

JAMES SHAPIRO

EL AÑO DE LEAR

SHAKESPEARE EN 1606



CÁTEDRA

James Shapiro

El año de Lear
Shakespeare en 1606

Traducido por
Vicente Forés López

con la colaboración de
Jose Saiz Molina

del

Instituto Shakespeare de España

dirigido por
Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer

Índice

LISTA DE ILUSTRACIONES EN EL TEXTO

LÁMINAS EN COLOR

NOTA SOBRE LAS CITAS DE LAS OBRAS

MAPA DEL LONDRES DE SHAKESPEARE EN 1606.

PRÓLOGO. 5 de enero de 1606

CAPÍTULO 1. Los Hombres del Rey

CAPÍTULO 2. La escisión del reino

CAPÍTULO 3. De Leir a Lear

CAPÍTULO 4. Posesión

CAPÍTULO 5. La carta

CAPÍTULO 6. Reliquias de misa

CAPÍTULO 7. Recuerda, recuerda

CAPÍTULO 8. Hymenaei

CAPÍTULO 9. Equivocación

CAPÍTULO 10. Otro infierno en la tierra

CAPÍTULO 11. El Mal del rey

CAPÍTULO 12. Asuntos sin acabar

CAPÍTULO 13. Reina de Saba

CAPÍTULO 14. La peste

EPÍLOGO. 26 de diciembre de 1606

NOTA SOBRE LA DATACIÓN DE LAS OBRAS

ENSAYO BIBLIOGRÁFICO

AGRADECIMIENTOS

CRÉDITOS DE LAS LÁMINAS

LÁMINAS
Créditos

Para Mary y Luke

Lista de ilustraciones en el texto

- Retrato de Shakespeare, por Martin Droeshout (1623)
- Portada del cuarto de *King Lear* (1605)
- Moneda «The Unite», acuñada en 1604
- Portada del cuarto de *King Lear* (1608)
- «Posesión demoniaca», en Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses* (1598)
- La carta de Monteaagle (1605)
- Detalle del «Mapa de Warwickshire», por John Speed (c. 1610)
- Los Conspiradores de la Pólvora, por Crispijn de Passe el Viejo (1606)
- «Combat à la Barriere», por Jacques Callot (1627)
- Portada de «A Treatise of Equivocation», por Henry Garnet (c. 1598)
- Detalle de «La Conspiración de la Pólvora» (c. 1620)
- «Enrique IV de Francia tocando a enfermos de escrófula», por Pierre Firens (c. 1610)
- «Lady Anne Clifford como Cleopatra» (c. 1610)
- Monumento a la reina Isabel I en la abadía de Westminster, por Maximilian Colt (c. 1620)
- «Lord Have Mercy on Us», de Thomas Dekker, *A Rod for Runaways* (1625)
- Última página del cuarto de *El rey Lear* (1608)

