

***SHAKESPEARE ENAMORADO* (JOHN MADDEN, 1998): REBELDÍA, AMOR Y CREATIVIDAD EN LA INGLATERRA ISABELINA**

MANUEL ARIZA CANALES
Doctor en Historia Moderna

Resumen:

Mediante el análisis crítico del guión y la puesta en escena de este film, ganador del Óscar a la mejor película en la edición de 1998, contemplaremos el efervescente mundo de las compañías teatrales en el Londres de finales del siglo XVI y comienzos del siguiente. Y cómo la ficticia historia de amor entre lady Viola y el propio William Shakespeare acaba convirtiéndose en el argumento de *Romeo y Julieta* (1597). O dicho con un discurso más histórico: cómo el cerrado mundo de la sociedad estamental podía impedir la unión de dos enamorados; al tiempo que dificultaba el acceso de la mujer a la creación artística y literaria, negándole su libertad y su individualidad, convirtiéndola en una simple pieza intercambiable en el juego de intereses socioeconómicos de su familia.

También estudiaremos el rol del escritor/artista/intelectual en la época y su ambigua relación con poderes que le despreciaban por su condición plebeya tanto como le reclamaban en calidad de agente propagandístico y “objeto” de prestigio.

Palabras clave: William Shakespeare, John Madden, biografía, historia, film, teatro, cine, literatura inglesa, siglo XVI, Historia Moderna, Antiguo Régimen, sociedad estamental, historia de las mujeres, sociedad, libertad, individualidad, economía, familia, escritor, intelectual, artista, poder, propaganda, prestigio.

Abstract:

Through a critical analysis of the script and the staging of *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998), Oscar winner for Best Film in 1998, we can contemplate the vibrant world of theatre companies in London in the late sixteenth century and early next; and how the fictional love story between Lady Viola and William Shakespeare himself finally turns into the argument of *Romeo and Juliet* (1597). Or in a more historical discourse: how the closed world of the Old Regime society was able to prevent the union of two lovers, while it hindered access of women to the artistic and literary creation, denying their freedom and individuality, making them simple interchangeable pieces in the game of socio-economic interests of their families.

We also examine the ambiguous role of the writer / artist / intellectual in the period with its relationship to power.

Keywords: William Shakespeare, John Madden, biography, history, film, *Romeo and Juliet*, theatre, cinema, English literature, sixteenth century, Early Modern History, Old Regime, women's history, society, freedom, individuality, economy, family, writer, artist, intellectual, power, propaganda, prestige.

TOTUS MUNDUS AGIT HISTRIONEM



*...cuando crezcas en versos inmortales.
Vivirás mientras alguien vea y sienta
y esto pueda vivir y te dé vida.*

(William Shakespeare, *Soneto XVIII*. Versión de Manuel Mujica Láinez)

Cuando su carrera como dramaturgo está a punto de despuntar, el joven Will Shakespeare sufre un bloqueo creativo. Sólo tiene un título, *Romeo y Ethel, la hija del pirata*, y el encargo de escribir una comedia donde se mezclen una historia de amor, equívocos, intriga y algunas situaciones cómicas que, a ser posible, cuenten con la participación de un perro revoltoso. De cómo ese panorama tan poco alentador acaba convirtiéndose en el estreno de *Romeo y Julieta*¹ trata el argumento *Shakespeare enamorado* (John Madden, 1998)²; film que en la correspondiente edición de los Óscars se alzó con siete de tan preciadas estatuillas: mejor película, mejor guión original, mejor actriz principal, mejor actriz secundaria, mejor banda sonora de comedia, mejor dirección artística y mejor vestuario.

¹ Cf. Peter Ackroyd, *Shakespeare, la biografía*, Edhasa, Barcelona, 2008, pp. 373-378.

² Todas las citas del film que aparecen en el presente estudio hacen referencia a la siguiente edición en DVD del film: John Madden, *Shakespeare in Love = Shakespeare enamorado*, Madrid, Universal Pictures International, distribuido por Universal Pictures Iberia, 2003.

Si hubiese que encuadrar este título dentro de un género, podría decirse que, más allá de una puesta en escena que integra a la perfección la recreación histórica y el guiño-homenaje postmoderno, nos encontramos ante una comedia que a ratos se interna en el melodrama, ante una amalgama de sentimentalismo y farsa que destila un aroma tan fresco como genuinamente shakespeariano³.

Tratándose de William Shakespeare, la primera pregunta parece obligada: ¿ser o no ser? O dicho de otro modo, ¿qué personajes, lugares, situaciones que realmente existieron se reflejan en *Shakespeare in Love*?, ¿cuáles son fruto de la imaginación de los guionistas? Respondiendo a la primera pregunta, cabe destacar que el ambiente teatral en que se desarrolló la carrera como dramaturgo y actor de William Shakespeare aparece representado con una concordancia de nombres propios y circunstancias que delata el documentado amor de Marc Norman y Tom Stoppard, guionistas del film, hacia aquel momento germinal de una nueva manera de entender la dramaturgia, el espectáculo y, en general, la vida. Junto a la recreación de personajes con probada entidad histórica, en el film aparecen criaturas ficticias, fruto de la culta imaginación de los guionistas; un *no ser* relativo ya que estos los utilizan para incorporar inquietudes, ideas o comportamientos que sí encuentran correspondencias reales en la época retratada. Son ficticios los nombres, pero no las circunstancias ni los comportamientos, y nada tiene de incidental su sintonía, no tanto con personas concretas, sino con grupos sociales y mentalidades; constituyendo así auténticos arquetipos. En este sentido, sobresalen Viola de Lesseps (Gwyneth Paltrow) y Lord Wessex (Colin Firth). Más adelante nos ocuparemos de ellos.

“Londres, 1593. En los días de gloria del teatro isabelino, dos compañías competían por contar con los mejores autores y atraer al público. Al norte de la city estaba el *Teatro Curtain*, hogar del más famoso actor de Inglaterra, Richard Burbage. Al otro lado del río estaba la competencia, construido por Philip Henslowe, un empresario con problemas de liquidez..., *The Rose*”⁴.

