



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**HACIA UNA PROPUESTA PARA LA TRADUCCIÓN
DE ADAPTACIONES DEL CANON SHAKESPEARIANO**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

MARIANA LIZBETH CALVARIO SOLIS

DIRECTOR

JUAN CARLOS CALVILLO



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**HACIA UNA PROPUESTA PARA LA TRADUCCIÓN
DE ADAPTACIONES DEL CANON SHAKESPEARIANO**

TESIS

**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN TRADUCCIÓN**

PRESENTA

MARIANA LIZBETH CALVARIO SOLIS

DIRECTOR

JUAN CARLOS CALVILLO

CIUDAD DE MÉXICO

11 DE DICIEMBRE DE 2024

Los estudios de posgrado, así como su conclusión con la presente tesis, fueron realizados gracias al apoyo del PNPIC del CONACyT.

Comisión Lectora

Doctora: Paola Encarnación Sandoval

Doctor: Mario Murgia Elizalde

Ese y otros caminos fueron inútiles: todos me llevaban a Shakespeare.

Jorge Luis Borges, "La memoria de Shakespeare"

RESUMEN

Las adaptaciones literarias o hipertextos son un tipo de texto especializado que requiere de un método de traducción específico para dar cuenta de la relación derivada a un público no especialista. Así pues, esta tesis se centra en adaptaciones del canon shakespeariano para demostrar la aplicación del método de traducción transtextual con el estudio de caso de *The History of King Lear* (1681), de Nahum Tate, una adaptación del *King Lear* de William Shakespeare. La traducción transtextual, basada en las relaciones de trascendencia textual de Gérard Genette, se conforma de dos etapas: la documentación, en la que se sustentan los criterios de traducción, y la traducción en sí, que se presenta como producto traducido en un anexo. El caso de *The History of King Lear* muestra que el método es extrapolable a otras obras derivadas del canon shakespeariano, así como a obras de otros autores canónicos que tengan una amplia historia crítica y adaptativa.

ABSTRACT

Literary adaptations or hypertexts are specialized text-types that require a specific translation method to account for the derivate relationship for a non-specialist readership; thus, this thesis focuses on the Shakespeare canon to demonstrate the transtextual translation method as applied to the case study of Nahum Tate's *The History of King Lear* (1681), an adaptation of William Shakespeare's *King Lear* (1608, 1623). Transtextual translation, which is based on Gérard Genette's relationships of textual transcendence, comprises two stages: the research stage, on which the translation criteria are founded, and the translation itself, which is presented as a translation product in the annex. The case study of *The History of King Lear* shows that the method can be extrapolated to other derivative works from the Shakespeare canon, as well as to works by other canonical authors with an extensive critical and adaptative history.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Juan Carlos Calvillo, director de esta tesis y cómplice en mis andanzas como traductora y shakespearista en ciernes, por todos sus consejos, apoyo e infinita generosidad; a la Dra. Paola Encarnación y al Dr. Mario Murgia Elizalde —en estricto orden alfabético—, miembros del Comité Lector, por su tiempo y comentarios, que me permitieron desarrollar y afinar este trabajo; a mi generación y profesores, por su paciencia para escucharme hablar de Shakespeare por dos años; al personal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, por su incansable trabajo; y a mis padres, por apoyarme durante este largo periodo de ensimismamiento académico: “I can no other answer make but thanks, / And thanks, and ever thanks”.

NOTAS

Los nombres de los personajes ficticios y los títulos de las obras se conservan en inglés, ya que la forma hispanizada depende de la traducción que se consulte y la variación puede ser sutil — Goneril, Gonerila, Regan, Regana, Regania, Cornualla, Cornualles, Cornouialles— o impredecible, como en el caso de creaciones discursivas del tipo Cartabón/Membrillo, Berbiquí/Justín, Lanzadera/Sentajo, Flauta/Flautín u Hocico/Morros. Los títulos comparten esa misma variación: *Sueño de una noche de... verano, estío, San Juan; Noche de... Epifanía, Reyes, necios o No es cordero... que es cordera y Cuento de amor*. Los números de acto, escena y versos de las obras se toman de la edición de Bate y Rasmussen, salvo que se indique lo contrario.



ÍNDICE

Introducción	8
1. Las relaciones transtextuales y los Estudios de Traducción (ET)	19
2. La adaptación del canon shakespeareano.....	29
2.1. La teoría de la adaptación y los Estudios de Shakespeare.....	29
2.2. Adaptaciones editoriales.....	31
2.3. En diálogo con Shakespeare.....	44
3. El paratexto factual de la obra base (hipotexto)	49
3.1. William Shakespeare y el contexto autoral	49
3.1.1 El sistema educativo.....	50
3.1.2. Las reformas religiosas.....	51
3.1.3. Shakespeare, la industria teatral y la industria editorial	53
3.2. Literatura e historia	56
3.3. El teatro jacobino y la Conspiración de la Pólvora.....	58
3.3.1. El teatro y la corte jacobina	58
3.3.2. La Conspiración de la Pólvora	60
3.4. Shakespeare adaptador: la biblioteca de Shakespeare y la <i>imitatio</i>	61
3.5. Contexto de publicación y transmisión de los <i>King Lear</i>	68
3.5.1. Los hipotextos y fuentes de <i>King Lear</i>	73
4. El paratexto factual de la adaptación (hipertexto).....	76
4.1. Nahum Tate y el contexto autoral.....	76
4.1.1. El sistema educativo.....	78
4.1.2. El conflicto religioso	79
4.1.3. Nahum Tate, la industria teatral y la industria editorial.....	81
4.2. El teatro de la Restauración, el Complot Papista y la Crisis de Exclusión.....	85
4.2.1 La censura teatral.....	85

4.2.2 Innovaciones teatrales y peculiaridades escénicas	89
4.3. Contexto de publicación y transmisión de <i>The History of King Lear</i>	95
4.3.1. Los hipotextos y fuentes de <i>The History of King Lear</i>	98
5. El proceso traductor y la traducción transtextual	103
Conclusión.....	109
Bibliografía.....	113
Traducción comentada y anotada	122

INTRODUCCIÓN

Ante las solicitudes bibliográficas de los estudiantes en su curso de literatura inglesa, Jorge Luis Borges alegaba: “no importa la bibliografía; al fin de todo, Shakespeare no supo nada de bibliografía shakespiriana” (2: 257). Es muy probable que el objetivo de este veto bibliográfico fuera promover la comprensión y el pensamiento crítico independientes, dado que estas muletas no siempre conducen al buen entendimiento. Con todo, afirmar que Shakespeare no sabía “nada de bibliografía shakespiriana” supone desestimar los cimientos retóricos, literarios, religiosos y políticos sobre los que descansan sus obras, ya que los mismos textos declaran las lecturas e influencias que conformaron el quehacer del autor.

A pesar de este riesgo, y como consecuencia de los postulados de Roland Barthes en *La Mort de l'auteur* (1967) [*La muerte del autor* (1994)], la declaración de Borges puede llevarse todavía más lejos para expresar que “no importa el autor; al fin de todo, la obra —*King Lear*, por ejemplo— no supo nada de quien la escribió”. Este llamado a liberar los textos permitió lecturas feministas de *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, o lecturas ecocríticas del *Paradise Lost*, de John Milton. A su vez, la muerte del autor conllevó el traslado de las obras a un limbo espaciotemporal, pues, al afirmar que “todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*” (Barthes 68), se niega su historicidad. Para regresar la obra a su situación histórica, basta con puntualizar que los textos solo pueden considerarse un “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (69) si los situamos en un antes y un después, a menudo con el autor como referente.

La cronología cobra aún mayor relevancia al momento de estudiar las relaciones entre dos o más textos. Una cita, por ejemplo, es un catalizador de relaciones textuales cuya función se activa cuando —y solo si— los lectores reconocen la existencia de un texto anterior. Si bien el desconocimiento de una cita no imposibilita la lectura, existen relaciones textuales extendidas para

las cuales este desconocimiento puede ser desventajoso, y lo mismo ocurre al analizar tradiciones, influencias y deudas literarias o al estudiar la interacción entre literatura y política o literatura y religión. Si solo existen el aquí y el ahora que se renuevan de manera constante, ¿cómo relacionamos esas tradiciones, influencias e interacciones?

Entiendo por relación textual extendida las adaptaciones literarias o hipertextos, cuya traducción es el objeto de esta tesis. Las formas en las que un texto se posiciona en una relación extendida con otro son versátiles y, por lo general, se sustentan en relaciones puntuales en su interior, como citas o alusiones, cuya acumulación anuncia la existencia del antecedente y establece los términos del diálogo con su sucesor. Quizá hubo algún tiempo en el que una persona podía presumir de haber leído la totalidad de lo escrito, pero la revolución de Gutenberg y los posteriores avances en la reproductibilidad técnica de las obras literarias han hecho que adquirir el bagaje literario suficiente para leer obras de todas épocas y latitudes sea una labor interminable. Por tanto, estos vínculos resultan, como mínimo, opacos para el lectorado sobre todo en el caso de las obras traducidas, y es en detrimento de su recepción el no ofrecer formas de solventar los vacíos propios de dicho intercambio lingüístico y cultural. Para solucionar este problema, se propone la traducción transtextual, cuyas particularidades se discuten en los siguientes capítulos, como método de traducción para adaptaciones de las obras que conforman el canon de William Shakespeare.

Dado que las obras de Shakespeare se presentan al grueso de los lectores de habla hispana en traducción y que no existen traducciones idénticas, este método busca reconstruir en español las relaciones textuales entre Shakespeare y sus adaptadores, así como explicitar aquellos aspectos, por lo general contextuales, de la bibliografía shakespeariana que permiten al público reconocer y apreciar las adaptaciones de su obra: similitudes, diferencias y posibles razones de los cambios entre una obra base o hipotexto y su hipertexto. Aunque las respuestas antibibliográfica de Borges y antibiógráfrica de Barthes mitigan la trampa de que “una vez hallado el Autor, el texto se ‘explica’”

(Barthes 70), descartar los precedentes literarios y extraliterarios para situar la escritura en “un campo sin origen” (67) nos impide valorar las obras en su contexto. Este obstáculo es más evidente cuando a la crítica se le añade la capa de la traducción. Como señala George Steiner, para traducir, se requiere de un cúmulo de conocimientos generales y particulares, además de lo que llama “re-creative intuition” (*After Babel* 29) para presentar un texto a un lectorado que no siempre tiene conocimiento previo del autor y su obra. Los estudios preliminares, las notas del traductor, los métodos y la crítica de traducciones intentan, cada una a su manera desde la práctica o la teoría, describir en qué consiste esta intuición re-creativa, pues en esta recaen los juicios sobre los aciertos o errores del traductor.

En la vertiente práctica, existen dos extremos. Por un lado, el culto al autor incentivó discursos sobre la fidelidad e intraducibilidad. Por otro, e incluso antes del pronunciamiento de Barthes, su rechazo llevó a la censura y transformación de los textos según las reservas de los traductores y el gusto de la cultura receptora. En ambos polos, quien traduce es un lector especializado con las herramientas para ejercitarse en la lectura total (Steiner, *After Babel* 8), aunque siempre puede decantarse, en los extremos, por privilegiar el texto base o el texto meta; es decir, en términos de Gideon Toury, por la *adecuación* o la *aceptabilidad*.

Desde el polo de la pleitesía al autor o adecuación, Luis Astrana Marín ofreció una disculpa a los lectores de las *Obras completas* (1929) de William Shakespeare, porque, pese a su “paciencia benedictina”, la lectura atenta y el amplio estudio, “hay que contentarse” con vislumbrar en español apenas un atisbo, siempre imperfecto, del genio autoral (22). Desde la aceptabilidad, Pierre Antoine de La Place presentó versiones expurgadas en prosa de Shakespeare en *Le Théâtre anglois* (1745–1749). El objetivo de ambos traductores era presentar por primera vez en sus respectivas lenguas la obra del autor, para lo que debían responder una pregunta que, en general, debe hacerse quienquiera que emprende una traducción: ¿cómo traducir? Para responder, considero necesario

explicitar la posición crítica, opuesta a las lecturas atemporales y entre los polos presentados, desde la que abordo este trabajo.

Barthes no fue el único en advertir los riesgos de la lectura histórica. Incluso los críticos del New Historicism, aun cuando afirman que existe una relación entre la literatura y lo que se encuentra fuera de esta, se preguntan: “what is the nature of that relationship? Does the text absorb history into itself? Does it reflect an external reality? Does it produce the real?” (Howard 15). Como con las lecturas biográficas, leer los textos a partir de la historia implica riesgos:

1. El texto literario se convierte en “a springboard to something else, a mere pointer back to extratextual reality, as when *Vicentio* is read simply as a representation of James I and the whole of *Measure for Measure* reduced to a comment on this monarch’s beliefs and practices. Literature thus becomes, not something to be *read*, but to be *explained*” (14). En la formulación de Howard resuena la queja de Barthes de que “una vez hallado el Autor, el texto se ‘explica’” (70), excepto que los hechos extraliterarios se presentan como más asibles que el autor.
2. Al dar por sentado que el contexto es más estable y, por ende, más interpretable que la obra se omite que la elección de un contexto histórico es arbitraria y limitante (Howard 14), porque, en principio, “[n]o aspect of Elizabethan and European culture is formally irrelevant to the complete context of a Shakespearean passage” (Steiner, *After Babel* 8). Por ende, una lectura histórica supone justificar los aspectos que se incluyen tanto como los que se omiten.
3. Por último, la explicación de los textos a partir de lecturas histórico-biográficas tiende a degradar la literatura “to a mere mimetic object” (Howard 15). Es decir, la obra se ve como una copia de la realidad externa y el análisis textual es redundante.

Es claro, entonces, que las respuestas sobre cómo traducir se encuentran entre la ubicuidad textual del rechazo al autor y la supeditación de la literatura al contexto (delimitado por las nociones de autor o, en su ausencia, por las fechas de publicación y escritura). Este punto, en el que posiciono mi práctica crítica y traductora, es el reconocimiento de que “[r]ather than erasing the problem of textuality, one must enlarge it in order to see that **both social and literary texts are opaque, self-divided, and porous, that is, open to the mutual intertextual influences of one another**” (Howard 15, énfasis mío). A partir de esta postura, el método que se propone en este trabajo pretende no solo verter hipertextos derivados de Shakespeare al español, sino dar cuenta de su historicidad con el apoyo de los tipos de trascendencia textual de Gérard Genette.

Este método, que denomino transtextual, se divide en dos etapas: la etapa de documentación y la traducción como tal. En la primera, se identifican las relaciones entre la historia, la tradición literaria y los hipo- e hipertextos mediante la lectura especializada con la figura autoral (o figuras contiguas) como punto de partida. Esta selección, en conjunto con el análisis textual, determina las técnicas de la segunda etapa, en la que se busca reconstruir la hipertextualidad en el texto meta.

La traducción transtextual se basa en la hipótesis de que las adaptaciones son un tipo de texto especializado cuya hipertextualidad puede explicitarse condicionando el horizonte de expectativas y supliendo el conocimiento previo del público meta con paratextos y otras técnicas que se reflejan en el producto de traducción.¹ Los tipos de trascendencia textual permiten abordar de manera ordenada los diferentes niveles del texto base de afuera (los contextos) hacia adentro (los textos), como abundaré más adelante. Para presentar este método, se escogió como estudio de caso la obra dramática *The History of King Lear* (1681), del escritor de la Restauración Nahum Tate, que no se ha traducido antes al español.

¹ Entiéndanse los términos *método*, *estrategia* y *técnica* según las definiciones de Lucía Molina y Amparo Hurtado Albir en “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”. *Meta* 47.4 (2002): 498–512.

Lejos de ser ineludible, el lugar de Shakespeare en el canon de la literatura internacional es resultado de las condiciones de relevancia de sus obras que, a su vez, se sustentan y actualizan con base en recepciones nuevas y pasadas. Aunque sujetas al escarnio anacrónico, las adaptaciones del siglo XVII son parte integral del proceso de recepción que estabilizó las obras de Shakespeare y aseguró su preeminencia; en particular, la obra de Tate fue la única forma válida de *King Lear* en el teatro inglés por más de 150 años, pero, pese a su relevancia en la recepción textual y teatral shakespeariana, ha recibido poco interés crítico. Esta prevalencia de *The History of King Lear* como forma dominante de la tragedia en los escenarios desestabiliza el supuesto de la *obra* como unidad estable, por lo que, con el fin de esclarecer los procesos adaptativos y de recepción que permitieron que el *Lear* de Tate sustituyera al de Shakespeare en los escenarios hasta pasada la mitad del siglo XIX, así como su rechazo posterior, se presentan los autores y sus obras de manera cronológica en la etapa de documentación.

