

PERSONAJES DE SHAKESPEARE

Al señor Charles Lamb

*Este volumen se inscribe
en señal de vieja amistad y estima duradera
por el autor*

PREFACIO

EL señor Pope ha observado:

Si algún autor ha merecido el nombre de *original* ha sido Shakespeare. El propio Homero no extrajo su arte de forma tan inmediata de las fuentes de la naturaleza; procedió a través de filtros y canales egipcios, y le llegó no sin una pizca de aprendizaje o cierto molde de los modelos de quienes le precedieron. La poesía de Shakespeare fue una inspiración. De hecho, no es tanto un imitador como un instrumento de la naturaleza, y no es tan justo decir que habla de ella como que ella habla a través de él.

Sus *personajes* son tan propios de la naturaleza que es una especie de injuria llamarlos con un nombre tan lejano como el de copias suyas. Los de otros poetas tienen un parecido constante, que demuestra que los recibieron unos de otros y que no fueron sino multiplicadores de la misma imagen: cada cuadro, como un arco iris falso, no es más que el reflejo de un reflejo. Pero cada uno de los personajes de Shakespeare es tan individual como los de la vida misma; es imposible encontrar dos iguales, y aquellos que por su relación o afinidad en cualquier aspecto parezcan más gemelos resultarán, al compararlos, notablemente distintos. A esta vida y variedad de personajes hay que añadir su maravillosa conservación, que es tal en todas sus obras que, si se hubieran impreso todos los discursos sin los nombres de las personas, creo que podrían haberse asignado con certeza a cada hablante.

El objeto del volumen que aquí se ofrece al público es ilustrar estas observaciones de manera más particular mediante una referencia a cada obra. Un caballero llamado Mason¹, autor de un tratado sobre jardinería ornamental (no Mason, el poeta), comenzó una obra del mismo tipo hace unos cuarenta años, pero solo vivió para terminar un paralelismo entre los personajes de Macbeth y Ricardo III, una pieza de crítica analítica sumamente ingeniosa. Los ensayos de Richardson no incluyen más que unos pocos de los principales personajes de Shakespeare. La única obra que parecía superar la necesidad de un intento como el presente eran las muy admirables conferencias sobre el drama de Schlegel, que dan con mucho la mejor descripción de las obras de Shakespeare que ha aparecido hasta ahora. Las únicas circunstancias en las que se pensó que no era imposible mejorar la forma en que el crítico alemán ha ejecutado esta parte de su diseño consistían en evitar una apariencia de misticismo en su estilo, no muy atractivo para el lector inglés, y en procurar ilustraciones de pasajes particulares de las obras mismas, algo que el trabajo de Schlegel, por la extensión de su plan, no admitía. Confesaremos al mismo tiempo que una pizca de celos sobre la comprensión del carácter nacional no dejó de producir la siguiente empresa, pues «nos picaba» que se reservara a un crítico extranjero el dar «razones de la fe que los ingleses tenemos en Shakespeare». Es cierto que ningún escritor entre nosotros ha mostrado ni la misma admiración entusiasta por su genio ni la misma agudeza filosófica al señalar sus excelencias características. Como ya hemos agotado todo

¹ Sir Arthur Quiller-Couch observa en su edición de *Characters* que la obra a la que alude Hazlitt, *Observaciones sobre algunos personajes de Shakespeare, por el autor de Observaciones sobre la jardinería moderna*, era de Thomas Whately, subsecretario de Estado de lord North, y que Hazlitt la confundió con el *Ensayo sobre el diseño en jardinería*, de George Mason, «y un error llevó al otro».

lo que teníamos que decir sobre este tema en el cuerpo de la obra, transcribiremos aquí la explicación general de Schlegel sobre Shakespeare, que está en las siguientes palabras:

Tal vez nunca hubiera un talento tan amplio para delinear al personaje como el de Shakespeare. No solo capta la diversidad de rango, sexo y edad, hasta los albores de la infancia; no solo el rey y el mendigo, el héroe y el ratero, el sabio y el idiota hablan y actúan con igual verdad; no solo se traslada a épocas lejanas y naciones extranjeras, y retrata de la manera más exacta, solo con ciertas licencias aparentes sobre los trajes, el espíritu de los antiguos romanos, de los franceses en sus guerras con los ingleses, de los propios ingleses durante gran parte de su historia, la sociedad cultivada de la época de los europeos del sur (en la parte sería de muchas comedias) y el antiguo estado rudo y bárbaro del norte. No solo sus personajes humanos tienen tal profundidad y precisión que no pueden ser ordenados bajo clases y resultan inagotables, incluso en la concepción; no, este Prometeo no se limita a formar hombres, sino que abre las puertas del mundo mágico de los espíritus, conjura al fantasma de la medianoche, exhibe ante nosotros a sus brujas en medio de sus misterios profanos, puebla el aire de juguetonas hadas y sílfides; y estos seres, que solo existen en la imaginación, poseen tal verdad y consistencia que, aun cuando se trate de monstruos deformes como Calibán, nos arrancan la convicción de que, si existieran, se comportarían así. En una palabra, así como lleva la fantasía más fecunda y atrevida al reino de la naturaleza, por otra parte, lleva la naturaleza a las regiones de la fantasía, más allá de los límites de la realidad. Nos perdemos en el asombro al ver lo extraordinario, lo maravilloso y lo inaudito en tan íntima cercanía.

Si Shakespeare merece nuestra admiración por sus personajes, la merece igualmente por su exhibición de la pasión, tomando esta palabra en su significado más amplio, como si incluyera todas las condiciones mentales, todos los tonos, desde la indiferencia o la alegría familiar hasta la rabia y la desesperación más salvajes. Nos da la historia de

las mentes; nos abre, en una sola palabra, toda una serie de condiciones precedentes. Sus pasiones no se nos muestran al principio en toda su altura, como ocurre con tantos poetas trágicos, que, en el lenguaje de Lessing, son maestros completos del estilo legal del amor. Pinta, de la manera más inimitable, el progreso gradual desde el primer origen. Como dice Lessing, «proporciona un cuadro vivo de todos los artificios más minuciosos y secretos por los que un sentimiento se cuele en nuestras almas; de todas las ventajas imperceptibles que allí obtiene; de todas las estratagemas por las que cualquier otra pasión se pone a su servicio, hasta que se convierte en el único tirano de nuestros deseos y aversiones». De todos los poetas, tal vez sea el único que ha retratado las enfermedades mentales —la melancolía, el delirio, la locura— con una verdad tan inexpresable y, en todos los aspectos, definitiva que el médico puede enriquecer sus observaciones a partir de ellas de la misma manera que con los casos reales.

Sin embargo, Johnson ha objetado a Shakespeare que su patetismo no es siempre natural y libre de afectación. Hay, es cierto, pasajes, aunque relativamente muy pocos, en los que su poesía excede los límites del verdadero diálogo, en los que una imaginación demasiado elevada, un ingenio demasiado exuberante vuelven imposible el completo olvido dramático de sí mismo. Salvo esta excepción, la censura se origina únicamente en una forma de pensar desatinada, a la que le parece antinatural todo lo que no se ajusta a su propia dócil insipidez. De ahí que se haya formado una idea del patetismo simple y natural, que consiste en exclamaciones desprovistas de imágenes y en absoluto elevadas por encima de la vida cotidiana. Pero las pasiones enérgicas electrizan el conjunto de las facultades mentales y, por consiguiente, en las naturalezas muy favorecidas se expresan de manera ingeniosa y figurada. Se ha observado a menudo que la indignación da ingenio, y como la desesperación se convierte a veces en risa, también puede a veces desahogarse en comparaciones antitéticas.