Esta información va apareciendo rotulada justo al comienzo de la película, sobre una plano secuencia que, desde un cielo casi despejado, va pasando por un tejado de paja, tres plantas de palcos de madera con baranda y el escenario de un teatro con escaso atrezzo y sin

³ Vid. Daniel Rosenthal, *Shakespeare en el cine*, Catálogos, Buenos Aires, 2006, pp. 235-237. / Cf. Fernando Gil-Delgado, *Introducción a Shakespeare a través...* p. 58.

⁴ John Madden, *Shakespeare in Love...* 00:35 – 01:13.

decorados...⁵ En uno de los palcos, grabado en mayúsculas sobre un tablero de madera, puede leerse “totus mundus agit histrionem” (“todo el mundo hace teatro” o “todos somos actores”), lema del teatro *The Globe* y no de *The Rose*. Este guiño puede considerarse como un homenaje de la dirección artística al que, en una época posterior de la vida de Shakespeare, habría de ser su principal y más estable sede; pero también como la introducción a una película donde, obviamente, todos son actores que interpretan a unos actores que representan una obra teatral. Un sofisticado juego de espejos que probablemente habría hecho las delicias de un William Shakespeare que, al igual que Cervantes, gustaba de internarse por barrocos laberintos.

La cámara se detiene un instante sobre la ajada portada de un libreto: *The Lamentable Tragedie of the Moneylender Reveng'd* (*La lamentable tragedia del prestamista vengativo*). Es decir, uno de los títulos por los que también fue conocido *El mercader de Venecia*, cuyo presumible estreno se data entre 1596 y 1598, siendo, por lo tanto, posterior a *Romeo y Julieta*, cuya composición y estreno constituyen el eje vertebrador de *Shakespeare enamorado*. Otro homenaje, otro guiño ingenioso y oportunísimo, porque la cámara en un rápido zoom atraviesa el escenario, colándose entre bastidores para mostrarnos al moroso Philip Henslowe (Geoffrey Rush) torturado por los hombres de un acreedor cuya paciencia se ha agotado, Hugh Fennyman (Tom Wilkinson)⁶. Finalmente Henslowe conseguirá convencer a Fennyman ofreciéndole participar como socio en su siguiente montaje teatral, *Romeo y Ethel, la hija del pirata*, concebido a partir de una fórmula que aseguraba el éxito: “Es asaz graciosa. Malentendidos y enredos, naufragios... Una comedia de enredo. También hay un perro y el amor triunfa”⁷. Un producto trillado que el matón que le está torturando para que pague su deuda comenta en tono despectivo: “Esa ya la he visto, y no me gustó”⁸. Sin rebatir la escasa originalidad del planteamiento, Henslowe replica a la desesperada: “Pero esta vez es de Shakespeare”⁹, y sonríe con cierta suficiencia ante la solidez de su argumento. Apenas

⁵ Vid. Jan Kott, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Alba Editorial, Barcelona, 2007, p. 438. / Vid. Rafael Portillo, “Espacio escénico y representación en el teatro isabelino”, en Portillo, Rafael (ed.), *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*, Cátedra, 1987, pp. 83-102.

⁶ Vid. John Madden, *Shakespeare in Love...* 00:35 – 01:55.

⁷ John Madden, *Shakespeare in Love...* 02:39 – 02:44.

⁸ *Ib.*, 02:44 – 02:46.

⁹ *Ib.*, 02:46 – 02:48.

podría hacerse una reflexión más escueta acerca de qué es lo que marca las diferencias en el terreno de la creación; no el tema ni la materia argumental, sino el talento del artífice para conjugar con los elementos de siempre una historia emocionante, plena de interés, diferente¹⁰.

Esta escena no acaba de encajar con la realidad histórica de Philip Henslowe (1550-1616), empresario teatral y propietario de *The Rose*¹¹. Según los datos que de su vida tenemos, no parece probable que el auténtico Henslowe hubiese llegado nunca a una situación tan económicamente desesperada, ya que, si bien el negocio teatral adolecía de altibajos, sus actividades, no se detenían ni mucho menos ahí. También fue un próspero comerciante, tintorero, prestamista, proxeneta y un largo y lucrativo etcétera. El film lo presenta como un personaje chaplinesco que, salvo por su tendencia a la picardía y su obsesión por agradar al público, no se ajusta a lo que sabemos de la persona real¹².

Sí es cierto, en cambio, que el negocio teatral debía afrontar serias dificultades relacionadas con contagios morales y físicos. Reprobado con pública virulencia por los emergentes puritanos, el teatro, con sus equívocos verbales, sus actores travestidos de mujeres, sus morbosos argumentos empapados de sangre y pasión, constituía un foco propagador de perversión y prácticas degeneradas¹³. A esta opinable infección del alma había que sumar otra mucho más terrena y letal, la peste, que, sin llegar nunca a erradicarse de las calles de Londres, tan sólo variaba en intensidad. Cuando el número de fallecidos por su causa rebasaba los cuarenta, la profilaxis más básica pasaba por la prohibición de las reuniones, lo que obviamente incluía a las representaciones teatrales¹⁴. Precisamente en el cierre de su teatro cifra Henslowe el origen de todas sus cuitas, una reacción en cadena de la que se queja a Will, al tiempo que le presiona para concluya de una vez *Romeo y Ethel, la hija del pirata*, obra que el joven autor debería estar terminando y que podría suponer una salvación siquiera momentánea. Esa forzada pausa en la actividad había provocado, como efecto colateral, que los *Hombres del Almirante*, compañía que, previo acuerdo con

¹⁰ Cf. Jan Kott, *Shakespeare, nuestro contemporáneo...* p. 439.

