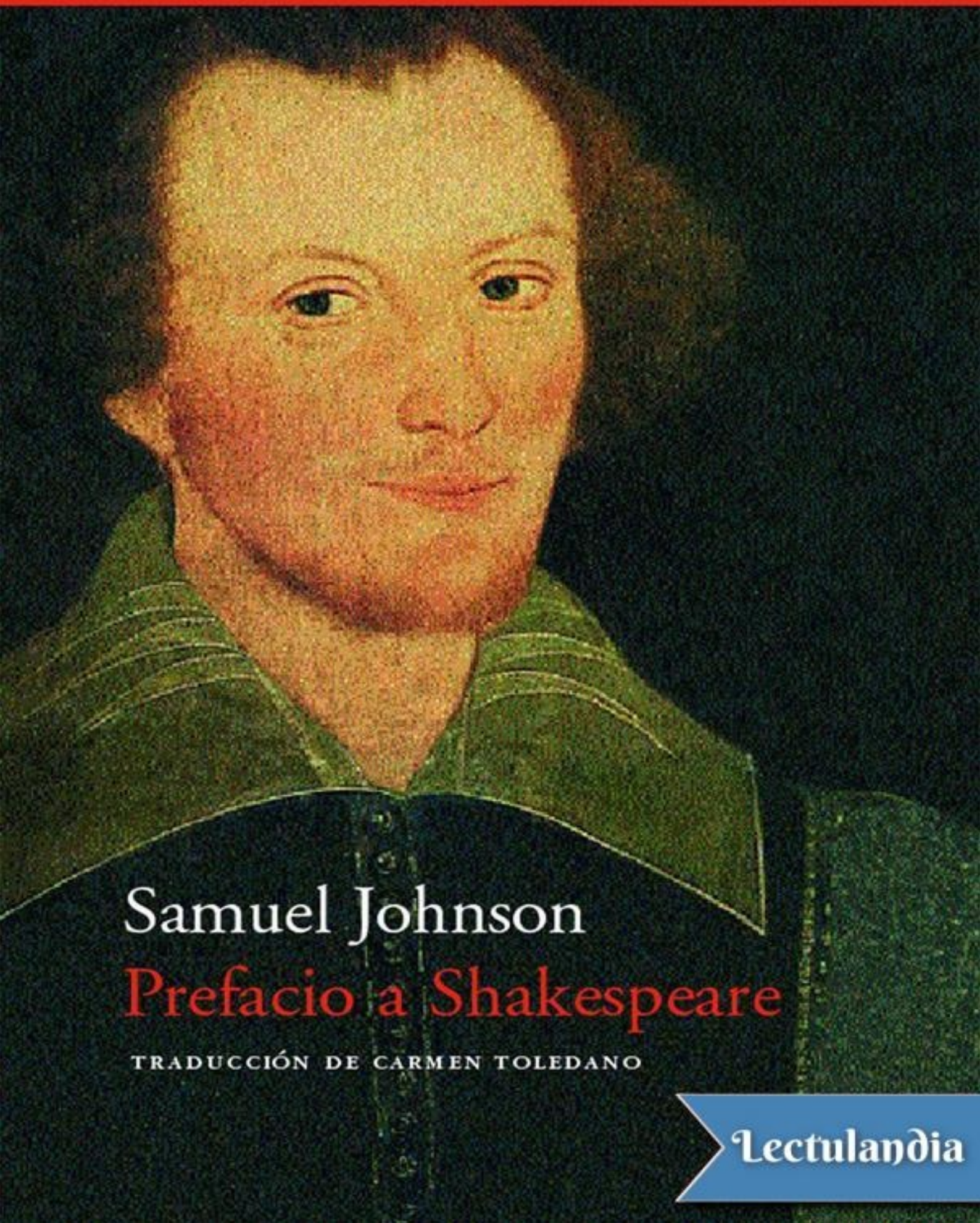


Samuel Johnson

Prefacio a Shakespeare

TRADUCCIÓN DE CARMEN TOLEDANO

Lectulandia

En 1765 aparecía la edición a cargo de Samuel Johnson de las obras de Shakespeare, y con el prefacio que abría la serie de ocho volúmenes se iniciaba la lectura crítica moderna de uno de los genios literarios más celebrados de todos los tiempos. Johnson, crítico impecable y a su vez autor prolífico, trazó los caminos que todavía hoy guían nuestra lectura —incesante y siempre renovada— de Shakespeare: en primer lugar, que el autor de *Hamlet* fue ante todo un hombre de teatro (dramaturgo y actor), atento a la relación entre la acción escénica y la reacción del público; en segundo lugar, que sus personajes no son héroes de corte clásico, son hombres que actúan como lo haría el lector —o el espectador— si estuviera en su situación. Y en tercer lugar —y el más importante—, más que un autor estrechamente vinculado a sus contemporáneos, Shakespeare trasciende en este ensayo las fronteras, de su tiempo y se erige como contemporáneo de la posteridad.

Lectulandia

Samuel Johnson

Prefacio a Shakespeare

ePub r1.0
Oxobuco 26.09.13

Título original: *Preface to Shakespeare*
Samuel Johnson, 1765
Traducción: Carmen Toledano

Editor digital: Oxobuco
ePub base r1.0

más libros en lectulandia.com

Los elogios prodigados inmerecidamente a los muertos y los honores que sólo por su eminencia se rinden a la antigüedad seguirán probablemente alimentando las quejas de aquellos que, incapaces de contribuir a la verdad, esperan obtener renombre de las herejías de la paradoja; o las de aquellos otros que, arrojados por la decepción hacia argumentos reconfortantes, se muestran dispuestos a esperar de la posteridad lo que el presente les regatea y alardean de que el tiempo les concederá al fin la consideración que por envidia se les niega.

La antigüedad, como cualquier otra categoría que suscite el interés del hombre, cuenta sin duda con devotos que la veneran no desde la razón sino desde el prejuicio. Algunos parecen admirar indiscriminadamente cualquier cosa preservada por el tiempo, sin tener en cuenta que, en ocasiones, el tiempo coopera con la suerte. Todos ellos están acaso más dispuestos a honrar las excelencias del pasado que las del presente, y sus mentes contemplan el genio a través de las sombras de la edad, como los ojos escudriñan el sol a través de un artefacto oscuro. El objetivo principal de la crítica es encontrar los defectos de los modernos y las virtudes de los antiguos: mientras un autor está vivo juzgamos su capacidad por la peor de sus actuaciones, y cuando está muerto, por la mejor.

Sin embargo, a aquellas obras cuya importancia no es absoluta ni definitiva sino gradual y relativa, a aquellas que no se sustentan sobre principios científicos y demostrables sino que apelan a la observación y la experiencia, no se les puede aplicar otro rasero que el de su permanencia en el tiempo y su constancia en la estima. A menudo se ha examinado y comparado lo que la humanidad ha poseído durante largo tiempo, y si su valía persiste es porque las frecuentes comparaciones han confirmado la opinión en su favor. De igual manera que entre las obras de la naturaleza el hombre no puede considerar profundo un río ni alta una montaña sin conocer muchas montañas y muchos ríos, así en los productos del genio no se puede calificar algo de excelente hasta haberlo comparado con otras obras del mismo tipo. La validez de toda demostración se manifiesta de inmediato y no tiene nada que esperar ni que temer del paso del tiempo, pero las obras de carácter tentativo y experimental deben ser juzgadas en relación con la capacidad general y colectiva del hombre, tal como esta se nos muestra en una larga sucesión de esfuerzos. Del primer edificio que se erigió, se hubiera podido afirmar ya con certeza que era redondo o cuadrado, pero sólo por referencia al tiempo se pudo determinar si era alto o espacioso. La escala numérica de Pitágoras se reveló perfecta al instante, pero ni siquiera ahora podríamos saber si los poemas de Homero trascienden los límites de la inteligencia humana salvo por la constatación de que siglo tras siglo, nación tras nación, no hemos sido capaces de hacer otra cosa que reescribir sus episodios, dar nuevos nombres a sus personajes y parafrasear sus opiniones.

El respeto por las obras que han perdurado en el tiempo no obedece, por tanto, a

una crédula confianza en la superior sabiduría de tiempos pretéritos, ni a la sombría certidumbre de la inevitable decadencia de la humanidad, sino que es consecuencia de opiniones reconocidas e incontestables: lo que se conoce desde hace más tiempo ha sido examinado en más ocasiones, y lo que se ha examinado más se entiende mejor.

El poeta cuyas obras me propongo revisar comienza ahora a adquirir la dignidad de los antiguos y a reclamar los privilegios de una fama consolidada y de una veneración canónica. Ha sobrevivido con mucho a su siglo, plazo comúnmente admitido como prueba del mérito literario. Cualquier ventaja que pudiera haber sacado alguna vez de alusiones personales, costumbres locales u opiniones pasajeras se ha desvanecido con los años; y cualquier tema de alegría o congoja que le proporcionaran los usos y maneras sociales ahora sólo oscurece las escenas que una vez iluminó. Han desaparecido los efectos del aplauso y de las rivalidades; la memoria de sus amigos y de sus enemigos se ha disipado; sus obras no procuran argumentos en favor de opinión alguna, ni proveen de improperios para injuriar a cualquier otra facción; no complacen la vanidad ni premian la malicia; se leen sin más motivo que el deseo de obtener placer, y solamente en la medida en que lo proporcionan merecen, por tanto, nuestro elogio. Y así, sin el apoyo del interés o de la pasión, han sobrevivido a gustos y modas, haciéndose acreedoras de nuevos honores conforme se transmitían de generación en generación.

Pero dado que el juicio humano, pese a avanzar gradualmente hacia la certidumbre, no es nunca infalible, y la aprobación, aunque continuada en el tiempo, puede ser únicamente fruto del prejuicio o la moda, resulta conveniente preguntarse cuáles son los méritos con los que Shakespeare ha alcanzado y mantenido la estima de sus compatriotas.

Nada satisface más ni por más tiempo que las representaciones de la naturaleza universal. Sólo a unos pocos les es dado conocer las costumbres particulares y, por tanto, sólo estos pueden juzgar el grado de fidelidad con el que son imitadas. El deseo de novedad que despierta la vulgaridad de la vida puede verse temporalmente satisfecho con las invenciones extravagantes de una mente caprichosa, pero los placeres del asombro se agotan en seguida y el espíritu sólo puede entonces reposar en la firmeza de la verdad.

Shakespeare es, por encima de todos los escritores —al menos de los modernos—, el poeta de la naturaleza, aquel que ofrece a sus lectores un espejo fiel de las costumbres y de la vida. Sus personajes no están moldeados según los usos de lugares concretos sin vigencia en el resto del mundo, ni por las peculiaridades del oficio o del estudio que sólo se manifiestan en unos pocos, ni por las contingencias de modas pasajeras y opiniones circunstanciales: son hijos legítimos de una humanidad común, tal como el mundo siempre nos los proporcionará y en la forma en que nuestros ojos

siempre podrán encontrarlos. Sus personajes hablan y actúan movidos por esas pasiones y principios universales que inquietan a todos los espíritus y que mantienen en movimiento el sistema de la vida. Con demasiada frecuencia en las obras de otros poetas, un personaje es sólo un individuo; por lo general, en las de Shakespeare, es una especie.

Es de esta amplitud de miras del ser humano de donde se deriva tanta enseñanza; es ella la que llena las obras de Shakespeare de axiomas prácticos y sabiduría doméstica. Se decía de Eurípides que cada uno de sus versos era un precepto; de Shakespeare se podría decir que de sus obras cabe extraer un código de prudencia en lo social y lo económico. Y, sin embargo, su verdadera fuerza no se aprecia en el esplendor de pasajes concretos sino en el desarrollo de su trama y en el tenor de sus diálogos; y aquel que pretenda recomendarlo mediante una selección de citas actuará como el pedante en Hierocles[1], que mientras tuvo su casa en venta llevaba de muestra un ladrillo en el bolsillo.

Sólo por comparación con otros autores podremos entender hasta qué punto destaca Shakespeare al ajustar sus sentimientos a la vida real. En las antiguas escuelas de retórica se hacía patente que cuanto más aplicado era el alumno, menos preparado estaba para la vida, porque allí no encontraba nada con lo que pudiera tropezarse en ningún otro lugar. Otro tanto cabría decir del teatro, a excepción del de Shakespeare. A las órdenes de otros, los escenarios se pueblan de personajes jamás vistos, que hablan en una lengua jamás oída sobre temas que jamás surgirían del trato entre humanos. Pero, a menudo, los diálogos de este autor están tan determinados por las circunstancias que los desencadenan y se desarrollan con tanta naturalidad y sencillez, que, más que reclamar los méritos que a la ficción se deben, parecen celosamente recogidos de conversaciones y acontecimientos cotidianos.

En cualquier otro escenario, el principio universal es el amor, cuya fuerza organiza el bien y el mal y acelera o retarda toda acción. Introducir en la historia un amante, una dama y un rival, enredarlos en compromisos contradictorios, confundirlos con intereses opuestos y atormentarlos con la violencia de deseos irreconciliables, unirlos en delirantes encuentros y separarlos en dolorosas rupturas, colmar sus bocas de apasionado alborozo y espantoso dolor, afligirlos como ningún ser humano haya sido jamás afligido y salvarlos como ningún ser humano haya sido jamás salvado, es la tarea del dramaturgo moderno. A tal fin se fuerza lo probable, se falsifica la vida y se corrompe la lengua. Pero como el amor es sólo una de las muchas pasiones, y no ejerce una gran influencia en el conjunto de la vida, ocupa poco lugar en las obras de un poeta que extraía sus ideas * de la realidad y mostraba sólo aquello que veían sus ojos. Él sabía que cualquier otra pasión, ya fuera atemperada o desbordada, era causa de felicidad o desgracia.

Elegir y fijar perfiles tan amplios y generales no es tarea fácil, y tal vez ningún

poeta haya logrado jamás singularizar con tanta claridad sus personajes. No diré como Pope[2] que cada parlamento pueda ser atribuido a un locutor específico, pues muchos de ellos no tienen ninguna nota característica, pero aunque en rigor quizás alguno pudiera atribuirse a cualquier otro, resultaría difícil encontrar uno que pudiera ser adecuadamente transferido de su actual propietario a otro pretendiente. Cuando hay un motivo para elegir, la elección es siempre certera.