Además, los derechos de la forma poética no han sido debidamente sopesados. Shakespeare, que siempre estuvo

seguro de su objeto, de conmover de manera suficientemente poderosa cuando lo deseaba, en ocasiones, al permitirse un juego más libre, ha moderado las impresiones demasiado dolorosas e introducido inmediatamente un alivio musical de nuestra simpatía. No tenía esas ideas rudas de su arte que muchos modernos parecen tener, como si el poeta, al igual que el payaso del proverbio, debiera golpear dos veces en el mismo lugar. Un antiguo retórico advirtió que no se debía insistir demasiado en la excitación de la compasión, porque nada, dijo, se seca tan pronto como las lágrimas. Shakespeare actuó de acuerdo con esta ingeniosa máxima, sin saberlo.

La objeción de que Shakespeare hiere nuestros sentimientos con la exhibición abierta de la más repugnante odiosidad moral, que araña la mente sin compasión y que tortura incluso nuestros sentidos con la exhibición de los espectáculos más insoportables y aborrecibles, es de mucha mayor importancia. En efecto, nunca ha barnizado las pasiones salvajes y sanguinarias con una apariencia agradable, nunca ha revestido el crimen y la falta de principios con una falsa muestra de grandeza de alma, y en este sentido es totalmente digno de elogio. En dos ocasiones ha representado a villanos de pura cepa, y la forma magistral en que ha logrado eludir impresiones de naturaleza demasiado dolorosa puede verse en Yago y Ricardo III. La constante referencia a una raza insignificante y enclenque debe paralizar la audacia del poeta. Por fortuna para su arte, Shakespeare vivió en una época extremadamente susceptible de recibir impresiones nobles y tiernas, pero que aún tenía la suficiente firmeza heredada de una vigorosa época antigua como para no retroceder con espanto ante cualquier imagen fuerte y violenta. Hemos vivido para ver tragedias cuya catástrofe consiste en el desmayo de una princesa enamorada. Si Shakespeare cae a veces en el extremo opuesto, es un noble error, originado en la plenitud de una fuerza gigantesca. Sin embargo, este titán trágico, que asalta los cielos y amenaza con arrancar el mundo de sus goznes; que, más terrible que Esquilo, nos pone los pelos de punta y nos congela la sangre de horror, poseía, al mismo

tiempo, la insinuante belleza de la más dulce poesía. Juega con el amor como un niño, y sus canciones se exhalan como suspiros fundidos. Une en su genio la máxima elevación y la máxima profundidad, y las propiedades más extrañas, e incluso aparentemente irreconciliables, subsisten en él pacíficamente juntas. El mundo de los espíritus y la naturaleza han puesto todos sus tesoros a sus pies. Aunque por su fuerza sea un semidiós, por su profundidad de miras, un profeta, por su sabiduría omnisciente, un espíritu protector de orden superior, se rebaja ante los mortales como si fuera inconsciente de su superioridad, y es tan abierto y desenvuelto como un niño.

El talento cómico de Shakespeare es igual de maravilloso que el que ha demostrado para lo patético y lo trágico: se encuentra en una misma elevación y posee igual extensión y profundidad. Todo lo que antes deseaba era no admitir que el primero predominara. Es muy inventivo en situaciones y motivos cómicos. Difícilmente se podrá mostrar de dónde ha sacado alguno de ellos, mientras que en la parte seria de sus dramas, por lo general, ha echado mano de algo ya conocido. Sus personajes cómicos son tan verdaderos, variados y profundos como los serios. Está tan poco dispuesto a la caricatura que más bien podemos decir que muchos de sus rasgos son casi demasiado agradables y delicados para el escenario, que solo pueden ser captados adecuadamente por un gran actor y plenamente comprendidos por un público muy agudo. No solo ha delineado muchas clases de locura, sino que también ha logrado exhibir la mera estupidez de la manera más divertida y entretenida (vol. ii, pág. 145).