Para escribir *The History of King Lear*, Tate retomó las adaptaciones en *quarto* (1608) y en *folio* (1623) que hizo Shakespeare de la leyenda del rey Leir/Lear —con todas las capas residuales de sus fuentes e hipotextos— y las transformó según el contexto político y literario de finales del siglo XVII en Inglaterra. Entre otros cambios, eliminó al bufón, reemplazó al rey de Francia con Edgar como pretendiente de Cordelia y restauró el desenlace de las fuentes del mito de Leir, donde el rey recupera la cordura y el trono. En los países de habla hispana también predominaron versiones alternativas de las obras, retraducidas del francés, hasta las primeras décadas del siglo XIX, por lo que las tradiciones inglesa e hispana de Shakespeare comparten un desarrollo similar. Las versiones neoclásicas españolas, las traducciones francesas, las adaptaciones de la Restauración y otras formas en que ha circulado el canon son “documentos culturales que testimonian la evolución de un mito literario y el proceso de recepción de Shakespeare” (Gregor y Pujante 10). Como tales, las adaptaciones nos permiten analizar los puntos de contacto y las

diferencias entre una y otra tradición: las obras que se incluyen u omiten en cada canon nacional, así como las versiones que han consolidado la figura autoral.

Desde los albores de la bardolatría a finales del siglo XVIII hasta la fecha, las modificaciones a la obra de Shakespeare convirtieron a Tate en *persona non grata* para muchos shakespearistas, que han descrito su adaptación como “Nahum Tate’s trash” (Booth), “this desecration” (Cousin 371) o “this travesty” (Womack 96) y que han calificado la opinión favorable hacia esta como “the absurdity of preferring the poetaster Nahum Tate’s revision of *King Lear*” (Bloom, *Anxiety* 50). Esta tendencia exhibe la predisposición de los críticos, en especial desde el Romanticismo, a asumir que sus juicios “were shared by the public for whom those texts were first printed” (Blayney 384). En cambio, la traducción transtextual busca ponderar las asunciones y discursos críticos que revisten estos hipertextos para presentarlos en la cultura meta según su contexto histórico de producción.

Sonia Massai propone que todas las obras dramáticas de la Edad Moderna temprana pueden dividirse en tres partes: *within-play(book)*, *between play(book)* y *beyond-play(book)* o “textual networks of parts” (“Editing Shakespeare” 59). Esta última abarca las formas en las que se han diseminado las obras de Shakespeare. Con las posibilidades de la edición digital como punto de partida, Massai propone reconceptualizar “critical editions as critical archives” (68) a partir de la propuesta de Alan Galey, para quien un repositorio de las obras poéticas y dramáticas de Shakespeare incluiría “the imagined totality of playbooks, documents, **versions**, individual variants, commentaries, **sources**, **adaptations**, and other preservable records that underwrite the transmission of Shakespeare’s texts” (ctd. en Massai 68, énfasis mío). Aunque Galey y Massai conciben las ediciones críticas y el repositorio para las obras en inglés, es posible extrapolar sus propuestas a la traducción debido a la presencia casi ineludible de Shakespeare en los países de

habla hispana, ya sea en traducciones,² adaptaciones³ u otras formas de apropiación. Traducir las obras que precedieron (fuentes) y sucedieron (adaptaciones) a Shakespeare permitiría al público hispanohablante apreciar las etapas en las que aventajó a otros escritores ingleses y su importación a tradiciones literarias fuera de los países anglófonos. En ese entendido, con la traducción comentada y anotada al español de *The History of King Lear* que se presenta en este trabajo se busca contribuir al repositorio shakespeariano en español y ampliar el canon con literatura de la Restauración, una época poco explorada en el mundo de habla hispana.

La traducción de Shakespeare se ha tratado de forma extensa con enfoque en aspectos como:

obscure cultural allusions, Shakespeare's archaisms and daring neologisms, his contrastive use of words of Anglo-Saxon and Romance origin, his use of homely images, of mixed metaphors and of iterative imagery, the repetitions of thematic key words, the personifications [...], Shakespeare's puns, ambiguities and malapropisms, his play with y- and th- forms of address, his elliptical grammar and general compactness of expression, his flexible iambic patterns [...], the musicality of his verse, the presence of performance-oriented theatrical signs inscribed in the text, and so forth. (Delabastita 106)

No obstante, se ha prestado poca o nula atención a las adaptaciones de sus obras desde el siglo XVI hasta la fecha en los Estudios de Traducción (ET). En función de este vacío en la convergencia entre los ET y los Estudios de Shakespeare, este método presenta un acercamiento a las adaptaciones

² Zaro, Juan Jesús. *Shakespeare y sus traductores. Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Bern: Peter Lang, 2007.

³ Véanse las antologías, editadas por Keith Gregor y Ángel-Luis Pujante, de versiones neoclásicas de Shakespeare en España: *Hamlet en España* (2010), *Macbeth en España* (2011), *Romeo y Julieta en España* (2017) y *Otelo en España* (2021).

como textos especializados cuyo problema principal de traducción es explicitar la relación derivada entre dos o más obras, en este caso para un público hispanohablante.

Todo hipertexto puede estudiarse a partir de los cinco tipos de transtextualidad —para-, archi-, hiper-, meta- e intertextualidad— que, además, sirven como guías para reconstruir las relaciones que vinculan una adaptación con su obra base. La etapa de documentación permite identificar y seleccionar aquellos aspectos externos al texto base que se consideren relevantes para darlo a conocer, como los contextos autoral, histórico y genérico o *paratextos factuales*. Esta práctica también se observa, bajo el nombre de edición crítica, anotada o comentada, en el ámbito editorial para la presentación de obras clásicas que, con el soporte de textos introductorios o notas, construyen y refuerzan el estatus canónico de ciertos autores y textos. La traducción transtextual utiliza esas mismas estrategias para guiar las expectativas del público meta respecto de una obra derivada en traducción, para lo que se propone la paratextualidad, que vincula “el adentro y el afuera” (Genette, *Umbrales* 7), como punto de partida.

Aunque, como señala Steiner, ningún aspecto de los siglos XVI y XVII sería, en principio, descartable para una lectura cabal de los *Lear* de Shakespeare y, por extensión, de adaptaciones como la de Tate, me limito a tres ámbitos que me permiten trazar la continuidad entre los hipotextos e hipertexto: la *imitatio* renacentista en contraposición a la *imitatio* neoclásica, la industria teatral-editorial y los conflictos religiosos —estos últimos a partir de tres hitos: la Conspiración de la Pólvora (1605), el Complot Papista (1678) y la Crisis de Exclusión (1679)—. Los diferentes paradigmas de imitación de cada época dieron pie, por una parte, a que se tachara a Shakespeare de plagiarlo y, por otra, a que se descartara a Tate como adaptador con base en la crítica decimonónica y no según los criterios retórico-literarios de sus respectivas épocas. El establecimiento, desarrollo y posterior reconstrucción de la industria teatral-editorial en Inglaterra durante los periodos isabelino, jacobiano y de la Restauración explica varias de las

transformaciones de Tate a sus hipotextos. Los conflictos religiosos insertan el *Lear* de 1681 como parte de la oleada de adaptaciones que, entre 1679 y 1682, se apropiaron de Shakespeare para hacer comentarios sobre el Complot Papista y la Crisis de Exclusión (Dobson, *Making* 64).

Después de seleccionar los paratextos factuales, se propone pasar al texto y estudiar las relaciones para-, archi-, hiper-, meta- e intertextual. Tate reviste la obra de nuevos *epitextos editoriales* y paratextos teatrales que establecen un diálogo directo con el paratexto factual de finales del siglo XVII, así como con sus hipotextos shakespearianos. Una vez atravesado ese umbral, se observa que los cambios de Tate a la obra de Shakespeare ponen en tensión el architexto, posicionan ambas obras en una relación hipertextual, fungen como un metatexto del gusto de la Restauración y repercuten en la intertextualidad tácita y explícita. Aunque en este trabajo se presenta la adaptación de Tate como estudio de caso, se espera que estas consideraciones puedan extrapolarse a adaptaciones de Shakespeare en géneros como poesía, novela o cuento.

La segunda etapa se estructura a partir de estos hallazgos. Primero, la etapa de documentación informa los paratextos que se agregan al texto meta para presentar la obra. Además, las consideraciones sobre los paradigmas de *imitatio* de ambos autores, aunadas a la intertextualidad entre los hipo- e hipertextos, permiten proponer la paráfrasis de un muestreo de traducciones de habla hispana como estrategia traductora para hacer reconocible en español la relación derivada del texto fuente. A partir de la *imitatio* también se justifica la elección del verso alejandrino (con acento obligatorio solo en la 6ª y 13ª sílabas) como equivalente funcional del verso heroico francés que se adoptó con cambios durante el neoclasicismo inglés. Por último, las consideraciones sobre la industria teatral-editorial sirven como argumento a favor de traducir los paratextos originales y agregar notas con miras tanto a la lectura como a la puesta en escena.

Problema de traducción	Técnicas	Criterio formal	Criterio complementario	Capítulo(s)
Presentación del hipertexto como género textual	Amplificación paratextual en la portadilla y el Estudio introductorio		x	2, 3.5, 5
Presentación histórica de los hipo- e hipertextos	Paratraducción		x	2.2, 3.1.3, 4.1.3, 4.2.1, 5
	☞ amplificación paratextual en el Estudio introductorio y notas;		x	3-4, 5
	☞ traducción de los paratextos del texto base		x	2.2, 4.2.1, 5
Paráfrasis como estrategia principal del hipertexto	Elección de un muestreo de traducciones al español para extraer equivalentes aceptados	x		3.1.1, 3.4, 4.1.1, 4.3.1, 5
Transformación del verso a partir de la <i>imitatio</i> neoclásica	Paráfrasis (mediante técnicas de compensación, amplificación y compresión) de los equivalentes con ajuste al verso alejandrino	x		2.2, 3.4, 3.5.1 4.3.1, 5

1. LAS RELACIONES TRANSTEXTUALES Y LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN (ET)

En este capítulo se resume el desarrollo de la tipología de las relaciones transtextuales con ejemplos de cómo se han abordado desde los ET y para la traducción de Shakespeare. Gérard Genette (1930–2018) desarrolló su teoría de la transtextualidad desde la poética estructuralista en *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982) [*Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989)]. No obstante, su primer acercamiento al tema se remonta a *Introduction à l'architexte* (1979) [*The Architext. An Introduction* (1992)], donde sintetizó el desarrollo de la teoría de los géneros literarios desde la falsa atribución de la triada lírica-drama-narrativa a Platón y Aristóteles hasta el siglo XX. Según el autor, la poética nos permite situar un texto en relación con otros textos y posibilidades textuales que denomina *textual transcendence* o *transtextuality* (*Architext* 81).

En un inicio, Genette presentó cuatro tipos de transtextualidad: el *architexto* o “the relationship of inclusion that links each text to the various types of discourse it belongs to” (82); el *intertexto*, con la cita como paradigma; el *metatexto* o comentario; y el *paratexto*, correspondiente a las relaciones de *imitación* y *transformación* que en *Palimpsestes* se clasifican como prácticas hipertextuales. Después, refinó la teoría y ahondó en dos de las relaciones en *Palimpsestes* y *Seuils* (1987) [*Umbrales* (2001)]. En el primero de estos libros, agregó una relación adicional e identificó cinco tipos que se superponen y cuyas características se tratan a continuación en el orden propuesto por Genette: inter-, para-, meta-, hiper- y architextualidad.

1. La *intertextualidad* es “la presencia efectiva de un texto en otro” en forma de cita, alusión o plagio (Genette, *Palimpsestes* 10).

Julia Kristeva acuñó el término *intertextualidad* en la década de 1960 para dar cuenta de la inestabilidad del significado a partir de la semiología de Ferdinand de Saussure y la preocupación

por los contextos de Mijaíl Bajtín. En los ochenta, Genette acotó la definición para abarcar solo la copresencia entre textos y no, como Kristeva, “‘the cultural (or social text)’, all the different discourses, ways of speaking and saying, institutionally sanctioned structures and systems which make up what we call culture” (Allen 35). Después de Kristeva, Barthes utilizó la intertextualidad para declarar la muerte del autor y, por ende, sustituir las fuentes e influencias literarias por “un campo sin origen” (Barthes 69). Desde la década de los ochenta, la intertextualidad se ha usado también para estudiar la cita, la alusión y el plagio en intercambios inter- y transmediales.

En los Estudios de Shakespeare la intertextualidad ha permitido identificar fuentes e hipotextos y asignar la autoría de Shakespeare y otros dramaturgos en obras colaborativas. En los ET, la intertextualidad se aborda, por lo general, desde la escuela de Kristeva, y, según los autores que se consulten, puede abarcar aspectos tan heterogéneos como la repetición de unidades con fines retóricos (Hatim y Mason 125), la coherencia intertextual (Reiß y Vermeer 102), citas, alusiones y elementos culturales que pueden provenir del mismo texto, de otros textos o del contexto.⁴ Esta misma variación e imprecisión conceptual se repite en otras obras de la disciplina en sus vertientes práctica y teórica: López Guix y Wilkinson llaman “categoría intertextual” a los diferentes “géneros o formatos” de un texto (207), esto es, a categorías fuera del texto. También discuten la intertextualidad en el capítulo sobre cohesión sintáctica y coherencia semántica, relacionadas con fenómenos internos. Para Reiß y Vermeer, el intertexto es la coherencia o fidelidad del texto meta con el texto base (102–106), y Hurtado Albir, en el glosario de *Traducción y traductología*, incluye dos definiciones que reflejan la imprecisión conceptual en la disciplina: la “[d]ependencia de un

⁴ Para una discusión extensa acerca de la indefinición de los elementos culturales en los Estudios de Traducción, puede consultarse el capítulo 2 de la tesis de Laura Campillo Amaiz, *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde* (2005).

texto respecto a otro” (638) y la “condición necesaria para [su] inteligibilidad” (638). La disparidad de teorías no contribuye a acotar el objeto de estudio.

Si se reducen los intertextos al “problema de las *citas*” (Fortea 277), existen en los ET dos posturas principales sobre la traducción de intertextos. Por un lado, puede omitirse la cita, ya sea por desconocimiento o de manera intencional. Por otro lado, puede escogerse una traducción canónica, en caso de haberla, o relegar la intertextualidad a las notas. Dado que el hipertexto de Tate depende de la intertextualidad masiva con los hipotextos de Shakespeare, no es posible ignorar esta relación cuando se busca explicitar el carácter derivado de la obra. Además, debido a la extensa tradición de Shakespeare en español, elegir una supuesta “traducción canónica” sería arbitrario y negaría el carácter palimpsestico de toda obra derivada, entre las que se incluyen las traducciones. En consecuencia, como se expone en el capítulo 5, propongo tomar equivalentes asentados —en su mayoría léxicos— de distintas versiones al español e intercalarlos con mis propias decisiones traductoras para hacer identificable el hipertexto y como un reconocimiento de la tradición hispana de Shakespeare.

2. La *paratextualidad* es “el refuerzo y acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no”, cuya función es “aporta[r] algún comentario al texto y pesa[r] sobre su recepción” (Genette, *Umbrales* 7, 12).

El análisis de los paratextos estaba anticipado en la teoría intertextual de Kristeva, pues, en “The Bounded Text”, la autora define el ideologema como una función textual que se materializa en diferentes niveles y dota los textos de coordenadas histórico-sociales (36). En su análisis del ideologema en la novela *Jehan de Saintré*, de Antoine de La Sale, Kristeva empieza por contextualizar la obra (cuándo se publicó y cómo se inserta en la producción de La Sale) y al autor (trayectoria e intención autoral), después de lo cual se enfoca en los paratextos (la introducción y el título), architexto (temas, género y tradición literaria) e intertextos (lecturas previas del autor).

En la teoría genettiana, la contextualización se insertaría en el *paratexto factual*, la introducción y el título formarían parte del *paratexto textual* o *verbal*, y las demás relaciones transtextuales absorberían los elementos restantes, por lo que puede observarse que la intertextualidad de Kristeva, como reconoce el mismo Genette, sentó las bases para estudiar las relaciones entre textos.

