aceptables. Northbrooke subrayaba insistentemente que las obras debían ser interpretadas en la lengua original, no en inglés, que los alumnos no debían llevar trajes bonitos y, sobre todo, no debía haber «vanos y libertinos juegucitos de amor». Pues el gran peligro de aquellas obras, como señalaba el profesor de Oxford John Rainolds, era que su argumento exigiera que el chico que interpretaba al protagonista besara al chico que interpretaba a la protagonista, y que ese beso fuera la perdición de ambas criaturas. Pues el beso de un chico hermoso es como el beso de «ciertas arañas»: «Solo con que toquen a los hombres con sus labios, les causan un maravilloso dolor y los vuelven locos».

En realidad resulta casi imposible expurgar a Plauto y a Terencio: si se eliminan los hijos desobedientes y los criados pícaros, los parásitos, embaucadores, rameras y padres estúpidos, el anhelo febril de sexo y de dinero, prácticamente no queda nada. Empotrada en el plan de estudios, pues, había una especie de transgresión teatral recurrente, una liberación cómica de la gravedad opresiva del sistema educativo. Para degustar plenamente esa liberación, todo lo que necesitaba uno, como alumno, era poseer dotes histriónicas y suficientes conocimientos de latín para entender de qué iba la cosa. Casi con toda seguridad cuando tenía diez u once años, o quizá antes, Will poseía ambas dotes.

No existe documentación alguna correspondiente al tiempo que Will permaneció escolarizado que indique con cuánta frecuencia los maestros de Stratford mandaban a los chicos interpretar comedias ni qué obras escogían. Quizá en una ocasión, un año más o

menos antes de que Will abandonara la escuela, el maestro —Thomas Jenkins, que había estudiado en Oxford— decidiera que los chicos interpretaran la frenética farsa de Plauto titulada *Los dos Menecmos*, que trata de dos gemelos idénticos. Y quizá en aquella ocasión Jenkins reconociera que precisamente uno de sus alumnos tenía dotes precoces de escritor y de actor y asignara a Will Shakespeare un papel protagonista. Hay pruebas contundentes de que más adelante, andando el tiempo, a Shakespeare le encantaba la particular combinación de lógica y vertiginosa confusión que posee la obra, el hecho de que los personajes demoraran constantemente el encuentro directo y la explicación que resuelve un enredo cada vez más caótico. Cuando estuviera en Londres y fuera un joven dramaturgo deseoso de encontrar argumentos para sus comedias, no tendría más que echar mano de *Los dos Menecmos*, añadir una segunda pareja de gemelos para acrecentar el lío y escribir *La comedia de los errores*. La obra fue un gran éxito: cuando fue estrenada en una de las facultades de derecho de Londres los estudiantes causaron disturbios en su afán por coger sitio. Pero al talentoso alumno de la Nueva Escuela del Rey aquel futuro triunfo le habría parecido casi tan improbable como los estrafalarios acontecimientos descritos en la obra.

En la escena inicial de Plauto, Menecmo de Epidamno se pelea con su esposa y luego se va a visitar a su amante, la cortesana Erotio (los chicos de la clase de Will habrían interpretado tanto los papeles de mujer como los de hombre). Antes de que Menecmo llame a la puerta, esta se abre y aparece Erotio, que cautiva los sentidos del joven: «*Eapse eccam exit!*» («¡Mira, ahí sale ella sola!»). Y entonces, en ese momento de embeleso —el sol se ha oscurecido ante el resplandor de la figura encantadora de la cortesana—, Erotio lo saluda diciendo: «*Anime mi, Menaechme, salve!*» («¡Hola, Menecmo, mi vida!»).

Aquel era el momento que los moralistas angustiados como Northbrooke y Rainolds más temían y detestaban: el beso del chico araña. «Al besar», escribe Rainolds, «los chicos hermosos pican

y con su aguijón inoculan secretamente un veneno, el veneno de la incontinenencia». Resulta fácil esbozar una sonrisa ante semejante manifestación de histeria, pero quizá no sea tan absurda: en alguna ocasión como esta es posible que el adolescente Shakespeare sintiera una gran excitación en la que se entrelazarían la interpretación dramática y la excitación sexual.