Otros dramaturgos sólo consiguen llamar la atención con personajes exagerados o desmesurados, con muestras de vicios y virtudes fabulosas sin parangón, al modo en que los escritores de historias bárbaras cautivaban al lector con un gigante y un enano. Aquel que pretenda formarse una idea de la naturaleza humana a partir de estas obras verá frustradas por completo sus expectativas. En Shakespeare no hay héroes; sus escenas sólo están pobladas por hombres que hablan y actúan como el mismo lector siente que actuaría y hablaría en tales circunstancias. Incluso cuando el motivo es sobrenatural, el diálogo conserva su llaneza. Otros escritores disfrazan las pasiones más naturales y los hechos más comunes de tal forma que quien los observa en el libro no los reconoce en el mundo. Shakespeare aproxima lo remoto y vuelve familiar lo extraordinario; el acontecimiento que representa no ocurrirá jamás, pero si se produjera sus efectos serían seguramente los mismos que él le atribuyó. Cabría decir que ha representado la naturaleza humana no sólo tal y como se comporta en situaciones reales, sino como lo haría en circunstancias a las que en rigor no puede ser expuesta.

Este es, por tanto, el mérito de Shakespeare: su teatro es el espejo de la vida. Aquel que haya visto perturbada su imaginación persiguiendo los fantasmas que otros escritores crearan, puede sanar de sus delirios con la lectura de unos sentimientos humanos en un lenguaje humano, o con escenas a través de las cuales hasta un ermitaño podría alcanzar a conocer de asuntos mundanos y un confesor predecir la evolución de las pasiones.

Por su apego a la naturaleza universal ha quedado expuesto a la censura de los críticos que fundamentan sus juicios en principios estrechos. Dennis y Rhymer[3] consideran que sus romanos no son lo bastante romanos; Voltaire censura sus reyes por no ser absolutamente regios. Dennis se siente ofendido porque Menenio, un senador de Roma, actúa como un bufón, y Voltaire quizá juzga que se trasgrede la decencia cuando el usurpador danés es presentado como un borracho. Pero Shakespeare siempre hace prevalecer lo sustancial sobre lo accidental y mientras logre aprehender el rasgo básico no se preocupa demasiado de matices sobrevenidos y adventicios. Su historia necesita de reyes o romanos, pero él sólo piensa en hombres. Sabedor de que en Roma, como en cualquier otra ciudad, había hombres de toda índole, buscando un bufón acudió al senado, donde sin duda lo encontraría. Su intención era mostrar un usurpador y un asesino no sólo odioso sino también

despreciable, y por ello añadió la dipsomanía a sus otras cualidades, consciente de que los reyes aprecian el vino igual que el resto de los humanos y de que el vino también ejerce sobre ellos sus poderes naturales. Mezquinos reparos de mentes mezquinas: un poeta pasa por alto los aspectos fortuitos de un país o de una condición social del mismo modo que un pintor, satisfecho con la figura, olvida los ropajes.

Más detenimiento merece el reproche al que se ha hecho acreedor por mezclar escenas cómicas y trágicas, toda vez que ello ocurre a lo largo de su obra. Presentemos primero los hechos para luego examinarlos.

En un sentido estricto y crítico, las obras dramáticas de Shakespeare no son ni tragedias ni comedias, sino composiciones de otro tipo. Muestran la auténtica condición de la naturaleza terrenal, que participa del bien y del mal, (de la alegría y de la pena, en proporciones infinitamente variables e innumerables combinaciones, y dan expresión al curso de un mundo en el que la pérdida de uno supone el triunfo de otro; en el que el jaranero se abalanza sobre su vino mientras el afligido da sepultura a su amigo; en el que la malignidad de uno es a veces eclipsada por la farra de otro, y muchos beneficios y otros tantos males se causan o evitan de manera fortuita.

De entre este caos de intereses contrapuestos y catástrofes, los poetas clásicos, de acuerdo con las leyes que prescribía la costumbre, seleccionaban, unos, los crímenes de los hombres, y otros, sus extravagancias; unos, las vicisitudes determinantes de la vida, y otros, los acontecimientos más banales; unos, los horrores de la desgracia, y otros, los gozos de la prosperidad. Así surgieron las dos formas de imitación que conocemos como *tragedia y comedia*, dos formas de composición que persiguen objetivos distintos con medios opuestos, y consideradas tan poco afines que no recuerdo ni un solo escritor entre los griegos y romanos que se atreviera con ambas.

Shakespeare aúna la capacidad de provocar la risa y el llanto no sólo en una misma persona sino en una misma obra. En casi todas ellas se alternan personajes circunspectos y joviales, y el desarrollo de la trama unas veces transmite tristeza y gravedad, y otras, risa y ligereza.

Es indiscutible que se trata de una práctica contraria a las reglas de la crítica; sin embargo, la crítica se muestra siempre receptiva a la naturaleza. La finalidad de toda obra escrita es instruir, la de la poesía es instruir deleitando. Es indudable que la mezcla de géneros recoge todas las enseñanzas de la tragedia y la comedia, porque las incluye a ambas en sus variadas situaciones y se acerca más que cualquiera de ellas a la apariencia de la vida, mostrando la forma en la que las grandes intrigas y los pequeños propósitos se pueden favorecer o ignorar mutuamente, y cómo lo más alto y lo más bajo cooperan en un sistema global mediante conexiones inevitables.

Se reprochará que el cambio de escena interrumpe el desarrollo de las pasiones, y que la acción principal, al no verse debidamente presentada por una sucesión de acontecimientos preparatorios, termina por perder esa capacidad de conmover que

define la perfección en la poesía dramática. El razonamiento es tan seductor que lo dan por bueno incluso los que por propia experiencia saben que es falso. La mezcla de escenas rara vez frustra la pretensión de agitar las pasiones. La ficción no puede conmover tanto sin que nuestra atención se vea fácilmente distraída y, aun admitiendo que a veces nuestra plácida melancolía se ve alterada por una inoportuna frivolidad, debe tomarse en consideración que la melancolía no siempre resulta placentera, y que lo que a unos perturba a otros alivia, que cada espectador tiene su idiosincrasia y, sobre todo, que todo placer descansa en la variedad.

Aquellos que en sus ediciones de las obras de Shakespeare las dividieron en comedias, historias y tragedias no parecen haber contado con unos criterios exactos o claros para la distinción de estos tres tipos.

En su opinión, todo lo que acabe bien para el protagonista es una comedia, independientemente de lo graves o dolorosos que sean los sucesos precedentes. Este concepto de comedia ha perdurado largo tiempo entre nosotros: se han escrito obras que con sólo cambiar el desenlace se consideraban hoy tragedias y mañana comedias.

La tragedia no era en aquella época un poema más digno o elevado que la comedia; simplemente exigía un final calamitoso, con el que la crítica común de la época se daba por satisfecha, por ligero que fuera el placer que derivara de su desarrollo.

Una historia consistía en una serie de acciones ordenadas cronológicamente, pero independientes unas de otras y sin ninguna tendencia a anticipar o definir una conclusión. No siempre es fácil distinguirla de la tragedia: la tragedia de *Antonio y Cleopatra* no se acerca más a la unidad de acción que la historia de *Ricardo II*. Una historia podía continuarse en otras obras: al no tener plan, no tenía límites.

A lo largo de todas estas taxonomías escénicas, el proceso de creación de Shakespeare es idéntico: la alternancia de seriedad y alegría, que tan pronto conmueve como estimula el espíritu. Pero cualquiera que sea su intención, ya sea alegrar o entristecer, o conducir la trama sin pasión ni emoción por las sendas del diálogo fluido y familiar, nunca fracasa en su objetivo: según su voluntad reímos, lloramos o nos quedamos en silencio serenamente expectantes, en una calma sin indiferencia.

Cuando se comprende el objetivo de Shakespeare, la mayor parte de las críticas de Rhymer y Voltaire se desvanecen. *Hamlet* comienza, de forma apropiada, con dos centinelas; lago grita en la ventana de Brabantio sin perjudicar el esquema de la obra, pero en unos términos que difícilmente toleraría un espectador moderno; el personaje de Polonio es adecuado y útil, y hasta los sepultureros son escuchados con aprobación.

Shakespeare opta por la poesía dramática con un mundo abierto ante sí: las reglas de los clásicos sólo eran conocidas por unos pocos; el criterio del público no estaba

aún formado; no disponía de un modelo con suficiente prestigio como para verse obligado a imitarlo, ni de críticos con autoridad suficiente para poder refrenar su fantasía. Por tanto, Shakespeare daba rienda suelta a su temperamento natural, y este, como ha señalado Rhymer, lo condujo hacia la comedia. En cuanto a la tragedia, a menudo parece escribir con gran esfuerzo y aplicación, pero con resultados poco afortunados. Sin embargo, en sus escenas cómicas parece crear sin esfuerzo lo que ningún esfuerzo mejoraría. En la tragedia está continuamente buscando la mínima oportunidad para lo cómico, mientras que en la comedia parece solazarse, si no abandonarse, en una manera de pensar más en consonancia con su propia naturaleza. En sus escenas trágicas siempre falta algo, pero sus comedias a menudo superan nuestros anhelos y expectativas. De su comedia nos placen las reflexiones y el lenguaje, y de su tragedia, en mayor medida, los hechos y la acción. Su obra trágica parece fruto de la habilidad; la cómica, del instinto.

La vitalidad de sus escenas cómicas apenas ha flaqueado tras siglo y medio de cambios en la lengua y en las costumbres. Como sus personajes actúan conforme a principios nacidos de pasiones genuinas muy poco alteradas por circunstancias particulares, sus gustos y aflicciones resultan comprensibles en cualquier época y lugar; son naturales y, por eso mismo, imperecederos. Los aspectos accidentales de las conductas privadas son como el barniz, que de momento brilla y agrada pero pronto amarillea sin dejar rastro del lustre anterior. Los matices de la pasión verdadera son, sin embargo, como los colores de la naturaleza, que impregnan la materia en su totalidad y permanecen mientras lo haga el cuerpo que los exhibe. La mezcla ocasional de formas heterogéneas se disuelve de manera tan fortuita como se aglutinó; por el contrario, la sencillez uniforme de los caracteres primigenios no está sujeta a altibajos. La tierra que una riada acumula es diseminada por la siguiente, mientras que la roca permanece en su sitio. El diamante shakespeareano resiste indemne la corriente del tiempo que sin cesar arrastra los solubles cimientos de otros escritores.

Si existe en cada nación, según creo, un estilo que jamás pasa de moda, una dicción tan consonante y afín con la morfología y los principios de cada lengua como para permanecer estable e inalterada, ese estilo deberá probablemente buscarse en los tratos más comunes de la vida, entre aquellos que sólo hablan para que se les entienda, sin la pretensión de resultar elegantes. Los exquisitos persiguen siempre las últimas novedades y los doctos huyen de las formas convencionales de hablar con la esperanza de encontrar o crear otras mejores; quienes ansían la notoriedad reniegan de lo común incluso cuando es correcto. Pero existe una dicción intermedia entre la afectación y la grosería donde reside la propiedad y de la que nuestro poeta parece haber sacado su diálogo cómico. Por eso suena mejor a oídos contemporáneos que cualquier otro autor igual de lejano, y atesora entre sus virtudes la de merecer que se

le estudie como uno de los primeros maestros de nuestra lengua.

Estas observaciones no deben considerarse constantes invariables sino portadoras de una verdad de carácter general y dominante. De los diálogos coloquiales de Shakespeare se ha dicho que son fluidos y claros pero no carentes por completo de rudeza o dificultad, del mismo modo que el campo puede ser sumamente fértil aunque contenga zonas inapropiadas para el cultivo. Sus personajes son elogiados por su naturalidad, aunque, en ocasiones, sus sentimientos resulten forzados y sus acciones inverosímiles, al igual que la Tierra es esférica en conjunto, aunque su superficie se vea alterada por protuberancias y cavidades.

Shakespeare acumula defectos entre sus excelencias, defectos suficientes como para oscurecer y ocultar cualquier otro mérito. Los mostraré, en la proporción en la que me parece que se hallan, sin envidia maliciosa ni veneración idólatra; pues nada puede tratarse de forma más inocente que los anhelos de celebridad de un poeta fallecido, y merece escasa consideración el fanatismo que sitúa el candor por encima de la verdad.

Su primer defecto es el causante de la mayoría de los males, tanto en los libros como en los hombres: sacrifica la virtud a la conveniencia y pone más cuidado en agradar que en instruir, hasta tal punto que parece escribir sin ningún propósito moral. En efecto, es posible deducir de sus obras un código de deberes sociales, pues aquel que piensa razonablemente piensa moralmente, pero sus preceptos y axiomas se le escapan de manera aleatoria. No distribuye con justicia el bien y el mal, ni se preocupa siempre de hacer que el virtuoso repruebe al perverso. Conduce a sus personajes indistintamente por el camino correcto e incorrecto, y al final se desentiende de ellos dejando que su ejemplo surta efecto por casualidad. La barbarie de su época no puede justificar este defecto, pues es deber de todo escritor mejorar el mundo, y la justicia es una virtud independiente de la época y el lugar.

La trama está trenzada a menudo de un modo tan impreciso que la más mínima atención la hubiera mejorado, y se desarrolla de manera tan descuidada que en ocasiones el autor parece no comprender globalmente sus propios propósitos. Pasa por alto las oportunidades de instruir o deleitar a las que el curso de su propia trama parece abocarle, y aparentemente desprecia aquellas situaciones que podrían resultar más conmovedoras en favor de otras más sencillas.

Se puede observar que en muchas de sus obras se ha descuidado de modo evidente la última parte. A medida que se acercaba el final de su tarea, y con la recompensa a la vista, escatimaba el trabajo en aras del beneficio. En consecuencia, ahorraba esfuerzos allí donde estos resultaban más necesarios, y los desenlaces se volvían inverosímiles o imperfectos.

Shakespeare no atendía a diferencias de tiempo o lugar, y atribuía a una época o nación, sin ningún género de escrúpulos, las costumbres, instituciones y creencias de

otra, a expensas no sólo de lo probable sino también de lo posible. Pope se ha empeñado, de forma más apasionada que juiciosa, en atribuir estos defectos a sus supuestos intermediarios. No debe extrañarnos encontrar a Héctor citando a Aristóteles cuando vemos los amores de Teseo e Hipólita mezclados con la mitología gótica de las hadas. De hecho, Shakespeare no fue el único en transgredir la cronología, pues, en la misma época, Sydney[4], que no carecía de conocimientos, confundió en su *Arcadia* la época feudal con la pastoril, los días de algarabía, violencia y aventura con aquellos otros de inocencia, tranquilidad y seguridad.

En sus escenas cómicas rara vez sale airoso cuando traba a sus personajes en una pugna de réplicas ingeniosas y sarcásticas; sus bromas resultan casi siempre groseras y su humor licencioso. Ni sus caballeros ni sus damas parecen demasiado delicados, y apenas se destacan de sus bufones por algún signo de distinción. No es sencillo determinar si estaba reproduciendo conversaciones de su época; el reinado de Isabel ha sido considerado generalmente una época de pompa, ceremonia y reserva, aunque la relajación de esa severidad tal vez no fuera muy elegante. Sin embargo, siempre han tenido que existir unas maneras de entretenerse preferibles a otras, y un escritor debería elegir la mejor de ellas.