Desde la publicación de *Umbrales*, los alcances del paratexto se han extendido a producciones transmediales desde los Estudios Cinematográficos y Estudios de Medios, a partir de lo cual puede hablarse de paratextos como créditos, intertítulos, subtítulos, avances o carteles publicitarios. Al ampliar el alcance de esta función también se amplió la autoridad de los paratextos a figuras autorales contiguas como los traductores. En *Translation and Paratexts*, Kathryn Batchelor presenta una discusión del término y sus definiciones en la obra de Genette, así como sus vínculos posteriores con los ET, donde la transtextualidad se aborda de manera pragmática, ya que se retoma la terminología sin problematizarla (28).

Como señala la autora, cuando se cita a Genette de manera explícita y se define el paratexto en los ET, casi siempre se limita al *peritexto editorial* (la información alrededor de un libro), con la consecuencia de que los traductores desplazan al autor y sus paratextos se convierten en el texto principal de estudio. El estudio de los paratextos en los ET se ha limitado, por ende, a la traducción como producto, y los paratextos se estudian no en virtud de su configuración y utilidad durante el proceso traductor, sino en su materialización en traducciones publicadas —“the translator’s preface”, “translators’ notes”, “book covers”, “book titles”, “factual information about the translations”, etc. (Batchelor 26)— o en las reflexiones de quienes traducen sobre su práctica. En años más recientes, algunos académicos se han enfocado también en la traducción de los peritextos editoriales de los textos base. Ambas investigaciones se engloban, no sin problemas de ambigüedad terminológica, bajo el término *paratraducción*, acuñado en 2004 y ampliado posteriormente por teóricos como Danielle Risterucci-Roudnicky, José Yuste Frías y Valerie Pellat (Batchelor 26, 152).

Respecto a los *epitextos* (la información externa que puede o no incluirse en el peritexto), Batchelor señala que, desde el surgimiento del New Criticism en el siglo XX, los factores histórico-biográficos se vieron relegados por la práctica de *close reading* (8). No obstante, en los Estudios de Shakespeare domina aún la lectura, edición y traducción de las obras a partir de los paratextos factuales (contexto autoral, contexto genérico y contexto histórico), peri- y epitextos, que pasan a formar parte de las notas y estudios introductorios. Las figuras autorales contiguas y los paratextos que agregan a las obras fijan la relevancia de los factores externos, que a su vez suelen repetirse en ediciones y traducciones subsecuentes.

En 1929, el primer traductor de las obras de Shakespeare al español dividió su estudio preliminar en 29 apartados en los que alterna, si se analiza en términos de Genette, entre los contextos autoral, histórico y genérico. La edición panhispánica de Andreu Jaume (2012) se presenta con una introducción sobre la vida y recepción de Shakespeare, además del estudio adicional para cada uno de los géneros en los que divide las obras. Son contadas las traducciones de obras sueltas en las que no se trata algún tipo de epitexto o paratexto factual en páginas preliminares: María Enriqueta González Padilla (2017) dedica veinte páginas a las representaciones, adaptación y recepción de los *King Lear* de Shakespeare, entre las que menciona a Tate; Manuel-Ángel Conejero (2020) hace un recuento de las críticas, representaciones y adaptaciones, una síntesis del contexto histórico durante el año conjetural de composición y, por último, un recuento de la historia editorial; Ángel-Luis Pujante (2022) esboza una “perspectiva histórica” (21), para lo que dedica un apartado a la disputa entre Bryan Annesley y sus hijas en 1603 como posible fuente y otro a las representaciones.

Pese a la falta de teorización al respecto, las páginas preliminares en las traducciones de Astrana Marín, Conejero, González Padilla, Jaume y Pujante apuntan a que los paratextos del texto base informan el proceso de traducción y no solo el resultado, ya que, como señala Genette, son el

espacio “entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (*Umbrales* 7). Como espero demostrar, la consideración de los paratextos del texto base durante el proceso de lectura e interpretación desde la propuesta de Steiner de la lectura total contribuye a fundamentar la labor del traductor como crítico literario.

3. La *metatextualidad* es la “relación —generalmente denominada ‘comentario’— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, *Palimpsestos* 13).

Genette identifica dos tipos de obras en segundo grado: las de “orden descriptivo o intelectual” o metatexto y aquellas, por lo general de carácter literario, en las que la relación consiste en que B “no podría existir sin A” (*Palimpsestos* 14) o hipertexto. Esa cercanía entre meta- e hipertexto pone en relieve que “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas” (17), porque no existe una frontera estricta entre una y otra relación. Así, por ejemplo, el hipertexto “tiene a menudo valor de comentario” (17) y, como muestran los estudios introductorios mencionados en párrafos anteriores, el metatexto se incluye a veces en los paratextos.

Al igual que los epitextos, el metatexto se encuentra “al menos al principio, en el exterior del libro” (Genette, *Umbrales* 10), pero los textos base con frecuencia están precedidos por títulos que declaran su architexto (y, por ende, hacen un comentario sobre la tradición literaria), dedicatorias a los lectores, prólogos y otras producciones verbales que comentan la obra. De igual forma, los textos meta suelen incluir introducciones sobre el autor y el texto base, como se mostró antes. Su desplazamiento al interior del libro explica que las discusiones sobre la relación metatextual en los ET se limite a su análisis no como comentarios, sino como paratextos. En *Umbrales*, el prefacio se define como “un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” (137) y abarca

parasinónimos como “introducción, prólogo, nota, noticia, aviso, presentación” (137), etc., de forma tal que cualquier sección de una determinada obra puede funcionar como metatexto (146).

En el apartado sobre los *paratextos alógrafos* (escritos por alguien que no es el autor), Genette observa que “[l]a dimensión crítica y teórica del prefacio alógrafo lo lleva [...] hacia la frontera que separa [...] el paratexto del metatexto, y más concretamente el prefacio del ensayo crítico. **Esta proximidad es particularmente sensible en los prefacios póstumos escritos para la reedición de obras antiguas**” (229, énfasis mío). En la traducción comentada de *The History of King Lear*, el metatexto, en conjunto con los epitextos y paratextos factuales, informará la lectura del texto base durante el proceso de documentación. Asimismo, la documentación me permitirá insertar un comentario crítico sobre la obra en los paratextos del texto meta para presentar la obra de Tate a un público hispanohablante y, en específico, mexicano. Los paratextos del texto base y la ampliación paratextual en la traducción se tratan en el capítulo 5.

4. La *hipertextualidad* es “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (*Palimpsestos* 14).

En la introducción me referí a la obra de Tate como un hipertexto o adaptación literaria, ya que “al derivarse [...] de una obra de ficción” (Genette, *Palimpsestos* 15), se inscribe en el mismo ámbito literario de sus hipotextos. Pese a que Genette considera la “adaptación” como una forma de hipertextualidad, en este trabajo se entiende la hipertextualidad como un proceso y tipo de adaptación que puede ir desde la “hipertextualidad factual y/o facultativa” —es decir, citas y alusiones— hasta las diversas formas de *transformación* e *imitación*. En principio, el reconocimiento de una obra derivada “depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector” (19), que, a su vez, está condicionado por el orden cronológico de las obras, según el soporte de Genette en los conceptos de texto original o preexistente y texto derivado

o secundario. En ese entendido, la cronología, aunada al juicio constitutivo de un lector especializado o grupo de lectores es lo que permitiría seleccionar las obras contemporáneas y posteriores a Shakespeare que se considerarían como adaptaciones en un repositorio shakespeariano.

Genette reconoce que los hipertextos tienden a perder su estatuto derivado debido a la distancia temporal entre el público meta y los hipotextos, por lo que podría pensarse que “la hipertextualidad no es hoy más que un efecto de cultura, o incluso de erudición” (*Palimpsestos* 247) o que nos enfrentamos a “the intertextual pleasure in adaptation that some call elitist and others call enriching” (Hutcheon 117). Genette, partidario del último grupo, defiende la hipertextualidad porque “añade una dimensión al texto” (*Palimpsestos* 247) y, por ende, el ejercicio de rastreo de fuentes y relaciones transtextuales “puede enriquecer la lectura” (247). Este es el principio del que parto para proponer la recuperación de las relaciones transtextuales, sobre todo cuando se trata de “la reedición de obras antiguas” (*Umbrales* 229) y sus adaptaciones, tanto en su lengua base como en traducción.

Para estudiar las obras, Genette insiste en lo autorizado y oficial de todas las relaciones transtextuales, pero sus mismos objetos de estudio desestabilizan este oficialismo cuando la figura autoral se multiplica para abarcar editores y otras figuras alógrafas del universo de producción de una obra. Batchelor identifica dos contradicciones en la intención autoral tal y como la propone Genette: la responsabilidad autoral entra en conflicto con la recepción variable de los lectores según su conocimiento previo de los paratextos factuales (14), además de que no todos los paratextos se publican con permiso del autor (14). Para salvar la carga autoral sin sacrificar la delimitación que permite, se ha buscado reemplazar o, por lo menos, mitigar esta función para incluir otras figuras alógrafas. Para los propósitos de este trabajo, la figura autoral —aunada a los conceptos de fuente e hipotexto, que funcionan no de forma jerárquica sino meramente cronológica— sirve como

herramienta para delimitar los alcances de la lectura total. Aunque, en principio, la lectura total “is [...] potentially unending” (Steiner, *After Babel* 8), una vez constreñida por el contexto del autor y la demostrabilidad en el texto, así como por las líneas de estudio, objetivos y recursos de los editores y traductores, se minimiza el riesgo del trabajo infinito e inacabado.

Genette considera la traducción como un tipo de hipertexto por transposición de una lengua a otra (*Palimpsestos* 264), pero asimila las traducciones a reediciones de un texto fuente que no implican ningún cambio en la autoría. Como destaca Batchelor, esta visión va en contra de los conceptos actuales de la disciplina (22). Pese a esto, en los ET se ha usado la hipertextualidad para tratar la relación entre texto base y texto meta como derivada, en especial cuando se percibe una mayor distancia entre ambos y, por ende, existe una colindancia entre las prácticas traductora y adaptativa. En este trabajo no se discute la dimensión hipertextual del texto meta, ya que el enfoque está en la hipertextualidad como género del texto base.

5. La architextualidad es “the relationship of inclusion that links each text to the various types of discourse it belongs to. Here we have the genres with the determinations that we’ve already glimpsed: thematic, modal, formal, and other (?)” (*Architext* 82) o “el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular” (*Palimpsestos* 9).

En las décadas de los setenta y ochenta, en los ET se desarrollaron diferentes teorías para estudiar las traducciones. De estas, la tipología textual de Katharina Reiß podría posicionarse como un equivalente a la distinción de Genette entre las formas, géneros y modos del architexto. En Reiß, la forma correspondería a los tipos de textos (informativos, expresivos, operativos y audiomediales), mientras que el género equivaldría a las variedades de textos (*Textsorte*) como la novela, la obra dramática o el poema. El modo, que en Genette solo puede ser narrativo o dramático, se vería desplazado por categorías como la dimensión del lenguaje (lógica, estética o dialógica), el

enfoque del texto (en el contenido, en la forma, en la función apelativa) y el método de traducción (prosaico, de identificación o de adaptación). Amparo Hurtado Albir menciona otras tipologías que divide en temáticas o metodológicas (44), “por cambio de código” (45), “por grado de traducibilidad” (46), “por diferencias metodológicas” (46), “por áreas convencionales” (47), “por diferencias de tipología textual” (49) y “por diferencias de *medio y modo*” (49).

En ninguna de estas tipologías se proponen las obras derivadas o adaptaciones como un género textual. Con base en este vacío, en este trabajo se plantea que las adaptaciones en general y, en particular, los hipertextos o adaptaciones de obras literarias, como architextos definidos, requieren un método de traducción específico (el transtextual) para dar cuenta de todas las dimensiones del proceso adaptativo en el texto base y reflejarlas en el texto meta. Si, con frecuencia, suele teorizarse sobre la traducción de textos literarios según su pertenencia genérica, en casos como el del *King Lear* de Nahum Tate, hay que considerar no solo el género literatura dramática y los subgéneros drama histórico y tragicomedia, sino, además, el género hipertexto y la particularidad del hipertexto shakespeariano. En ese sentido, este trabajo responde a la necesidad señalada por Hutcheon de estudiar “adaptations *as adaptations*; that is, not only as autonomous works” (xvi), que aquí se extiende al ámbito de los ET. En vías de presentar *The History of King Lear* como parte del repositorio de Shakespeare en inglés, el siguiente capítulo presenta un recuento de algunos de los procesos y productos derivados del canon shakespeariano para enmarcar la obra de Tate en la historia adaptativa de Shakespeare.

2. LA ADAPTACIÓN DEL CANON SHAKESPEARIANO

2.1. LA TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN Y LOS ESTUDIOS DE SHAKESPEARE

[W]e might gain a sense of what Shakespeare is in our culture, from retellings for children to opera; from pieces of music and musicals to paintings and ballets; from advertisements to novels and poems; from political speeches to compulsory school assessment; from stage productions to news reports about political crises.

Paul Edmondson, *Shakespeare*

Existen muchas alternativas para referirse a las obras que tienen algún vínculo con la producción, sobre todo dramática, de Shakespeare. Eric S. Mallin se refiere a la presencia no reconocida o declarada de sus temas, estructuras y personajes en el cine como *non-adaptation*, mientras que Adam Hansen y Kevin J. Wetmore los nombran *echoes*, y Ruby Cohn usa el término *offshoot*. A estos términos pueden sumarse adaptación, reescritura, apropiación, *spin-off*, versión, *remediation*, obra derivada, tradaptación, obra en segundo grado e hipertexto, entre otros, que son aplicables a adaptaciones fuera del corpus shakespeariano. Esta variación terminológica viene aparejada de problemas conceptuales como el uso indistinto de los términos para referirnos al proceso y al producto (Hutcheon 15). Dado que en este trabajo se propone un método para traducir *adaptaciones*, y ante la proliferación de enfoques en los Estudios de Adaptación, resulta necesario definir los alcances de la traducción transtextual.

En el sentido más amplio, puede afirmarse que “*any* modern or historical production of Shakespeare, whether theatrical, critical, or editorial, is an adaptation, part of an ongoing process of making Shakespeare ‘fit’” (Kidnie 5). A esta definición, de por sí amplia, habría que sumarle las producciones transmediales —que complementan aquellas de los ámbitos teatral, crítico y editorial—, en las que se retoma el contenido y no el medio (Bolter y Grusin 44). Así pues, en este trabajo se considera cualquier producción teatral, crítica, editorial o transmedial de Shakespeare,

ya sea contemporánea o histórica, como una adaptación. El apéndice a la paráfrasis que hace Kidnie de Fischlin y Fortier es pertinente en la medida en que, desde el periodo Romántico, el desarrollo de nuevas tecnologías continúa ampliando las formas potenciales de adaptación de las obras (Bickely y Stevens 5), por lo que las definiciones restringidas a uno o dos medios pronto se vuelven obsoletas y tienen que reformularse para abarcar nuevas producciones. De forma adicional, para los fines de este trabajo, se utilizan de manera indistinta los términos *adaptación*, *obra* o *producción derivada* e *hipertexto* para referir la adaptación como producto. Los términos *transformación*, *imitación* y sus derivados en *Palimpsestos*, que se complementan con las relaciones archi-, meta-, para- e intertextual, sirven para nombrar los procesos.

En *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon afirma que las adaptaciones son transposiciones reconocibles, actos de apropiación creativa e interpretativa y ejemplos de intertextualidad prolongada con la obra base (8). Sin embargo, según apunta Kidnie, las aproximaciones de Hutcheon y otros teóricos de la adaptación presuponen la facilidad de distinguir entre una obra base y una obra derivada.⁵ Se presupone, en otras palabras, que existe un “standard whole” (97), como lo denomina Dudley Andrew, con el que cotejar todos los casos de adaptación. En contraste, Kidnie afirma que toda referencia a una *obra* no es sino una herramienta pragmática que nos permite tomar un muestreo de versiones presentadas bajo un mismo título como unidad y distinguirlo de producciones derivadas. Aún así, incluso como herramienta pragmática, la existencia de la *obra* implica plantearnos “what is actually meant by ‘Shakespeare’” (Bickley y Stevens 5) o a qué nos referimos cuando hablamos de *King Lear* o cualquier otro drama.

⁵ En este trabajo, los términos *obra base*, *fuentes* e *hipotexto* se usan para comentar las obras que se adaptan, con el producto denominado *obra derivada*, *adaptación* e *hipertexto*. Por su parte, el término *texto base* corresponde de manera exclusiva a las discusiones sobre traducción y *texto meta* se refiere al producto de traducción.