Mucho antes de las actuaciones en la escuela, puede que Will hubiera descubierto ya que tenía una pasión por la interpretación. En 1569, cuando solo tenía cinco años, su padre, en calidad de corregidor —esto es, alcalde— de Stratford-upon-Avon, ordenó que se subvencionara a dos compañías de actores profesionales, los Hombres de la Reina y los Hombres del Conde de Worcester, que habían llegado de gira a la ciudad. Aquellas compañías ambulantes no debían de componer un espectáculo muy atractivo: entre media docena y diez «vagabundos» que llevaban sus trajes y accesorios en una carreta, obligados por las circunstancias, como diría irónicamente un testigo de la época, «a viajar a pata de pueblo en pueblo por un trozo de queso y un tazón de suero de leche». En realidad la retribución habitual habría sido ligeramente más cuantiosa —con suerte, una libra o dos en metálico—, pero no tanto como para que los actores hicieran ascos a cualquier plato de queso o de suero gratis que pudieran sacar. Para los más pequeños, sin embargo, su presencia habría resultado una visión emocionante a más no poder.

La llegada a cualquier ciudad de provincias seguía por lo general un modelo fijo. Entre sones de trompetas y redobles de tambor, los actores desfilarían por la calle mayor vestidos con sus libreas multicolores, mantos escarlata y capas de terciopelo carmesí. Se dirigirían a la casa del alcalde y le presentarían las cartas de recomendación, con sus sellos de lacre, que demostraban que no eran unos maleantes y que contaban con un poderoso mecenas o patrono que los protegía. En Stratford en 1569 habrían llegado a Henley Street, hasta la propia casa del niño, y habrían hablado respetuosamente con su padre, pues al fin y al cabo habría sido él el que deci-

diera si los echaba con cajas destempladas o si les permitía poner pasquines anunciando su próxima actuación.

La primera actuación se llamaba el «Auto del alcalde» y habitualmente era gratuita para todo el mundo. Cabía esperar que a esta representación acudiera el corregidor, pues era privilegio suyo determinar el nivel de la retribución que iban a pagar las arcas municipales; presumiblemente sería recibido con mucho respeto y se le daría uno de los mejores asientos en el ayuntamiento, donde se habría erigido un tablado especial. El nerviosismo de una ocasión como esta no se limitaba solo a los chiquillos; los archivos municipales de Stratford y de otras localidades registraban habitualmente roturas de cristales y daños en las sillas y los bancos causadas por la multitud de espectadores revoltosos que se peleaban por tener buenas vistas.

Eran acontecimientos festivos durante los que se rompía la rutina de la vida cotidiana. La sensación de liberación, rayana siempre en la transgresión, era el motivo de que algunos dignatarios municipales más severos decidieran despachar con viento fresco a los cómicos, particularmente en épocas de escasez, de enfermedad o de desórdenes, y de que a estos no se les permitiera actuar en domingo ni durante la Cuaresma. Pero hasta los alcaldes y concejales más puritanos tenían que pensárselo dos veces antes de disgustar a los aristócratas cuyas libreas lucían con orgullo los cómicos. Al fin y al cabo, al término de cada actuación en aquellas localidades rústicas, los actores se arrodillaban solemnemente y pedían a todos los presentes que rezaran con ellos por su buen amo y señor (y, en el caso de los Hombres de la Reina, por la mismísima gran Isabel I de Inglaterra). De ahí que, incluso cuando se les prohibía actuar, fuera habitual que a las compañías se las despediera con una propina, o, lo que es lo mismo, se las sobornara para que se marcharan sin más.