Sus tragedias parecen empeorar cuanto más esfuerzo les dedica. Las eclosiones pasionales que la necesidad impone son en su mayor parte conmovedoras e intensas; pero en cuanto demandan su inventiva o apremian su talento, los frutos de su mortificación resultan hinchados, pobres, tediosos y oscuros.

Su narración se ve afectada por una dicción desproporcionadamente pomposa y por una molesta sucesión de circunloquios, e invierte muchas palabras en describir de forma incompleta acontecimientos que, con un menor número de ellas, podrían haberse expuesto de forma más sencilla. La narración en la poesía dramática es en sí monótona, pues resulta mortecina y estática y obstaculiza el desarrollo de la acción, cuando debería ser siempre rápida y estar animada por frecuentes interrupciones. Para Shakespeare era un estorbo, y en lugar de aligerarla haciéndola más breve, se empeñó en dignificarla a base de gravedad y esplendor.

Sus declamaciones o discursos retóricos son por lo general fríos y flojos, ya que su fuerza era la de la naturaleza; cuando intentaba, como otros escritores trágicos, aprovechar la ocasión para explayarse y mostrar todos sus conocimientos, en lugar de actuar conforme requería la ocasión, rara vez evitaba al lector irritación y fatiga.

Le ocurre de vez en cuando verse enredado en un sentimiento difícil de manejar, que no alcanza a expresar correctamente pero al que no renuncia; se pelea con él durante un rato y, si se le resiste, lo condensa en las primeras palabras que le vienen a la mente y deja que lo desenreden y desarrollen aquellos que cuenten con más tiempo para dedicárselo.

El lenguaje intrincado no siempre supone una idea sutil, ni la amplitud del verso

una imagen extraordinaria; a menudo se olvida de adecuar las palabras a las cosas, de forma que sentimientos triviales e ideas vulgares defraudan la expectación suscitada por sonoros epítetos y figuras pomposas.

Pero los admiradores de este gran poeta nunca encuentran menos motivos para satisfacer sus expectativas de excelsitud que cuando aquél parece totalmente decidido a sumirlos en la zozobra y ablandarlos con emociones tiernas recurriendo al declive de la grandeza, a los peligros de la inocencia o a los sufrimientos del amor. Nunca pasa mucho tiempo sin que un chiste fácil o un equívoco vulgar interrumpan sus momentos delicados y conmovedores. Tan pronto se pone en movimiento, se contiene, reprimiendo o destruyendo con repentina frialdad el terror o la piedad que estaban naciendo en el espíritu.

Los juegos de palabras son para Shakespeare como los fuegos fatuos para el viajero; los sigue en todas sus aventuras, con toda seguridad lo desvían de su camino y con toda seguridad lo hunden en el fango. Ejercen sobre su mente una especie de poder maligno y una fascinación irresistible. Sea cual fuere la dignidad o profundidad de su disquisición, ya esté ampliando el conocimiento o cantando al amor, ya distrayendo la atención con anécdotas o enredándola en intrigas, en cuanto encuentre ocasión para el juego de palabras, dejará su tarea inacabada. El retruécano es la manzana de oro por la que siempre se desviará de su camino o descenderá de las alturas. Le gustaba tanto un retruécano, por muy inútil y estéril que fuera, que se daba por satisfecho creándolo, incluso a costa de la razón, la propiedad y la verdad. El retruécano fue su fatal Cleopatra, por el que todo lo perdió contento de perderlo.

Resultará extraño que, al enumerar los defectos de este autor, aún no haya mencionado su desatención a las unidades: la inobservancia de unas reglas creadas y establecidas por la autoridad conjunta de poetas y críticos.

Respecto al resto de sus infracciones contra el arte de escribir, me remito al juicio de la crítica sin demandar para él más favor que el que se debe a cualquier eminencia: que se contrapesen aciertos y errores. No obstante, teniendo en cuenta las críticas que esta irregularidad pudiera merecer, y con el debido respeto a esa erudición que deberé desafiar, trataré de ver si soy capaz de defenderlo.

Sus historias, al no ser ni tragedias ni comedias, no están sujetas a ninguna de sus reglas. Con objeto de merecer la consideración a la que aspiran, no necesita más que anticipar suficientemente los cambios de acción para que resulten comprensibles; que los sucesos sean variados y conmovedores y los personajes coherentes, naturales y definidos. Esta es toda la coherencia que se persigue y, en consecuencia, no debe buscarse ninguna otra.

En sus otras obras ha respetado por completo la unidad de acción. De hecho, no cuenta con un argumento que sistemáticamente se enrede y sistemáticamente se desenrede. No se emplea en ocultar sus intenciones sólo para luego destaparlas, pues

tal cosa raramente ocurre en el orden de los hechos reales, y Shakespeare es el poeta de la naturaleza. Su plan cumple por lo general las exigencias aristotélicas: un comienzo, un nudo y un desenlace; los acontecimientos se suceden y la conclusión los sigue como su lógica consecuencia. Quizá sobren algunos hechos; igual que en otros poetas, muchos discursos sólo sirven para rellenar tiempo en el escenario, pero el sistema en su conjunto avanza de forma gradual y el final de la obra coincide con el final de la expectación.

Shakespeare no ha prestado atención a las unidades de tiempo y lugar, pero tal vez una mirada más atenta a los principios sobre los que se sustentan disminuya su importancia y las prive de la consideración de la que han gozado de forma genérica desde tiempos de Corneille[5], descubriendo que han dado más problemas a los poetas que placer al espectador.

La obligación de observar las unidades de tiempo y de lugar nace de la supuesta necesidad de hacer verosímil la pieza teatral. Los críticos consideran imposible llegar a creer que una acción que transcurre durante meses o años suceda en tres horas; o que el espectador se vea sentado en el teatro mientras los embajadores van y vienen de reinos lejanos, mientras se reclutan ejércitos y se sitian ciudades, mientras un desterrado deambula por el mundo y regresa, o mientras que aquel al que ven cortejando a su amada lamenta la pérdida de su hijo. La mente se rebela contra una mentira tan evidente y la ficción pierde su fuerza cuando rehúsa parecerse a la realidad.

De las estrechas limitaciones de tiempo deriva la necesidad de contraer el espacio. Si el espectador advierte que el primer acto se desarrollaba en Alejandría, no podrá creer que el segundo suceda en Roma, un punto tan alejado de aquel que ni los dragones de Medea podían haberlo llevado hasta allí en tan poco tiempo; sabe con certeza que él no ha cambiado de lugar y que ese lugar no puede cambiar por sí solo; que lo que era una casa no puede convertirse en una pradera, y que lo que fue Tebas jamás podrá ser Persépolis.

Tal es el triunfante discurso con el que el crítico se regocija de las deficiencias de un poeta anómalo, y lo hace por lo general sin réplica ni resistencia. Es hora, pues, de decirle, apoyados en la autoridad de Shakespeare, que asuma como un principio incuestionable una postura cuya falsedad su juicio proclama desde que su aliento se dispone a convertirla en palabras. Falso es que una representación se confunda con la realidad, que el contenido de cualquier historia dramática haya resultado jamás creíble o, incluso, creída por un solo instante.

La objeción fundada en la imposibilidad de pasar la primera hora en Alejandría y la siguiente en Roma presupone que, cuando empieza la obra, el espectador imagina realmente que está en Alejandría, y cree que el trayecto hasta el teatro ha sido un viaje a Egipto y que vive en la época de Marco Antonio y Cleopatra. Desde luego, si

es capaz de imaginar esto, podrá imaginar mucho más. Aquel que piensa en un determinado momento que el escenario es el palacio de los Tolomeos, bien puede pensar media hora después que es el promontorio de Accio[6]. La ilusión, si como tal es admitida, no tiene límites concretos; si el espectador puede ser persuadido siquiera una sola vez de que sus viejos amigos son ahora Alejandro y César, de que una habitación iluminada con velas es la llanura de Farsalia o la orilla del Gránico, es porque se encuentra en un estado de elevación fuera del alcance de la razón o de la verdad, y desde las alturas de la poesía empírea puede desdeñar las limitaciones de la naturaleza terrenal. No hay motivo por el que un espíritu que vaga en éxtasis deba reparar en el reloj, ni por el que una hora no pueda ser un siglo para las imaginaciones ardientes que hacen de un escenario un prado.

Lo cierto es que los espectadores no pierden nunca el buen juicio y saben, desde el primer acto hasta el último, que el escenario es sólo un escenario y que los actores son sólo actores. Acuden a escuchar una serie de versos recitados con ademanes apropiados y una entonación elegante. Los versos hacen referencia a una acción y esta debe acontecer en algún sitio, pero las diferentes acciones que componen la historia pueden situarse en lugares muy distantes entre sí: ¿por qué es absurdo admitir que un espacio pueda ser primero Atenas y luego Sicilia si siempre se ha sido consciente de que no es ni Sicilia ni Atenas sino un teatro moderno?

Por lo mismo, desde que se nos presenta el espacio, el tiempo se puede extender. El tiempo exigido por la trama transcurre en su mayor parte entre actos, pues, cualquiera que sea la acción representada, la duración real y poética es la misma. Si en el primer acto la representación sitúa en Roma los preparativos para la guerra contra Mitrídates, bien puede esta, sin caer en lo absurdo, tener en Pontos su desenlace. Sabemos que no hay guerra, ni preparativos para la guerra; sabemos que no estamos ni en Roma ni en Pontos, ni en presencia de Mitrídates ni de Lúculo. La pieza teatral muestra sucesivas dramatizaciones de acontecimientos sucesivos: ¿por qué no puede la segunda representar un acontecimiento ocurrido años antes si ambas están tan interrelacionadas que sólo cabe suponer que el tiempo ha pasado? De todos los modos de existencia, el tiempo es el más complaciente con la imaginación: con la misma facilidad se concibe el transcurso de los años que el lapso de unas horas. Embelesados, reducimos con facilidad el tiempo de las acciones reales; de ahí que aceptemos de buen grado el reducirlo cuando las vemos tan sólo dramatizadas.

Cabría preguntarse cómo puede conmover el teatro si no es creíble. Lo es con toda la credibilidad que merece una obra dramática. Lo es en la medida en que conmueve, como lo hace un cuadro fiel a su modelo, siempre que le represente al espectador lo que él sentiría si hiciera o sufriera lo que se finge sufrir o hacer. Un pensamiento no nos llega al alma porque los males a los que nos enfrenta sean reales, sino porque son males a los que nosotros mismos podríamos vernos expuestos. Si hay

alguna falacia, esta no consiste en que creamos la infelicidad de los actores, sino en que por un momento nos sintamos infelices nosotros mismos, en que lamentemos más la posibilidad de la desgracia que el hecho de imaginarnos ante ella, igual que una madre solloza por su hijo cuando recuerda que la muerte puede arrebatárselo. El placer de la tragedia procede de nuestra conciencia de la ficción; si creyéramos que los asesinatos y las traiciones son reales, dejarían de agradarnos.

La imitación produce dolor y placer, no porque se confunda con la realidad sino porque nos la recuerda. Cuando la imaginación se recrea con un paisaje pintado, no suponemos que los árboles puedan proporcionarnos sombra ni las fuentes frescor, sino que pensamos cuánto nos agradaría que esas fuentes fluyeran a nuestro lado y esos bosques se cimbraran sobre nosotros. Nos inquietamos al leer la historia de *Enrique V* pero nadie toma el libro por el campo de Agincourt. Una representación teatral es un libro recitado con unos elementos adicionales que potencian o disminuyen su efecto. La comedia doméstica es, a menudo, más eficaz en el escenario que en la página; la tragedia solemne lo es siempre menos. El estado de ánimo de Petrucho puede ser acentuado mediante muecas, pero qué voz o qué gesto puede añadir dignidad o fuerza al soliloquio de *Catón*[7].

Una obra dramática leída afecta al espíritu tanto como una obra representada. Así pues, se entiende que la acción no es real y, por tanto, se puede admitir que entre los actos transcurre un espacio mayor o menor de tiempo, y que el espectador de la obra no va a tener más en cuenta la duración o el espacio que el lector del relato, ante el cual pueden transcurrir en una hora tanto la vida de un héroe como las revoluciones de un imperio.

Considero imposible determinar e inútil preguntarse si Shakespeare conocía las unidades y las rechazaba a propósito, o si se apartaba de ellas por una feliz ignorancia. Cabe suponer razonablemente que cuando alcanzó la fama desdeñó los consejos y advertencias de eruditos y críticos, y que al final insistió de forma deliberada en una práctica que había comenzado a utilizar por casualidad. Como nada es consustancial a la trama excepto la unidad de acción, y como las unidades de tiempo y lugar son fruto evidente de falsas asunciones y, al restringir la extensión del drama, reducen su variedad, no creo que haya mucho que lamentar en el hecho de que las desconociera o no las observara. Ni siquiera en el caso de otro que aun conociéndolas no las observara, le reprocharía abiertamente que el primer acto se desarrollara en Venecia y el siguiente en Chipre. Semejante violación de normas meramente dogmáticas conforma el gran talento de Shakespeare, y su censura es propia de la insignificante y poco convincente crítica de Voltaire:

Non usque adeo permiscuit imis
Longus summa dies, ut non, si voce Metelli
Serventur leges, malint a Caesare tolli.[8]

Sin embargo, cuando hablo tan a la ligera de las reglas dramáticas no puedo dejar de pensar cuánto talento y erudición se puede manifestar en mi contra, y temo comparecer ante tanta autoridad, no porque crea que esta cuestión sea de las que deba dirimirse recurriendo sólo al argumento de autoridad, sino porque es de suponer que estos preceptos han sido aceptados por motivos mejores que los que yo he sido capaz de hallar. El resultado de mis pesquisas, a propósito de las cuales sería ridículo presumir de imparcialidad, es que las unidades de tiempo y lugar no resultan esenciales para una buena obra dramática; que, aunque en ocasiones puedan producir deleite, deben sacrificarse siempre a favor del más noble encanto de la variedad y la instrucción; y que una obra escrita bajo la estricta observancia de las reglas de la crítica debe considerarse como una esmerada curiosidad, como el resultado de un oficio superfluo y ostentoso que en lugar de lo necesario muestra lo posible.

Aquel que mantenga intactas las unidades sin que sea a costa de ninguna otra cualidad, merece el mismo reconocimiento que el arquitecto que despliegue todos los órdenes arquitectónicos en un alcázar sin mermar su resistencia. No obstante, el principal encanto de un alcázar radica en disuadir al enemigo, y las mayores gracias de una representación son imitar la naturaleza e instruir para la vida.