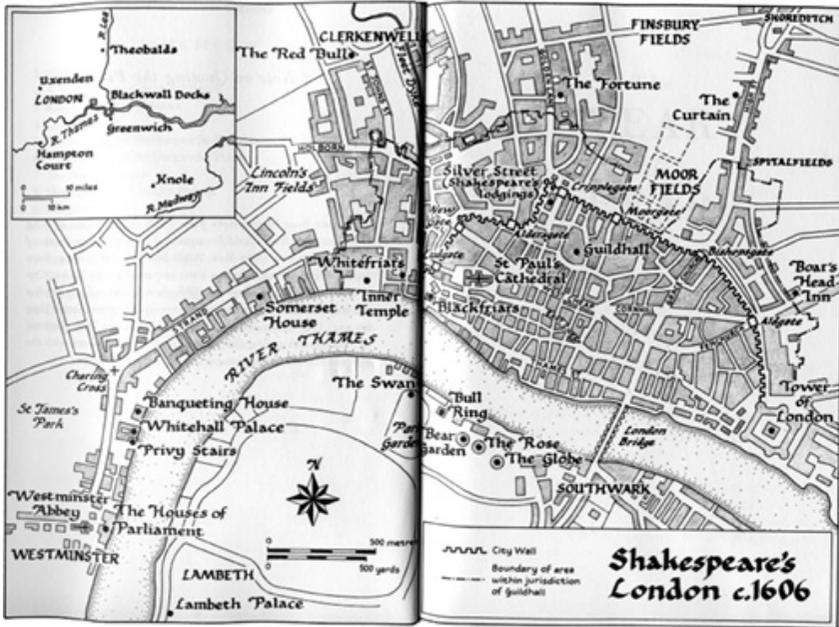
Láminas en color

1. Rey Jacobo I.
2. Vista de Londres desde Southwark.
3. Rey Cristián IV de Dinamarca.
4. Reina Ana.
5. La ejecución de los Conspiradores de la Pólvora.
6. La ejecución de los Conspiradores de la Pólvora.
7. La Conspiración de la Pólvora.
8. William Shakespeare, el retrato de Chandos.
9. Ben Jonson.
10. Lancelot Andrewes.
11. Richard Burbage.
12. Robert Cecil, conde de Salisbury.
13. Sir John Harington.
14. Diseños para la primera bandera de la Unión.
15. Lucy Harington, condesa de Bedford.
16. Efigie de Catalina de Valois (reina consorte de Enrique V).

Nota sobre las citas de las obras*

Todos los fragmentos de las obras de Shakespeare —a excepción de *King Lear*— se citan de *The Complete Works of Shakespeare* (6.^a ed., Nueva York, 2008) que edita David Bevington. Para *King Lear* cito la edición de Stanley Wells, basado en un texto preparado por Gary Taylor (Oxford, 2000), que deriva de un cuarto de 1608 y que se aproxima mucho a lo que se puso en escena en 1606 (que se divide en 24 escenas, en vez de en 5 actos). Al igual que la mayoría de editores actuales, Bevington y Wells modernizan la ortografía y puntuación de Shakespeare; he hecho lo mismo con las palabras de los coetáneos de Shakespeare a lo largo de este trabajo.

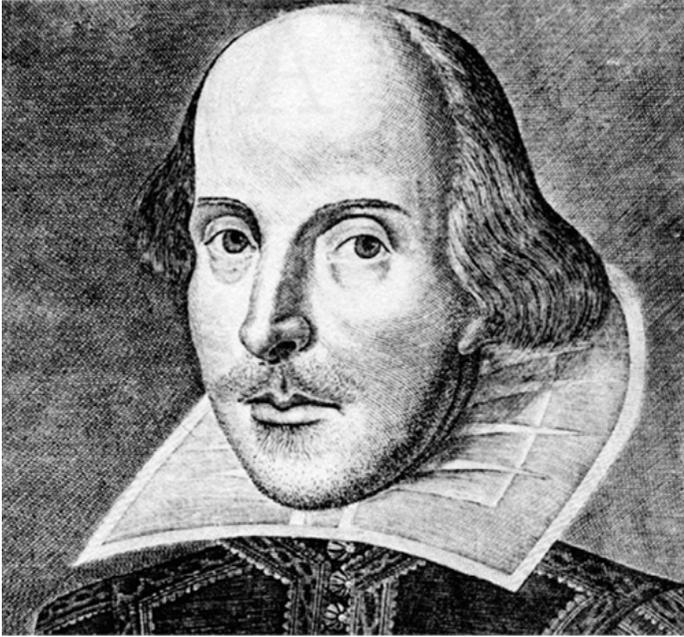
* Todas las citas de las obras de Shakespeare siguen las traducciones publicadas por el Instituto Shakespeare en la presente editorial. Si la cita pertenece a alguna obra aún no publicada en «Letras Universales» la traducción es del traductor. También son del traductor el resto de las citas de los textos de los coetáneos de Shakespeare. (*Nota del traductor*).