John Shakespeare, según indican los archivos, no despachó sin más a los cómicos ni les ordenó marcharse con viento fresco. Les permitió actuar. Pero ¿llevaría a su hijito de apenas cinco años a ver el espectáculo? Indudablemente otros padres lo hacían. En su

vejez, un hombre llamado Willis, nacido el mismo año que Will, recordaba una obra (actualmente perdida), titulada *La cuna de seguridad*, que vio en Gloucester —situada a poco más de sesenta kilómetros de Stratford— cuando era niño. Al llegar a la ciudad los cómicos, dice Willis, siguieron la rutina de costumbre: se presentaron al alcalde, le informaron acerca del noble del que eran servidores y le pidieron licencia para actuar en público. El alcalde les dio autorización y citó a la compañía para que hiciera su primera actuación delante de los concejales y demás autoridades municipales. «Mi padre», recordaba Willis, «me llevó a ver esa obra y me tuvo de pie entre sus piernas, mientras que él se sentó en uno de los bancos, desde donde pudimos verlo y oírlo todo muy bien». La experiencia resultó particularmente intensa para Willis. «Aquel espectáculo me causó tal impresión», escribiría, «que cuando estaba a punto de entrar en la edad adulta, seguía tan fresco en mi memoria como si lo acabara de ver».

Probablemente esto sea lo más que podamos acercarnos a la que habría sido la primera experiencia teatral de Will. Cuando el corregidor entrara en la sala, todo el mundo lo saludaría y cambiaría algunas palabras con él; cuando tomara asiento, la multitud habría ido guardando silencio a la espera de que se produjera algo excitante y agradable. Su hijo, inteligente, rápido y sensible, se habría puesto de pie entre las piernas de su padre. Por primera vez en su vida, William Shakespeare iba a presenciar una obra de teatro.

¿Cuál fue la obra que los Hombres de la Reina llevaron a Stratford en 1569? Los archivos no lo consignan y quizá tampoco importe demasiado. La pura magia de la representación —la recreación de un espacio imaginario, las ingeniosas caracterizaciones, los complicados trajes, el torrente de palabras altisonantes— habría bastado para cautivar al chiquillo para siempre. En cualquier caso, habría más ocasiones de que se repitiera el hechizo. Diversas compañías llegarían una y otra vez a Stratford —los Hombres del Conde de Leicester en 1573, por ejemplo, cuando Will tenía nueve años; los Hombres del Conde de Warwick y los Hombres del Conde de

Worcester en 1575, cuando tenía once— y cada vez el efecto estremecedor provocado en el niño por la sensación de la importancia y el poder de su padre probablemente se renovara y se reforzara, y los ingeniosos artificios quedarían almacenados como preciosos recuerdos.

Por su parte, Willis, el contemporáneo de Shakespeare, recordaría toda su vida lo que vio en Gloucester: a un rey seducido y apartado de sus graves y piadosos consejeros por tres damas seductoras. «Al final conseguían acostarlo en una cuna colocada en el escenario», recordaba, «donde las tres damas, uniendo sus voces en una canción muy dulce, iban meciéndolo hasta que se dormía y se ponía otra vez a resoplar; y mientras tanto, se ponía sobre la cara una máscara semejante a un hocico de cerdo que había sido introducida disimuladamente por debajo de las mantas que lo cubrían; la máscara iba atada por tres cadenas de alambre cuyos extremos sujetaban férreamente las tres mujeres, que se ponían a cantar otra vez y luego descubrían la cara del hombre, para que los espectadores vieran en qué lo habían transformado». Los espectadores debían de encontrar aquello apasionante. Los más viejos probablemente recordaran la cara porcina de Enrique VIII y todo el público sabía que solo en circunstancias especiales podían compartir públicamente con otros la idea de que el monarca era un cerdo.

Es probable que el joven Will contemplara un espectáculo parecido. Las obras de repertorio de las décadas de 1560 y 1570 eran en su mayor parte «autos de moralidad» o «entremeses morales», sermones seculares cuya finalidad era mostrar las terribles consecuencias de la desobediencia, la ociosidad o la disipación. Habitualmente presentan un personaje —una abstracción personificada con nombres tales como Humanidad o Juventud— que se aparta de la guía apropiada de personajes tales como Distracción Honesta o Vida Virtuosa y empieza a pasar el tiempo en compañía de Ignorancia, Venalidad o Insolencia.

¡Huy, huy! ¿Quién me busca?
 Soy Insolencia, llena de donaire.
 Mi corazón es ligero como el viento,
 y mi índole es la desmesura.