Quizá lo que aquí he escrito, no dogmática pero sí prudentemente, pueda llevar a una nueva revisión de los principios del teatro. Casi me asusta mi propio atrevimiento, y cuando pienso en la fama y el prestigio de aquellos que mantienen la opinión contraria, estoy dispuesto a sumirme en un silencio reverencial, del mismo modo que Eneas abandonó la defensa de Troya cuando vio a Neptuno sacudir las murallas y a Juno conducir a los asaltantes.

Aquellos a los que mis argumentos no hayan persuadido para que juzguen a Shakespeare con benevolencia, serán indulgentes con su ignorancia si tienen en cuenta su biografía.

Para valorar correctamente las actuaciones de todo hombre, estas deben contrastarse con la época en la que le tocó vivir y con sus posibilidades concretas, y aunque para el lector un libro no sea mejor o peor según las circunstancias de quien lo escribió, con todo, como siempre se comparan tácitamente las obras del hombre con sus dotes, y como el estudio sobre el alcance de sus objetivos o el nivel de su fuerza innata es más digno que la clasificación de una obra en particular, la curiosidad está siempre ocupada en descubrir los instrumentos y en examinar las destrezas, en conocer qué debe atribuirse a la genuina capacidad y qué a una ayuda casual y fortuita. Los palacios de Perú y México eran, a buen seguro, estancias incómodas y humildes si las comparamos con las residencias de los monarcas europeos. Sin embargo, ¿quién podría evitar mirarlas con asombro al recordar que se construyeron sin utilizar el hierro?

La nación inglesa en la época de Shakespeare todavía se esforzaba por salir de la

barbarie. Las letras italianas habían sido importadas durante el reinado de Enrique VIII y las lenguas clásicas eran cultivadas con éxito por Lilly, Linacre y Moro, por Pole, Cheke y Gardiner, y, posteriormente, por Smith, Clerk, Haddon y Ascham[9]. La lengua griega se enseñaba a los jóvenes en las escuelas y aquellos que atesoraban elegancia e instrucción leían con interés a los poetas italianos y españoles. Pero la literatura era todavía privilegio de prestigiosos eruditos o de hombres y mujeres de alta alcurnia. El público era rudo e ignorante, y saber leer y escribir era una hazaña valorada aún por su rareza.

Los países, como los individuos, tienen infancia. Un pueblo que acaba de despertar a la curiosidad literaria, que desconoce todavía la verdadera naturaleza de las cosas, no sabe de qué manera juzgar aquello que se le presenta como su imitación. Todo lo que se aleje de lo común resulta siempre grato para el vulgo, al igual que para la credulidad infantil; y en un país poco ilustrado, toda la población es vulgo. Los estudios de aquellos que entonces aspiraban a unos conocimientos vulgares se basaban en aventuras, gigantes, dragones y encantamientos. *La muerte del rey Arturo* era su lectura favorita.

El espíritu que ha sido agasajado con las lujosas maravillas de la ficción no tiene paladar para la insípida verdad. Una obra de teatro que se ciñera a imitar hechos mundanos causaría poca impresión entre los admiradores de Palmerín o de Guy de Warwick[10]. El autor que escribía para ese público se veía en la necesidad de recurrir a hechos extraordinarios y a relatos excepcionales, y esa extravagancia que ofende al conocedor maduro resultaba, para el inexperto curioso, el atributo principal de las obras.

Nuestro autor extrae generalmente sus argumentos de los relatos, y es razonable suponer que los escogiera entre los más populares, los más leídos y comentados, ya que su público no hubiera podido seguir la complejidad de sus obras si no hubiese estado familiarizado con el hilo de la historia.

Historias que ahora sólo encontramos en autores remotos resultaban en su tiempo comprensibles y cercanas. El enredo de *Como gustéis*, que se cree copiado del *Gamelyn* de Chaucer[11], procede de un pequeño folleto de la época; y el viejo Cibber[12] recordaba la historia de Hamlet en prosa inglesa coloquial, que ahora los críticos deben buscar en Saxo Grammaticus[13].

Sus historias inglesas fueron extraídas de crónicas y baladas también inglesas, y, como los escritores antiguos se conocían a través de versiones, estas le aportaban nuevos temas. Shakespeare convirtió en obras de teatro algunas de las *Vidas* de Plutarco cuando North[14] las tradujo.

Sus tramas, tanto si eran históricas como fabuladas, están siempre repletas de sucesos, más aptos para cautivar la atención del vulgo que los sentimientos o la argumentación; y es tal el poder de lo maravilloso, incluso sobre aquellos que lo

desprecian, que todos nos sentimos más cautivados por las tragedias de Shakespeare que por las de cualquier otro autor. De otros nos complacerán determinados pasajes, pero él nos mantiene permanentemente a la expectativa. A excepción de Homero, acaso supere a cualquiera en el objetivo principal de todo escritor: despertar la inquieta e insaciable curiosidad del lector y obligarle a leer la obra hasta el final.

El bullicio y el espectáculo que tanto abundan en sus obras tienen el mismo origen. Conforme ascendemos por la senda del conocimiento, el placer pasa de la vista al oído, pero retrocede, según descendemos, del oído a la vista. Aquellos a los que iban destinados los trabajos de nuestro autor estaban más versados en pompas y cortejos que en el lenguaje poético, y posiblemente requerían que se ilustrasen los diálogos con acciones claras y diferenciadas. Shakespeare sabía cómo agradar y, tanto si su labor es conforme a la naturaleza como si es un mal ejemplo para la nación, seguiremos creyendo que en el escenario, además de decirse algo, debe pasar algo, y que la declamación estática resulta fría por muy musical, elegante, apasionada o sublime que sea.

Voltaire expresó su sorpresa respecto al hecho de que una nación que había conocido la tragedia *Catón* tolerara las extravagancias de nuestro autor. Respondámosle que Addison habla la lengua de los poetas y Shakespeare la de los hombres. En *Catón* hallamos innumerables encantos que nos dejan cautivados por su autor, pero nada encontramos que nos informe sobre sentimientos o actos humanos; lo ubicamos junto a la más bella y noble prole que el juicio haya alumbrado en conjunción con la enseñanza; sin embargo, *Otelo* es el vástago vigoroso y ardiente de la observación fecundada por el genio. *Catón* despliega un espléndido muestrario de maneras artificiales y afectadas, y comunica con dicción fluida, elevada y armoniosa sentimientos nobles y honestos, pero sus anhelos y temores no estremecen el corazón. La composición sólo nos remite al autor; pronunciamos el nombre de *Catón* pero pensamos en Addison.

La obra de un escritor cabal y metódico es un jardín bien diseñado y cultivado con esmero, al que animan las sombras y perfuman las flores. La obra de Shakespeare es un bosque en el que los robles extienden sus ramas y los pinos se alzan al cielo, entremezclados a veces con hierbajos y zarzas, y a veces dando cobijo a mirtos y rosas, colmando la vista de un formidable esplendor y complaciendo el espíritu con diversidad infinita. Otros poetas exhiben en vitrinas rarezas exquisitas, minuciosamente acabadas, logradas en su forma y pulidas hasta el brillo. Shakespeare abre una mina de oro y diamantes de inagotable riqueza, aunque maculada por impurezas, deslucida por defectos y mezclada con un montón de minerales de escaso valor.

Se ha discutido mucho sobre si las cualidades de Shakespeare eran fruto de una fuerza innata o si las adquirió con la ayuda de una educación académica, los

preceptos de la crítica y el ejemplo de los autores antiguos.

Ha prevalecido el mito de que a Shakespeare le faltaba formación, de que no había tenido una educación metódica ni estaba versado en lenguas clásicas. Su amigo Jonson[15], del que no cabe suponer ninguna disposición a la mentira, afirma que «sabía poco latín y nada de griego», y lo hace en una época en la que el carácter y los méritos de Shakespeare eran bien conocidos, por lo que su testimonio debería zanjar la controversia en tanto no se le pueda oponer otro de igual peso.

Algunos creen descubrir en muchas imitaciones de escritores antiguos una sabiduría profunda, pero todos los ejemplos de los que he tenido constancia fueron extraídos de traducciones de la época, o bien eran fruto de meras coincidencias de ideas como las que se dan en cualquiera que trate los mismos temas, o simples comentarios sobre la vida o axiomas morales como los que surgen en las conversaciones y se transmiten entre la gente en forma de proverbios.

He oído comentar que la conocida frase *Go before, I'll follow* es una traducción de *I prae, sequar*[16]. Me han contado que cuando Calibán, tras un sueño maravilloso, dice: *I cry'd to sleep again*[17], el autor está imitando a Anacreonte, que, como cualquiera, debió sentir un idéntico deseo en la misma situación.

Existen ciertos pasajes que pueden pasar por imitaciones, pero son tan pocos que la excepción únicamente confirma la regla. Shakespeare los obtuvo de citas casuales o por transmisión oral y, dado que hacía uso de cuanto disponía, más hubiera aprovechado si de más hubiera dispuesto.

La comedia de los errores se reconoce tomada de *Menechmos* de Plauto —la única de sus obras vertida por aquel entonces al inglés—. ¿No es probable que, del mismo modo que copió esta, hubiera podido copiar otras que le resultaron inaccesibles por no estar traducidas?

No se sabe si Shakespeare conocía lenguas modernas. Que sus obras contengan algunas escenas en francés demuestra bien poco, pues pudo conseguir con facilidad que se las escribieran. Probablemente, aunque tuviera un cierto conocimiento de la lengua, no hubiera podido escribirlas sin ayuda. En la historia de Romeo y Julieta se observa que siguió la traducción inglesa allí donde esta se aleja de la italiana, pero lo cierto es que esto no prueba en absoluto que no conociera el original; tenía que copiar no lo que conocía él, sino lo que conocía su público.

Lo más probable es que hubiera aprendido suficiente latín como para comprender su sintaxis, pero nunca para llevar a cabo una lectura cuidadosa y fluida de los autores latinos. Respecto a su conocimiento de las lenguas modernas, no logro encontrar suficientes pruebas para determinarlo, pero como no se han podido demostrar influencias de autores franceses o italianos —pese a que la poesía italiana gozaba de mucho prestigio en aquella época—, tiendo a pensar que Shakespeare leía poco más que inglés y que escogía para sus tramas sólo aquellas historias que

encontraba traducidas.

Pope ha observado atinadamente que hay mucha sabiduría desperdigada por las obras de Shakespeare, pero con frecuencia se trata de ese saber que no proporcionan los libros. Aquel que desee entender a Shakespeare no debe contentarse con estudiarlo en su gabinete: unas veces deberá buscarle sentido entre las faenas del campo y otras en pleno trabajo en el taller.

Existen, no obstante, pruebas suficientes de que era un lector muy diligente y de que en aquella época la lengua inglesa no estaba tan falta de libros como para que no pudiera satisfacer ampliamente su curiosidad sin tener que hacer incursiones en la literatura extranjera. Muchos de los autores latinos y algunos de los griegos estaban traducidos, la Reforma había surtido al reino de conocimientos teológicos, la mayoría de las disquisiciones humanas había encontrado eco en escritores ingleses y se cultivaba la poesía no sólo con esmero sino también con éxito. Era éste un conjunto de conocimientos suficiente para un espíritu tan capaz de apropiárselo y de incrementarlo.

Sin embargo, la mayor parte de sus cualidades son fruto de su propio talento. Se encontró con el teatro inglés en un estado de extrema tosquedad; no habían aparecido tentativas, ni en la tragedia ni en la comedia, que permitieran atisbar qué grado de gozo podían proporcionar. Ni los personajes ni el diálogo eran aún comprendidos plenamente. Puede afirmarse con rotundidad que Shakespeare no sólo nos los dio a conocer, sino que en algunas de sus escenas más afortunadas los condujo a sus más altas cimas.

Dado que la cronología de sus obras no ha sido todavía fijada, no resulta sencillo determinar de qué modo procedió para su perfeccionamiento. Según Rowe[18], «a diferencia de otros escritores, tal vez no debamos atribuir sus obras menos perfectas a sus inicios. Hasta donde yo alcanzo a saber, la naturaleza tuvo tanto que ver en sus creaciones, y tan poco el arte, que las de su juventud, al ser las más enérgicas, fueron las mejores». Pero el poder de la naturaleza no es más que el poder de utilizar para un fin concreto los materiales que la diligencia proporciona o que la oportunidad ofrece. La naturaleza no brinda conocimiento, sólo puede ayudar a combinar y emplear las imágenes que el estudio y la experiencia procuran. Por muchas dotes naturales que tuviera Shakespeare, no podía transmitir más que lo previamente aprendido; debía, al igual que el resto de los mortales, adquirir sus ideas de forma gradual y, en consecuencia, se volvió, como cualquiera, más sabio cuanto más viejo; representó mejor la vida cuanto más la conoció, e instruyó de forma más eficaz cuanto más instruido estuvo él mismo.

Ni la perspicacia ni el discernimiento, de los que proviene casi todo mérito connatural, se aprenden en libros o preceptos. La mirada de Shakespeare sobre el ser humano fue, a buen seguro, aguda, inquisitiva y curiosa en su más alto grado. Otros

escritores toman prestados los personajes de sus predecesores y los singularizan con unos cuantos aditamentos accesorios más adecuados a la época; se cambia un poco la vestimenta, pero el cuerpo es el mismo. Nuestro escritor tenía que aportar tanto la materia como la forma, dado que, salvo los personajes de Chaucer —al que creo que no debe gran cosa—, no existían escritores en inglés, y es posible que tampoco demasiados en otras lenguas modernas, que mostraran la vida en sus colores originarios.

Aún no había comenzado la disputa sobre la maldad o la bondad natural del hombre. La especulación teórica todavía no había intentado analizar el espíritu, rastrear el origen de las pasiones, desvelar los fundamentos del vicio y la virtud o buscar en lo más profundo del corazón los móviles del comportamiento. Aún no se habían iniciado estas pesquisas que, desde que la naturaleza humana se convirtiera en objeto privilegiado de estudio, han sido con frecuencia abordadas con escrupulosa perspicacia, aunque también a menudo con escasa sutileza. Los cuentos que contentaban la infancia de la civilización sólo mostraban los rasgos superficiales de los actos, relataban los hechos omitiendo las causas y se urdían más para deleitar con prodigios que con verdades. La humanidad no se estudiaba en el gabinete, y quien deseara conocer el mundo se veía en la necesidad de recabar sus propios datos mezclándose como bien pudiera en sus negocios y placeres.

Boyle[19] se felicitaba de su noble cuna, pues favoreció su curiosidad al procurarle el acceso a ellos ya que le ayudó a saciar su curiosidad al facilitarle el acceso a la gente. Shakespeare no contó con esa ventaja: vino a Londres como un pobre aventurero y vivió durante un tiempo de míseras ocupaciones. Muchas obras del genio y del conocimiento se han llevado a cabo en condiciones de vida aparentemente poco favorables para la reflexión o la investigación. Tan numerosas son que quien repara en ellas se siente inclinado a deducir que el empuje y la perseverancia prevalecen sobre cualquier agente externo y que las ventajas e inconvenientes se desvanecen ante ellos. El genio de Shakespeare no era de los que se sienten abatidos por el peso de la miseria, ni limitados por la pobreza de la conversación a la que inevitablemente se ven condenados los menesterosos. Su espíritu se sacudió el lastre de su fortuna *as dewdrops from a lion's mane*[20].