Mapa del Londres de Shakespeare en 1606.

El año de Lear Shakespeare en 1606*

* En su edición británica, publicada por Faber & Faber Ltd. el título lee: *1606 William Shakespeare and the Year of Lear*.



PRÓLOGO

5 de enero de 1606

Durante el atardecer del 5 de enero de 1606, el primer domingo del año nuevo, cerca de seiscientos miembros de la élite de la nación se abrían camino a través de las oscuras calles de Londres hasta el Salón de Banquetes del Palacio de Whitehall. La ruta al oeste de la ciudad, dirigiéndose por Charing Cross y bordeando el Parque de St. James, resultó familiar para la mayoría de ellos. Muchos ya habían visitado Whitehall cerca de media docena de veces desde Navidad, tercera bajo el reinado del rey Jacobo I, quien había pedido que allí se representaran dieciocho obras durante esta temporada festiva, de las cuales diez eran de la compañía de Shakespeare. Se sentaban según su estatus en los asientos distribuidos sobre andamios escalonados a lo largo de los tres lados de la gran sala, mientras el Lord Chambelán, bastón en mano, se aseguraba de que no se admitiera a nadie sin invitación ni que nadie se sentara fuera de su localidad. El mismo rey Jacobo I sentado en el centro sobre una tarima real elevada mirando el escenario, rodeado por su séquito más íntimo, escudriñado en cada uno de sus gestos, competía con los artistas por la atención del público.

El espectáculo de aquella velada se había esperado con mucha más ansia que cualquier otra obra. Se habían reunido en el viejo Salón de Banquetes para presenciar una forma dramática contra la que las tragedias y comedias convencionales ahora forcejeaban por competir: una mascarada en la corte. Con su deslumbrante puesta en escena, verso elegante, espléndidos ropajes, música de calidad de concierto y bailes coreografiados —supervisados por algu-

nos de los artistas con más talento del país—, las mascaradas bajo el nuevo reinado iban más allá de la extravagancia y costaban la increíble suma de tres mil libras o más por una única representación. Para ilustrar este ejemplo, a la Corona le costaría poco más de cien libras representar el conjunto de diez obras de la compañía de Shakespeare en la corte durante esa temporada navideña.

Los actores en la mascarada de esa velada, aparte de unos pocos profesionales de la compañía de Shakespeare, eran nobles prominentes —hombres y también damas—. El espectáculo, por tanto, ofrecía la excitación añadida de ver a mujeres actuando, porque pese a tener prohibido figurar en los escenarios públicos de Londres, donde jóvenes manebos representaban sus papeles, esa restricción no se aplicaba a la mascarada en la corte. Aquellos afortunados que habían entrado al Salón de Banquetes vieron a jóvenes damas interpretando sus papeles en imponentes trajes diseñados por Inigo Jones, adornados con joyas (un espectador informó: «Creo que les han alquilado y prestado todas las joyas principales y collares de perlas tanto en la corte como en la capital»). Para muchas de estas mujeres, incluyendo a todas aquellas que tenían cuadros conmemorativos llevando estos trajes, esta oportunidad de actuar en público sería uno de los momentos culminantes de sus extremadamente constreñidas vidas.

El edificio donde actuaron fue quizá la única desilusión. En 1582, cuando el duque de Alençon había venido a cortejarla, la reina Isabel I ordenó que se tenía que construir un Salón de Banquetes provisional a tiempo para su recepción. Desde la distancia, el gran edificio, «un inmenso bloque de unos treinta metros cuadrados», lucía imponente, construido por bloques de piedra con juntas de mortero. Aunque mientras los visitantes se aproximaban podían ver que aquel trampantojo oculto en realidad era una estructura endeble, construida con grandes mástiles de madera de doce metros de altura cubiertos con lienzos pintados. Pasa-

ron los años e Isabel I no vio razones para gastar dinero reemplazando esto por algo más permanente, y para cuando Jacobo I la sucedió el armazón temporal, que había permanecido durante un cuarto de siglo, estaba en mal estado.