¹¹ Vid. Anthony Burgess, *Shakespeare*, Ediciones Península, Barcelona, 2006, pp. 75-76. / Vid. James Shapiro, *1599. Un año en la vida de William Shakespeare*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, pp. 30, 115-116.

¹² Vid. Bill Bryson, *Shakespeare. El mundo como escenario*, RBA, Barcelona, 2009, pp. 68-69.

¹³ Vid. John Madden, *Shakespeare in Love...* 05:59 - 06:34.

¹⁴ Vid. Bill Bryson, *Shakespeare. El mundo como escenario...* p. 47.

Henslowe, representaba en *The Rose*, hubiesen abandonado Londres para realizar una de esas giras por el interior del país que tan necesarias resultaban para su supervivencia.

La fundación de los primeros teatros estables, de las primeras compañías que mantenían un elenco de actores, a quienes regularmente pagaban un salario, elevó hasta la categoría de profesional el hasta entonces difuso estatus de actor¹⁵. En *Shakespeare enamorado*, además de los ya citados Burbage¹⁶ y Henslowe, aparecen otros personajes que por derecho propio figuran en las páginas de la historia del nacimiento del teatro moderno y, por ende, de la perdurable y prestigiosa escena londinense. Entre ellos, el más aclamado de los *Hombres del Almirante*, quienes, merced a la providencia del guión, regresan a tiempo para participar en la obra que está empezando a montarse. Nos referimos a Ned Alleyn¹⁷ (1566 – 1626), interpretado en la pantalla por un Ben Affleck que confiesa que se inspiró en Tom Cruise para imprimirle al personaje el sello de seguridad de alguien consciente de su popularidad y su proteica dignidad. Así a la despectiva pregunta de Fennyman, *¿quién es ese?*, responde con una exhibición interpretativa, cambiando el tono de voz y el gesto con la mención de cada uno de los personajes que ha encarnado: “Yo soy Jerónimo, soy Tamburlaine, soy Fausto, soy Barrabás, el judío de Malta..., sí, señor, y también soy Enrique VI”¹⁸.

Salvo el último, que pertenece al repertorio shakespeariano, todos los demás salieron de la pluma de Christopher Marlowe (1564-1593)¹⁹, quien al parecer los concibió teniendo en mente la considerable altura tanto física como interpretativa de Alleyn. Al menos, fue él quien los estrenó, y con tal maestría que inmediatamente se hicieron célebres. Rupert Everett encarna en el film a un Christopher Marlowe²⁰ que no pierde su displicente flema británica ni cuando negocia con el empresario y actor Richard Burbage (Martin Clunes), mientras éste

¹⁵ Vid. Josephine Bregazzi, *Shakespeare y el teatro renacentista...* p. 31. / Vid. Frank Kermode, *El tiempo de Shakespeare*, Debate, Barcelona, 2005, p. 9. / Vid. Salvador Oliva, *Introducción a Shakespeare*, Ediciones Península, Barcelona, 2001, pp. 26-37.

¹⁶ Vid. James Shapiro, *1599. Un año en la...*, pp. 22-23.

¹⁷ Vid. *ib.*, p. 388.

¹⁸ John Madden, *Shakespeare in Love...* 32:53 – 33:32.

¹⁹ Cf. Fernando Gil-Delgado, *Introducción a Shakespeare a través...* p. 54.

²⁰ Cf. Josephine Bregazzi, *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*, Alianza Editorial, 1999, pp. 31. 72-83.

hace el amor con la costurera de su compañía. Un Marlowe cuya fama persigue y mortifica a Will a lo largo del film²¹; y tan seguro de sí mismo que, de manera inequívocamente paternalista, no duda en ayudarle a aclarar sus ideas con respecto a la obra que pretende escribir y ante la cual se siente bloqueado. En apenas un minuto y cuatro frases Marlowe esboza el argumento de *Romeo y Julieta*²². Otro guiño más de los guionistas, pues conocida es la *Teoría Marlowe*, según la cual, después de fingir su muerte en una reyerta de cantina, Christopher Marlowe, por algún oscuro motivo relacionado con su doble vida como espía, decidió mantenerse oculto y seguir escribiendo para el teatro utilizando a Shakespeare como testafarro. De ese modo podría explicarse el bagaje cultural que supuestamente las obras de Shakespeare derrochaban y que alguien como él, que ni siquiera había ido a la universidad, difícilmente podía poseer. No obstante, la teoría cae por su propio peso, pues sus dos postulados básicos son, cuando menos, discutibles. Ni los dramas del bardo de Avon eran tan eruditos, ni él tan inculto. Alguien que asistió a una Grammar School de la época debió haber recibido una sólida formación humanística; si además tenía un genio vivo y buena memoria, pudo haber reunido una apreciable colección de referentes históricos, filosóficos y literarios tan sólo con mantenerse alerta y receptivo en el ambiente teatral. Sea como fuere, la controversia sobre la autoría de las obras de Shakespeare se ha convertido en todo un clásico de la metahistoria de la literatura; y, de ese modo, no podemos evitar una sonrisa cuando en el film, tan impregnado de fino humorismo, la propia Viola le pregunte a Will si él es el autor de las obras de William Shakespeare²³.

También debe interpretarse en clave humorística, humor negro en este caso, la inclusión en el film de un adolescente (Joe Roberts), que en principio se postula para el papel de Ethel, la hija del pirata²⁴, al que le fascina la sádica truculencia que aflora en una parte considerable de las tramas teatrales de la época.

²¹ Cf. Anthony Burgess, *Shakespeare...* p. 83.

²² Vid. John Madden, *Shakespeare in Love...* 19:19 – 19:59.

²³ Vid. *ib.*, 43:45 – 43:48.

²⁴ La profesora Josephine Bregazzi menciona cómo los papeles femeninos, legalmente prohibida la presencia de mujeres en escena, eran interpretados por niños cuya edad iba desde los once años hasta que la voz se les cambiaba; “(...) asombra pensar cómo un niño de tan corta edad podía tener la madurez psicológica y emocional como para representar, por ejemplo, a una Lady Macbeth (...)”. Josephine Bregazzi, *Shakespeare y el teatro renacentista...* p. 31.