Pese a tropezar con tantas dificultades y contar con tan poca ayuda para vencerlas, fue capaz de adquirir puntual conocimiento de muchas formas de vida y tipos de temperamento natural, de modificarlos según múltiples variables, de perfilarlos con precisos matices y de mostrarlos en toda su riqueza mediante combinaciones apropiadas. A este respecto no tenía a nadie a quien imitar; antes bien, él mismo fue imitado por todos los escritores posteriores; incluso cabría preguntarse si debemos al conjunto de sus sucesores tantos principios teóricos o tantas normas de discreción como él solo supo proporcionar a sus conciudadanos.

Pero su atención no se limitó a los comportamientos humanos. Fue también un escrupuloso observador del mundo inanimado y sus descripciones siempre incluyen singularidades extraídas de la contemplación de las cosas tal y como realmente son. Cabe observar que los poetas más antiguos de muchas naciones conservan su prestigio, mientras otros ingenios de generaciones posteriores, tras gozar de breve fama, caen en el olvido. Los primeros, fueran quienes fueran, debieron extraer sentimientos y descripciones del conocimiento directo, por lo que el parecido es exacto: cualquier mirada corrobora sus descripciones del mismo modo que cualquier corazón reconoce sus sentimientos. Aquellos a quienes la gloria invita a realizar las mismas pesquisas, copian en parte a sus precedentes y en parte a la naturaleza, hasta que los libros de una época alcanzan tal autoridad que suplantan a la naturaleza. Al final, la imitación, que siempre manifiesta cierta tendencia a la desviación, resulta caprichosa y fortuita. Shakespeare, ya sea su tema la vida o la naturaleza, muestra con claridad lo que ha visto con sus propios ojos. Ofrece la imagen que percibe, sin debilitarla ni distorsionarla con el filtro de otro espíritu. El ignorante siente que sus representaciones son precisas y el docto corrobora que son completas.

Tal vez no sea posible encontrar otro autor —excepto Homero— que innovara tanto como Shakespeare, que hiciera progresar tanto los estudios que cultivó y difundiera tantas innovaciones en su época o en su país. La forma, los personajes, la lengua y las representaciones del teatro inglés son suyos. «Parece haber sido —afirma Dennis— el origen mismo de la armonía de la tragedia inglesa, esto es, de la armonía del verso blanco, a menudo diversificado por medio de terminaciones disilábicas y trisilábicas. Tal diversificación lo distingue de la armonía épica y, al acercarlo al uso común, lo hace más apropiado para captar la atención y más adecuado para la acción y el diálogo. Este es el verso que usamos cuando escribimos en prosa; es este el que usamos en las conversaciones normales.»[21]

No sé si este elogio es del todo justo. La terminación disilábica, que el crítico asigna acertadamente al drama, no se encuentra, según creo, en *Gorboduc*[22], que es sin duda anterior a nuestro autor, pero sí en *Hieronimo*[23], de fecha incierta, aunque existen razones para pensar que es al menos tan antigua como las obras iniciales de Shakespeare. Sin embargo, es cierto que fue el primero en popularizar tanto la tragedia como la comedia, pues no existe pieza teatral alguna de escritor anterior cuyo nombre resulte conocido para alguien más que para anticuarios o coleccionistas de libros, que las buscan sólo por ser escasas, y si lo son es porque no gozaron de mucha estima.

A Shakespeare le debemos el honor, quizá compartido con Spenser[24], de haber sido el primero en descubrir el grado de fluidez y armonía que la lengua inglesa puede alcanzar. Algunos discursos, a veces incluso escenas, poseen toda la fineza de Rowe aunque sin su amaneramiento. En efecto, con frecuencia se esfuerza por

impresionarnos con el vigor y la fuerza de sus diálogos, pero nunca realiza mejor su propósito que cuando intenta serenarnos con su delicadeza.

Finalmente, he de confesar, no obstante, que aunque se lo debamos todo, él también nos debe algo: si buena parte de la admiración que se le profesa es fruto de la lectura y el juicio, otra parte es fruto de la costumbre y la veneración. Fijamos nuestra mirada en sus virtudes y la apartamos ante sus defectos, consintiéndole lo que aborreceríamos y despreciaríamos en otro. Se lo toleramos sin más a causa del respeto que debemos al padre de nuestro teatro. Sin embargo, he encontrado entre las páginas de algún crítico moderno un sinfín de anomalías que demuestran que Shakespeare corrompió la lengua con todo tipo de vicios que, así y todo, su rendido admirador las reunió como un monumento en su honor.

Hay en sus obras algunas escenas de una excelsitud incuestionable e imperecedera, pero, posiblemente, si nos dijeran que se trata del trabajo de un escritor contemporáneo, no prestaríamos atención hasta el final ni a una sola de sus obras. De hecho, no creo que las realizase según un concepto personal de la perfección: si satisfacían al público, satisfacían al escritor. Es raro que los autores, incluso aquellos más ávidos de fama que Shakespeare, sobresalgan muy por encima de la media de su propia época. Añadir un poco a lo que se tiene por bueno siempre bastará para alcanzar la gloria en el presente, y aquellos que se sienten encumbrados a la fama se muestran dispuestos a creer a sus seguidores y a ahorrarse el esfuerzo de pugnar con ellos mismos.

No parece que Shakespeare haya considerado sus obras dignas de perdurar, que pagara algún tributo a la posteridad, ni que abrigara más perspectivas que el beneficio inmediato y el reconocimiento presente. La representación de sus obras colmaba sus expectativas y no exigía del lector ninguna consideración adicional. No sentía, en consecuencia, ningún escrúpulo por repetir las mismas bromas en distintos diálogos, ni por concebir diversas tramas con la misma intriga, cosa que al menos deberían perdonarle los que recuerden que de las cuatro comedias de Congreve[25] dos concluyen con un casamiento fingido, un engaño que quizá nunca sucediera y que, aparte de su verosimilitud, él no inventó.

Tan indiferente era este gran poeta al reconocimiento de la posteridad que, pese a disfrutar de un retiro tranquilo y desahogado cuando apenas *declined into the vale of years*[26], y antes de verse abatido por el cansancio o impedido por la enfermedad, no hizo ninguna recopilación de sus obras, ni quiso rescatar las ya publicadas para sanar las adulteraciones que las ensombrecían, ni asegurarles a las demás un destino mejor ofreciéndoselas al mundo en su estado original.

De las obras de teatro que llevan el nombre de Shakespeare en sus últimas ediciones, la mayor parte no se imprimió hasta unos siete años después de su muerte, y las pocas que aparecieron en vida de su autor al parecer salieron a la luz sin su

cuidado y, probablemente, por tanto, sin su conocimiento.

Las últimas revisiones han dejado muy claras la negligencia y la inexperiencia de todos sus editores, clandestinos o no. Sus errores, en efecto numerosos y graves, han adulterado muchos pasajes de forma quizás irreversible, pero también han puesto bajo sospecha otros que resultan oscuros únicamente a causa de la fraseología obsoleta y de la afectación o la falta de destreza del autor. Alterar es más fácil que explicar, y el atrevimiento es cualidad más común que la diligencia. Aquellos que se vieron en la obligación de especular hasta un cierto punto se permitieron ir un poco más lejos. Si el autor hubiera publicado sus obras, ahora nos podríamos sentar tranquilamente a desenredar sus embrollos y esclarecer sus pasajes oscuros; sin embargo, nos vemos en la tesitura de romper lo que no podemos desembrollar y eliminamos lo que por ventura no entendemos.

Los errores son más de los que podrían haberse producido sin la concurrencia de varios factores: el estilo de Shakespeare era en sí gramaticalmente incorrecto, confuso y oscuro; sus obras fueron transcritas para los actores por personas que, cabe imaginar, apenas las entendían; fueron transmitidas por copistas igualmente inexpertos que incluso multiplicaron los errores; quizá fueran mutiladas a veces por los actores con el fin de acortar los discursos y, finalmente, publicadas sin corregir las pruebas.

En este estado han permanecido no por falta de aprecio, como el Dr. Warburton[27] supone, sino porque el arte de la edición aún no se aplicaba a las lenguas modernas, y nuestros antepasados estaban acostumbrados a tanta negligencia por parte de los impresores ingleses que podían tolerarlo pacientemente. Por fin, Rowe se encargó de llevar a cabo una edición, con una biografía y un prefacio anexos, no porque un poeta deba ser publicado por otro, pues Rowe no parece haberse devanado los sesos en sus correcciones o explicaciones, sino porque las obras de nuestro autor podían aparecer como pertenecientes a otros. Rowe fue clamorosamente acusado de no haber realizado lo que, por otra parte, nunca se propuso, y llegada es la hora de que se le haga justicia y se le reconozca que, aunque parece no haber tenido en cuenta más alteraciones que las cometidas por los impresores, hizo muchas correcciones —a no ser que estuvieran hechas de antes— que fueron asumidas, pero no reconocidas, por sus sucesores, y que, de haberlas realizado ellos mismos, habrían llenado páginas y páginas denostando la estupidez causante de los errores cometidos, demostrando el absurdo que suponían, exponiendo de manera ostentosa la nueva versión y felicitándose por la fortuna de haberla descubierto.

De Rowe, como del resto de los editores, he conservado el prefacio, y he mantenido también la biografía del autor, pues a pesar de no estar escrita con mucha elegancia ni vigor, reseña no obstante todo cuanto actualmente nos es dado conocer y

merece por ello ser recogida en ediciones sucesivas.

La nación se dio por satisfecha durante muchos años con el trabajo de Rowe, hasta que Pope puso de manifiesto el verdadero estado de extrema corrupción en que se encontraba el texto de Shakespeare y dio motivos para confiar en que podía corregirse. Cotejó las copias antiguas, que a nadie se le había ocurrido examinar con anterioridad, y devolvió muchos versos a su estado original. No obstante, se preocupó más de amputar que de sanar, y rechazó cuanto le desagradaba con argumentos sumarios.

Me sorprende que el Dr. Warburton lo alabara por distinguir las piezas teatrales genuinas de las falsas, pues nada aportó a este discernimiento: aceptó los textos que le proporcionaron Heminge y Condel[28], los primeros editores, y rechazó los que, pese a haber sido publicados en vida de Shakespeare con su nombre —de acuerdo con los abusos y licencias de las imprentas de la época—, fueron omitidos por sus amigos y no habían sido jamás añadidos a sus obras antes de la edición de 1664, de la cual los tomaron los impresores posteriores.

Fue este un trabajo que Pope, que sólo asumió su empresa a medias, parece haber juzgado indigno de su talento, sin poder reprimir su desprecio por «la oscura tarea del editor». La tarea del que coteja, pese a ser en efecto oscura, es, sin embargo, como tantas otras ocupaciones tediosas, muy necesaria. No obstante, mal desempeñaría un crítico en funciones de revisor su deber si no contara con otras cualidades muy distantes del tedio. A la hora de examinar un texto corrupto debe tener en cuenta todas las posibilidades de significado y de expresión; tal debe ser la amplitud de su pensamiento y la riqueza de su lengua. De todas las lecturas posibles ha de ser capaz de seleccionar la que mejor encaje, tanto con el sentir general y los hábitos lingüísticos vigentes en cada época, como con el modo de pensar y los giros propios de su autor; tales deben ser su conocimiento y su sensibilidad. La crítica especulativa exige más de lo que la humanidad posee, y aquel que la ejerce con éxito necesita a menudo cierta condescendencia. Pero no hablemos más de la oscura tarea del editor.

La confianza es consecuencia habitual del éxito. Aquellos que han visto ampliamente celebradas sus excelencias de cualquier tipo se muestran propensos a creer que su autoridad es universal. La edición de Pope se quedó por debajo de sus propias expectativas y este se sintió tan ofendido al comprobarse que había dejado cosas por hacer, que se pasó el último tramo de su vida en permanente hostilidad con sus críticos vertiendo constantes diatribas verbales.

He conservado todas sus notas para que no se perdiese ni un solo fragmento de tan ilustre escritor. Su prefacio, valioso tanto por la elegancia de la composición como por la rectitud de los comentarios, contiene una crítica general sobre el autor tan extensa —hasta el punto de que poco más se puede añadir— y tan exacta —tanto que es poco lo que se le puede discutir— que todo editor se siente tentado de

suprimirlo, pero cualquier lector demandaría su inclusión.

Pope fue seguido por Theobald[29], hombre de corto entendimiento y escasa erudición, carente tanto del brillo innato consustancial al genio como de la luz artificial del conocimiento, aunque celoso de la precisión puntillosa y nada negligente al buscarla. Cotejó los ejemplares antiguos y rectificó muchos errores. De un hombre tan obsesivamente escrupuloso se hubiera esperado más, pero lo poco que hizo fue, por regla general, correcto.

No se debe confiar en sus datos sobre las copias y ediciones sin antes cotejarlos. En ocasiones, habla de manera imprecisa de copias, cuando no posee más que una. En su recuento de ediciones, concede mucha autoridad a los dos primeros infolios y menos al tercero, cuando lo cierto es que el primero es igual que los demás, de los que sólo se diferencia por la negligencia del impresor. Quien posea cualquiera de los infolios los tiene todos, exceptuando aquellas diferencias que produce la mera reiteración de ediciones. Yo los cotejé todos al principio, aunque luego sólo utilicé el primero.

De sus notas, por lo general, he conservado aquellas que él mismo mantuvo en su segunda edición, excepto las que han sido refutadas por editores posteriores o aquellas otras demasiado puntillosas para que merezcan ser preservadas. En ocasiones, he asumido su restauración de una coma omitiendo el panegírico en el que se felicita por su logro. A menudo me he alejado de las exuberantes excrecencias de su dicción; he suprimido a veces la exultación de sus triunfos sobre Pope y Rowe y, con frecuencia, he disimulado su ostentación despectiva; aunque en ocasiones, para disfrute del lector, lo muestro como él mismo se hubiera presentado, de forma que la ampulosa vacuidad de algunas notas justifique o disculpe la reducción del resto.

Theobald, poco convincente e ignorante, mezquino y desleal, petulante y ostentoso, ha salido —él solo— airoso de esta empresa gracias a la buena fortuna de contar con Pope como enemigo. Pues la gente apoya de buen grado al que solicita su favor frente a quien exige su reverencia, y fácilmente se elogia al que nadie podría envidiar.