En razón de su carácter pragmático, el “standard whole” varía según la época, región y grupo que se aproxima a una *obra*, que no es más que el cúmulo de producciones teatrales, editoriales, críticas y transmediales que configuran el punto, en apariencia objetivo, de origen y comparación (Kidnie 10). Por una parte, la hipertextualidad está supeditada al conocimiento previo y expectativas de un determinado público que, con base en el estatus de la figura autoral y el estímulo de diferentes producciones, acumula las características que hacen reconocible una obra (10). Por otra parte, estas expectativas se han transformado según la selección y presentación histórica de las obras de Shakespeare, en forma de ediciones como la antología póstuma de 1623, traducciones, adaptaciones, puestas en escena o guiños en la cultura popular.

En este capítulo, me sirvo de las relaciones transtextuales para repasar algunos hitos en la historia adaptativa de la obra de Shakespeare y en la configuración de la figura autoral en el tiempo. En algunos casos, las obras funcionan como hipotexto para la creación de obras derivadas (lo que con mayor frecuencia se entiende por adaptación), pero, puesto que “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas” (Genette, *Palimpsestos* 17), cabe considerar procesos adaptativos que parten de otra u otras de las cinco relaciones. La transtextualidad contribuye a matizar la asunción, señalada por Kidnie, de que “we all know an adaptation of Shakespeare when we encounter it” (3). Este matiz, del que se desprende la desestabilización de la *obra* estable y de fácil cotejo, se retoma más adelante con la teoría de la revisión autoral de *King Lear* y la doble autoría de *The History of King Lear*.

2.2. ADAPTACIONES EDITORIALES

Varios de los términos anteriores, como *off-shoot* y *spin-off*, aparecen en libros enfocados en adaptaciones audiovisuales, en particular filmicas, de Shakespeare, pero un recuento de las transformaciones de sus obras debe comenzar antes de la invención de la fotografía, fuera de los

estudios de grabación e, incluso, lejos de cualquier entarimado. Las primeras adaptaciones fueron intermediales —de un formato impreso o género literario al otro—, alógrafas y, en su mayoría, de tipo para- y architextual, en forma de convenciones genéricas y de presentación que facilitaron la reconocibilidad de adaptaciones intermediales hiper-, meta- e intertextuales posteriores.

Cuando pensamos en adaptaciones shakespearianas nos vienen a la mente las leyendas “basada en” o “versión en verso/en prosa de”, seguidas por el título del hipotexto correspondiente y la debida atribución a William Shakespeare. No obstante, ninguno de estos marcadores —que ahora damos por sentado como nuestras primeras herramientas para identificar una obra— eran estables en vida del autor. Muchos de los dramas se publicaron en un inicio sin atribución autoral en los emplazamientos, ahora canónicos, de la cubierta y la portadilla.

El nombre de Shakespeare aparece en portada por primera vez en el *quarto* de *Love's Labour's Lost* (1598). A partir de entonces, la atribución se convierte en una estrategia de venta, con lo que “[a] la rarefacción de la función-autor [...] se opone su ‘proliferación’ cuando su nombre se ha vuelto argumento comercial por ser famoso” (Chartier, *Pequeño Chartier* 153). Antes de 1598, en los *quartos* de *Venus and Adonis* (1593) y *Lucrece* (1594), el nombre se emplaza dentro de los volúmenes, en las dedicatorias a Henry Wriothesley, tercer conde de Southampton. Esta postergación del nombre propio permite recalcar que, en la Edad Moderna temprana, la autoría era solo uno de los posibles marcadores que identificaban las obras, puesto que la figura del autor en los siglos XVI y XVII cumplía tres funciones: como garantía de derechos, como estrategia publicitaria y como herramienta punitiva.

La primera tenía su origen en los permisos de venta e impresión que se concedían a los librerros (Chartier, *The Order of Books* 32). El nombre Shakespeare se registró ante la Stationers' Company, organismo responsable de regular la industria del libro, cuatro ocasiones en vida del autor: en los *quartos* de *Much Ado About Nothing* (1600), *King Lear* (1607), *A Yorkshire Tragedy*

(1608) y los sonetos (1609) (“Plays in the Stationers’ Register”). En los registros de 1594 encontramos más ejemplos contemporáneos de esta función: “written by Hughe Platt”, “by T. Deloney”, “by master Giacomo di Gressi” o “Thomas Kydd beinge the Authour” (“Plays in the Stationers’ Register”). Aunque estos registros eran optativos, certificaban la aprobación de las autoridades eclesiásticas o del Master of the Revels y proporcionaban una protección adicional contra la publicación de una misma obra por otros impresores (Laoutaris 17).

La segunda función se vincula a intereses económicos y de legitimación. La frecuencia con que aparece el nombre de Shakespeare en las portadas de sus obras y de obras apócrifas como *Thomas*, *Lord Cromwell* o *A Yorkshire Tragedy* a partir de 1598 —49 veces en *quarto* y *octavo* en 24 años según el conteo de Brian Vickers— es un indicador de la reputación de Shakespeare como “a recognised and saleable ‘brand’ off-stage as well as on” (Shellard y Keenan 25). En siglos posteriores, su afianzamiento como marca, aunado al desarrollo de las políticas del canon, ha tenido como consecuencia que se vincule su nombre a proyectos de investigación y producciones derivadas como estrategia para legitimar a otros autores de la época (Kesson). Al igual que los impresores renacentistas, proyectos actuales como *Before Shakespeare* o *The Beyond Shakespeare Company* aprovechan esta estrategia para facilitar la difusión de obras fuera del canon shakespeariano mediante relaciones de influencia, similitud y colaboración. Estas relaciones también servirían como criterios para escoger qué obras del repositorio de Shakespeare son susceptibles de traducirse a partir del método transtextual.

La tercera función posibilitaba el castigo de la figura autoral por discursos transgresivos (Foucault 95). Aunque Chartier y Foucault sitúan estas funciones a partir del siglo XVIII, los ejemplos previos y acontecimientos como el arresto de Ben Jonson por la escritura de *Eastward Ho!* permiten observar esas funciones estaban ligadas al nombre del autor desde siglos anteriores.

El anacronismo de la función punitiva aplicada a la primera mención de Shakespeare como actor y dramaturgo se discute en el capítulo 3.4.

Marshall McLuhan sitúa el origen de la figura autoral a la par del de la prensa, cuando se instauró una nueva relación entre lector y escritor gracias a la homogeneidad facilitada por las convenciones tipográficas (135): uniformidad de la obra y uniformidad, hasta cierto punto, de la función del autor. Gracias a la imprenta, se fijó el canon de obras y autores de la antigüedad (192), que solo entonces se convirtieron en modelos que podían citar e imitarse. Como resultado, la imprenta en Inglaterra benefició tanto a los egresados de las *grammar schools* y universidades, que explotaron sus conocimientos retóricos para convertirse en poetas y dramaturgos, como a los agentes de la industria del libro que adaptaron las obras de Shakespeare y sus contemporáneos. Las convenciones para imprimir obras dramáticas permitieron la creación en Inglaterra un canon de autores en lengua vernácula durante la Edad Moderna. Así, por ejemplo, Francis Meres compara a autores clásicos e ingleses y equipara a Shakespeare con Plauto y Séneca como exponente tanto de la comedia como de la tragedia inglesas (283). De igual manera, gracias a la impresión de sus obras, Shakespeare y sus coetáneos se convertirían en material de adaptación de 1660 en adelante.

Los siguientes ejemplos de adaptación editorial, “inevitably accompanied by the alteration of textual details and the addition of such accoutrements as title-pages, dedications, commendatory epistles or poems intended to facilitate purchase and reading” (Howard-Hill, “Shakespeare’s Earliest Editor” 113), demuestran que las obras dramáticas de los siglos XVI y XVII fueron pensadas desde un inicio como material de lectura a la vez que de representación. Cabe señalar que existe una postura opuesta, resumida en la citada sentencia de Stephen Orgel: “If the play is a book, it’s not a play”. Los argumentos van desde la incapacidad de trasladar “the dynamic, multi-sensory, multi-dimensionality of performance [...] in typographic form” (Bourne 6) hasta las supuestas

implicaciones del formato *quarto* como desprestigiado, popular, barato y efímero que han facilitado desestimar la existencia material de los dramas.

En contra de esta postura, la publicación de las obras dramáticas de Terencio por Richard Pynson a finales del siglo xv y de la comedia *The Three Ladies of London* por Roger Warde en 1584 permite trazar la compleja relación entre los catálogos de las bibliotecas personales y la experiencia teatral en la Edad Moderna. Pynson imprimió las obras en *quarto* “with ‘heavy leading’ which left generous white space between the lines for notes” (Wakelin 136), mientras que, en la portada de la edición de Warde, se señala que es “a work right worthie to be marked” (*Three Ladies*) o una obra digna de consideración y, en un doble sentido, de anotación. La legibilidad de las obras dramáticas se resaltaba mediante signos —que encontramos, por ejemplo, en el primer *quarto* de *Hamlet* (1603) y en el *quarto* de *The History of King Lear* (1681)— como llaves, asteriscos o comillas. Estos signos, que señalaban fragmentos “for the benefit of early modern readers, who were thus encouraged to copy them into their commonplace-books” (Massai, “Editing Shakespeare” 64), aunados a las leyendas en las portadillas, evidencian el deseo de presentar los dramas como textos de estudio susceptibles de anotarse.

Mientras los impresores implementaban estas estrategias paratextuales, algunos dramaturgos se posicionaban a favor de la complementariedad entre escena e imprenta. Entre otros, Edward Howard defendió la publicación de dramas como una prueba de calidad en la epístola a *The Usurper* (rep. 1664; pub. 1668). Además, los mismos acompañamientos paratextuales incentivaban las prácticas de lectura renacentista al tiempo que destacaban “their origin in performance” (August 6) con leyendas como “Written [...] as it hath beene publicly played” (*Three Ladies*) o “As it vvas prefented” (Shakespeare, *Love’s Labour’s Lost*).

En su estudio sobre la industria teatral-editorial en la Inglaterra renacentista —donde enfatiza la necesidad de dejar de pensar en las obras dramáticas impresas “simply as *texts*, and start

thinking of them as *books*” (10)—, Zachary Lesser explica que los agentes de la industria del libro de la época privilegiaban la especialización temática o genérica como estrategia para organizar y vender libros. Esta especialización se reflejaba en dos estrategias principales: de selección o architextual y de presentación o paratextual. El architexto, declarado en peritextos editoriales, permitió a Thomas Creede, Andrew Wise, Nathaniel Butter y Thomas Pavier vender conjuntos de obras históricas (Lidster 4). En lo tocante a Shakespeare, ambas estrategias le sirvieron a Wise para explotar la popularidad de las series históricas —con la publicación de *Richard II*, *Richard III* y las dos partes de *Henry IV* entre 1597 y 1602—, mediante la indicación genérica en el título (el architexto) y la presentación de colecciones (el peritexto editorial). De forma similar, las adiciones paratextuales de Thomas Pavier en los *quartos* de 1619 asociaban al género histórico obras ajenas al tema monárquico como *The Merchant of Venice* (E. Smith, *Cambridge Companion* 13).

En ocasiones, en lugar o a la par del nombre del autor, se identificaban las obras con la compañía teatral y el recinto donde se había presentado la obra. Con estas leyendas, que vinculaban la existencia material con una representación, el *onimato* del dramaturgo se asociaba a otros agentes por metonimia,⁶ aunque las obras eran propiedad de las compañías que las encargaban (Shellard y Keenan 24). Wise reeditó la colección de dramas históricos después de 1602, esta vez incluyendo la atribución autoral en los paratextos; para entonces, “Shakespeare”, asociado a la compañía Chamberlain’s Men, era una clara estrategia de venta (11).

El architexto, acompañado del intertexto e hipotexto ovidianos, permitiría a John Harrison vender *Venus and Adonis* y *Lucrece* con otros poemas que aludían a o adaptaban, ya fuera por imitación o transformación, las obras de Ovidio. Conforme se consolidó la función autoral de

⁶ Según Genette, el nombre del autor puede asumir tres formas: *anonimato*, *seudonimato* u *onimato*. El último consiste en “firmar una obra con el nombre verdadero” (*Umbrales* 38), aunque también añade que otros nombres —en este caso, el nombre de la compañía teatral— pueden reemplazar el del autor con la misma función contractual y de credibilidad (*Umbrales* 39).

Shakespeare, estos criterios inter- e hipertextuales de adaptación editorial se extendieron a sus obras. Así, Thomas Pavier pudo vender los hipotextos de Shakespeare emparejados a hipertextos en prosa y en verso: *A Merchant of Venice* a la par de *A New Song, shewing the crueltie of Gernatus a Jew* o *A Midsummer Night's Dream* con *The Hystorie of Titana and Theseus* (E. Smith, *Cambridge Companion* 10, 13). Estas adaptaciones editoriales coexistían con las prácticas adaptativas de los lectores, que también estaban sujetas a los criterios de selección y presentación, en forma de antologías como los *Sammelbände*, compilaciones de obras dramáticas escogidas por género, tema o intereses personales. La vigencia de estas estrategias hipertextuales se observa en ediciones de los hipotextos de Shakespeare en los que su nombre acompaña al del primer autor: *Holinshed's Chronicle as Used in Shakespeare's Plays* (1927), *Shakespeare's Ovid* (1961) o *Shakespeare's Montaigne* (2014). Las adaptaciones editoriales de los hipo- e hipertextos del siglo XVI a la fecha muestran una de las técnicas de explicitación hipertextual que retomo para presentar mi *The History of King Lear* a un público hispanohablante.

Los párrafos anteriores describen algunas etapas en el desarrollo de la edición de obras dramáticas en lengua inglesa. Los dramas impresos se presentaban con intervenciones paratextuales como el nombre del autor, títulos remáticos para señalar la afinidad entre obras, leyendas o discursos preliminares que vinculaban el texto al mundo extratextual⁷ y signos gráficos para incentivar la lectura transtextual. En el proceso de documentación, estas adaptaciones editoriales permiten identificar paratextos factuales como fechas y nombres propios que sirven como coordenadas históricas, de redes sociales y literarias desde las cuales se emprende la investigación del contexto o lectura total. Para un método como el que se propone en este trabajo,

⁷ En *Palimpsestos*, Genette desplaza a las notas la observación de que “la transtextualidad no es más que una transcendencia entre otras; al menos se distingue de esa otra transcendencia que une el texto a la realidad extratextual” (13, n. 10). Empero, el autor vincula ambas clases de transcendencia en *Umbrales*, cuando afirma que todo paratexto factual “aporta algún comentario al texto y pesa su recepción” (12).

el estudio de los paratextos originales, posteriores y tardíos también resulta útil para considerar los paratextos póstumos que pueden agregarse en el proceso de traducción a fin de explicitar la relación hipertextual y esclarecer las coordenadas históricas de una obra.

Las diversas formas de adaptar los dramas impresos permiten caracterizar las obras de la Edad Moderna temprana como objetos flexibles y adaptables, siempre susceptibles a nuevas intervenciones (Knight 4) que, sin embargo, han intentado revertirse en épocas subsecuentes en respuesta a la consolidación de la figura autoral. Tal es el caso, como señala Jeffrey Todd Knight, de los *quartos* de *Hamlet* que, después de pasar por procesos de encuadernación y catalogación individual desde el siglo XVIII hasta la fecha, se convirtieron en “a distinguished Renaissance masterwork” (11). Estas readaptaciones a obra única implicaron el reemplazo de los contextos materiales y categorías flexibles del siglo XVI por “a modern, circumscribed idea of **what *Hamlet* should be**” (11, énfasis mío). La presentación de estos libros como obras individuales en nuevas ediciones ha contribuido a reforzar el supuesto “standard whole”, reivindicado a partir de los peritextos (p. ej., una nueva encuadernación), architextos y metatextos (p. ej., la inclusión del volumen en el catálogo de una biblioteca bajo una clasificación como “colección especial”). Estas intervenciones hacen que, a menudo, los lectores ignoren la existencia de los diversos estadios textuales de las obras y que la reconocibilidad de una obra dependa de la unidad de mayor divulgación.

A partir del siglo XX, estas supuestas “restauraciones” de los dramas a obra única se extendieron al ámbito textual como consecuencia de prácticas editoriales que repercuten sobre todo en las obras de las que tenemos una o más versiones. El caso de *Hamlet*, que evidencia los tipos de adaptaciones estabilizadoras por las que ha pasado la obra de Shakespeare, me permite abordar el pre-texto o paratexto “involuntario y *de facto*” (Genette, *Umbrales* 341), pues todavía se encuentran extendidas algunas hipótesis basadas en la idea del “standard whole” que es necesario

desmentir por cuanto afectan la lectura del hipertexto de Tate. Borges critica la tendencia a “presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original” y, en cambio, afirma que “[e]l concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (1: 239). Estas presuposiciones sobre el texto definitivo, al que hasta ahora me he referido como “standard whole”, han prevalecido en muchas posturas sobre la edición del canon shakespeariano.