Will: Suerte para otra vez.

John Webster: Yo actué en una obra, me cortaban la cabeza en *Tito Andrónico*. Cuando yo escriba obras, todas serán como Tito...

Will: ¿Te gustó, eh?

John Webster: Me gusta cuando cortan cabezas..., y la hija mutilada con cuchillos.

Will: ¿Cómo te llamas?

John Webster: John Webster... Gatito, gatito [y le acerca un ratón cogido por el rabo]. Muchas sangre, todo lo demás sobra”²⁵.

John Webster (c.1580–c.1633) llegó a ser un celebrado dramaturgo cuyas obras resumaban sanguinaria y brutal crueldad, amén de una erudición y una penetración psicológica notables. Se inició en el mundillo teatral como actor, incorporándose posteriormente a la nómina de autores que surtían de material dramático a la compañía de Philip Henslowe. Su tético efectismo alcanzó tales extremos que no faltan estudiosos que le sitúan en los orígenes de la novela gótica inglesa²⁶.

UNA BIOGRAFÍA SIN DOCUMENTOS



William Shakespeare (1564–1616), dramaturgo, poeta y actor. Representación cinematográfica de un personaje que realmente existió

²⁵ John Madden, *Shakespeare in Love...* 34:43 – 35:11.

²⁶ Vid. Josephine Bregazzi, *Shakespeare y el teatro renacentista...* pp.186-208.

El público para el que inicialmente fueron escritos y representados los dramas y comedias tanto de Shakespeare como de sus ilustres colegas, en palabras de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, “(...) estaba compuesto mayoritariamente por marineros y braceros, por taberneros y mujeres de mal vivir. Ser director de un teatro equivalía entonces a ser una mezcla de propietario de de prostíbulo y capo de la mafia. Todos los marineros eran, o habían sido recientemente, piratas”²⁷. Los mismos espectadores que se conmovían hasta las lágrimas contemplando el suicidio de Julieta, regresaban al día siguiente para solazarse con espectáculos soeces, o con la desigual pelea entre unos mastines y un caballo que acababa siendo descuartizado a dentelladas²⁸.

Volviendo a una de las escenas del comienzo del film, contemplamos cómo Henslowe persigue a Will por las calles de Londres mientras éste se dirige a la lo que denomina “su confesión semanal”; es decir, la visita al doctor Moth²⁹, un astrólogo, alquimista, boticario, intérprete de sueños... en cuya consulta Will se tumba en un diván para escudriñar las raíces de su bloqueo creativo. Las preguntas del doctor Moth, naturalmente y como corresponde a una parodia psicoanalítica que recuerda a Woody Allen, son casi todas de índole sexual. Tras entusiasmarse con las equívocas metáforas de Will acerca de su “impotencia” creativa, lo que más nos interesa como historiadores es que Moth también le interroga acerca de su pasado:

Moth: ¿Tenéis esposa, hijos?

Will: Yo..., yo tenía dieciocho años. Anne Hathaway era nueve años mayor que yo.

Moth: ¿Tenía propiedades?

Will: Tenía una casa.. Un día se encontró embarazada de tres meses y...

Moth: ¿Y vuestras relaciones...? (...) ¿Vuestro lecho matrimonial?

²⁷ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Shakespeare*, Nortésur, Barcelona, 2009, p. 33.

²⁸ Vid. Bill Bryson, *Shakespeare. El mundo como escenario...* p. 70

²⁹ Moth, *polilla* en inglés, nombre de una de las hadas de *Sueño de una noche de verano* y de otro de *Trabajos de amor perdidos*.

Will: Está a cuatro años y veinte leguas, en Stratford... Un lecho gélido desde que nacieron los gemelos. El destierro fue una bendición³⁰.

La escasa huella documental que dejó la vida de William Shakespeare³¹ queda bien sintetizada en este breve diálogo, poco más es lo que se puede probar de manera fehaciente³². Según algunos especialistas en archivos de la época, esta penuria documental es lo que cabía esperar de alguien de su estatus social lo bastante sensato como para no buscarse serios problemas con la justicia ni embarcarse en prolijos pleitos. Del resto de los brillantes literatos de su época tampoco se sabe mucho más³³. Una carencia de documentos que, tratándose de un personaje que tanto interés suscita, se ha suplido y, salvo sorpresas de última hora, se seguirá supliendo con reiteradas y especulativas lecturas entre líneas de su extensa obra.

De su vida de antes de Londres y del teatro sabemos que recibió las aguas bautismales en Stratford-upon-Avon el 26 de abril de 1564, que fue hijo de un fabricante de guantes que hizo una mediana carrera en la política local para luego caer en desgracia, que probablemente recibió una sólida educación en la Stratford Grammar School y que a los 18 años dejó embarazada a Anne Hathaway, de 26, de la que a los seis meses nació su hija Susanna y dos años después los gemelos Hamnet y Judith³⁴. Tras lo cual se abre un agujero negro de desinformación del que emergerá William Shakespeare en el Londres de 1592 como prometedor autor y solvente actor. No sabemos, pues, cómo se produjo la metamorfosis más sorprendente de la historia de la literatura universal, cómo aquel prematuro padre de familia provinciano se convirtió en un autor codiciado en la incipiente, pero muy competitiva, escena londinense³⁵.

³⁰ John Madden, *Shakespeare in Love...* 07:41 – 08:06.

³¹ Vid. Salvador Oliva, *Introducción a Shakespeare...*, pp. 57-60.

³² Jonathan Bate, *El genio de Shakespeare*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, pp. 27-30.

³³ Vid. Bill Bryson, *Shakespeare. El mundo como escenario...* p. 23.

³⁴ Vid. Jean Paris, *Shakespeare visto por sí mismo*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1970, pp. 43-57.

³⁵ Vid. Jonathan Bate, *El genio de Shakespeare...* pp. 48-49.