(*Entremés de la Juventud*)

A partir de ahí todo viene rodado —Insolencia presenta a Juventud a su amigo Orgullo; Orgullo le presenta a su hermana Lascivia; Lascivia lo induce a entrar en la taberna— y da la sensación de que todo va a acabar mal. A veces acaba efectivamente mal —en la obra que vio Willis, el rey que se transformaba en cerdo era arrastrado luego al castigo por los malos espíritus—, pero lo más habitual era que sucediese algo que despertara la conciencia adormecida del protagonista justo a tiempo. En el *Entremés de la Juventud*, Caridad recuerda al pecador el gran regalo que le ha hecho Jesucristo, lo libera de la influencia de Insolencia y lo devuelve a la compañía de Humildad. En *El Castillo de la Perseverancia*, Penitencia toca el corazón de Humanidad con su lanza y la salva de sus malvados compañeros, los Siete Pecados Capitales. En *Ingenio y Ciencia*, el protagonista, Ingenio, se queda dormido en el regazo de Ociosidad y es transformado en un bufón, con su caperuza y sus cascabeles incluidos, pero se salva cuando llega a verse a sí mismo en un espejo y se da cuenta de que verdaderamente «parece un asno». Tras ser azotado severamente por Vergüenza y recibir las enseñanzas de un grupo de severos maestros —Instrucción, Estudio y Diligencia—, Ingenio recupera la apariencia que le corresponde y puede celebrar sus bodas con Señora Ciencia.

Incansablemente didácticas y escritas a menudo de forma bastante torpe, las moralidades acabaron pareciendo trasnochadas y burdas —cualquier resumen que se haga de ellas hará que suenen aburridas—, pero estuvieron de moda mucho tiempo durante un período que llegaría hasta la adolescencia de Shakespeare. Su mezcla de nobles pensamientos y exuberante energía teatral gus-

taba a una variedad de espectadores impresionantemente grande, desde la gente iletrada hasta los espíritus más sofisticados. Aunque estas obras tuvieran poco o nulo interés por la particularidad psicológica o el tejido social que reflejaban, a menudo tenían la sagacidad de la sabiduría popular unida a una poderosa corriente de humor subversivo. Ese humor podía adoptar la forma de un rey con hocico de cerdo, pero más a menudo se centraba en el personaje prototípico, llamado habitualmente Vicio. Este pícaro revoltoso —que en los distintos autos o entremeses lleva nombres tales como Insolencia, Iniquidad, Libertinaje, Ociosidad, Desgobierno, Doblez e incluso, en un curioso ejemplo, Hickscorner— personificaba simultáneamente el espíritu de maldad y el espíritu de diversión. El público sabía que al final sería derrotado y echado del escenario entre golpes y fuegos de artificio. Pero durante un tiempo podía pavonearse ante los espectadores, burlándose de los rústicos, insultando a los solemnes agentes del orden y la piedad, gastando bromas a los incautos, tramando pillerías y atrayendo a los inocentes a las tabernas y las casas de lenocinio. Al público le encantaba aquello.

Cuando Shakespeare se puso a escribir para los escenarios de Londres, se inspiró en los espectáculos por lo demás decrépitos que tanto debieron de agraderle de niño. De ellos aprendió a dar a muchos personajes nombres emblemáticos: las prostitutas Dolly Rajasábanas (Doll Tearsheet) y Jane Trabajonocturno (Jane Nightwork) y los oficiales de justicia Cepo (Snare) y Colmillo (Fang), en *Enrique IV* (Parte Segunda), el borracho sir Tobías Belch («Regüeldo») y el puritano Malvolio («Malquiero») de *Noche de Epifanía*. Raras veces fue más allá de ahí y sacó directamente a escena personificaciones abstractas, como Rumor, que aparece cubierto con una túnica llena de lenguas pintadas, en *Enrique IV* (Parte Segunda), o Tiempo, que aparece cargado con un reloj de arena en *Cuento de invierno*. Pero en su mayor parte la deuda contraída con las obras de moralidad fue más indirecta y sutil. Absorbió su impacto muy pronto y se valió de ellas para formar los cimientos, en

gran medida ocultos tras la superficie, de su arte. Ese arte se basa en dos expectativas fundamentales que las obras de moralidad infundían en los espectadores: en primer lugar, la expectativa de que cualquier drama que valiera la pena ser visto debía tocar algún tema trascendental relacionado con el destino humano, y en segundo lugar, la de que llegara no solo al grupito de la élite culta, sino también a la gran masa de la gente corriente.