Nuestro autor cayó entonces en manos de Sir Thomas Hanmer[30], el editor de Oxford, un hombre, en mi opinión, sumamente dotado por la naturaleza para estos estudios. Poseía esa intuición para descubrir de forma inmediata la intención del poeta, requisito esencial para el trabajo de edición, y esa destreza intelectual para hacer su labor. Sin duda, había leído mucho; grande parece haber sido su familiaridad con costumbres, opiniones y tradiciones, y a menudo resulta erudito sin alardes. Rara vez pasa por alto lo que no entiende sin intentar hallar o inventar un significado, y a veces inventa precipitadamente lo que con un poco más de atención hubiera podido hallar. Conduce con diligencia a la gramática aquello de lo que no podía estar seguro que el autor pretendiera que fuera gramatical. Shakespeare prestaba más atención a la

sucesión de ideas que a la de palabras, y su lenguaje, que no fue concebido para la mesa del lector, cumplía plenamente sus expectativas en la medida en que transmitía al espectador su significado.

El cuidado de Hanmer con la métrica ha sido criticado con demasiada violencia. Encontró alterado el metro de tal cantidad de fragmentos, gracias a la callada labor de ciertos editores —con el asentimiento mudo de los demás—, que él mismo se creyó en el derecho de llevar aún más allá las licencias impunemente tomadas hasta entonces. Justo es, no obstante, confesar que sus correcciones resultan a menudo oportunas y que, por lo común, se llevan a cabo alterando el texto lo menos posible.

Pero al incorporar sus correcciones —de nuevo cuño o tomadas en préstamo— sin referencia alguna a las diversas versiones, se apropia del trabajo de sus predecesores, lo que quita autoridad a su propia edición. De hecho, su confianza era excesiva, tanto respecto a sí mismo como respecto a los demás: supuso que todo lo que habían hecho Pope y Theobald estaba bien. Teniendo en cuenta que parece no sospechar siquiera que un crítico pueda equivocarse, resulta lógico que pidiera para sí mismo lo que con prodigalidad concedía.

He asumido todas sus notas y seguro que a cualquier lector le parecerán pocas, pues sus escritos siempre se vieron precedidos de una rigurosa investigación y un atento examen.

Más difícil resulta hablar del último editor[31]. Pese al respeto que merece su posición, el reconocimiento al renombre de que gozó en vida y la veneración a su talento y sapiencia, no debería, sin embargo, mostrarse ofendido por unas libertades de las que él mismo ha dado ejemplo frecuentemente, ni demasiado preocupado por lo que se piense de unas notas que nunca debió considerar entre sus ocupaciones importantes y que, supongo, nunca más contabilizaría entre sus producciones afortunadas una vez atemperado el calor de la creación.

El primer y más importante defecto de su comentario es su aquiescencia con sus ideas iniciales, esa precipitación, típica de las personas conscientes de poseer una inteligencia rápida, y esa confianza que tiene la presunción de poder realizar tras un examen superficial lo que sólo el esfuerzo de profundización puede conseguir. Sus notas exponen, a veces, interpretaciones perversas, y, otras, hipótesis inverosímiles. En ocasiones, le supone al autor una profundidad de significado que la frase apenas admite, o descubre disparates donde el sentido resulta claro para cualquier otro lector. Pero sus correcciones son, con idéntica frecuencia, justas y afortunadas, como doctas y sagaces sus interpretaciones de pasajes oscuros.

De sus notas he rechazado, por lo general, aquellas contra las cuales se alzó mayoritariamente la voz del público, o aquellas otras cuya propia incongruencia censuro en seguida y que, imagino, el mismo autor hubiera deseado que se olvidasen. De las demás, a una parte les he concedido mi más absoluta aprobación incorporando

al texto la lectura que proponen; otras las someto al criterio del lector como dudosas aunque de apariencia engañosamente correcta; y otras las he censurado sin reservas, pero sin el encarnizamiento de la malicia, y confío que sin la gratuidad del insulto.

No me resulta grato al revisar mis volúmenes observar cuánto papel se ha desperdiciado en refutaciones. Cualquiera que considere las revoluciones del saber y las diversas cuestiones de mayor o menor importancia a las que el ingenio y la razón han consagrado sus facultades debe lamentar lo infructuoso de la investigación y los lentos avances de la verdad al constatar que la mayor parte de la labor de cualquier escritor consiste únicamente en la destrucción de aquellos que le precedieron. La primera preocupación del creador de un nuevo sistema es derrumbar los edificios existentes. El principal deseo de aquel que comenta a un autor es mostrar hasta qué punto otros comentaristas lo han adulterado y oscurecido. Las opiniones en boga en una época, consideradas verdades más allá de toda controversia, son refutadas y rechazadas en otra para volver a aparecer en épocas posteriores. De esa forma, el espíritu humano se mantiene en movimiento sin progresar, y de esa forma, a veces la verdad y el error, y a veces dos errores totalmente opuestos, se alternan en una invasión recíproca. La marea del conocimiento aparente que baña una generación se retira dejando a otra desnuda y sin amparo. Los meteoros de la inteligencia, que durante un tiempo parecen lanzar sus haces de luz sobre las regiones oscuras, apagan en un instante su esplendor y dejan de nuevo a los mortales avanzar a tientas por su camino.

Los altibajos de la fama y las contradicciones a las que estarán siempre expuestos todos aquellos que se dedican a la mejora del conocimiento —pues de ello no se libran ni los más elevados y brillantes ejemplos de la humanidad— pueden, sin duda, ser soportados con resignación por los críticos y comentaristas, a quienes sólo les es permitido figurar como satélites de sus autores. ¿Cómo puedes rogar misericordia —dice Aquiles a su prisionero— cuando sabes que lo que sufres ahora es sólo lo que en otro momento sufrirá Aquiles?[32]

El Dr. Warburton gozaba de reputación suficiente como para conferir celebridad a cuantos lograran convertirse en sus antagonistas, y sus notas levantaron un clamor demasiado ruidoso para ser inequívocas. Sus principales opositores fueron el autor de *The Canons of Criticism* y el de *Review of Shakespeare's Text*[33]; uno ridiculiza sus defectos con alegre pedantería —bastante apropiada para la ligereza de la controversia—, y el otro los critica con oscura malignidad, como si estuviera arrastrando ante un tribunal a un asesino o a un incendiario. Uno pica como un mosquito, chupa un poco de sangre, revolotea alegremente y vuelve en busca de más; el otro muerde como una víbora y estaría encantado de provocar inflamaciones y gangrena. Cuando pienso en ellos, el primero, acompañado de sus cómplices, me evoca el miedo de Coriolano, que temía que *girls with spits, and boys with stones,*

should slay him in puny battle[34]; el otro me hace recordar el prodigio de Macbeth:

> *An eagle tow'ring in his pride of place,*
> *Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.*[35]

No obstante, permítanme hacerles justicia. Uno es un hombre de ingenio, el otro un estudioso. Ambos han mostrado suficiente agudeza para descubrir los errores y han adelantado algunas interpretaciones verosímiles de pasajes oscuros. Pero cuando pretenden especular y corregir, sale a la luz lo equivocados que estamos al juzgar nuestras propias habilidades; y lo poco de lo que ambos fueron capaces debiera haberles enseñado a ser más considerados con los esfuerzos de los demás.

Antes de la edición del Dr. Warburton, se publicó *Critical Observations on Shakespeare* de Upton[36], un hombre especializado en lenguas y familiarizado con los libros, pero que no parece estar dotado de genio vigoroso ni de gusto preciso. Muchas de sus explicaciones son curiosas y útiles, pero al mismo tiempo —y pese a declarar su disposición a combatir la indolente suficiencia de los editores y a ajustarse a las copias antiguas— fue incapaz de reprimir el deseo de corregir a pesar de que su ardor no se viera secundado por su habilidad. Todo frío empirista, cuando se le ensancha el pecho a causa de un experimento exitoso, se transforma en un teórico, y el laborioso cotejador, en algún momento aciago, coquetea con la especulación.

El Dr. Grey publicó también unas *Critical, Historical and Explanatory Notes* sobre Shakespeare; su diligente y detenida lectura de los escritores ingleses antiguos le permitió formular algunas observaciones útiles. Realizó bastante bien lo que prometió llevar a cabo, pero como no pretendió hacer una crítica ni categórica ni correctora, hizo más uso de su memoria que de su sagacidad. Sería deseable que todos aquellos que no pudiesen superar sus conocimientos intentaran imitar su modestia.

Puedo afirmar con absoluta franqueza de todos mis predecesores lo que espero que se diga de mí en el futuro: que ninguno ha dejado de mejorar a Shakespeare y que no hay ninguno con cuya ayuda e información no esté en deuda. Mi intención ha sido remitir a su autor original todo lo que he tomado de otros, y les aseguro que creo haber escrito yo mismo lo que no he adjudicado a otra persona. Es posible que en algunos casos se me hayan adelantado, pero si alguna vez descubro que he usurpado las observaciones de otros comentaristas, consiento gustosamente en transferir el honor, sea mucho o poco, al primer demandante, pues su derecho —y sólo el suyo— está fuera de toda disputa. El segundo únicamente puede probarse sus pretensiones a sí mismo, y no siempre puede distinguir, con suficiente certeza, lo inventado de lo recolectado.

A todos los he tratado con la consideración que unos a otros no han tenido la prudencia de dispensarse. No resulta sencillo descubrir la fuente de la que brota de

forma natural la acrimonia del editor. Los asuntos de los que se ocupa tienen muy poca importancia; no afectan a la propiedad ni a la libertad, ni favorecen los intereses de facciones o partidos. Las diferentes lecturas de una copia o las diversas interpretaciones de un pasaje parecen cuestiones que bien podrían hacer ejercitar el ingenio sin involucrar las pasiones. Pero, ya sea porque *small things make mean men proud*[37] y la vanidad se aprovecha de ocasiones insignificantes, o porque las diferencias de opinión, incluso cuando resultan insostenibles, enfadan al orgulloso, en los comentarios se observa una vena espontánea de improperios y desprecios más exaltada y virulenta que la que manifestaría en política el polemista más colérico contra aquellos para cuya difamación fue contratado.

Quizá la ligereza del asunto puede conducir a la vehemencia en los medios. Cuando la verdad por investigar está tan cercana a la inconsistencia como para escapar a la atención, hay que aumentar su volumen con el furor y la exclamación. Aquello que a todos resultaría indiferente en su estado original puede atraer la atención al ser relacionado con la fama de un nombre. Un comentarista siente de hecho serias tentaciones de compensar con exasperación su falta de dignidad, de ampliar su escasa fortuna y de hacer que funcione aquello que ningún arte o empeño consigue animar.

Las notas que he heredado o añadido son ilustrativas, porque explican dificultades, o bien críticas, porque señalan defectos y virtudes, o bien rectificativas, porque corrigen adulteraciones.

Con respecto a las notas que he transcrito de los demás, si no adjunto ninguna otra interpretación, presumo por lo general que son correctas, o, cuando menos, admito de forma implícita que no tengo nada mejor que proponer.

Pese a los esfuerzos de todos los editores, encontré muchos pasajes que podrían suponer quizás un obstáculo para la mayoría de los lectores y consideré mi deber allanarles el camino. Es imposible para un comentarista no escribir demasiado, según unos, o demasiado poco, según otros. Unicamente puede juzgar qué es necesario a partir de su propia experiencia, y, por más que medite, al final explicará muchos versos en los que, al parecer de los eruditos, es imposible equivocarse, y omitirá otros tantos en los que los ignorantes reclamarán su ayuda. Se trata de críticas puramente relativas y deben tolerarse en silencio. Me he esforzado en no ser ni pródigo en exceso ni escrupulosamente sobrio, y espero haber hecho accesible el significado de mi autor para aquellos a los que asustaba leerlo con detenimiento, y haber aportado algo al público difundiendo un placer inocente y sensato.

No se puede esperar de editor alguno la explicación completa de un autor que, lejos de ser sistemático o predecible, resulta irregular y errático, prolijo en alusiones ocasionales y leves insinuaciones. Todas las reflexiones personales, cuando se omiten los nombres, en pocos años se ven borradas sin remedio, y las costumbres, demasiado

insignificantes para convertirse en ley —tales como los usos en el vestir, los modales en la conversación, las normas de visita, la distribución del mobiliario y las prácticas de cortesía—, que ocupan un lugar natural en el diálogo cotidiano, son tan pasajeras e insustanciales que no se conservan ni se recuperan con facilidad. Cuanto se puede conocer se obtiene por casualidad entre papeles rancios y oscuros, generalmente consultados con otro objetivo. Todos los hombres poseen un poco de este conocimiento, pero ninguno mucho. Sin embargo, cuando un autor ha atraído la atención del público, todos aquellos que pueden añadir algo a su elucidación comunican sus descubrimientos y el tiempo revela lo que a la diligencia le había pasado inadvertido.

Me he visto obligado a dejar que sea el tiempo el que se ocupe de pasajes que yo no comprendí y que tal vez se aclaren en el futuro, y espero haber explicado algunos que los demás olvidaron o malinterpretaron, a veces por medio de breves apuntes o anotaciones al margen, como las que todo editor añade según su criterio, y con frecuencia por medio de comentarios más elaborados de lo que el tema parece merecer, ya que lo más difícil no es siempre lo más importante, y para un editor nada de lo que oscurezca a su autor es fruslería.

No he prestado mucha atención a las virtudes o a los defectos poéticos. Algunas obras han merecido más juicios críticos que otras no en función de su mérito, sino de mis concesiones a la casualidad o al capricho. A mi parecer, es raro que al lector le agrade ver que alguien se ha anticipado a sus juicios. Es lógico disfrutar más de lo que nosotros mismos encontramos o hacemos que de lo que recibimos. El buen criterio, como tantas otras facultades, mejora con la práctica, y su progreso se ve entorpecido por la sumisión a decisiones impuestas, al igual que la memoria se entorpece con el uso de la agenda. No obstante, algún tipo de iniciación resulta necesario. Todas las habilidades se adquieren en parte mediante preceptos y en parte mediante el hábito. Por ello, he ofrecido al aspirante a crítico todo aquello que le permita descubrir lo demás.

He incluido al final de la mayoría de las obras algunas breves anotaciones, que contienen una censura general de sus defectos o una alabanza de sus excelencias, cuyo grado de coincidencia con las opiniones en boga desconozco pero de las que, en cualquier caso, no me he desviado por afán de notoriedad. No he examinado nada de forma minuciosa o de manera especial, por lo que es de suponer que en las obras que se condenan haya mucho que elogiar y, en las que se elogian, mucho que condenar.

El aspecto del trabajo crítico al que los sucesivos editores han dedicado mayor empeño, y que ha dado lugar a las más arrogantes jactancias y provocado las más vivas inquinas, ha sido la corrección de los pasajes corrompidos. Sobre este tema atrajo por primera vez la atención del público la violenta disputa entre Theobald y Pope, y la ha mantenido la persecución que, a modo de conjura, se ha seguido desde

entonces contra todos los editores de Shakespeare.