DE OTROS ROMEOS Y OTRAS JULIETAS



Entre las líneas de la actitud rebelde de Viola puede leerse algo más que la frustración de una minoría femenina culta ante los límites impuestos a su sexo por la sociedad de la época.

También se duele Henslowe de que la *Compañía del Chambelán*, del rival Richard Burbage (1568-1619) (Martin Clunes), actúe como invitada en la Corte³⁶. Representando además *Los dos hidalgos de Verona*, obra que Will había escrito para Henslowe y de la que, según la ficción, Burbage se ha apropiado tras el cierre de *The Rose* (quien primero la representa se queda con la obra en propiedad³⁷). En ella el actor William Kempe (c.1560–c.1603) (Patrick Barlow) interpreta uno de los personajes más cómicos concebidos por la pluma de Shakespeare, el criado Launce, quien sufre las diabluras de su perro Crab. En el film *Isabel I* (1533–1603) (Judi Dench) disfruta con la hilarante escena que ambos protagonizan, llegando incluso a llamar “maestro Crab” al revoltoso can. Por el contrario, apenas se molesta en disimular el sopor que le produce el parlamento amoroso de Valentín. Unas anhelantes palabras de pasión y culto a la belleza que Viola, presente entre tan noble y distinguido público, escucha como poseída, con un crescendo de emoción en su rostro y su respiración. Durante esa misma representación cortesana, Lord Wessex, aburrido y disgustado por el espectáculo, mira a Viola con interés; en tanto que ésta se fija en Will por primera vez³⁸.

³⁶ Vid. John Madden, *Shakespeare in Love...* 04:32 – 06:37.

³⁷ Vid. Anthony Burgess, *Shakespeare...* p. 100.

³⁸ Vid. John Madden, *Shakespeare in Love...* 08:45 – 12:26.

Viola de Lesseps será el contrapunto femenino, la musa que Will necesitaba para fracturar el enojoso dique de su bloqueo creativo. Viola, la inalcanzable, y por ello aún más deseable, Julieta de la obra que Will escribirá a medida que ambos la estén viviendo. Tan apasionada de la poesía y el teatro que se presentará disfrazada de hombre a la audición para seleccionar a los actores de la obra que, transmutados nombres propios, tiempos y lugares por la alquimia de la literatura, contará su propia historia de amor con Will. Viola con bigote postizo, travestida, adelanta a la homónima protagonista de *Noche de Reyes*³⁹. Hija de un burgués enriquecido, representa a las mujeres de clase media y alta que, escoltadas por sus sirvientes, acudían al teatro y, generando un efecto llamada, atraían también al público masculino. Los dramaturgos de la época, conscientes de este fenómeno y de los beneficios económicos derivados, van a incluir a intrépidos personajes femeninos, que, en caso de ser necesario, se disfrazan de hombres para conseguir aquello que se antoja inalcanzable para su sexo⁴⁰. Un rizar el rizo del ingenio, pues sabido es que en los teatros ingleses de la época, a diferencia de lo que ocurría en otros países de Europa, las mujeres tenían prohibido actuar y eran jóvenes efebos quienes encarnaban a los personajes femeninos⁴¹; de modo que este juego teatral les convertía en hombres que interpretaban a mujeres que se disfrazaban de hombres. El juego de las apariencias elevado al cubo⁴².

Pero entre las líneas de la actitud rebelde de Viola puede leerse algo más que la frustración de una minoría femenina culta ante los límites impuestos a su sexo por la sociedad de la época. El malestar implícito en el personaje es también el de una burguesía⁴³ cada vez más poderosa en lo económico y que, sin embargo, se ve privada del poder político que podría permitirle un más pleno desarrollo⁴⁴. Un ansia de oportunidades que acabará siendo uno de los detonantes de las sucesivas revoluciones y guerras civiles que animarán trágicamente ese

³⁹ Vid. Salvador Oliva, *Introducción a Shakespeare...* pp. 124-129. / Cf. René Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 138-146.

⁴⁰ Vid. Federico Trillo-Figueroa, *El poder político en los dramas de Shakespeare*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 336-337, 339.

⁴¹ La prohibición duró hasta la Restauración de finales de la década de 1660. Vid. Bill Bryson, *Shakespeare. El mundo como escenario...* p. 47.

⁴² Vid. Salvador Oliva, *Introducción a Shakespeare...* p. 125.

⁴³ Cf. Jean Paris, *Shakespeare visto por sí mismo...* p. 19.

⁴⁴ Vid. Kenneth Macleish y Stephen Unwin, *Guía dramática de las obras de Shakespeare*, Alba Editorial, Barcelona, 2000, pp. 14-15.

tumultuoso siglo XVII que derivó en la ejecución del propio monarca y la instauración del primer parlamento que, previo pacto con la corona, tendría un auténtico poder decisorio⁴⁵.

LOS INTERESES CREADOS



Lord Wessex representa a la nobleza arruinada económicamente y sometida al creciente poder de la monarquía absoluta.

Isabel I apreciaba tanto el valor del teatro como los beneficios que la concesión de licencias le reportaban al erario público⁴⁶, y reclamaba a las compañías para que representasen en la corte⁴⁷. Judi Dench ha pasado a formar parte del anecdotario de la historia del cine por haber conseguido el Oscar con una de las actuaciones más breves de cuantas han sido merecedoras de tal galardón, apenas ocho minutos en pantalla. Interpreta a una reina arrogante y sarcástica, que se burla cruelmente del ficticio Lord Wessex, representante, a su vez, de una nobleza a quien la monarquía, primero autoritaria y después absoluta, de los Tudor han ido sometiendo y despojando de su poder⁴⁸. De hecho, Lord Wessex ni siquiera podía contraer

⁴⁵ Vid. James Casey, “La revolución inglesa del siglo XVII”, *Manuscrits*, nº 9, UAB, Barcelona, enero 1991, pp. 227-245.

⁴⁶ Vid. *ib.*, p. 71.