Para algunos, como Nicholas Rowe en el siglo XVIII, la integridad de algunas obras radicaba en la combinación de versiones para crear una obra de mayor extensión, mientras que, para otros, solo algunos estadios textuales eran aceptables y otros eran perversiones del texto ideal concebido por el autor. El segundo grupo puede dividirse entre los que, como Edmund Malone, otorgaban mayor autoridad a las versiones en *folio*, y aquellos que, a partir del paradigma establecido por la New Bibliography, creían poder reconfigurar el texto definitivo al distinguir entre tipos de manuscritos. De este segundo grupo destacan A. W. Pollard y W. W. Greg, cuyas posturas han marcado las adaptaciones editoriales de Shakespeare desde el siglo XX.

Pollard creó la distinción, aún extendida, entre los llamados “bad” y “good” *quartos*, mientras que Greg postuló que cada drama impreso procedía de un manuscrito diferente. Para Greg, los dos manuscritos más importantes eran los *foul papers* o apuntes en sucio del autor, y los *prompt-books* o libretos del apuntador, transcripciones en limpio del borrador autoral usadas para la puesta en escena. Además de estos manuscritos, los pre-textos abarcarían el borrador final del autor, libretos del apuntador desactualizados, transcripciones del libreto oficial usado para la escenificación y, en ocasiones, textos para representación transcritos por los actores del elenco (Blayney 392, 394). Pese al esfuerzo de numerosos académicos, persiste la idea de que, conforme a estas clasificaciones, el primer *quarto* de *Hamlet* es una versión imperfecta y el segundo, un

esfuerzo por corregir errores de impresión. Estos mismos supuestos sobre la existencia de un original unívoco han impregnado también la crítica de *King Lear*.

La calificación de los estadios textuales como correctos e incorrectos se acompaña de mitos como que las compañías teatrales rechazaban la publicación de las obras o que existían prácticas ilícitas para obtener y publicar los dramas (Blayney 383–384). A la par de estas creencias se sostiene la clasificación que hizo W. W. Greg de los manuscritos. No obstante, Paul Werstine demuestra que no es posible distinguir entre versiones provenientes de un manuscrito teatral con base en las características que comparte con un libreto de apuntador (*Early Modern Manuscripts* 194), porque la única evidencia de apuntes en sucio y libretos en limpio en tiempos de Shakespeare está en los escritos conjeturales del mismo Greg (Werstine, “Foreword” 3).⁸ En cambio, se ha postulado que los diferentes estadios textuales responden a la revisión autoral, más que a la transmisión defectuosa de un hipotético original.

Como mencioné en la introducción, las obras dramáticas de la Edad Moderna pueden estudiarse a partir de las partes *within-play(book)* (sobre todo paratextuales), las partes *between play(book)* (p. ej., actualizaciones y reediciones de las obras) y las partes *beyond-play(book)* (adaptaciones en general) o *textual networks*: “theatrical, print, and readerly repertories within which plays become parts of larger groupings of dramas as interpretative contexts” (Massai, “Editing Shakespeare” 59). La diferencia entre dos o más estadios textuales puede explicarse desde las particiones *between* y *beyond play(books)*, en virtud de las ventajas que ofrecía la imprenta respecto al escenario. Por una parte, los dramas impresos podían incluir parlamentos y escenas que no cabían en los escenarios por restricciones de tiempo o censura y, por otra parte, su publicación

⁸ Para una clasificación alternativa de los tipos de manuscritos, véase Jowett, John. “The Early Printed Texts of Shakespeare”. *The Arden Research Handbook of Shakespeare and Textual Studies*. Ed. Lukas Erne. 71–95. Londres: Bloomsbury, 2021. The Arden Shakespeare.

permitía modificar las obras (Bourne 7). Entre el primer *quarto* de *Hamlet* de 1603 y el segundo, de 1604, hay una amplificación del texto, que, como anuncia la portada de Q2, se presenta “Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was”. Partiendo de la dicotomía actual entre textos para lectura y representación, Lukas Erne sugiere que los *quartos* de mayor extensión podrían haber sido adaptaciones de la obra pensadas para lectura, pero, en general, esa dicotomía resulta limitante para estudiar las obras dramáticas del periodo, ya que su materialidad era competencia tanto de la imprenta como de la escena y no implicaba una transición “from moveable interlocking theatrical parts to linear, discrete, and fixed textual artifacts” (Masai, “Editing Shakespeare” 61). Obras como *Hamlet* y *King Lear* existían en más de una versión impresa —con variantes que con seguridad se trasladaban también al escenario—, cada una de las cuales suponía diferentes efectos de lectura y representación.

En contraste con Shakespeare, sabemos que su contemporáneo Ben Jonson (la excepción y no la regla) supervisaba la publicación de sus obras, por lo que lo más probable es que entregara un manuscrito preparado para la imprenta (Blayney 393). A partir de estas versiones revisadas, Jonson desarrolló y amplió estrategias paratextuales de adaptación editorial como dedicatorias, prefacios, texto en los márgenes, correspondencia entre el cambio de escena y la entrada de personajes, conglomerados de personajes en forma de listas al inicio de cada escena, nombres abreviados antes de cada parlamento y la presentación del diálogo en verso blanco en una sola columna (Gants y Lockwood). Estas estrategias se legitimaron con la publicación de sus obras en formato *folio* en 1616.

La publicación del Primer folio de Shakespeare en 1623 configuró el canon shakespeariano como lo conocemos hoy en día mediante decisiones como la materialidad del libro, los cambios genéricos expresados en los paratextos y la combinación de obras inéditas con versiones actualizadas de las obras publicadas con anterioridad en *quarto*. Para Trevor Howard-Hill, el

amanuense Ralph Crane, a quien la compañía teatral encargó la transcripción de cinco o seis de las obras incluidas en el Folio, fue el verdadero primer editor de Shakespeare (128), pues, a la par de su labor de transcripción, Crane reprodujo las estrategias paratextuales del *folio* de Jonson. La decisión de trasladar estas convenciones, provenientes de las obras clásicas, a las obras vernáculas refleja el deseo de vincular ambas tradiciones (Carnegie y Houllahan), con la consecuencia de afianzar el canon dramático inglés que se adaptaría en los siglos XVII y XVIII.

Las innovaciones de Jonson y las adaptaciones editoriales a las obras de sus contemporáneos, en conjunto con la teoría de la revisión autoral, apuntan a que los dramas impresos podían distanciarse de los escenarios mediante un nuevo soporte sin dejar de lado su teatralidad (Bourne 20). Algunos de los descuidos en la impresión de las obras incluso refuerzan este estrecho lazo entre la obra representada y la obra impresa; por ejemplo, en el *quarto* de *Much Ado About Nothing* (1660) se intercalan los nombres de Will Kemp y Richard Cowley donde debieran aparecer los de sus personajes, Dogberry y Verges. Los dramaturgos y las compañías ponían las obras a disposición de quienes las convertían en libros, con todas las adaptaciones editoriales, estrategias paratextuales y beneficios de revisión que comportaba este intercambio. En estas adaptaciones se observa que las obras dramáticas no coexistían en una relación jerárquica con la representación por encima del producto editorial; más bien, ambos medios funcionaban de manera complementaria: “the ‘real play’ as much the text we read, and perhaps act out in the mind, as the performance we watch” (Foakes 4).

En contra de la afirmación de Foakes, hay quien considera el Folio como un texto de lectura. Este postulado, que se sustenta sobre todo en el tamaño y peso del volumen, tuvo sus detractores en los siglos XIX y XX, cuando se reconsideró el Folio “as an actors’ Shakespeare” (E. Smith, *Shakespeare’s First Folio* 266). Como señala Smith, un número considerable de producciones se ha apoyado en el Primer folio como texto para representación (E. Smith, *Cambridge* 112). A este

hecho se suma la presencia del volumen en las bibliotecas de dramaturgos como William Congreve y, en el siglo XVIII, de hombres de teatro como David Garrick, John Kemble y Edmund Kean. Este siglo corresponde al periodo antes del cisma de actores y editores (ctd. E. Smith, *Shakespeare's First Folio* 252). Más que sostener una postura tajante al respecto, me interesa recalcar que, al igual que el “standard whole”, las expectativas sobre los textos preparados para representación o lectura se han ido transformando hasta llegar al “If the play is a Book, it is not a play” de Orgel. Por supuesto, hay funciones paratextuales específicas de las adaptaciones para imprenta, pero, al menos durante los periodos que abarca este trabajo, la relación entre lecturas y puestas en escena era más estrecha de lo que se pretende afirmar hoy en día.

La teoría de la revisión autoral conviene con dos transposiciones formales que son frecuentes en puestas en escena del siglo XVII a la fecha: la reducción y el aumento. El llamado Manuscrito Dering ejemplifica la convergencia entre los libretos como objeto de los estudios textuales y las representaciones como objeto de la historia teatral. Alrededor de 1620, Sir Edward Dering (1598–1644) —uno de los más grandes coleccionistas de obras dramáticas de la época y el primer comprador registrado de los *folios* de Jonson y Shakespeare— adaptó las dos partes de *Henry IV* para una representación aficionada, la primera registrada de una obra de Shakespeare en Inglaterra. Para combinar las obras, Dering quitó cerca de 347 versos de la primera parte, que utilizó como base, y alrededor de 2 374 de la segunda (Kidnie y Massai 173), a la vez que dividió la nueva unidad en cinco actos según la estructura clásica. Estas transposiciones permiten relacionar el manuscrito con adaptaciones posteriores que se tratan en el capítulo 4.2.2.

Nicholas Rowe, considerado el primer editor de Shakespeare en el sentido moderno, agregó divisiones en actos y escenas, así como indicaciones de entradas, salidas y listas de personajes en su edición en diez volúmenes de *The Plays and Poems of William Shakespeare* (1790). A él le debemos la combinación no de dos obras como en el caso de Dering, sino, como se mencionó antes,

de estadios textuales, ya que combinó las versiones en *quarto* y *folio* de *Hamlet* para llegar a lo que consideraba un texto uniforme y definitivo. En la actualidad, no obstante, la comparación de versiones se practica en menor medida, solo para enmendar errores o esclarecer pasajes y no con la intención de encontrar un texto definitivo (Sheir, Werstine y Gossett).

En su conjunto, estas adaptaciones editoriales permiten entender *The History of King Lear* como parte de un corpus dramático con características simultáneas de legibilidad y de representación. La convergencia entre ambas funciones, a su vez, guía las estrategias para traducirlo de forma que conserve esta dualidad, mientras que la forma en que los paratextos condicionaron la transmisión del corpus shakespeariano en los siglos XVI y XVII e influyeron en la edición de sus obras y obras relacionadas en siglos posteriores fundamenta los criterios complementarios o de paratraducción del capítulo 5.

2.3. EN DIÁLOGO CON SHAKESPEARE

En este apartado se tratan las particiones *beyond play(book)* y *textual networks*, es decir, las relaciones de trascendencia textual que se propone recuperar con la traducción transtextual. Primero, se trata de forma breve la diseminación intertextual de Shakespeare y, después, la hipertextualidad, pues las dos se presentan como problemas de traducción en la obra de Tate. El intertexto shakespeariano tiene su auge después del 1623, con la canonización de Shakespeare por medio de extractos de entre 10 y 20 sílabas organizados por temas (Stallybrass y Chartier 46). Aunque la práctica de compilar extractos estaba extendida en vida de Shakespeare, Hammond propone el siglo XVIII —en especial los seis volúmenes de *The Works of Shakespear* (1725) editados por Alexander Pope— como la consolidación de lo que nombra “detachable Shakespeare” o “the detachment [...] of quotable passages, and the transmission of them as ‘beauties’: the self-sufficient statements achieving quasi-proverbial stature, becoming a kind of wisdom literature” (115). En

imitación de Pope, William Dodd publicó *The Beauties of Shakespeare* (1752), a la que le siguieron reediciones, antologías decimonónicas como *Shakespeare Proverbs: or the Wise Saws of Our Wisest Poet Collected into a Modern Instance* (1848), de la editora Mary Cowden Clarke, y ejemplos recientes como *Shakespeare for Every Day of the Year* (2020), de Allie Esiri.

Estas colecciones no se limitan al mundo anglófono. En *El misterio de las cosas*, Joan Solé presenta, según anuncia la portada, “un repertorio de diálogos y monólogos inolvidables”, traducidos al español. Pese a que, en su presentación, Solé dice rechazar la práctica de “convertir a un dramaturgo [...] en filósofo o moralista” (9), sus “categorías conceptuales” (10) son en esencia idénticas al índice “of manners, passions, and their external effects” de Pope —basta compararlos para notar la coincidencia: “ambición”/“Ambition”, “esperanza”/“Hope”, “temor”/“Fear”, etc.—, aunque se distingue por la ausencia de conceptos cristianos (su “esperanza” es más bien una expectación secular) y la presencia del concepto “misoginia” que, huelga decir, está del todo ausente en el índice de Pope. Antologías como esta son un ejemplo exacerbado de intertextualidad declarada e hipertextualidad puntual en el que a cada fragmento se le asigna la relación correspondiente con un autor, obra dramática, acto, escena y verso. Por el contrario, el desplazamiento de la cita a la alusión, a la paráfrasis y al hipertexto complica la trascendencia textual y constituye el problema de traducción principal de este trabajo.

Al parecer, John Fletcher fue el primero en usar una obra de Shakespeare como hipotexto para una derivación masiva en la comedia *The Woman's Prize, or The Tamer Tamed* (publicada en 1647, pero fechada según evidencia interna entre 1603 y 1617). Esta comedia es una extensión o, más en específico, una continuación proléptica, de *The Taming of the Shrew*, en la que Petruchio, ahora viudo, se casa con Maria y, como indica su título, pierde el papel de domador. En la obra hay alusiones a Kate y metáforas de cetrería que nos remiten a la comedia de Shakespeare y a las que se suma como hipotexto adicional la *Lisístrata* de Aristófanes. Antes de esta derivación masiva,

pueden mencionarse *The Revenger's Tragedy* (rep. 1606; pub. 1607), de Thomas Middleton, que abreva de *Hamlet* mediante la hipertextualidad puntual en la alusión intertextual o interteatral (Vindice sostiene el cráneo de Gloriana, al igual que Hamlet sostuvo el de Yorick) y la cita directa (“in hugger-mugger”).

El interés por catalogar las adaptaciones de Shakespeare surge pocos años antes del rechazo absoluto de versiones como la de Tate. En 1820, James Boswell publicó una reedición póstuma con el material recopilado por Edmond Malone para complementar la edición de 1790 de *The plays and poems of William Shakespeare*. Entre los paratextos de Boswell destacan dos listas: “Plays ascribed to Shakspeare” y “Plays altered from Shakspeare”. La primera expurga el canon de las obras apócrifas incluidas en “ancient Catalogues” y en los Folios de 1664 y 1685 (Boswell 681), y la segunda reconoce el potencial de las obras de Shakespeare como hipotextos para adaptaciones intermedias. La adaptación más temprana en el catálogo data de 1661 (*The Humours of Bottom the Weaver*) y la más tardía, de 1802 (*Winter's Tale*, “with alterations by J. P. Kemble”).

El rechazo de las adaptaciones en el siglo XIX no erradicó del todo el interés por las vidas póstumas de los dramas. Por ejemplo, el catálogo de la exposición de la New York Public Library por el tricentenario de la muerte de Shakespeare en 1916, compilado por Henrietta Bartlett, registra cuatro puntos de interés; dos de estos, dedicados a las derivaciones hiper- y metatextual, pertenecen a las particiones *beyond play(book)* y *textual networks*. El primer punto son los hipertextos o “all adaptations of his plays from Sir William Davenant’s version of *Macbeth* (1674), to the *Coriolanus* of J. P. Kemble (1814)” (Bartlett 4). El segundo incluye la crítica o “books containing allusions to Shakespeare or to his works, from *Greene’s Groatworth of Wit*, 1592, to the publication of the First Folio, 1623. This section also contains some later allusions to Shakespeare” (4). Pese a que Bartlett expresa el desdén usual de la época por las adaptaciones del siglo XVII, también destaca su inclusión debido al poco interés por preservarlas y la dificultad de conseguir los ejemplares (6–7).