Hemos aprovechado este testimonio de un crítico extranjero a favor de Shakespeare porque nuestro compatriota, el doctor Johnson, no ha sido tan favorable a él. Puede decirse de Shakespeare que «los que no están a su favor están en su contra», pues la indiferencia es aquí el colmo de la injusticia. A veces, para «hacer un gran bien, hacemos un pequeño mal». Un entusiasmo exagerado es más perdonable respecto a Shakespeare que ninguno, porque nuestra

admiración no puede superar fácilmente su genio. Sentimos un gran respeto por el carácter y el entendimiento del doctor Johnson, mezclado con algo parecido al apego personal, pero no era poeta ni juez de poesía. En cierto sentido, podría ser un juez de la poesía dentro de los límites y reglas de la prosa, pero no en cuanto es poesía. Y mucho menos estaba cualificado para juzgar a Shakespeare, que «es el único por su gran fantasía». Que los que tienen un prejuicio contra Johnson lean la *Vida* de Boswell sobre él: así como aquellos en quienes ha despertado un prejuicio contra Shakespeare deberían leer su *Irene*. No decimos que un hombre para ser crítico deba ser necesariamente un poeta, pero para ser un buen crítico no debe ser un mal poeta. A un hombre solo le gustará una poesía como la que escriba deliberadamente. El Prefacio del doctor Johnson a su edición de Shakespeare parece un intento laborioso de enterrar los méritos característicos de su autor bajo una carga de fraseología engorrosa, y de sopesar sus excelencias y defectos en una balanza igual, atiborrada de «figuras hinchadas y epítetos sonoros». No podía ser de otro modo; las facultades generales de razonamiento del doctor Johnson se superponían a su susceptibilidad crítica. Todas sus ideas estaban fundidas en un molde determinado, en una forma establecida: se elaboraban por regla y sistema, por clímax, inferencia y antítesis: las de Shakespeare eran lo contrario. El entendimiento de Johnson se basaba solo en números redondos; las fracciones se le escapaban. Lo reducía todo a la norma común de la propiedad convencional, y el refinamiento o la sublimidad más exquisitos producían un efecto en su mente solo en la medida en que podían ser traducidos al lenguaje de la prosa medida. Para él, el exceso de belleza era un defecto, pues le parecía una excrecencia, y su imaginación se deslumbraba con el resplandor de la luz. Sus escritos no brillaban con los rayos del genio nativo ni los reflejaban. Las formas cambiantes de la fantasía, los matices del arco iris de las cosas, no le impresio-

naban: solo se apoderaba de lo permanente y tangible. No tenía otra idea de los objetos naturales que «la que podía medir con una regla de dos pies o contar con diez dedos»; juzgaba la naturaleza humana de la misma manera, por el estado de ánimo y la figura. Solo veía lo definido, lo positivo y lo práctico, las formas medias de las cosas, no sus diferencias sorprendentes; sus clases, no sus grados. Era un hombre de fuerte sentido común y sabiduría práctica, más que de genio o sentimiento. Conservaba las impresiones regulares y habituales de los objetos reales, pero no podía seguir los rápidos vuelos de la fantasía ni los fuertes movimientos de la pasión. En otras palabras, era para el poeta lo que el pintor de bodegones es para el pintor de historia. El sentido común simpatiza con las impresiones de las cosas en las mentes ordinarias en circunstancias ordinarias; el genio capta las combinaciones oblicuas que se presentan al ojo de la fantasía bajo la influencia de la pasión. Corresponde al razonador didáctico anotar el conocimiento de aquellos resultados de la naturaleza humana que se repiten constantemente y son siempre los mismos, que se suceden con regularidad, sobre los que actúan grandes clases de hombres y que se plasman en las costumbres, leyes, lenguaje e instituciones recibidas; la excelencia de Johnson residía en ordenar, comparar y argumentar sobre este tipo de resultados generales. Pero no pudo abandonar su dominio de lo común y mecánico y aplicar la regla general a la excepción particular, o mostrar cómo la naturaleza del hombre quedaba modificada por el trabajo de la pasión o por las infinitas fluctuaciones del pensamiento y el accidente. De ahí que no pudiera juzgar las alturas ni las profundidades de la poesía. Y esto no es todo, porque, siendo consciente de que había grandes poderes en él mismo, y de que esos poderes tenían una tendencia adversa a los de su autor, se dispuso a establecer una jurisdicción extranjera sobre la poesía y a hacer de la crítica una especie de lecho de Procusto del genio, donde