⁴⁷ “Disfrutaba con el teatro y le gustaban los bailes y otras diversiones, pero procuraba que, en la medida de lo posible, los gastos corrieran de cuenta de sus nobles cortesanos”. Frank Kermodé, *El tiempo de Shakespeare...* p. 37.

⁴⁸ Cf. Vid. Federico Trillo-Figueroa, *El poder político en los...* pp. 124-128. / Vid. Vid. Jean Paris, *Shakespeare visto por sí mismo...* pp. 20-21. /Cf. Frank Kermodé, *El tiempo de Shakespeare...* pp. 30-35.

matrimonio sin contar con el permiso de la reina; consentimiento que, una vez obtenido, se convertía en orden⁴⁹. Aquellos que se casaban sin su beneplácito, podían enfrentarse a duros castigos tales como el encarcelamiento, el destierro...⁵⁰. Una espectadora tan regia en su condición como, al preferir el número del perro al parlamento amoroso, plebeya en sus preferencias; que siendo oficialmente virgen e inexperta en temas galantes, se erigirá en testigo y jueza de una apuesta acerca de si una obra de teatro podría llegar a reflejar la “naturaleza del verdadero amor”⁵¹. Aguda y certera observadora, recuerda, por ejemplo, que Viola asiste a todas las representaciones teatrales de Whitehall en Richmond. Y su certera intuición femenina le dice que la joven ha sido desflorada desde la última vez que la vio. Así se lo hace saber a Lord Wessex de manera seca y cortante⁵².

Lord Wessex, por su parte, representa a la nobleza arruinada económicamente y, como ya quedó dicho, sometida al creciente poder de la monarquía absoluta. Una nobleza que, intentando redefinir su papel en la sociedad, comenzó a interesarse por el mundo de los negocios. Una positiva rareza en el conjunto de la aristocracia europea, que jugaría un papel significativo en el posterior desarrollo de la economía británica y, tal como Lord Wessex en el film pretende, también participó en la colonización y explotación económica de las posesiones británicas en Norteamérica. Es precisamente la necesidad de dinero para la puesta en marcha de sus plantaciones en Virginia⁵³ lo que conduce a Wessex a acordar con el padre de Viola un matrimonio del que habrían de derivarse ventajosos beneficios para ambas partes. Tras fingir su sorpresa ante la sincera negativa de Viola, el aristócrata le expondrá la situación con la cínica y resignada naturalidad de quien pertenece a una casta para la que casarse no por amor, sino en defensa de sus intereses económicos y sus privilegios, ha venido constituyendo una estrategia consustancial. Un matrimonio prostituido, en el que la nobleza se vende a la

⁴⁹ Vid. John Madden, *Shakespeare in Love...* 37:27 – 37:35.

⁵⁰ Vid. Bill Bryson, *Shakespeare. El mundo como escenario...* p. 34.

⁵¹ Actuando como testigo y juez de la apuesta entre el ama/Will disfrazado y Lord Wessex acerca de si una obra podría o no representar la naturaleza del verdadero amor, tras asistir a la representación de *Romeo y Julieta*, da como ganador a Will. Wessex tendrá que pagarle las cincuenta libras que tan necesarias le resultaban para poner en marcha su viaje. Vid. John Madden, *Shakespeare in Love...* 58:27 – 59:41 / 1:44:08-1:45:35.

⁵² Vid. *ib.*, 57:38 – 1:00:07.

⁵³ Cf. Jean Paris, *Shakespeare visto por sí mismo...* p. 18.

burguesía, aceptando compartir sus privilegios a cambio del dinero de que tan necesitada está para imprimir un nuevo rumbo a su incierto y devaluado destino.

“Viola: ¿Vais a desposaros, milord?

Wessex: Vuestro padre debería teneros mejor informada; me ha comprado para vos. Volverá para nuestra boda, es decir, quince días a partir del sábado. Podéis mostrar vuestro gozo...

Viola: Pero yo no os amo, milord...

Wessex: Sujetad vuestro pensamiento. Vuestro padre era un tendero, vuestros hijos serán caballeros y yo recobraré mi fortuna. Eso es lo único que discutimos hoy. Os gustará Virginia.

Viola: ¿Virginia...?

Wessex: Así es, mi fortuna descansa en mis plantaciones de tabaco. Necesito cuatro mil libras para fletar un barco y empezar el negocio. Creo que el tabaco tiene futuro. Sólo estaremos allí tres o cuatro años”⁵⁴.

LA NATURALEZA DEL VERDADERO AMOR



El final se convierte en el inicio de Noche de Reyes, que Will ya esboza con su pluma y a cuya protagonista, la única superviviente de un naufragio, otorga el nombre de Viola.

⁵⁴ John Madden, *Shakespeare in Love...* 37:36 – 38:16.

Viola disfrazada de Thomas Kent conseguirá alzarse con el papel de Romeo; y Will, creyendo la patraña de que es el sobrino del ama, le convierte en confidente de su amor. Así la joven dama, parapetada tras su disfraz y espectadora más privilegiada que nunca, asistirá en primera fila al enamoramiento de Will, llegando incluso a echarle en cara que está recreando en su imaginación a un ser idealizado contra el que la realidad, ella misma, no podrá competir. Esa escena tiene lugar sobre una barca, cuando la noche oculta las diferencias que existen entre las dos orillas del Támesis; entre el Bankside de teatros, tabernas y burdeles y los bucólicos suburbios donde se alza la fastuosa mansión Lesseps. El río se convierte en la simbólica materialización de la barrera social que separa al poeta pobre de la dama rica. Pero el río, a diferencia de los desniveles estamentales, se puede atravesar fácilmente; basta con contratar los servicios de un barquero. Justo lo que Viola/Thomas hace cada vez que su secreta y arrebatadora pasión por el teatro (y por Will) la lleva a regresar a los ensayos de *The Rose*. Sobre una de esas barcas, Will desnudará su alma enamorada ante su confidente, Thomas/Viola, y ella será incapaz de reprimir el beso⁵⁵ que, con ayuda del perspicaz barquero, acabará delatando su auténtica identidad⁵⁶. Dos mundos, dos épocas de la historia en apenas una declaración de amor⁵⁷ que roza el misticismo:

“Thomas Kent / Viola: (...) ¿Acaso podría una dama rica, y noble por su matrimonio, amar felizmente a un poeta del Bankside?