La aversión hacia adaptaciones como la de Tate responde, en parte, a la contaminación y reactivación genéricas que resultan de los procedimientos de reducción y amplificación de los textos. En la lista de adaptaciones de Boswell resaltan dos desplazamientos genéricos similares a los de *King Lear*, ya que *Henry IV* y *Romeo and Juliet* se convierten en tragicomedias en manos de Thomas Betterton y James Howard. Estos cambios genéricos de obras dramáticas (y no solo de Shakespeare, sino también de autores clásicos como Sófocles) tiene su auge en el siglo XVIII, con las traducciones y adaptaciones neoclásicas francesas que se extendieron a Europa y América.

Uno de los casos más conocidos es la adaptación que hizo Jean-François Ducis de *Othello* en 1792, de la que sobresalen el reemplazo del pañuelo de Desdemona por una tiara y una carta forjada —lo que Alfonso Reyes califica de una reducción de Shakespeare “a peluquería del gusto decente” (290)—, la sustitución de la negritud de Othello por “le teint jaune et cuivré” (vi) y dos finales alternativos del hipertexto, ambos de los cuales se imprimieron en el mismo volumen para dejar la elección en manos de los lectores y directores teatrales. En el primero, aún de corte trágico, Ducis informa al público del desenlace de Iago mediante la continuación elíptica “de sa punition, de sa mort cruelle dans les tortures” (iii). El segundo proporciona un final feliz para los espectadores más sensibles. Junto con estas modificaciones, Ducis llevó a cabo la *transmetrización* del drama o “transposición de un metro a otro” (Genette, *Palimpsestos* 282) mediante la sustitución del verso blanco por endecasílabos con rimas seguidas.

Las empresas de Ducis, Tate y otros adaptadores y traductores de raigambre neoclásica han sido objeto de burla y desprecio en épocas posteriores, aunque, durante casi dos siglos, “estas versiones estuvieron más en el centro que en la periferia y, por tanto”, como afirman Keith Gregor y Ángel-Luis Pujante, “deben tenerse en cuenta” (35). En inglés, antologías como las de Montague Summers (1922), Christopher Spencer (1965), Sandra Clark (1997) y Fischlin & Fortier (2000) se han encargado de compilar distintos hipertextos derivados del canon shakespeariano. Desde

España, Pujante y Gregor han publicado las versiones neoclásicas de *Hamlet* (2008), *Macbeth* (2011), *Romeo y Julieta* (2017) y *Otelo* (2021), lo que muestra la revaloración de estos diálogos adaptativos en años recientes. La traducción de *The History of King Lear* se inserta, pues, en esta ola de revaluaciones de los hipertextos de Shakespeare desde la Restauración hasta el siglo XIX.

3. EL PARATEXTO FACTUAL DE LA OBRA BASE (HIPOTEXTO)

3.1. WILLIAM SHAKESPEARE Y EL CONTEXTO AUTORAL

Como parte de la etapa de documentación sobre los vínculos entre la historia, la tradición literaria y los hipotextos, este capítulo presenta una síntesis de la vida, obra y recepción de Shakespeare con énfasis en el impacto de la educación, los conflictos religiosos y la industria teatral-editorial en los *King Lear*. Estos aspectos se retoman en el capítulo 4 para estudiar el hipertexto de Nahum Tate.

Shellard y Keenan se refieren al inversionista, actor, poeta y dramaturgo inglés como “a cultural icon and brand” (3), descripción que se confirma por el hecho de que podemos reconocerlo “a través de un conjunto de iconos” (Croot 6) en contextos inesperados como películas y series, cómics o campañas publicitarias. Si intentáramos reconstruir su producción dramática desde las reducciones icónicas esparcidas por la cultura popular, podríamos atribuirle con seguridad la síntesis de *Hamlet* que combina el cráneo de Yorick con el soliloquio “To be or not to be”, la escena del balcón de *Romeo and Juliet* y la creación de un trío de brujas. El mismo procedimiento para los datos biográficos arrojaría no al Shakespeare renacentista, sino a sus reencarnaciones de los siglos XVIII, XIX y XX. Con todo, y pese a que los vacíos obligan a sus biógrafos a especular y, en algunos casos, a conciliar la documentación con la idea romántica del autor que se ha consolidado con el tiempo, sabemos más de él que de otros hombres y mujeres de la época. No obstante, a falta de textos autógrafos como diarios, memorias, cartas o libros con anotaciones marginales, los vacíos han demostrado ser terreno fértil para crear y recrear la figura de Shakespeare según los prejuicios de cada época. Estas recreaciones hacen patente que la iconicidad de Shakespeare “was neither inevitable nor immediately established” (Shellard y Keenan 3), pues la recepción de sus obras es el resultado de procesos de crítica, adaptación, traducción y apropiación que no siempre coinciden

con aquellos de épocas más recientes. Es necesario, por lo tanto, contrarrestar los juicios anacrónicos sobre la figura autoral y sus contextos a partir de las fuentes disponibles.

El siglo XVI, Stratford-upon-Avon y Shakespeare se han visto sujetos a “sentencias sometidas a todas las fluctuaciones de la conciencia colectiva o del capricho personal” (Bloch 137). La distancia temporal ha facilitado la idea de que el lugar de nacimiento de Shakespeare era “a dirty and ignorant town, an unmeet cradle for poetry” (Chambers 9); esa es la base de una de las recreaciones del autor, a quien se le tachó, en el siglo XIX, de ser “an ignorant and scurvy manager” (Hart 210). Joseph C. Hart fue el primero en cuestionar la autoría de Shakespeare en 1848 con base en la escasez de registros documentales sobre la que cita el comentario de un tal Rees: “by some strange fatality, almost every document concerning him has either been destroyed or still remains in obscurity” (Hart 129–130). El vacío documental no es “some strange fatality” y la explicación es bastante más sencilla que cualquier conspiración: en Inglaterra, el primer censo se llevó a cabo en 1810 y el registro civil de los nacimientos y muertes empezó con el Births and Deaths Registration Act de 1836. Más allá de las cuestiones sobre la vida personal de la Shakespeare, sus obras nos proporcionan bastante información sobre las lecturas y aspectos políticos desde los cuales pueden estudiarse dramas como *King Lear*.

3.1.1 EL SISTEMA EDUCATIVO

En el poema “To the memory of my beloved” Benjamin Jonson le atribuye a Shakespeare “small Latin and less Greek”, frase que se repitió durante la Restauración y se reforzó en el siglo XVIII. Las teorías decimonónicas que atribuían la autoría de sus poemas y dramas a otros personajes se sustentan en la creencia de que un autor con conocimiento de los clásicos de la Antigüedad y la Biblia debía tener, por lo menos, una formación universitaria. Sin embargo, situadas en contexto, gran parte de las citas y alusiones en las obras corresponden a las lecturas esperadas de cualquiera

que pasara por una *grammar school* isabelina, como demostró Thomas Whitfield Baldwin en los dos volúmenes de *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke* (1944). Shakespeare y un gran número de sus contemporáneos eran parte de una nueva generación de hombres educados en estas escuelas que aprovecharon sus conocimientos retórico-literarios como hombres de teatro para obtener un beneficio económico (Shellard y Keenan 14). En este contexto, el verso de Jonson se explica solo por contraste entre su formación y la de Shakespeare, aunque, ante esa comparación, el aforismo bien podría aplicarse a la mayoría de los dramaturgos de la época (Chambers 22; Baldwin 2–3, 493).

Shakespeare estudió, con toda probabilidad, en la King's New School de Stratford, donde enseñaban académicos graduados de las universidades de Oxford y Cambridge como Simon Hunt y Thomas Jenkins (Chambers 10). El plan de estudios de Stratford incluía, además de textos introductorios como el diccionario de Thomas Cowper y las gramáticas latinas de William Lily, la lectura de Cicerón, Esopo, Horacio, Ovidio, Salustio, Terencio y Virgilio, así como de textos contemporáneos escritos en latín. El canon de autores clásicos se instauró durante el siglo XVI y abarcaba autores del periodo conocido como la Edad de Oro del latín, más o menos del 190 al 19 a. C. Este canon servía como referencia para evaluar las obras de autores posteriores y para ejemplificar las formas correctas de expresión que debían imitarse (Lass 543). Pertrechados con los textos de estos autores, los alumnos estudiaban latín seis días a la semana durante diez u once años (Edmondson 29), por lo que, ante la evidencia de los programas de la época, no puede ponerse en tela de duda el conocimiento de Shakespeare de los autores clásicos que aparecen en las obras.

3.1.2. LAS REFORMAS RELIGIOSAS

A la par de la literatura y gramática latinas, los estudiantes tomaban clases de catecismo, pero el impacto de la religión se extendía más allá de las aulas y, si bien sus efectos se observan en

toda la producción dramática de Shakespeare, se remontaba a varios años antes. Los conflictos religiosos en Inglaterra se arraigaron durante el reinado de Enrique VIII (1491–1547; r. 1509–1547), con el Acta de Supremacía de 1534, que nombraba al monarca y sus sucesores líderes supremos de la Iglesia Anglicana (Gray 68). Al desplazamiento del papa, proclamado usurpador, por el rey, le sucedieron modificaciones a los servicios litúrgicos; la primera traducción autorizada de la Biblia al inglés o Great Bible; y el veto de las imágenes religiosas y de santos. Después de la reforma de Enrique VIII siguieron el protestantismo férreo de Eduardo VI (1537–1553; r. 1547–1553), el breve restablecimiento católico de María I (1516–1518; r. 1553–58) y el protestantismo —moderado en comparación con el de sus predecesores— de Isabel I (1533–1603; r. 1558–1603) en el que creció Shakespeare.

La excomunión de Isabel en 1570 dio pie a numerosas conspiraciones católicas contra ella y su sucesor, Jacobo I, y enemistó a Inglaterra, al menos en términos políticos que no siempre afectaron los intercambios comerciales y culturales, con los territorios católicos contiguos: Escocia, Irlanda, Francia, España y los Países Bajos Españoles o, en las supuestas palabras de la reina, “[t]he Kings of Spain, France, Scotland, the whole House of Guise, and all their confederates” (Brooke 12). La última escena de *The Massacre of Paris* (ca. 1592–1593), de Christopher Marlowe, exhibe el sentimiento anticatólico de la época: el rey pide a Epernoun afilar su espada en los huesos del papa “[t]hat it may keenly slice the Catholics” (Marlowe xxi.101). Esta tendencia anticatólica se percibe en otros dramas de la época; en frases como el “to eat no fish” de Kent en *Lear* o en estereotipos como el cardenal en *The Duchess of Malfi* (rep. 1613; pub. 1623), de John Webster. Tras las conspiraciones en favor de una monarquía católica, y ante la participación en una de ellas de la dinastía Guisa de Francia en colaboración con España, la puesta en escena de una conspiración católica internacional resultaba verosímil (P. Roberts 434). La amenaza constante de invasión durante el periodo isabelino prologaba la Conspiración de la Pólvora de 1605 contra Jacobo I.

Como se verá en el apartado de la Restauración, las tensiones entre católicos y protestantes se extendieron hasta el reinado de Carlos II, cuya falta de hijos legítimos daría credibilidad al llamado Complot Papista y desencadenaría la Crisis de Exclusión en la que se insertan varias adaptaciones shakespearianas además del *Lear* de Nahum Tate.

3.1.3. SHAKESPEARE, LA INDUSTRIA TEATRAL Y LA INDUSTRIA EDITORIAL

El ámbito religioso también afectó la exposición de Shakespeare al teatro en sus años formativos. En la Inglaterra isabelina se representaban entretenimientos escénicos variados, desde dramas con fines didácticos en latín y moralidades hasta desfiles satíricos como los *skimmington* (Menzer 47). En 1572, un decreto parlamentario ordenó el encarcelamiento de los actores, a quienes clasificaba como vagos en el marco de las leyes para controlar la pobreza en Inglaterra. Solo estaba exentos de castigo aquellos que consiguieran la protección de un noble como miembros de una compañía. En Stratford-upon-Avon, por ejemplo, se presentaron en Guildhall las compañías “profesionales” Queen’s Men, Earl of Worcester’s Servants y Earl of Leicester’s Men (Schoenbaum 9), que, como indican sus nombres, estaban al servicio de las promociones en la corte y no debían su protección al interés artístico o económico de los nobles que los patrocinaban (Menzer 47).

Las comillas alrededor del adjetivo “profesional” resaltan que aún no existía una formación en artes escénicas, actuación, dramaturgia o literatura dramática ni recintos específicos para el teatro.⁹ El Red Lion de John Brayne, considerado el primer teatro en Inglaterra (aunque no el primer edificio diseñado *ex profeso*), se inauguró en 1567, cuando Shakespeare tenía tres años. La distinción entre teatro profesional y teatro aficionado empieza a configurarse hacia finales del siglo XVI gracias a la construcción de recintos teatrales a partir de 1576, a la formación retórica clásica

⁹ Véase Bentley, Gerald Eades. *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

de quienes escribían los dramas (Shellard y Keenan 13) y a la publicación de dramas profesionales en inglés, inaugurada con *The Three Ladies of London*, de Robert Wilson, de 1584 en adelante.

La primera mención conocida a Shakespeare —aunque se debate si se refiere a su faceta como dramaturgo o como actor— aparece en *Greenes, goats-worth* (1592), cuya autoría se atribuye a Robert Greene, Henry Chettle o Thomas Nashe. En el panfleto, publicado durante uno de los muchos cierres de los teatros a causa de la peste, el autor critica el verso blanco de Shakespeare, a quien describe como “an vpstart Crow” (R. Greene 45–46). Las implicaciones de este ataque a la luz de la tradición literaria y retórica de la época se discuten en el capítulo 3.4.

Un año después de esta referencia, Richard Field, oriundo de Stratford, publica en formato *quarto* la obra mejor vendida de Shakespeare y por la que fue más conocido en vida: el poema narrativo *Venus and Adonis*, dedicado a Henry Wriothesley. En 1594, las ganancias de esta publicación —tal vez aunadas a la generosidad de su nuevo mecenas— le permitieron a Shakespeare invertir con otros accionistas en Lord Chamberlain’s Men, compañía bajo el patrocinio y la protección de Henry Carey, primer barón de Hunsdon. No está de más enfatizar que Shakespeare no inauguró la escena londinense y que, en los escenarios dentro y fuera de la ciudad de Londres, se presentaban las compañías de Leicester, Sussex, Derby y Oxford con las obras de dramaturgos como Anthony Munday (1560?–1633) o Thomas Kyd (1558–1594).

En 1587, en Bankside, el empresario Philip Henslowe construyó el Rose Theatre, donde la compañía Strange’s Men representó *Titus Andronicus* y otras obras tempranas de Shakespeare. El recién llegado se enfrentaba en particular al grupo de dramaturgos conocido como University Wits —Christopher Marlowe (1564–1593), George Peele (1556–1596), John Lyly (1544–1606), Robert Greene (1560–1592), Thomas Lodge (ca. 1558–1625) y Thomas Nashe (1567–ca. 1600)—, que contaban con estudios universitarios en materias como leyes o medicina. Así pues, es necesario

recordar que las obras dramáticas de Shakespeare se insertan en la amplia producción de sus coetáneos, la cual tuvo importantes influencias formales y de contenido.

Para diciembre de 1594, Shakespeare era reconocido como uno de los principales miembros de Lord Chamberlain's Men, según el registro de pago “[t]o William Kemp, William Shakespeare, and Richard Burbage, servants to the Lord Chamberlain [...] for two several Comedies or Interludes shown by them before her Majesty in Christmas time last past” (“Exchequer”). Este registro aparece entre los brotes de peste y la consecuente clausura de los teatros del otoño de 1592 a mayo de 1594, periodos en los que las compañías se presentaban ante la corte o hacían giras por los condados de Inglaterra. Con la reapertura de los teatros, Shakespeare se unió a los Lord Chamberlain's Men en The Theatre, el primer teatro construido *ex profeso* en Inglaterra. Cuando el término del arrendamiento expiró, Shakespeare y otros miembros de la compañía estaban en posibilidades de invertir en acciones para construir el teatro abierto The Globe en Southwark, que se convertiría en el más grande de Inglaterra y en uno de los principales teatros londinenses junto con The Swan, The Rose y The Hope.