poder reducir la imaginación a la materia de los hechos, regular las pasiones de acuerdo con la razón y traducir el conjunto en diagramas lógicos y declamación retórica. Así, dice de los personajes de Shakespeare, contradiciendo lo que Pope había observado, y lo que todo el mundo siente, que cada personaje es una especie, en lugar de ser un individuo. De hecho, encontró la especie general o la forma *didáctica* en los personajes de Shakespeare, que era todo lo que buscaba o le importaba; no encontró los rasgos individuales o las distinciones *dramáticas* que Shakespeare ha injertado en esta naturaleza general, porque no sentía interés alguno por ellos. Los audaces y felices vuelos de la imaginación de Shakespeare fueron igualmente desechados por nuestro autor. No solo carecía de cualquier finura particular para la sensibilidad orgánica, viva para todo el «poderoso mundo del oído y del ojo», que es necesario para el pintor o el músico, sino que carecía de esa intensidad de la pasión que, buscando exagerar cualquier cosa que excite los sentimientos de placer o poder en la mente, y moldeando las impresiones de los objetos naturales de acuerdo con los impulsos de la imaginación, produce un genio y un gusto por la poesía. Según el doctor Johnson, una montaña es sublime o una rosa es hermosa por lo que su nombre y definición implican. Pero no sería más capaz de dar la descripción del acantilado de Dover en *Lear*, o la descripción de las flores en *El cuento de invierno*, que de describir los objetos de un sexto sentido, ni creemos que tuviera un sentimiento muy profundo de la belleza de los pasajes aquí referidos. Un majestuoso lugar común, como la descripción de Congreve de una ruina en *La novia de luto*, habría respondido al propósito de Johnson tan bien o mejor que el primero, y una profusión indiscriminada de aromas y matices habría interferido menos con la rutina ordinaria de su imaginación que las líneas de Perdita, que parecen enamoradas de su propia dulzura:

Narcisos
que vienen antes que la golondrina y toman
los vientos de marzo con la belleza; violetas tenues,
pero más dulces que los párpados de los ojos de Juno,
o el aliento de Citerea².

Nadie que no sienta la pasión que inspiran estos objetos puede acompañar a la imaginación que busca expresar esa pasión y la inquietante sensación de deleite que la acompaña mediante algo aún más bello, y nadie puede sentir este apasionado amor por la naturaleza sin una rápida sensibilidad natural. Para una mera aprehensión literal y formal, el epíteto inimitablemente característico, «violetas *tenues*», debe parecer que implica un defecto, en lugar de una belleza, y para cualquiera que no sienta toda la fuerza de ese epíteto, que sugiere una imagen como «el ojo dormido del amor»³, la alusión a «los párpados de los ojos de Juno» debe parecer extravagante y sin sentido. La fantasía de Shakespeare prestó palabras e imágenes a la sensibilidad más refinada de la naturaleza, que luchaba por expresarse: sus descripciones son idénticas a las cosas mismas, vistas a través del hermoso medio de la pasión. Despojadas de esa conexión y puestas a prueba con las concepciones y reglas ordinarias, resultarán tan grotescas y bárbaras como queráis. Al rebajar así el genio de Shakespeare a la norma de la invención común, era fácil demostrar que sus defectos eran tan grandes como sus bellezas, porque la excelencia, que consiste meramente en la conformidad con las reglas, se ve contrarrestada por su violación técnica. Otra circunstancia que llevó al doctor Johnson a alabar o censurar indistintamente a Shakespeare es la propia estructura de su estilo. Johnson escribía una especie de prosa rimada, en la que estaba tan

² *El cuento de invierno*, IV, iv, 118-122.