Es indudable que muchos pasajes han permanecido adulterados a lo largo de todas las ediciones, y que sólo cabe intentar su restauración mediante el cotejo de copias o la sagacidad de la conjetura. La primera labor es fácil y segura; la segunda, difícil y arriesgada. No obstante, y dado que de la mayoría de las obras sólo existe una copia, no se debe evitar el riesgo ni rehuir las dificultades.

De las lecturas surgidas de esta pugna entre correcciones, algunas atribuibles al empeño de la totalidad de los editores, he añadido al texto las, a mi juicio, suficientemente probadas; he rechazado otras sin mención expresa por considerarlas manifiestamente erróneas; otras las he dejado en las notas sin censura ni aprobación, oscilantes entre la objeción y la defensa; y otras, que me parecieron atractivas, pero incorrectas, las he incluido con los reparos oportunos.

Una vez clasificadas las observaciones de los demás, sólo me quedaba tratar de sustituir sus errores y reparar sus omisiones. He cotejado tantas copias como he podido obtener, y hubiera deseado acceder a más pero no he encontrado mucha colaboración entre los coleccionistas de estas rarezas. He reseñado cuantas ediciones pusieron en mis manos la casualidad o la amabilidad, por lo que no puedo ser culpado de descuidar lo que no estaba en mis manos llevar a cabo.

Examinando las copias antiguas pronto reparé en que los últimos editores, pese a todos sus alardes de diligencia, permitieron que muchos pasajes permanecieran desautorizados y se dieron por satisfechos con la versión del texto de Rowe, incluso allí donde sabían que era arbitraria y que con un poco más de atención la hubieran hallado equivocada. Algunas de esas alteraciones consisten únicamente en la sustitución de una palabra por otra que le parecía a Rowe más elegante o más inteligible. A menudo las he corregido discretamente, pues la historia de nuestra lengua y el genuino vigor de nuestras palabras sólo pueden preservarse manteniendo el texto de los autores libre de toda adulteración. Otras correcciones suyas, no poco frecuentes, y con las que no he sido tan riguroso, suavizaban la cadencia o regularizaban la medida. Si sólo se había cambiado una palabra o añadido u omitido una partícula, a veces he dejado el verso como estaba, ya que la disparidad de las copias es tal que bien pueden tolerarse algunas libertades. Pero no me he permitido llevar más allá esta práctica y he restituido los términos primitivos allí donde por cualquier razón fueran preferibles.

He incorporado al texto las correcciones que proceden del cotejo de las copias, bien sin dar noticia de ellas, cuando la mejora era de poca importancia, bien señalando las razones del cambio.

Pese a ser inevitable en ocasiones, no he incurrido en la especulación de forma caprichosa o frívola. He tenido por principio dar como cierta la versión de los libros antiguos y, por tanto, esta no debe ser alterada por razones de elegancia, claridad, o

por simple mejora del sentido. Pues aunque no merezcan mucho crédito ni la fidelidad ni el juicio de los primeros impresores, es probable, sin embargo, que leyeran mejor la copia aquellos que la tenían ante sus ojos que los que sólo tenemos acceso a ella a través de la imaginación. Pero es evidente que, por ignorancia o negligencia, cometieron errores incomprensibles que dejan, por tanto, espacio para la apropiada tentativa de una crítica que se mantenga a medio camino entre el atrevimiento y la prudencia.

Tal es la crítica que he intentado ejercer, y ante cualquier pasaje inextricable y confuso me he esforzado por descubrir el modo de restaurar el sentido con la menor violencia posible. Pero mi trabajo fundamental ha sido siempre examinar el texto de arriba abajo y ver si había algún intersticio por el que se filtrara la luz. Ni el propio Huet[38] me condenaría por rehuir el esfuerzo de la investigación en beneficio del afán por cambiar el texto. En esta modesta empresa no he fracasado. He rescatado muchos versos de las violaciones de la temeridad y he puesto muchas escenas a salvo de las embestidas de la corrección. He adoptado el criterio romano: es más honroso salvar a un ciudadano que matar a un enemigo, y he tenido más cuidado en proteger que en atacar.

He mantenido la distribución común de las obras en actos, aunque creo que en la mayoría de ellas carece de legitimidad. Algunas de las que aparecen divididas en las últimas ediciones no lo están en el primer infolio, y otras que están divididas en este no lo están en las copias anteriores. El criterio establecido en el teatro exige cuatro intervalos en la obra, pero son pocas, si no ninguna, las composiciones de nuestro autor que pueden distribuirse debidamente de esa manera. Un acto es todo lo que transcurre en el drama sin alteraciones de tiempo o de lugar. Una pausa inicia un nuevo acto. La limitación a cinco actos resulta accidental y arbitraria porque en toda acción real y, por tanto, en toda acción mimética, el número de intervalos puede ser mayor o menor. Shakespeare lo sabía y lo ponía en práctica: sus obras fueron escritas y publicadas inicialmente sin interrupciones, y hoy deberían representarse con pausas breves intercaladas tantas veces como cambie la escena o cuando se requiera que transcurra un plazo de tiempo considerable. Este sistema eliminaría de una vez miles de absurdos.

A la hora de devolver su integridad a las obras de nuestro autor, he considerado la puntuación bajo mi entera responsabilidad, pues no sé qué interés podían tener las comas y los dos puntos que corrompen palabras o frases. Cuanto fue posible hacer adaptando los puntos se hizo, por tanto, sin dar noticia de ello, con mayor o menor diligencia dependiendo de las obras, pues tan difícil resulta mantener la mirada constantemente fija sobre partículas evanescentes como la mente discursiva sobre una verdad evanescente.

La misma libertad me he permitido con unas pocas partículas u otras palabras de

escasa incidencia. A veces las he incorporado u omitido sin indicarlo. He hecho en ocasiones lo que otros editores han hecho siempre, y sólo cuando el estado del texto lo justificaba de manera suficiente.

La mayoría de los lectores, en lugar de culparnos por estas fruslerías pasajeras, se asombrará de que se haya dedicado tanto trabajo a esas minucias, con tal grado de controversia y de solemnidad. A estos les contestaría con toda tranquilidad que están juzgando un arte que no conocen. No obstante, no puedo reprocharles su ignorancia, ni prometerles que estudiando crítica se vayan a volver, en general, más útiles, más felices o más sabios.

He aprendido a desconfiar de la especulación conforme la he ido practicando, y tras publicar unas cuantas obras resolví no incluir ninguna de mis interpretaciones en el texto. Ahora me felicito por esta precaución, ya que cada día aumentan mis dudas sobre mis correcciones.

Limitada como ha estado mi imaginación a los márgenes de la página, no deberían considerarse muy reprobables los caprichos que me haya podido permitir dentro de esos límites. No hay ningún peligro en la especulación si se presenta como tal y, mientras el texto permanezca ileso, esos cambios pueden plantearse sin riesgo, pues ni tan siquiera el que los propone los considera incuestionables o imprescindibles.

Si mis interpretaciones son de escaso valor, al menos no han sido expuestas con ostentación ni impuestas con inoportunidad. Podría haber escrito notas más extensas porque el arte de escribir notas no es difícil de ejecutar: el trabajo consiste, en primer lugar, en denostar la estupidez, la negligencia, la ignorancia y la asnal falta de gusto de los editores anteriores y en mostrar, de todo cuanto se hizo antes y después, la inelegancia y la absurdidad de la interpretación antigua; en proponer, a continuación, algo que pueda fascinar a los lectores superficiales pero que el editor rechaza con indignación; en presentar, acto seguido, la verdadera interpretación con una larga paráfrasis; y, para concluir, en brindar una cerrada ovación al descubrimiento, y romper juiciosamente una lanza en favor del avance y la prosperidad de la crítica genuina.

Todo esto se puede hacer, y alguna vez quizá sea adecuado. No obstante, siempre he sospechado que una interpretación es acertada si requiere muchas palabras para probar que es incorrecta, y que una rectificación es incorrecta si no logra parecer acertada sin excesivo esfuerzo. La idoneidad de una restauración afortunada cae por su propio peso y el precepto moral *quod dubitas ne feceris*[39] bien podría aplicarse a la crítica.

Es natural que el marinero tema la costa que ve llena de restos de naufragios. Yo tenía ante mis ojos tantas aventuras críticas que terminaron en fracaso que me impuse precaución. En cada página me tropecé con el Ingenio luchando contra su propia

sofistería, y con el Conocimiento confundido por la multiplicidad de sus propias opiniones. Me vi obligado a censurar a aquellos a quienes admiraba, y no podía dejar de pensar, mientras echaba por tierra sus correcciones, en lo pronto que las mías podían correr el mismo destino, y cuántas de las interpretaciones que he corregido pueden ser defendidas y justificadas por algún otro editor.

Criticks, I saw, that other's names efface,
And fix their own, with labour, in the place;
Their own, like others, soon their place resign'd,
Or disappear'd, and left the first behind.[40]

POPE

Que un crítico especulativo a veces se equivoque no puede sorprender ni a otros ni a él mismo, si se tiene en cuenta que en su arte no hay un sistema ni una verdad principal o axiomática que regule las posturas subordinadas. Su posibilidad de errar se renueva en cada intento; una mirada sesgada del pasaje, una pequeña equivocación en una frase, un descuido casual en la conexión entre las partes, es suficiente para hacerle no sólo fallar, sino fallar de modo ridículo; y, en el mejor de los casos, aporta a lo sumo una interpretación de entre las muchas posibles cuyos presupuestos siempre podrán ser cuestionados por aquel que sugiera otra.

Triste situación aquella en la que el peligro se esconde tras el placer. Los encantos de la corrección rara vez son resistibles. La especulación proporciona todo el goce y el orgullo de la invención, y aquel que una vez instaura una innovación afortunada se siente demasiado complacido como para considerar qué objeciones cabría plantearle.

No obstante, la crítica especulativa ha sido de gran utilidad para el mundo académico y no es mi intención desestimar un estudio ejercido por tantas mentes sobresalientes desde el Renacimiento hasta nuestros días, desde el obispo de Aleria hasta el inglés Bentley[41]. Los críticos de los autores antiguos cuentan con muchos recursos para ejercer su sagacidad, recursos de los cuales el editor de Shakespeare está condenado a carecer. Ellos se ocupan de lenguas gramaticalmente asentadas, cuya construcción colabora de tal manera con la perspicuidad que hace que Homero cuente con menos pasajes ininteligibles que Chaucer. Las palabras tienen no sólo un régimen conocido sino unas cantidades invariables que orientan y limitan la elección. Generalmente, existe más de un manuscrito y a menudo no incurren en los mismos errores. Y, a pesar de ello, Scaligero puede confesar a Salmasius la escasa satisfacción que le proporcionaron sus correcciones. *Illudunt nobis conjecturae nostrae, quarum nos pudet, posteaquam in meliores codices incidimus*[42]. Y Lipsio podría quejarse de que los críticos estaban cometiendo errores al tratar de eliminarlos: *Ut olim vitiis, ita nunc remediis laboratur*[43]. En efecto, las correcciones de Scaligero y Lipsio —

donde se utiliza la simple especulación—, a pesar de su pasmosa sagacidad y su erudición, son a menudo vagas y discutibles, tanto como las mías o las de Theobald.

Quizá no se me critique tanto por hacerlo mal como por haber hecho poco, por levantar en el público expectativas que al final no he satisfecho. Las expectativas de la ignorancia son indefinidas y las del conocimiento son a menudo tiranas. Resulta difícil satisfacer a quienes no saben lo que demandan o a quienes demandan a sabiendas lo que es imposible de realizar. De hecho, a nadie he defraudado más que a mí mismo a pesar de haber intentado llevar a cabo mi tarea con toda atención. No ha habido en todo el trabajo ni un solo pasaje que juzgara adulterado y que no haya intentado restaurar, ni un pasaje oscuro que no haya intentado iluminar. En muchos casos, he fracasado como tantos otros, y en otros tantos, tras muchos esfuerzos he tenido que desistir y admitir mi renuncia. No he pasado por alto con afectada superioridad lo que tan difícil es para el lector como para mí, pero donde no pude instruirlo lo achaqué a mi ignorancia. Podía haber acumulado fácilmente una cuantiosa erudición aparente sobre escenas sencillas, pero no debe imputarse a la negligencia que nada se haya hecho donde nada era necesario, o que no añadiera nada donde otros habían dicho ya bastante.

A menudo, las notas son una necesidad, pero una necesidad incómoda. Dejemos que aquel que no esté aún familiarizado con el talento de Shakespeare, y que desee sentir el más alto placer que el teatro puede proporcionar, lea cada obra desde la primera a la última escena indiferente por completo a todos sus comentaristas. Cuando su imaginación esté volando no permitamos que descienda hasta la corrección o la explicación. Cuando su atención se encuentre fuertemente atrapada dejemos así mismo que desprecie el nombre de Theobald o de Pope. Permitamos que siga leyendo entre el brillo y la oscuridad, entre la integridad y la corrupción, que mantenga su comprensión del diálogo y su interés por la fábula. Y cuando el placer de la novedad haya cesado, dejemos que aspire a la exactitud y lea a los comentaristas.

Las notas aclaran pasajes concretos, pero debilitan el efecto general de la obra. El espíritu se enfría con cada interrupción; los pensamientos se desvían del tema principal; el lector se aburre sin sospechar la causa y, al final, tira el libro que estudió con tanto detenimiento.

Mientras no se haya visto el libro en su conjunto no se deben examinar las partes. Es imprescindible una suerte de distanciamiento intelectual para comprender en su integridad el propósito de toda gran obra de arte y sus verdaderas proporciones. Un enfoque minucioso muestra hasta las más pequeñas fruslerías a costa de perder para siempre la belleza del conjunto.