El grueso de los teatros, burdeles y arenas londinenses estaban relegados a las *liberties*, como la zona de Bankside o Shoreditch. Estas áreas estaban fuera de la jurisdicción de los puritanos de la ciudad de Londres, que abarcaba poco más de 2 km² demarcados por los vestigios de la muralla romana. Después de que se levantaron las restricciones impuestas a los teatros y otras formas de entretenimiento, que hasta entonces habían estado relegadas a la periferia, la compañía repitió el modelo de acciones compartidas para comprar, en 1608, el teatro cerrado Blackfriars dentro de la ciudad de Londres.

La compañía Lord Chamberlain's Men superó a su competencia, en especial Lord Admiral's Men, mediante estrategias comerciales tanto en la configuración de su repertorio que se describió en el capítulo 2 como en sus empresas económicas (Shellard y Keenan 15–16). La primera

corresponde a lo que Bart van Es llama “the phenomenon of the attached poetic playwright (writing for only one company)” (80). Este fenómeno le permitió a Shakespeare aprovechar los talentos y características de los actores y adaptar sus papeles en consecuencia (Menzer 113–114), con lo que su reputación y la de la compañía aumentaron a la par. En 1603, Lord Chamberlain’s Men fue renombrada King’s Men al estar bajo la protección de Jacobo I de Inglaterra, sucesor de Isabel.

La procesión del rey por Londres —pospuesta durante casi un año debido a la peste— el 15 de marzo de 1604 contó con la presencia de las tres compañías teatrales de la familia real: King’s Men, encabezados por Shakespeare; Queen Anne’s Men, por Christopher Beeston, y Prince Henry’s Men (como se rebautizó a Lord Admiral’s Men), por Edward Alleyn, todos vestidos de rojo escarlata (“Account”). El monumento funerario en Holy Trinity Church, atribuido a Geerhart Janssen o a su hermano Nicholas, muestra a Shakespeare vestido de rojo en un guiño al evento de la coronación que consagró a la compañía y al dramaturgo. Esta sucesión de hechos muestra que Shakespeare no era, como se postuló en el siglo XIX, “a scurvy manager”. La prerrogativa real otorgada a los King’s Men y su asistencia al desfile de la coronación reafirmaron el ascenso social de Shakespeare en lo personal y de su compañía teatral en lo comercial y social, a la par de la consolidación del teatro.

3.2. LITERATURA E HISTORIA

Antes de abordar el periodo jacobiano, me permito abrir un paréntesis respecto a las fechas de escritura, representación y publicación de las obras. En 1778, el abogado y aficionado a la crítica literaria Edmond Malone publicó, en la segunda edición de *The Plays of William Shakespeare*, de Johnson y Steevens, “An Attempt to Ascertain the Order in Which the Plays Attributed to Shakespeare Were Written”. Malone recabó datos suficientes para proponer las fechas de escritura de las obras, con lo que instauró el campo y método de estudio de la cronología shakespeariana.

Pese a su indudable contribución, Tiffany Stern señala en *Shakespeare, Malone and the Problems of Chronology* las faltas cometidas por este y sus sucesores en la búsqueda por integrar en una misma cronología información externa, como registros de publicación, e información interna, como referencias a otros textos, personajes o eventos rastreables.

La escritura y revisión de los dramas puede darse en uno o más periodos y arrojar información interna variable; la información externa no siempre es una propiedad textual de la obra o no puede comprobarse porque no existen registros. Como consecuencia, “a single chronology [...] muddles work and text” (Stern 11). Además, debido a la naturaleza colaborativa del teatro en la Edad Moderna, los datos internos podrían vincularse con las experiencias de los actores, del dramaturgo o de los colaboradores con los que comparte la autoría. En ese entendido, se advierte que las fechas asociadas en adelante a la escritura, adaptación, representación y publicación de los *King Lear* —correspondientes tanto a información externa como interna— se toman solo para establecer rangos que permitan estudiarlos en su contexto e identificar algunas de las relaciones transtextuales que los atraviesan.

Cualquier estudio basado en la investigación histórica se encuentra siempre condicionado por las limitaciones propias de quienes dejan estos registros y de quienes los interpretan como fuentes, pues, por un lado, “[u]na fuente nunca nos ofrece una vista temporal, el contexto de lo presentado con su antes y su después” (Koselleck 100) y, por otro lado, también los investigadores son productos históricos cuya interpretación está en parte condicionada por el marco del presente (Howard 13). Pese a estas limitantes, la base histórico-biográfica me permite establecer “a ‘plot structure for a sequence of events so that their nature as a comprehensible process is revealed by their figuration as a story of a particular kind,’ that is, as a narrative intelligible to the readers” (White ctd. Howard 11). La coherencia de una trama extratextual explicita la continuidad política y religiosa en los *King Lear* de Shakespeare y de Tate que se retoma en los paratextos de traducción.

3.3. EL TEATRO JACOBIANO Y LA CONSPIRACIÓN DE LA PÓLVORA

3.3.1. EL TEATRO Y LA CORTE JACOBIANA

El ascenso en 1603 del protestante Jacobo VI de Escocia como Jacobo I instauró la dinastía Estuardo en Inglaterra y el primer estado británico, conformado por Inglaterra, Gales, Irlanda y Escocia. En aras del proyecto de unificación de los reinos de Inglaterra y Escocia, hasta entonces independientes, el monarca cambió su título por rey de Gran Bretaña y promovió los matrimonios entre nobles ingleses y escoceses. Pese a todas las presiones que implicaba esta unificación territorial, uno de los primeros actos del rey fue adjudicarse una compañía de teatro: aquella bajo el auspicio de George Carey, cuyo hermano menor, Robert Carey, se encargó de notificar a Jacobo de la muerte de su prima Isabel.

El documento expedido en mayo de ese año facultaba a los King's Men para proveer el entretenimiento de la corona y les otorgaba beneficios como un pago por cada representación ante el rey, la libertad de obtener ganancias con representaciones públicas y los privilegios propios de ser "Grooms of the Chamber, safe from being arrested for debt or any minor offences, lest their withdrawal 'might hinder the King's service'" (Stopes 274). Puesto que las compañías de teatro eran herramientas al servicio de los nobles, el cambio de nombre y los beneficios asociados conllevaban la responsabilidad de satisfacer los gustos de su nuevo mecenas y amenizar sus empresas políticas.

Entre 1603 y 1612, la compañía se presentó ante el rey no menos de 125 veces (Menzer 173). En estos años se sitúan los primeros registros de representación conocidos de *Cardenio* (1613), *Cymbeline* (1611), *Henry VIII* (1613), *Macbeth* (1611), *Measure for Measure* (1604), *Othello* (1604), *Pericles* (1608), *The Tempest* (1611) y *The Winter's Tale* (1611), así como *King Lear* (1606). Según evidencia externa e interna, en este periodo también se ubican *All's Well That*

Ends Well, Antony and Cleopatra, Coriolanus, Timon of Athens y *The Two Noble Kinsmen*. Es decir que doce de las 36 obras publicadas en 1623, entre las que se incluyen los *King Lear*, pertenecen al reinado de Jacobo I, cuyo estudio permite su lectura cabal.

En la producción de este periodo se observa que no es lo mismo introducir guiños para complacer a la nobleza que escribir teatro para la corte. A diferencia de Ben Jonson, Thomas Dekker y otros escritores de la época, Shakespeare no escribió piezas para acontecimientos sociales como el nombramiento del Lord Mayor de Londres ni compuso encomios, elogios fúnebres o entretenimientos cívicos (Shapiro 6; Menzer 165): la única *masque* o mascarada jacobiana que escribió Shakespeare es el montaje de Prospero en el Acto 4 de *The Tempest*, si bien se menciona el género en *Henry VIII* (1.1.31), *King John* (5.2.133), *A Midsummer Night's Dream* (5.1.33) y *Twelfth Night* (1.3.84).

Para Paul Menzer, esta omisión muestra su reticencia a escribir de su vida y época (167) y refuerza la idea del escritor “not of an age, but for all time” que promulgó Jonson. Menzer toma la ausencia de obras descaradamente propagandísticas como síntoma de rechazo hacia los temas políticos y propone como explicación parcial las experiencias negativas con el personaje de Oldcastle en *Henry IV* y la representación de *Richard II* solicitada por los rebeldes del conde de Essex en 1601. Sin embargo, detrás de la negación del carácter político —que permea las obras de Shakespeare tanto como las de sus contemporáneos— está la predisposición de que, para la crítica literaria, la capacidad poética opaca el potencial político. Desde esta postura, toda obra de valor “rises to the opposite values of generality and plurisignificance, transcending the limitations of its political occasion” (McKeon 5). Por el contrario, una lectura histórica busca identificar las influencias extratextuales que atraviesan las obras con miras a traducir las relaciones transtextuales, con lo que se facilita el análisis de los cambios entre hipo- e hipertextos según el panorama político-social, las innovaciones escénicas y al cambiante gusto literario en adaptaciones posteriores.

3.3.2. LA CONSPIRACIÓN DE LA PÓLVORA

Los católicos recibieron con optimismo al nuevo rey e “[i]ncluso los sacerdotes jesuitas, cuya presencia en Inglaterra era ilegal y punible con la muerte, deseaban demostrar su patriotismo” (Fraser, *Conspiración* 26). En los albores del nuevo reinado, mantenían la esperanza de la conversión del rey al catolicismo o del regreso de la vieja religión a Inglaterra, ya fuera voluntario o mediante una invasión extranjera proveniente, quizá, de los Países Bajos Españoles, a donde habían migrado numerosos católicos. La actitud del rey ante los católicos no tardó en manifestarse. En su trayectoria a Londres, Jacobo I ordenó la liberación de todos los prisioneros, a excepción de traidores, asesinos y papistas (Fraser, *Conspiración* 33). Para Fraser, una carta a Sir Robert Cecil revela la postura del rey hacia la vieja religión. En esta, expresa su reticencia a dejar que el número de católicos sobrepase a los protestantes, si bien concede que su “error de fe” no debería ser causa de muerte (Gardiner 145–146). Es decir que, al igual que su predecesora, Jacobo esperaba que los súbditos católicos practicaran su fe en secreto, donde no pudieran perturbar la paz protestante.

En 1605, empero, se descubrió una carta que advertía de un atentado contra el rey en la forma de un ataque al Parlamento. El 4 de noviembre, se organizó una búsqueda de la bóveda debajo del edificio, donde se encontraron montículos de materia inflamable y 36 barriles de pólvora. Según las declaraciones de los conspiradores, su propósito era restituir el catolicismo y frenar el proyecto de unificar Escocia e Inglaterra. La motivación católica del ataque obligó a las embajadas de España, Francia y Holanda a prender hogueras para celebrar que se hubiera evitado la catástrofe y mantener la ciudad alerta (Shapiro 95–96), pero las tensiones entre católicos y protestantes, los interrogatorios y la vigilancia religiosa no tardaron en manifestarse.

Aunque, para cuando ascendió al trono, ya habían pasado quince años desde las persecuciones de brujas lideradas por Jacobo I y seis desde la publicación del tratado *Demonology*,

el rey aún tenía el interés de exponer los fraudes de supuesto carácter supernatural. En esta empresa, se encontraba en compañía de individuos como Samuel Harsnett, que, en 1599, había publicado un volumen en el que exponía la falsedad de los exorcismos católicos. En el mismo tenor, el rey expresó en una carta a Salisbury su escepticismo sobre las posesiones y el efecto de fenómenos astronómicos como eclipses en las acciones de sus súbditos (Shapiro 65 ss.). Los eclipses en septiembre y octubre de 1605, el descubrimiento de la carta que advertía de la conspiración, los esfuerzos de las embajadas católicas por deslindarse de la conspiración y los discursos que circularon al respecto son algunos ejemplos de las fuentes extratextuales imbricadas en la concepción de los *King Lear* (Shapiro 130). A estas fuentes se suman las distintas obras que, en consonancia con la formación renacentista del autor, sirvieron como hipotextos.

3.4. SHAKESPEARE ADAPTADOR: LA BIBLIOTECA DE SHAKESPEARE Y LA *IMITATIO*

A juzgar por su testamento, no había un solo libro, ni siquiera la Biblia, en casa de Shakespeare, pero nadie ignoraba las obras que frecuentó. Chaucer, Gower, Spenser, Christopher Marlowe. La crónica de Holinshed, el Montaigne de Florio, el Plutarco de North.

Jorge Luis Borges, “La memoria de Shakespeare”

Incluso antes del estudio de las fuentes y los esfuerzos por reconstruir la biblioteca shakespeariana, sus contemporáneos reconocían las lecturas subyacentes en su obra. Francis Meres identificó “the sweete wittie soule of Ovid” (282),¹⁰ y John Manningham, la similitud entre *Twelfth Night* y Plauto. Ambos ejemplifican lo que Eduardo Benot llamó la “escuela del criterio clásico”, que, con fundamento en las teorías poéticas renacentistas, reconoce el valor de la *imitatio* o adopción de modelos (ya sean autores u obras) en la literatura de la época. Por el contrario, en años más

¹⁰ Su descripción, además, se alinea con una de las metáforas de la *imitatio* clásica, según la cual “good imitators are like bees, who make a new savour from many flowers” (Burrow 173).

recientes, los lectores de la “escuela de criterio individual” han equiparado esta práctica al plagio (Benot ctd. Astrana Marín, *Libro* 138 ss.).

Como se adelantó en 3.1.3, el panfleto *Greenes, groats-worth* describe a Shakespeare como “an vpstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tygers hart wrapt in a Players hyde*, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute *Iohannes fac totum*, is in his owne conceit the only Shake-scene in a countrey” (R. Greene 45–46). Estas líneas rompen el silencio documental de los llamados “años perdidos” en la vida de Shakespeare y nos dan un indicio de que ya estaba asentado en Londres para 1592, pero su interpretación ha resultado problemática. Para algunos, como Katherine Duncan-Jones y Samuel Schoenbaum, el ataque está dirigido al actor, mientras que otros, como Edmond Malone, se decantan por el adaptador o, si se enfatiza la indignación de Greene, el plagiarlo.

Paul Menzer identifica esta primera referencia, con especial énfasis en el supuesto plagio, como el nacimiento del autor. Con base en la función punitiva de Foucault, Menzer afirma: “Once liable to critique by other writers, his professionalism emerged from his alleged violation of professional protocols. Greene confers authorship on Shakespeare by accusing him of writing in bad faith” (80). A esta lectura de la autoría como castigo se oponen no solo las defensas publicadas en respuesta al panfleto, sino menciones contemporáneas como las de Mere y Manningham.

Las lecturas enfocadas en el plagio son el origen de otro problema. En palabras de Darren Freebury-Jones, “we’re still stuck in this notion of Shakespeare as something of a patcher up, a tinker of old plays” (27:11–27:18), juicio del que parecen estar exentos los demás escritores de la época, pese a que se reconoce en sus escritos la influencia de Ovidio y Séneca, de sus contemporáneos, de escritores italianos, españoles y franceses. John Semple Smart desglosa el panfleto de Greene y reinterpreta el fragmento como una crítica irrefutable contra la escritura de Shakespeare (192ss). No se le acusa de violar los protocolos, sino de escribir sin una educación

universitaria que lo avale (Bate, *Genius* 16) e imitar a dramaturgos, en específico, del grupo de los University Wits; esta lectura rebate la reputación de plagiario y restituye al autor en su contexto.

La descontextualización con la que se confirma el supuesto plagio omite que, en el siglo XVI, “the emphasis was not necessarily on telling new stories but telling existing stories in new and innovative ways [...] using those literary and theatrical ancestors in order to subvert audience expectations” (Freebury-Jones 30:01–30:22). Esta apropiación era lo esperable de todo escritor de la época, por lo que la postura de la escuela de criterio individual resulta, como mínimo, anacrónica. ¿Cómo podría el autor de *Greenes, goats-worth* acusar a Shakespeare de ser “an vpstart Crow, beautified with our feathers” (si lo entendemos como el robo de ideas) cuando él mismo, en esa frase, retomaba de la tradición grecolatina la imagen del pájaro vestido con plumas ajenas?¹¹ La fábula como una lección sobre el plagio se usa en las *Epístolas* de Horacio¹² mucho antes que en el panfleto (Menzer 80; Maurel-Indart 24). La frontera entre plagio y préstamo, impostura e imitación legítima se complica al estudiar traducciones libres y adaptaciones de los clásicos —por ejemplo, las versiones de Thomas Wyatt y Henry Howard, conde de Surrey, de los sonetos de Petrarca— en las que “se desplaza de forma inesperada la frontera entre plagio y originalidad” (Maurel-Indart 26).