³ Alexander Pope, *Primera epístola del segundo libro de Horacio imitada*, 150.

obligado a terminar las diferentes cláusulas de sus frases, y a equilibrar un período con otro, como el escritor de versos heroicos lo está a mantener versos de diez sílabas con terminaciones similares. Apenas reconoce los méritos de su autor en una línea, la revolución periódica de su estilo lleva el peso de su opinión completamente hacia el lado de la objeción, manteniendo así una perpetua alternancia de perfecciones y absurdos. Por lo demás, no sabemos cómo explicar afirmaciones como la siguiente: «En sus escenas trágicas siempre falta algo, pero su comedia supera a menudo las expectativas o deseos. Su comedia agrada por los pensamientos y el lenguaje, y su tragedia, en su mayor parte, por el incidente y la acción. Su tragedia parece habilidad, su comedia, instinto». Sin embargo, después de decir que «su tragedia era habilidad», afirma en la página siguiente: «Sus declamaciones o discursos suelen ser fríos y débiles, *porque su poder era el poder de la naturaleza*. Cuando se esforzaba, como otros escritores trágicos, en atrapar las oportunidades de amplificación y, en lugar de indagar lo que la ocasión exigía, mostrar lo mucho que sus reservas de conocimiento podían suministrar, rara vez escapa a la lástima o el resentimiento de su lector». ¡Pobre Shakespeare! Entre los cargos que se le imputan aquí, de falta de naturaleza en el primer caso, y de falta de habilidad en el segundo, no podía escapar de ser condenado. Y de nuevo: «Pero los admiradores de este gran poeta tienen más razones para quejarse cuando se acerca más a su más alta excelencia y parece por completo decidido a hundirlos en el abatimiento, o a apaciguarlos con tiernas emociones mediante la caída de la grandeza, el peligro de la inocencia o los engaños del amor. Lo que mejor hace, pronto deja de hacerlo. Apenas comienza a moverse, se contrarresta a sí mismo, y el terror y la piedad, cuando están surgiendo en la mente, se frenan y desvanecen por una repentina frigidez». En todo esto, nuestro crítico parece más empeñado en mantener el equilibrio de su estilo que la consistencia o la verdad de sus opiniones. Si la

opinión del doctor Johnson era correcta, las siguientes observaciones sobre las obras de Shakespeare deben ser muy exageradas, si no ridículas. Si estaba equivocado, lo que se ha dicho tal vez pueda explicar que lo estuviera, sin desmerecer su capacidad y juicio en otras cosas.

Cabe añadir que el texto del *Sueño de una noche de verano* ha aparecido en otra obra.

15 de abril de 1817

CIMBELINO

CIMBELINO es una de las obras históricas más encantadoras de Shakespeare. Puede considerarse un romance dramático, en el que las partes más llamativas de la historia se presentan en forma de diálogo y las circunstancias intermedias quedan explicadas por los diferentes hablantes, según la ocasión lo haga necesario. En consecuencia, la acción está menos concentrada, pero el interés se hace más aéreo y refinado según la perspectiva introducida en el tema por los cambios imaginarios de escena, así como por el largo tiempo que ocupa. La lectura de esta obra es como ir de viaje con algún incierto objetivo al final, en que el suspense se mantiene y aumenta por los largos intervalos entre cada acción. A pesar de que los acontecimientos están dispersos en una superficie tan extensa y se relacionan con gran variedad de personajes, los vínculos que unen los diferentes intereses de la historia nunca se rompen del todo. Los incidentes más dispersos y aparentemente casuales están concebidos de tal manera que conducen finalmente al desarrollo más completo de la catástrofe. La facilidad y la consciente despreocupación con que esto se lleva a cabo solo hacen que la habilidad sea más maravillosa. La trama se complica evidentemente en el último acto. La historia avanza con creciente rapidez a cada paso. Sus diversas ramificaciones se dirigen desde los puntos más distantes hacia el mismo centro. Los personajes principales