Shakespeare absorbió también de las moralidades algunos elementos específicos de su pericia escénica. Las obras de moralidad le ayudaron a saber cómo centrar la atención escénica en la vida psicológica, moral y espiritual de sus personajes, así como en su comportamiento externo. Le ayudaron a modelar emblemas físicos de su vida interior, como el brazo atrofiado y la joroba de Ricardo III. Le ayudaron a aprender la forma de construir sus dramas en torno a la lucha por el alma de un protagonista: el Príncipe Hal, debatiéndose entre su padre, sobrio, angustiado y calculador, y Falstaff, irresponsable, seductor e imprudente; el delegado Angelo, de *Medida por medida*, a quien su señor, el duque, entrega las riendas del poder para ponerlo a prueba; Otelo, desgarrado por su fe en la celestial Desdémona y las obscenas sugerencias del demoníaco Yago. Pero sobre todo le proporcionaron la fuente de un personaje de una maldad dramáticamente irresistible y subversiva.

El Vicio, la gran figura subversiva de las moralidades, no se alejó nunca de la mente creativa de Shakespeare. Con una mezcla de afecto y recelo, Hal llama a Falstaff «reverendo Vicio, cana Iniquidad» (*Enrique IV*, Parte Primera, 2.5.413); mordaz y divertido a un tiempo, el malévolo Ricardo III se compara a sí mismo con «el auténtico Vicio, la Iniquidad» (3.1.82), y Hamlet califica a su astuto tío, el usurpador Claudio como «vicio de reyes» (3.4.88). No hace falta invocar directamente la palabra «vicio» para que su influencia quede patente: el «honrado Yago», por ejemplo, con sus aires de camaradería, sus chistes maliciosos y su franca confesión de villanía debe muchísimo a esta figura. No es casualidad que la diabóli-

ca trama que urde contra Otelo y Desdémona adopte la forma de una broma práctica, una versión insoportablemente cruel de las jugarretas que hace el Vicio.

Quizá parezca extraño al principio encontrarnos de pronto al adorable Falstaff en compañía de asesinos a sangre fría como Claudio o Yago. Pero Shakespeare aprendió de las obras de moralidad otra cosa esencial para su arte: descubrió que la frontera entre la comedia y la tragedia es sorprendentemente permeable. En personajes tales como Aarón el Moro (el malvado negro de *Tito Andrónico*), Ricardo III o Edmundo, el bastardo del *El rey Lear*, Shakespeare evoca un tipo especial de emoción, la que él mismo debió de sentir por vez primera de niño al ver al Vicio en obras tales como *La cuna de seguridad* o el *Entremés de la Juventud*: la emoción del miedo mezclado con el placer transgresivo. El Vicio, la maldad personificada, es castigado debidamente al final de la obra, pero durante buena parte del espectáculo logra cautivar al público y la imaginación disfruta de una perversa jornada de asueto.

Los autores de las obras de moralidad pensaban que podían realzar el profundo impacto que pretendían lograr despojando a sus personajes de todos los rasgos distintivos incidentales y dejándolos reducidos a su esencia. Pensaban que así su público no se distraería con los detalles irrelevantes de las identidades individuales. Shakespeare se dio cuenta de que el espectáculo del destino humano resultaba de hecho muchísimo más fascinante cuando se asociaba no a abstracciones generalizadas, sino a personas con nombres concretos, personas hechas realidad con una intensidad de individualidad desconocida hasta entonces: encontramos así no ya a Juventud, sino al Príncipe Hal, no al Hombre Cualquiera, sino a Otelo.