Will: ¡Vive Dios que sí! El amor no sabe nada de pobreza o riqueza. Puede estallar entre una reina y un vagabundo que hace el papel de rey. Y ese amor debe ser atendido por los dos, porque el amor negado destruye el alma que debemos a Dios”⁵⁸.

En la alcoba será él quien la desnude a ella, desvendando sus senos, devolviéndole su condición femenina, de mujer enamorada y liberada, siquiera entre aquellas cuatro íntimas paredes. El ama (Imelda Staunton), cómplice trasunto de la que aparecerá en *Romeo y Julieta*,

⁵⁵ Un guiño de los guionistas a la tan debatida bisexualidad de Shakespeare. Cf. Fernando Gil-Delgado, *Introducción a Shakespeare a través...* p. 57.

⁵⁶ Vid. John Madden, *Shakespeare in Love...* 40:37 – 43:20.

⁵⁷ Vid. Jean Paris, *Shakespeare visto por sí mismo...* pp. 165-181.

⁵⁸ John Madden, *Shakespeare in Love...* 42:30 – 42:46.

sofocada y forzando los crujidos de su mecedora, camuflará los placenteros y risueños sonidos de aquella noche en la que Viola pierde gozosamente su virginidad⁵⁹.

No sólo es dual la personalidad de Viola, su alma también está escindida. Por un lado se entrega a la aventura, se arriesga, conformando una especie de compendio de algunos personajes femeninos clave en el teatro de Shakespeare: Cordelia de *El rey Lear*, Elena de *Bien está lo que bien acaba*, Hero de *Mucho ruido y pocas nueces*, Isabella de *Medida por medida* o, de manera evidente, la *Viola* de *Noche de Reyes*... Mujeres que no pierden el tiempo lamentándose sobre su situación de desigualdad con respecto a los hombres, sino que actúan como ellos lo harían, ya sea a cara descubierta o travestidas de varón⁶⁰. Se puede decir que, en este sentido, Shakespeare presta su pluma a una cierta transgresión femenina; si bien etiquetarla de *feminista*, además de incurrir en un anacronismo, sería ir demasiado lejos, ya que su conversión en hombres es puntual y dura lo que tardan en resolver, o no, un asunto concreto. No se trata, pues, de la reivindicación de una situación diferente; siendo difícil hacer de estos episodios una lectura en clave de reflexión acerca de la condición femenina o de su sometimiento al poder masculino⁶¹. Aunque, por otra parte, el sesgo individualista de estas mujeres que asumen la iniciativa y fuerzan al destino marcado por las convenciones sociales no deja de ser un signo de épocas, mentalidades y literaturas venideras. En cualquier caso, lo cierto es que en el film la rebelde Viola ni se plantea renunciar a su privilegiado estatus por amor, no tardando en aceptar el cumplimiento de su deber; dando casi la impresión de que lo que más frustrante le resulta no es tanto tener que contraer matrimonio con el repulsivo Wessex, sino que ese enlace lleve aparejado residir durante unos años en la lejana Virginia, cortando de ese modo la posibilidad de seguir siendo la amante furtiva de Will Shakespeare. Después de todo, también el dramaturgo estaba casado, y parece que eso no hubiese supuesto un obstáculo para la continuación de la relación.

Uno de los momentos más poéticos e ingeniosos del film se va componiendo mediante la yuxtaposición de sucesivos fragmentos de dos escenas que se funden a través del diálogo. En la del ensayo, Viola/Thomas recita el papel de Romeo; en la de la alcoba, Will le

⁵⁹ Vid. John Madden, *Shakespeare in Love*... 43:27 – 45:18. / Cf. Jonathan Bate, *El genio de Shakespeare*... p. 88.

⁶⁰ Vid. José Manuel González, *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*, Montesinos, Barcelona, 1993, p. 97.

⁶¹ Vid. Pilar Hidalgo, “Shakespeare y la crítica feminista”, en Portillo, Rafael (ed.), *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*, Cátedra, 1987, pp. 167-168.

ayuda a repasar, dándole la réplica como Julieta, mientras se abrazan desnudos. Así vamos oyendo alternativamente las palabras de Romeo puestas en boca de Viola y las de Julieta en la de Will; quien, entre las dulces sábanas de la joven y los resecos tablonés del escenario, va escribiendo, y la compañía llevando a escena, su propio romance sublimado por la literatura⁶². Constantes paralelismos, desde el amor a primera vista en un baile en casa de ella hasta la archiconocida escena del balcón, pasando por la intervención cómplice del ama, se van tejiendo entre ambas ficciones. Como si de una muñeca matrioska se tratase, el cine crea una realidad dentro de la cual se va concibiendo una obra de teatro inmortal; y, parafraseando a Umberto Eco, más concreta y real que su propio creador, ya que, como tal, *Romeo y Julieta* constituye un objeto acabado, independientemente de que los estudios e interpretaciones tiendan a multiplicarse hasta el infinito⁶³, mientras que nuestra idea acerca de quién fue William Shakespeare podría sufrir un vuelco y modificarse si llegase a aparecer algún documento revelador de una faceta oculta o un episodio desconocido de su vida.