se reúnen y se colocan en situaciones muy críticas, y se hace depender el destino de casi todas las personas del drama de la solución de una única circunstancia: la respuesta de Iachimo a la pregunta de Imogena sobre la obtención del anillo de Póstumo. El doctor Johnson opina que Shakespeare no solía prestar atención al desarrollo de sus tramas. Nosotros pensamos que lo contrario es cierto y podríamos citar como prueba de esta observación no solo la presente obra, sino la conclusión de *Lear*, de *Romeo y Julieta*, de *Macbeth*, de *Otelo*, incluso de *Hamlet* y otras obras de menor importancia, en las que el último acto está repleto de acontecimientos decisivos provocados por medios naturales y sorprendentes.

El patetismo de *Cimbelino* no es violento ni trágico, sino del tipo más placentero y amable. Una tierna melancolía lo envuelve todo. Póstumo es el héroe ostensible de la obra, pero su mayor encanto es el personaje de Imogena. Póstumo solo es interesante por el interés que ella tiene en él, y ella solo es interesante por su ternura y constancia hacia su marido. La característica peculiar de las heroínas de Shakespeare es que parecen existir solo por su apego a los demás. Son puras abstracciones de los afectos. Pensamos tan poco en sus personas como ellas mismas, porque se nos permite entrar en los secretos de sus corazones, que son más importantes. Estamos demasiado interesados en sus asuntos como para detenernos a mirar sus rostros, salvo a hurtadillas y a intervalos. Nadie ha dado nunca con la verdadera perfección del carácter femenino, el sentido de la debilidad que se apoya en la fuerza de sus afectos, tan bien como Shakespeare. Nadie ha pintado nunca tan bien la ternura natural libre de afectación y disfraz. Nadie ha mostrado nunca tan bien cómo la delicadeza y la timidez, cuando son llevadas al extremo, se vuelven románticas y extravagantes, porque el romance de sus heroínas (en el que abundan) no es más que un exceso de los prejuicios habituales de su sexo, temerosas de traicionar sus votos, de emperezarse en

sus afectos, y enseñadas por la fuerza del sentimiento a renunciar a las formas del decoro por ir tras su esencia. Sus mujeres eran, en este sentido, exquisitas lógicas, pues no hay nada tan lógico como la pasión. Conocían con exactitud su propia mente y se limitaban a seguir, hasta sus consecuencias adversas, una idea favorita que habían jurado con su lengua y que estaba grabada en sus corazones. Formaban el más lindo grupo de mártires y confesores que se recuerda. Cibber⁴, al hablar de los primeros escenarios ingleses, explica la falta de protagonismo y despliegue teatral de los personajes femeninos de Shakespeare por la circunstancia de que a las mujeres en aquella época no se les permitía interpretar los papeles femeninos, lo que obligaba a mantenerlas en el trasfondo. ¿No es este mismo estado de las costumbres, que les impedía exhibirse en público y las confinaba a las relaciones y caridades de la vida doméstica, una explicación más verdadera del asunto? Sus mujeres son, por cierto, muy diferentes a las heroínas de la escena; lo contrario de las reinas de la tragedia.