Para lograr esa intensidad, Shakespeare se vio obligado tanto a liberarse de las viejas obras de moralidad como a adaptarse a ellas. No tuvo inconveniente en deshacerse por completo de muchos aspectos de ellas y en utilizar otros de formas que los viejos autores nunca habrían podido imaginar. A veces intensificaba mu-

chísimo la dosis de miedo: Yago es inmensamente más inquietante —y más eficaz— que Envidia o Insolencia. En otras ocasiones intensificaba enormemente la dosis de risa: las triquiñuelas y el gusto por la confusión de Vicio aparecen en el Coquito (*Puck*) de *Sueño de noche de verano*, pero su maldad ha sido totalmente depurada, quedando reducida solo a la mera travesura. Del mismo modo, aunque la cabeza de asno que le colocan a Sentajo (*Bottom*) recuerda el hocico de cerdo que colocaban en la cara del rey, se ha retirado por completo la pesada carga de enseñanza moral. Puede que Sentajo sea un burro, sí, pero no hace falta ninguna transformación mágica para revelar esa realidad. De hecho lo que se revela no es tanto su necedad —no tiene ni un solo momento de turbación o de vergüenza, y sus amigos no se ríen de él— cuanto su intrepidez. «Esto es querer tomarme por jumento», declara rotundamente Sentajo, «y meterme miedo, si pueden. Pues yo no me voy a menear de este sitio, hagan lo que hagan» (3.1.106-108). Le sorprende la apasionada declaración de amor de la Reina de las Hadas, pero se la toma como si tal cosa: «Uno diría, señora, que tiene usted muy poca razón para eso. Aunque ello es, a decir verdad, que razón y amor no suelen hacer buenas migas en estos tiempos» (3.1.126-128). Y se siente perfectamente cómodo en su nueva figura: «Se me da que tengo un gran antojo de un paco de heno: buen heno, heno dulce: no tiene parigual» (4.1.30-31). Cuando por fin le quitan la cabeza de asno, no experimenta ningún despertar moral; más bien, como dice Coquito, simplemente contempla una vez más el mundo con sus antiguos ojos de necio.

En esta obra, como de hecho a lo largo de toda su carrera, Shakespeare prescindió por completo de la piedad que caracterizara las piezas que vio en su juventud. La estructura que subyacía a todas esas obras era religiosa. De ahí que a menudo llegaran a su punto culminante en un momento visionario que anunciaba la redención del protagonista, una visión que apuntaba más allá de la vida cotidiana y que estaba familiarizada con unas verdades que excedían la comprensión de los mortales. En palabras de la Prime-

ra Epístola de san Pablo a los Corintios, con la que Shakespeare y sus contemporáneos estaban perfectamente familiarizados por su inacabable reiteración en la iglesia: «Ni el ojo vio ni el oído oyó, ni vino a la mente del hombre, lo que Dios ha preparado para los que lo aman» (1 Corintios 2:9, como decía la Biblia de los Obispos [1568], la versión que conocía Shakespeare y la que usaba más a menudo). «He tenido una aparición de lo más extraño», empieza diciendo Sentajo cuando recupera su forma humana. Y luego, contando las cosas a trompicones, intenta explicar lo que le ha pasado:

He tenido un sueño..., no cabe en seso de hombre decir qué sueño era. Asno será el hombre si anda por ahí desemplicando semejante sueño. Me parecía que yo era..., no hay hombre que sea capaz de decir qué. Me parecía que era..., y me parecía que tenía... Pero tonto de capirote es el hombre si presumiere de decir lo que yo tenía. El ojo del hombre no tiene oído, el oído del hombre no tiene vista, la mano del hombre no puede oler, su lengua concebir ni su corazón contar lo que mi sueño era.

(4.1.199-207)

Se trata del chiste de un dramaturgo decididamente seglar, un escritor que con suma destreza convirtió el sueño de lo sagrado en divertimento popular: «Voy a convencer a Pedro Membrillo que escriba un romance sobre este sueño. Se entitulará “El Sueño de Sentajo”, porque no tiene bajo ni tajo; y yo lo cantaré al final del fin de una comedia» (4.1.207-210). El chiste va muy lejos: alcanza a las solemnidades del púlpito, a las obras que las compañías de actores profesionales llevaban por provincias cuando Shakespeare era niño, a los actores aficionados que interpretaban versiones más toscas de esas mismas piezas, y quizá al propio Shakespeare joven y torpe, lleno de visiones que su lengua no era capaz de concebir y ansioso por interpretar todos los papeles.