Shakespeare conocía bien el viejo edificio y había actuado allí catorce meses antes, el 1 de noviembre de 1604, cuando su última tragedia isabelina, *Othello*, se había estrenado en la corte. A lo largo de los años había actuado a menudo en Whitehall y habría reconocido a muchos de los asistentes. Podemos decir, a partir del impacto que esta mascarada tuvo en sus trabajos posteriores, que Shakespeare se había garantizado un lugar en la sala aquella tarde de enero. No había probablemente una posición ventajosa tan favorable para medir la brecha entre la fantasía política autocomplaciente promulgada en la mascarada y el conflictivo ánimo nacional fuera del territorio del palacio de Jacobo I. En la medida en que la mayoría de sus obras representan monarcas imperfectos y sus cortes, habría estado absorto al observar la escena que se producía delante de él ya que se encontraba viendo la propia mascarada.

El nuevo monarca odiaba el viejo edificio: era un vestigio más de un pasado Tudor que había que eliminar. Unos pocos meses después de que esta mascarada se representara, Jacobo I ordenó que se demoliera y que se construyera en su lugar un edificio de piedra permanente, «robusto y majestuoso», más acorde con la dinastía jacobina. A corto plazo, mientras poco podía hacer él con esta estructura en descomposición, Jacobo I podría al menos reemplazar el anticuado techo pintado de Isabel I. Ella había preferido un diseño floral y de frutos; él lo había rehabilitado con una imagen más elegante de «nubes al temple».

El rey Jacobo I no estaba menos comprometido en reparar la podredumbre política que su predecesora había causado, y esta velada de mascarada era parte de ese esfuerzo. Cinco años habían pasado desde que la reina Isabel I

había ejecutado a su otrora favorito, el carismático y rebelde Robert Devereux, II conde de Essex. Su ejecución agravaba a los seguidores devotos de Essex y su posterior exclusión del poder y patronato bajo Jacobo I les había dejado resentidos y agraviados. Essex había dejado atrás un hijo joven, ahora de catorce años, que llevaba su nombre y título, alrededor del cual se repondrían. Los combativos seguidores de Essex debían ser neutralizados para impedir la separación dentro del reino. Pero Jacobo I no podía simplemente restituirles a todos el favor (mientras se enfrentaba al más prominente de todos, el conde de Southampton), aunque hubiera suficiente dinero, cargos y tierras para hacerlo, y que eso desestabilizara el equilibrio de favoritos y facciones en la corte. Y tampoco podía encarcelarlos o eliminarlos a todos ellos. Eso le permitió una solución: al cohesionar enemigos mediante un matrimonio concertado, Jacobo I actuaría como el casamentero real, casando al hijo de Essex, ahora tutelado por el Estado, con Frances Howard, la llamativa hija de quince años del poderoso conde de Suffolk, que había participado en la comisión que había sentenciado a muerte a Essex. La mascarada de esa tarde, planeada para celebrar su unión, era como un discurso público por la unión política de Inglaterra y Escocia, un matrimonio de los dos reinos que Jacobo I promulgaba con entusiasmo y del que sabía que un Parlamento receloso estaría debatiendo posteriormente ese mes. Aunque por entonces no era el dramaturgo más experimentado del país, Shakespeare todavía no había escrito la mascarada y, pese a haber sido invitado a hacerlo, había dicho que no.

Habría sido una oferta tentadora. Si le preocupaba la publicidad, prestigio o dinero, las recompensas serían enormes; el escritor responsable de la mascarada ganaría más de ochenta veces lo que se le pagaba a un dramaturgo por una única obra. Y en la parte creativa, además de la casi ilimitada financiación y el potencial para efectos especiales, la mascarada ofrecía la característica que aparentemente