Sentimos por Imogena un afecto casi tan grande como el de ella por Póstumo, y se lo merece más. De todas las mujeres de Shakespeare quizás sea la más tierna y la más ingenua. Su incredulidad en la escena inicial con Iachimo, en cuanto a la infidelidad de su marido, es muy parecida a la resistencia de Desdémona a creer en los celos de Otelo. Su respuesta a la parte más angustiosa del cuadro es solo: «Mi señor, me temo, ha olvidado a Bretaña». Su disposición a perdonar las falsas imputaciones de Iachimo y sus designios contra ella es una buena lección para los mojigatos, y puede demostrar que cuando hay un verdadero apego a la virtud no es necesario reforzarse con una escandalosa o afectada antipatía al vicio. La escena en la que Pisanio

⁴ Colley Cibber (1671-1757), empresario teatral y poeta laureado, adaptó («mutiló», según Pope, que le dedicó *La Asnada*) obras de Molière y Shakespeare.

entrega a Imogena la carta de su amo, en que la acusa de incontinencia por las traicioneras sugerencias de Iachimo, es todo lo conmovedora que puede ser:

PISANIO. Vamos, señora; ¿cómo os sentís?

IMOGENA. ¡Falsa en su lecho! ¿Qué es ser falsa? ¿Es descansar sobre él sin dormir y pensando en él? ¿Es llorar desde una vuelta del cuadrante a la otra? Y si la fatiga domina al fin a la naturaleza, ¿es dormir con un sueño interrumpido por una pesadilla temerosa que le afecta y despertarme gritando? ¿A qué llama ser falsa en su lecho? ¿Es eso?

PISANIO. ¡Ah buena señora!

IMOGENA. ¿Yo falsa? Tomo por testigo a tu conciencia. Iachimo, le acusaste de incontinencia. En aquel momento me hiciste el efecto de ser un villano; ahora me parece que tu rostro era suficientemente honrado. Alguna picaza de Italia, que tiene sus afeites por madre de sus atractivos, le habrá seducido. Soy un vestido anticuado, pasado de moda, y como tela demasiado rica para ser colgada en las paredes, debo ser decapitada. ¡Que se me haga pedazos! ¡Oh, los juramentos de los hombres son los verdaderos traidores de las mujeres! ¡Oh esposo mío, gracias a tu mala acción, todos los virtuosos aspectos serán desde ahora considerados como vestidos puestos por una villanía, separables del que los ostenta, y solamente blasonados como un cebo para seducir a las mujeres.

PISANIO. Buena señora, escuchadme. [...]

IMOGENA. Habla hasta fatigar tu lengua; expón lo que tengas que decir. Acabo de escuchar que soy una puta, y mi oído, herido así por esa mentirosa injuria, no puede recibir ni más grande herida ni remedio que cure esta⁵.

Cuando Pisanio, que había sido encargado de matar a su amante, la deja vivir, ella dice:

⁵ *Cimbelino*, III, iv, 39-114.

Pero, mozo, ¿cómo haré durante ese tiempo? ¿Dónde me alojaré? ¿Cómo viviré? ¿Y qué alegría tendré en mi vida cuando esté muerta para mi esposo?⁶.

Sin embargo, cuando le aconseja que se disfrace con ropas de muchacho y le sugiere «una carrera feliz y llena de promesas», por la que «es posible que incluso viváis cerca de la residencia de Póstumo», ella exclama:

¡Oh, los medios de ejecución! Aunque haya peligro para mi pudor en ese proyecto, no corre riesgo de muerte, y me aventuraré⁷.

Y cuando Pisanio, ampliando las consecuencias, le dice que

la timidez y la delicadez, que son las compañeras inseparables de todas las mujeres, o, para hablar con más verdad, que son el ser encantador de la mujer misma, habréis de reemplazarlas por un valor temerario; estar pronta en las puyas, viva en las réplicas, impertinente y quimerista como la comadreja⁸.

Le interrumpe apresuradamente:

Vamos, abrevia. Veo claro tu plan, y soy ya casi un hombre⁹.

En su viaje así disfrazada a Milford Haven, pierde su guía y su camino, y desahogando sus quejas, dice hermosamente:

⁶ *Cimbelino*, III, iv, 128-131.

⁷ *Cimbelino*, III, iv, 152-154.

⁸ *Cimbelino*, III, iv, 156-160.

⁹ *Cimbelino*, III, iv, 166-168.