Debió de haber muchos momentos como ese en la vida de Will en su casa paterna. El niño, todavía pequeño, debió de deleitar a

sus familiares y amigos imitando lo que había visto en el tablado elevado del ayuntamiento de Stratford: las compañías de cómicos de la legua que recorrían de punta a punta los Midlands, actuando en las localidades vecinas y en las mansiones de la zona. Los jóvenes fascinados por la farándula habrían podido ver actuar a los grandes intérpretes de la época en diversos escenarios a corta distancia de su residencia habitual.

La vida teatral de la región no dependía ni mucho menos solo de las visitas de las compañías de cómicos profesionales. Las localidades de las proximidades de Stratford, como las del resto del país, tenían festejos estacionales, en las que los miembros de los gremios y hermandades se ataviaban con sus mejores galas e interpretaban obras tradicionales. Durante una tarde, la gente sencilla —carpinteros, estañadores, fabricantes de flautas, etc.— desfilaba ante sus vecinos vestida de reyes y reinas, de locos y demonios. Coventry, a unos treinta kilómetros escasos de distancia, era particularmente animada; cuando era niño, probablemente llevaron a Will a ver el Auto del Martes del *Hocktide*.* El segundo martes después de Pascua de Resurrección, el martes de *Hocktide*, inauguraba tradicionalmente la mitad estival del año agrícola, y en muchos lugares, para celebrarlo, las mujeres ataban con sogas a los transeúntes y les pedían limosna. En Coventry los hombres y las mujeres tenían una manera especial de celebrar la fiesta: escenificaban una escandalosa conmemoración de una antigua matanza de los daneses a manos de los ingleses, hazaña en la que, según se decía, las mujeres inglesas habían mostrado un valor especial. La celebración anual del acontecimiento gozaba de una fama considerable

* El *Hocktide* es un término antiquísimo que designa el lunes y el martes de la semana siguiente al segundo martes después de Pascua. Junto con el *Whitsuntide* (equivalente a Pentecostés) y los doce días del *Yuletide* (correspondientes a las fiestas navideñas) constituían las únicas vacaciones anuales de los labradores, correspondientes a los días de inactividad del ciclo anual en los que los siervos de la gleba dejaban de trabajar en las tierras de su señor y probablemente también en las suyas. (*N. de los T.*)

en la comarca y quizá atrajera entre la concurrencia a la familia de Shakespeare.

A finales de mayo o junio, en la época de los atardeceres largos, que se dejan transcurrir placenteramente, quizá asistieran también a alguno de los grandes espectáculos anuales con motivo del Corpus Christi, en los que las obras presentaban todo el destino de la humanidad desde la creación y el pecado original hasta la redención. Estos llamados ciclos del misterio, uno de los grandes logros del teatro medieval, habían sobrevivido hasta finales del siglo xvi en Coventry y en varias otras ciudades de Inglaterra. Asociada originalmente a una gran procesión en honor de la Eucaristía, la producción de un ciclo del misterio constituía una gran empresa municipal, en la que participaba gran cantidad de personas y que comportaba un gasto significativo. En varios rincones de la ciudad, por lo general en tablados construidos para la ocasión o en carretas, gentes piadosas (o simplemente de carácter exuberante e histriónico) de la localidad representaban una parte del ciclo: la historia de Noé, el ángel de la Anunciación, la resurrección de Lázaro, Jesús en la cruz, las tres Marías en el sepulcro, etc., etc. Determinados gremios solían asumir los costes y la responsabilidad de las distintas piezas del ciclo, a veces con particular pericia: los carpinteros de navío se encargaban de la historia de Noé, los orfebres de los Reyes Magos, los panaderos de la Última Cena, y los tenaceros y agujeros (fabricantes de pinzas y agujas) de la Crucifixión.

Es comprensible que los reformadores protestantes fueran hostiles a todas estas actividades, pues deseaban dismantelar a toda costa la cultura y los ritos católicos tradicionales de los que habían surgido todos esos espectáculos, y hacían intensivas campañas con objeto de poner fin a aquellas representaciones. Pero las obras no eran estrictamente católicas, y el orgullo cívico y el gusto que sentía por ellas la población era tal que perduraron, a pesar de la dura oposición de las instituciones, hasta las décadas de 1570 y 1580. En 1579, cuando Will tenía quince años, quizá asistiera todavía a alguna representación en Coventry en compañía de su familia.