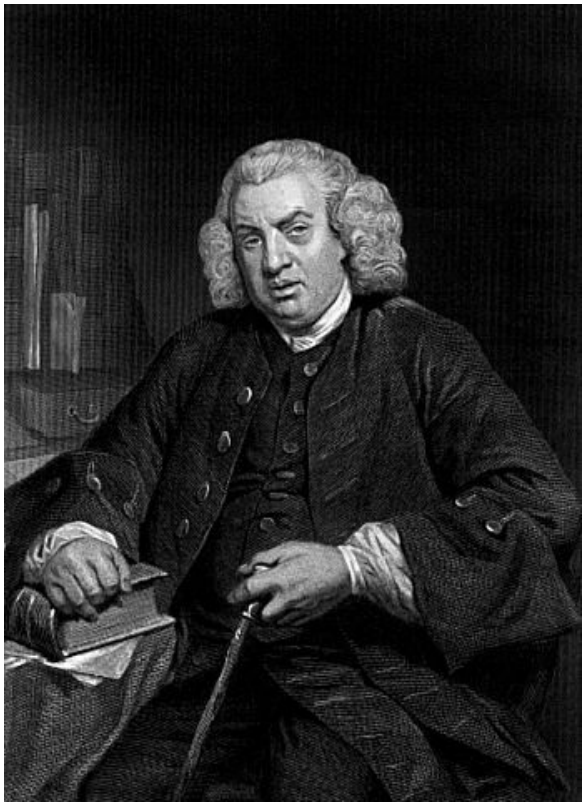
No es muy grato considerar que los sucesivos editores han añadido muy poco a la capacidad del autor para producir placer. Fue leído, admirado, estudiado e imitado

cuando todavía lo deformaban todas las incorrecciones que la ignorancia y el descuido acumularon sobre él, y cuando aún no se había corregido su lectura ni se habían comprendido sus alusiones. Fue entonces, y pese a todo, cuando Dryden afirmó que «Shakespeare fue de entre todos los poetas modernos, y posiblemente de entre los antiguos, quien tuvo un alma más amplia y universal. Todas las imágenes de la naturaleza estaban ya en él y las extraía con más fortuna que esfuerzo: cuando describe algo, no sólo lo vemos sino que también lo experimentamos. Aquellos que lo acusan de falta de estudios le hacen el mejor de los elogios: era docto de nacimiento, no necesitaba de las lentes de los libros para leer la naturaleza; miraba en su interior y allí la encontraba. No puedo decir que fuera así en todas las ocasiones; si lo fuera, sería una ofensa compararlo incluso con los más grandes de la humanidad. Muchas veces resulta aburrido e insípido, su talento cómico degenera en juegos de palabras, y su lado serio se infla hasta lo rimbombante. Pero siempre es grande cuando se le presenta una gran ocasión: nadie puede decir que cada vez que topaba con un tema a la altura de su ingenio no se elevara por encima del resto de los poetas,

Quantum lenta solent ínter viburna cupressi.»[44]

Es de lamentar que semejante escritor necesite de comentarios, que su lenguaje se haya tornado obsoleto o sus sentimientos oscuros. Pero es vano llevar los deseos más allá de los condicionantes de lo humano. A Shakespeare le sucedió lo que nos ha de suceder a todos por efecto del tiempo o de las circunstancias. Ha sufrido más de lo que cualquier otro escritor desde la invención de las letras haya podido sufrir, ya por su desprecio a la fama, ya por esa superioridad de espíritu que lo llevaba a desdeñar su trabajo al compararlo con su capacidad, y a juzgar indignas de ser preservadas las mismas obras que los críticos de épocas posteriores se disputarían el honor de restaurar y explicar.

Entre estos candidatos a una fama menor, me someto ahora al juicio del público, al que desearía poder mostrar mi comentario con una confianza comparable al estímulo que he tenido el honor de recibir. Toda obra de este tipo es por su propia naturaleza incompleta, por lo que el veredicto me preocupará menos si hubiera de ser emitido sólo por expertos y eruditos.



SAMUEL JOHNSON (Lichfield, Staffordshire, 18 de septiembre de 1709 - Londres, 13 de diciembre de 1784), por lo general conocido simplemente como el Dr. Johnson, es una de las figuras literarias más importantes de Inglaterra: poeta, ensayista, biógrafo, lexicógrafo, es considerado por muchos como el mejor crítico literario en idioma inglés. Johnson era poseedor de un gran talento y de una prosa con un estilo inigualable.

Devoto anglicano y políticamente conservador, el Dr. Johnson ha sido descrito como «sin lugar a dudas, el hombre de letras más distinguido de la historia inglesa.» Pese a la gran calidad de su obra y a su enorme celebridad en vida, Johnson es principalmente recordado por ser el objeto de «el más notable ejemplo de arte biográfico en las letras inglesas», a saber, la biografía escrita por su amigo James Boswell, *La vida de Samuel Johnson*, a la que ha quedado inevitablemente ligado. Famoso por su brillante conversación, y gracias a sus múltiples biógrafos contemporáneos, se conocen gran cantidad de anécdotas del Dr. Johnson. Igualmente, su estilo aforístico, su filosofía basada sobre todo en el sentido común, y su elegancia escrita, han hecho que sea el segundo autor más citado de la lengua inglesa tras Shakespeare.

Notas

[1] Hierocles de Alejandría, filósofo neoplatónico que vivió hacia mediados del siglo i d.C. (Todas las notas que aparecen en este libro son de la traductora.) <<

[2] El poeta inglés Alexander Pope (1688-1744) editó en 1725 las obras dramáticas de Shakespeare; según la crítica, fue uno de sus proyectos menos destacados. <<

[3] John Dennis (1657-1734), dramaturgo inglés más conocido por su faceta de crítico. Entre sus ensayos sobresalen sus *Three Letters on the Genius and Writings of Shakespeare* (1711). Thomas Rhymer (1641-1713), crítico e historiador inglés, cuyos ataques a Shakespeare en *A Short View of Tragedy* (1693) merecieron más desprecio que aprobación. <<

[4] Sir Philip Sidney (1554-1586), aristócrata, poeta y crítico, del que destacan su novela pastoril *Arcadia* y el ensayo *Apology for Poetry* (1583), uno de los mejores ensayos de su época. <<

[5] El dramaturgo francés Pierre Corneille (1606-1684) defendió las tres unidades en sus *Discours dramatiques*. <<

[6] Promontorio de la antigua Grecia, célebre por el combate naval en que Agripa venció a Marco Antonio y Cleopatra. <<

[7] *Catón* (1713), tragedia clasicista escrita por Joseph Addison (1672-1719). Este autor fue sobre todo conocido como ensayista por sus colaboraciones en la revista literaria *The Tatler* y, posteriormente, en *The Spectator*, revista que fundó junto con Sir Richard Steele en 1711. <<

[8] «El largo paso del tiempo no ha llegado a confundir hasta tal punto lo sumo con lo ínfimo, que no prefieran las leyes, si las salvaguarda la voz de Metelo, ser abolidas por César.» (Lucano, *Farsalia* III, 138-140, ed. Sebastián Mainer, Madrid, 1996). <<

[9] William Lilly (1602-1681) fue astrólogo y autor de una famosa gramática latina; Thomas Linacre (1460-1524) fue fundador del Royal College of Physicians y autor de la gramática latina *Rudimenta Grammatices*, su discípulo, el humanista Tomás Moro (1477-1535), fue traductor de Luciano; Reginald Pole (1500-1558), Stephen Gardiner (1483?-1555) y John Clerk (?-154o) fueron clérigos y hombres de estado, autores de varias obras en latín; Sir John Cheke (1514-1557) y Thomas Smith (1513-1577) fueron conocidos por sus estudios sobre la pronunciación del griego clásico; y, por último, Walter Haddon (1516-1572) y Roger Ascham (1515-1568) fueron profesores y traductores de las lenguas clásicas. <<

[10] Palmerín fue el héroe de un ciclo de novelas de caballería, entre las que destacan *Palmerín de Olivia* (1511), creado a imitación del Amadís de Gaula, y *Palmerín de Inglaterra*, escrito originariamente en portugués por Francisco Moráis Cabral. Guy de Warwick fue un noble inglés y el protagonista de la obra *Guy de Warwick* escrita entre 1234 y 1242 por un poeta anglonormando. <<

[11] La comedia de enredo *Como gustéis* es una adaptación burlesca de la novela *Rosalynde* (1590) de Thomas Lodge, la cual deriva, a su vez, de la obra apócrifa *The Tale of Gamelyn* o *The Cook's Tale of Gamelyn*, atribuida a Geoffrey Chaucer y escrita entre 1350 y 1370. <<

[12] Colley Cibber (1671-1757), actor, dramaturgo y poeta. Gran conocedor del gusto teatral de su tiempo como demuestra su versión del *Ricardo III* de Shakespeare que durante ciento cincuenta años sustituyó al original en los escenarios ingleses. <<

[13] Historiador del siglo XII y autor de *Gesta Danorum*, considerada la primera obra importante sobre la historia de Dinamarca. Su leyenda de *Ameleth* se cree que fue la fuente de *Hamlet*. <<

[14] Sir Thomas North (1535?-1601), traductor del italiano y del francés. Su traducción de las *Vidas paralelas de Plutarco* (1597), realizada desde la versión francesa de Amyot (1559), se considera la fuente básica de las tragedias de Shakespeare inspiradas en la temática de la Antigüedad romana —concretamente, en las biografías de Bruto, Julio César y Marco Antonio. <<

[15] Ben Jonson (1572-1637), poeta y dramaturgo, conocido principalmente por sus comedias, entre las que destacan *Volpone* (1605) y *The Alchemist* (1610). <<

[16] «Id por delante, y yo os seguiré», *Ricardo III*, I, i, 144. W. Shakespeare, *Teatro completo*. Trad. de José Mª Valverde. Barcelona: Planeta, 1967. <<

[17] «Lloro por soñar otra vez», *La tempestad*, III, ii, 144. W. Shakespeare, *Teatro completo*, ed. cit. <<

[18] Nicholas Rowe (1674-1718), poeta y editor. Su edición de las obras de Shakespeare (1709) se considera la primera llevada a cabo con sentido filológico. <<

[19] Sir Robert Boyle (1627-1691), físico y químico anglo-irlandés de familia aristocrática. Fue uno de los fundadores de la Royal Society en 1660. <<

[20] «como una gota de rocío sacudida de la melena del león», *Troilo y Crésida*, III, iii, 224. W. Shakespeare, *Teatro completo*, ed. cit. <<

[21] *Three Letters on the Genious and Writings of Shakespeare* (1711). <<

[22] Tragedia escrita por los dramaturgos Thomas Norton y Thomas Sackville en 1561. <<

[23] *Hieronimo is Mad Again or The Spanish Tragedy* (1589) es una tragedia senequista del dramaturgo Thomas Kyd. Escribió una obra titulada *Hamlet* que se ha perdido y que fue utilizada por Shakespeare. <<

[24] El poeta inglés Edmund Spenser (1552-1599), en sus dos obras principales, *The Shepheardes Calender* y *The Faerie Queene*, utiliza la lengua inglesa con un alto grado de exquisitez y refinamiento, a la altura de cualquier gran poema continental. <<

[25] Las cuatro comedias de William Congreve (1670-1729) a las que Johnson hace referencia son *The Old Bachelor, The Double Dealer, Love for Love* y *The Way of the World*. <<

[26] «descendía por el valle de los años», W. Shakespeare, *Otelo*, III, iii. *Teatro completo*, ed. cit. <<

[27] William Warburton (1698-1779) fue teólogo y escritor. Llevó a cabo una edición de las obras de Shakespeare en 1747 y de John Milton en 1751. <<

[28] Los actores y empresarios teatrales John Heminge y Henry Condel fueron responsables de la edición de 1623, que se considera el primer texto de su «teatro completo». Hasta su aparición, las obras dramáticas de Shakespeare no se habían publicado, o se habían publicado en ediciones sueltas. Gracias a esta recopilación se salvaron para la posteridad unas veinte obras, que de otra forma se hubieran perdido. <<

[29] Lewis Theobald (1688-1744), irritado por la edición llevada a cabo por Pope, publicó *Shakespeare Restored, or A Specimen of the Many Errors as well Committed as Unamended by Mr. Pope in his Late Edition of This Poet* (1726), en el que incluye una serie de enmiendas recogidas por Pope en su segunda edición. En 1734 publicó su propia edición de las obras de Shakespeare, con un gran éxito editorial. <<

[30] Thomas Hanmer (1677-1746), hombre de Estado y crítico. Su edición de las obras de Shakespeare fue publicada en 1743-44. Entre sus otros ensayos destacan *A Review of the Text of the Twelve Books of Milton's Paradise Lost* (1733) y *Some Remarks on the Tragedy of Hamlet* (1736). <<

[31] Johnson se refiere a William Warburton (1698-1779). <<

[32] *Ilíada*, XXI, 99-113, ed. y trad. de Emilio Crespo, Madrid, Gredos, 1991. <<

[33] *The Canons of Criticism, and a Glossary, being a Supplement to Mr. Warburton's Edition of Shakespeare*, es obra del escritor inglés Thomas Edwards (1699-1757), publicada en 1748; *A Review of Shakespeare's Text* fue escrita por Benjamín Heath (1704-1766) y publicada en 1765. <<

[34] «me maten tus mujeres con asadores y tus muchachos con piedras, en un mezquino combate», *Coriolano*, IV, iv, 5-6. W. Shakespeare, *Teatro completo*, ed. cit. <<

[35] «Un halcón, elevado al orgullo de su altura, fue sorprendido y muerto por un búho cazador», *Macbeth*, II, iv, 12-13. W. Shakespeare, *Teatro completo*, ed. cit. <<

[36] La edición de Shakespeare realizada por John Upton fue publicada en 1746. <<

[37] «las cosas pequeñas enorgullecen a los hombres bajos», *Enrique VI*, IV, i, 106. W. Shakespeare, *Teatro completo*, ed. cit. <<

[38] Daniel Huet (1630-1721), erudito francés autor de *De interpretatione libri duo* (1661). <<

[39] «lo que dudes no lo hagas», Plinio, *Epístolas*, I, xviii. <<

[40] «Críticos vi que los nombres de otros retiran / y ponen el suyo, con esfuerzo en su lugar; / el suyo, como el de los otros, pronto cede su lugar, / o desaparece, dejando el primero detrás», *Temple of fame*, II, 37-40. <<

[41] Joannes Andrea, obispo de Aleria, fue bibliotecario del Vaticano en la época de Pablo II y Sixto II; y Richard Bentley (1662-1742), deán de St. Paul y obispo de Worcester. Ambos fueron estudiosos y editores de los clásicos. <<

[42] «Nuestras interpretaciones se burlan de nosotros, avergonzándonos cuando después nos las encontramos en libros mejores.» Tanto el flamenco Joseph Justus Scaligero (1540-1609) como el francés Claudius Salmasious (1588-1653) fueron grandes humanistas dedicados a los estudios clásicos. <<

[43] «Como hace tiempo se trabajaba contra las adulteraciones, ahora en cambio luchamos contra las correcciones.» Justus Lipsius (1547-1606) fue un humanista flamenco. <<

[44] John Dryden (1631-1700), poeta, dramaturgo y traductor inglés. Llevó a cabo una adaptación de *Troilo y Crésida*. En su *Essay of Dramatic Poesy* (1668), escrito en forma de diálogo entre cinco amigos, se hace un repaso de la situación del teatro inglés y se elogia por primera vez a Shakespeare como estereotipo del «genio inculto». La cita latina es de Virgilio, *Églogas* I, 25: «Cuanto acostumbran entre las flexibles mimbreras los apreses.» P. Virgilio Marón, *Bucólicas; Geórgicas; Apéndice Virgiliano*, trad. de Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, D.L. 1990. <<