No obstante, cabe señalar algunas diferencias de gran calado. Mientras *Romeo y Julieta* no llegan a consumir su amor en el lecho, Will y Viola, como señalábamos con anterioridad, sí lo hacen. Otra diferencia estriba en aquello que impide que el amor pasión llegue a cuajar en una relación más estable. *Romeo y Julieta*, siendo descendientes de dos poderosas familias, pertenecen al mismo estatus social; su enlace matrimonial habría respondido a la lógica natural de una alianza que prácticamente habría puesto Verona a los pies de los Montesco-Capuleto, de no ser porque, como ocurría a menudo en las ciudades italianas del Renacimiento, esas familias estaban enfrentadas a muerte y sólo tenían en común un rosario de agravios mutuos. Will y Viola están aprisionados en dos compartimentos estancos, casi herméticos, de la sociedad estamental⁶⁴. En la dramaturgia de Shakespeare, el individuo, apresado en las redes de sus circunstancias, se rebela sólo para ser abatido cruelmente por una fatalidad que han tejido manos ajenas⁶⁵. El derecho a ser apreciado por lo

⁶² Cf. Anthony Burgess, *Shakespeare...* p. 114.

⁶³ Cf. José Manuel González, *El teatro de William Shakespeare...* pp. 13-14.

⁶⁴ Cf. Frank Kermode, *El tiempo de Shakespeare...* pp. 11-12.

⁶⁵ Cf. W. H. Auden, *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare*, Crítica, Barcelona, 2003, p. 48.

que se es, y no por el grupo al que por nacimiento se pertenece⁶⁶, y el respeto a la libertad personal habrían de convertirse en revolucionarios motores de una modernidad que prefiguran los versos que William Shakespeare puso en boca de Romeo y Julieta, dos adolescentes que, nadando contra la corriente de un mundo que no comprende su amor, mueren en el intento. Un amor no consumado, un *non finito* que se proyecta hacia el infinito, y constituye la gran paradoja de algunos de los más célebres romances que nos ofrecen la literatura y el cine, desde *Abelardo y Eloísa* hasta *Casablanca*, pasando por *Cumbres borrascosas*, historias inmortales porque fueron cortadas en flor...⁶⁷

Finalizada, por la fuerza de las circunstancias y la diferente posición de cada cual, la historia entre Will y Viola, en realidad inspirada por *Romeo y Julieta*, en la ficción inspiradora de *Romeo y Julieta*, y con el final de la película comienza otra obra de teatro. El naufragio del galeón que Lord Wessex había fletado para trasladarse a sus plantaciones de Virginia⁶⁸ se convierte en el inicio de *Noche de Reyes*, que Will ya esboza con su pluma y a cuya protagonista, la única superviviente, otorga el nombre de Viola. El último y panorámico plano de *Shakespeare enamorado* nos la muestra cada vez más diminuta, alejándose en la romántica vastedad de una playa oceánica⁶⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ ACKROYD, Peter, *Shakespeare, la biografía*, Edhasa, Barcelona, 2008.
- ❖ AUDEN, W. H., *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare*, Crítica, Barcelona, 2003.
- ❖ BATE, Jonathan, *El genio de Shakespeare*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- ❖ BREGAZZI, Josephine, *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

⁶⁶ Cf. “(...) basándose en el honor, y no en la sangre, / reclamarán sus títulos de grandeza”. Shakespeare y Fletcher, *Enrique VIII* apud Frank Kermode, *El tiempo de Shakespeare...*, p. 34.

⁶⁷ Vid. W. H. Auden, *Trabajos de amor dispersos. Conferencias...* pp. 51-52.

⁶⁸ Antes de la institución de la fundación de la colonia de Virginia (cuyo nombre homenajea a la reina virgen) en 1607 y de la puesta en funcionamiento de la compañía homónima, los intentos privados que se realizaron durante el reinado de Isabel I se saldaron con estrepitosos e incluso dramáticos fracasos. El ficticio naufragio de la flota de Lord Wessex los refleja. Vid. Duncan Townson, *Breve historia de Inglaterra*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pp. 168, 260. / John Madden, *Shakespeare in Love...* 01:51:05 – 01:51:34.

⁶⁹ John Madden, *Shakespeare in Love...* 01:51:37 – 01:55:15.

- ❖ BRYSON, Bill, *Shakespeare. El mundo como escenario*, RBA, Barcelona, 2009.
- ❖ BURGESS, Anthony, *Shakespeare*, Ediciones Península, Barcelona, 2006.
- ❖ CASEY, James, “La revolución inglesa del siglo XVII”, *Manuscrits*, nº 9, UAB, Barcelona, enero 1991, pp. 227-245.
- ❖ GIL-DELGADO, Fernando, *Introducción a Shakespeare a través del cine*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2001.
- ❖ GIRARD, René, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- ❖ GONZÁLEZ, José Manuel, *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*, Montesinos, Barcelona, 1993.
- ❖ HIDALGO, Pilar, “Shakespeare y la crítica feminista”, en PORTILLO, Rafael (ed.), *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*, Cátedra, 1987, pp. 161-180.
- ❖ KERMODE, Frank, *El tiempo de Shakespeare*, Debate, Barcelona, 2005.
- ❖ KOTT, Jan, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Alba Editorial, Barcelona, 2007.
- ❖ LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di, *Shakespeare*, Nortésur, Barcelona, 2009.
- ❖ MACLEISH, Kenneth y UNWIN, Stephen, *Guía dramática de las obras de Shakespeare*, Alba Editorial, Barcelona, 2000.
- ❖ OLIVA, Salvador, *Introducción a Shakespeare*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- ❖ PARIS, Jean, *Shakespeare visto por sí mismo*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1970.
- ❖ PORTILLO, Rafael, “Espacio escénico y representación en el teatro isabelino”, en PORTILLO, Rafael (ed.), *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*, Cátedra, 1987, pp. 83-102.
- ❖ ROSENTHAL, Daniel, *Shakespeare en el cine*, Catálogos, Buenos Aires, 2006.
- ❖ SHAPIRO, James, *1599. Un año en la vida de William Shakespeare*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007.
- ❖ TOWNSON, Duncan, *Breve historia de Inglaterra*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- ❖ TRILLO-FIGUEROA, Federico, *El poder político en los dramas de Shakespeare*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.