La transtextualidad renacentista que ilustran Greene, Shakespeare, Wyatt y Surrey es consecuencia de la *imitatio*, que era a la vez una técnica literaria, estrategia crítica y método de enseñanza (T. M. Greene 2). Se entiende por *imitatio* la reproducción parcial o total deliberada del contenido o estilo característicos de una lengua, época, obra u autor, en especial de orden canónico.

¹¹ Fábula 101 en la edición de Ben Edwin Perry de Esopo (1952). William Caxton publicó la primera traducción inglesa (del francés de Julien Macho) en 1484, donde aparece como “The Jay and the Peacock”.

¹² “¿Y qué hace mi Celso querido? (ya está avisado, y habrá que avisarlo muchas más veces, de que se haga de su propio caudal y evite tocar los escritos que Apolo Palatino ha acogido; no sea que, si un día viene la grey de las aves a reclamarle sus plumas, la corneja mueva a la risa, despojada de sus colores robados)” (Horacio 1.3.15–20)

Este rasgo característico o *-ismo* solo se identifica como tal cuando sale de su lengua u autor de origen (*Palimpsestos* 94). De los casos en 2.2, por ejemplo, *Venus and Adonis* y *Lucrece* son parte de “a nascent vernacular Ovidianism” (E. Smith, *Cambridge* 8) en razón de las alusiones, procedimientos de reducción y amplificación del hipotexto ovidiano.

Los autores de la Antigüedad distinguían entre imitación del comportamiento (acentos, forma de conducirse, gestos) e imitación de la técnica o “*mimēsis-as-pretending-to-be from mimēsis-as-technē-acquisition*” (Burrow 58). En la literatura inglesa del Renacimiento se adoptó la segunda acepción, retomada de la retórica romana tras el descubrimiento de textos íntegros de Quintiliano y Cicerón en el siglo XV como *Institutio Oratoria*, *De Inventione* y *De Oratore*. Roger Ascham, tutor de Isabel I, enlista las herramientas de la imitación en *The Scholemaster* (1570). Para él y aquellos que se apoyaban en Quintiliano, la *imitatio* requería, primero, la acumulación y ordenamiento temáticos de citas como los que se presentaron en 2.3, y, luego, omitir, añadir, reordenar y reemplazar elementos de estos extractos en la propia escritura. Estas prácticas transtextuales posibilitaban el diálogo con el canon, bien para allegarse al prestigio de una tradición o competir con ella (Edwards 678), con ayuda del arsenal que proporcionaban los autores de la Antigüedad (T. M. Greene 187). Para imitar, empero, debía existir un conocimiento previo “of both texts, the books-on-the-desk, and traditions, those inherited strategies and expectations about character and action” (Miola 15), requisito del que han surgido numerosos estudios para recuperar los hipotextos (“the-books-on-the-desk”) y fuentes (“inherited traditions”) de Shakespeare.

Esta recuperación puede emprenderse de dos formas. La primera y, en principio, más directa, es rastrear los intertextos —“whether it was an old play called *King Leir*, [or] Samuel Harsnett’s exposé of demonic possession” (Shapiro 13)—. En contadas ocasiones, el mismo Shakespeare nombra autores y libros. Ovidio representa a los exiliados en *As You Like It* 3.3.4–5 y *Taming of the Shrew* 1.1.33, un volumen de su *Metamorfosis* aparece en *Titus Andronicus* 4.1.43,

y el pedante Holofernes reconoce a Ovidio como modelo poético en *Love's Labour's Lost* 4.2.97–98. John Gower, autor de *Confessio Amantis*, se presenta “To sing a song that old was sung” (1) en el Prólogo de *Pericles* y en *The Two Noble Kinsmen* se admite que “Chaucer — of all admired — the story gives” (Prólogo 13). Estas menciones apuntan a la dirección correcta, pero solo el cotejo de las citas o alusiones en los hipertextos shakespearianos con otras obras permite precisar las fuentes y analizar el propósito de la relación transtextual.

Robert Miola subraya que la identificación de las fuentes se ha sustentado en gran medida en los ecos verbales y la repetición de unidades lingüísticas (12). En los últimos años, los programas de detección de similitudes y métodos de estilística computacional han permitido trazar rastros de estilo en los niveles sintáctico y léxico (Craig y Kinney xvi) para declarar, por un lado, el porcentaje de coincidencia entre hipo- e hipertexto y, por otro lado, el grado de colaboración entre Shakespeare y Thomas Middleton, Thomas Kyd, Anthony Munday, Thomas Heywood, Thomas Dekker o John Fletcher. Antes de estas herramientas, la comparación dependía del bagaje de lecturas y la subjetividad de quienes comparaban los textos, con el problema de que “one scholar's echo, signalling indebtedness, is another scholar's coincidence” (Miola 13). El caso de la autoría de *Henry VIII* ejemplifica la observación de Miola: para Alfred Tennyson, la obra era de Shakespeare y John Fletcher, pero para Robert Boyle la atribución correspondía a Fletcher y Philip Massinger. Pese a esta limitante, la tradición ha configurado un canon de fuentes cuya influencia se considera definitiva con base en la evidencia textual y una lista de colaboradores para cada obra dramática, aunque todavía no se considera agotada la investigación de estos temas.

La segunda forma de recuperación de fuentes consiste en reconocer la evidencia no verbal, “to evaluate plot and character, [...] rhetoric, image, structure, rhythm, and idea” (14). Este reconocimiento ha revelado la influencia de la lírica amorosa italiana y la tradición petrarquista en los sonetos y en *Romeo and Juliet* o del drama medieval en *Richard III*, *King Lear* y *Henry IV* pese

a que no existen coincidencias verbales. También suelen ser no verbales el architexto —en particular cuando una obra combina elementos de distintos géneros—, la metatextualidad y paratextos factuales como los contextos presentados en el capítulo 3. Tanto los ecos verbales como la influencia no verbal invocan un hipotexto o fuente cuya reconocibilidad condiciona el efecto estético y retórico de las obras (Bate, *Shakespeare* 9–10; McKeon 13).

En *The Ancient Libraries of Canterbury and Dover*, M. R. James afirma que el estudio de las bibliotecas históricas, tanto personales como públicas, es relevante para la historia de las letras en la medida en que nos ayuda a entender cómo se ha preservado la literatura a través de los años y nos proporciona herramientas para adentrarnos en las mentes del pasado: “If a catalogue of the books owned by Shakespeare at his death were discovered, what educated man would not be profoundly interested? Should we not feel that the positive knowledge that the poet had owned such and such books helped us vastly in arriving at a true estimate of his mental culture?” (xx). En 1749, se vislumbró una respuesta a esas preguntas cuando el anticuario Samuel Ireland autenticó documentos de Shakespeare entre los que se encontraban una carta de amor, dos obras dramáticas inéditas, un manuscrito de *King Lear* y fragmentos de *Hamlet*. Pronto se encontraron un catálogo de la biblioteca personal del dramaturgo y más de sesenta libros con anotaciones marginales. Edmond Malone expuso las falsificaciones del hijo de Ireland en 1796, pero, al menos por unos años, “the positive knowledge that the poet owned such and such books” pareció arrojar respuestas sobre sus lecturas, consideraciones para las puestas en escena e inclinaciones ideológicas. La búsqueda de ejemplares físicos no se detuvo en el siglo XVIII: el anticuario Alan Keen sugirió en *The Annotator* (1954) que las anotaciones en una edición de *The Union of Two Noble and Illustrate Famelies of Lancastre and Yorke* (1550), de Edward Halle, estaban en letra de Shakespeare. No existe a la fecha ningún registro comprobable de una biblioteca personal, si la tuvo, aunque muchos, como Ireland, han intentado imaginar qué autores y ediciones llenarían los libreros del autor.

Al margen de estas ingeniosas pero descaminadas búsquedas de pruebas materiales, el estudio formal de los hipotextos y fuentes de Shakespeare con base en la evidencia verbal y no verbal se inaugura en el siglo XVIII con los tres volúmenes de *Shakespear Illustrated* (1753–1754), de Charlotte Lennox. Son descendientes de esta obra los dos volúmenes de *Shakespeare's Library* (1843), de J. P. Collier, ampliado a seis por W. C. Hazlitt en 1875; los ocho volúmenes de *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* (1957–75), de Geoffrey Bullough; *The Sources of Shakespeare's Plays* (1978), de Kenneth Muir, y el reciente *Shakespeare's Sources* (2023), de John Drakakis. La exposición de la New York Public Library de 1916 incluía “books which Shakespeare is supposed to have read or to which he refers in his plays and poems” (Bartlett 4) y la exposición *The Books That Made Shakespeare* (2016), curada por Adam G. Hooks, divide la biblioteca conjetural en “school books”, “history”, “religion”, “witchcraft”, “poetry” y “used books”. Además, desde el siglo XVIII a la fecha, se han escrito artículos y estudios introductorios al respecto para las obras individuales. La edición de Edward Capell (1767–1768) incluye el apartado “Origin of Shakespeare's Fables”; *The New Oxford Shakespeare*, “Antecedents”; *The RSC Shakespeare*, “Sources”; Astrana Marín, Conejero, González Padilla y Pujante las mencionan en sus traducciones al español de *King Lear*.

En los Estudios folklóricos se han hecho estudios comparativos para localizar las fuentes orales. T. F. Thiselton Dyer publicó su *Folk-lore of Shakespeare* en 1883. De años más recientes, pueden mencionarse *Why Shakespeare* (2007), de Catherine Belsey, y *Shakespeare and the Folktale: An Anthology*, de Charlotte Artese. Estos libros complementan los hipotextos impresos con “unwritten stories that must have been in circulation among the country people in Warwickshire and the old wives of London” (Belsey ix) para las cuales nuestro punto de acceso, siempre indirecto, son antologías de cuentos populares, baladas y rimas, sobre todo aquellas compiladas a partir del siglo XIX.

A la par de estas investigaciones de la literatura impresa y oral está el reconocimiento de que hay obras cuya trama parece ser invención de Shakespeare y en las que los hipotextos tienen una influencia secundaria. Para Stanley Wells, los vínculos temáticos y formales como la actitud moralizante, el *locus amoenus*, la metateatralidad y el uso de personajes tipo en las obras “sin fuente” —*Love’s Labour’s Lost*, *A Midsummer Night’s Dream* y *The Tempest*— muestran que Shakespeare se circunscribía a un número limitado de técnicas y temas (*Shakespeare on Page* 216). No obstante, la repetición apunta a uno de los hábitos de lectura (y adaptación) que identifica Robert Miola; a saber, la reminiscencia o la forma en que “[p]ast sources and Shakespeare’s own past work **productively** furnish present imaginings” (161, énfasis mío).

Para evitar la reducción de las fuentes a un “efecto de cultura” (Genette, *Palimpsestos* 247) o “collecting for the sake of collecting” (Conte 23), en el contexto de la *imitatio* —ya sea clásica, renacentista o neoclásica—, una vez identificada la fuente o el hipotexto debe analizarse su “presencia dinámica” (T. M. Greene 1, énfasis mío). El trabajo de reconstruir el contexto y la biblioteca de Shakespeare es un punto de partida, porque una fuente o hipotexto “is always a **relationship between that text or event and the play**, and there are many possible kinds of relationship that are homogenised under the single word ‘source’” (Lynch ctd. Stagg 11, énfasis mío). Para dar cuenta de la presencia dinámica de las relaciones transtextuales que atraviesan la obra, en el siguiente apartado se tratan los contextos de publicación y recepción de los *King Lear* a la luz de los hipotextos que permiten entender la continuidad con la adaptación de Nahum Tate.

3.5. CONTEXTO DE PUBLICACIÓN Y TRANSMISIÓN DE LOS *KING LEAR*

Si el título *King Lear* sirve como herramienta pragmática para referirnos a versiones impresas, puestas en escena y adaptaciones, su historia textual trastoca la estabilidad de la obra. En el Libro C de la Stationers’ Company está registrada una representación de “Master William Shakespeare

his ‘historye of Kinge Lear’” (“Plays in the Stationers’ Register”) en Whitehall ante la corte del rey Jacobo I el 26 de diciembre de 1606. Esta no debió ser la primera puesta en escena, ya que las representaciones en los teatros comerciales servían como “ensayo” para la presentación en la corte. James Halliwell concluye que *King Lear* debió gozar de buena recepción en los escenarios con base en dos ediciones fechadas en 1608 (*Outlines* 183). Aunque una de estas es un *quarto* de Thomas Pavier de fecha falseada, el fraude también atestigua la popularidad del drama.

Ambas ediciones incluyen en la portadilla la frase “M. William Shake-speare, His True Chronicle History of the life and death of King Lear, and his three daughters. With the vnfortunate life of Edgar, sonne and heire of the Earle of Glocester, and his sullen and assumed humour of Tom of Bedlam”, además del vínculo escénico “As it was plaid before the Kings Maiesty at Whitehall” (Halliwell, *A Brief Hand-List* 13). En la primera parte de la frase se aprecian dos adaptaciones peritextuales principales: el nombre del autor y la indicación genérica, cuyas funciones comerciales se trataron en 2.2. El título “Master” y el nombre propio están dispuestos en una sola línea —“a singular and even unique testimony to the popularity of a dramatic author of the period” (Halliwell, *Outlines* 183)— y su función atributiva se enfatiza con el posesivo “His”; la indicación genérica, antepuesta al título, identifica *King Lear* como un drama histórico.

Como se mencionó en el capítulo 2, los dramas históricos tuvieron un auge entre la última década de 1500 y la primera de 1600. Los impresores, como las compañías, no tardaron en responder a la demanda. Andrew Wise publicó *Richard II*, *Richard III*, *1 Henry IV*, *2 Henry IV* y *Henry V*. Thomas Pavier, por su parte, promocionó cinco de los diez *quartos* de 1619 como historias: *Henry V*, *King Lear*, *Sir John Oldcastle* (en realidad una colaboración entre Anthony Munday y otros), *Pericles* y *The Merchant of Venice*. Cabe recordar que los dramas históricos eran la especialidad de Shakespeare (Hooks), aunque su definición era más flexible en la época de lo que muestra la clasificación genérica, aún dominante, del Primer folio. En contraste con la serie

histórica presentada por Wise y el Folio, Pavier incluye “not only [...] English monarchical history [...], but also citizen, legendary, and classical histories” (Lidster 190). Así pues, el drama histórico era un architexto de definición amplia cuyos alcances se han acotado por la predominancia del Folio, que solo abarca dramas monárquicos ingleses (6) y, por ende, excluye *King Lear*.

La clasificación genérica de *Lear* en el Folio ha resultado determinante para incluir la obra entre las “four great tragedies” junto con *Hamlet* (*The Tragical Historie of Hamlet* en su versión en *quarto* de 1603), *Othello* y *Macbeth*. En 1623, dos de los miembros más antiguos de los King’s Men, en conjunto con el llamado “sindicato del Folio”, publicaron la colección póstuma de las obras de su colega bajo el título remático de designación genérica *M[aste]r William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*. “Esa división por géneros ha condicionado en gran medida nuestra visión de Shakespeare” (Edmondson 83), reforzada por las adaptaciones peritextuales del siglo XVIII en adelante.

La versión en *folio* de *Lear* pasa por una transformación genérica respecto al *quarto* por medio de un nuevo título: *The Tragedie of King Lear*. Este género prevalece en diferentes ediciones de las obras “completas” en inglés: Rowe (1709), Jonson y Steevens (1778), Malone (1790), Orgel y Braunmuller (1956) y Greenblatt (2016). A contracorriente se ubican, como excepciones, la edición de Pope (1725), en la que *King Lear* es un drama histórico, y *The New Oxford Shakespeare*, que rechaza la definición genérica a favor del título temático *King Lear and his Three Daughters*.

Si los editores del Primer folio se hubieran guiado por el *quarto* de 1608, la obra inauguraría los dramas históricos según el arreglo cronológico. Para explicar su exclusión, lo más productivo sería buscar qué la separa del resto de los dramas históricos del Folio, y es que *Lear* no es, como John, los dos Richards y los cuatro Henries, un monarca inglés, sino británico. Esta separación se percibe incluso en el nivel léxico, pues Shakespeare usa el gentilicio “British” por primera vez en el *quarto* de *Lear* (Menzer 198): “I smell the bloud of a British man” (1969), “the Brittish powers

are marching hitherward” (2374) y “seeke him out vpon / The British partie” (2702–3).¹³ Para cuando se publicó el Folio, habían pasado veinte años desde los primeros esfuerzos de Jacobo I en pos de la unificación de Inglaterra y Escocia y, en sus últimos años de escritura, Shakespeare había dejado atrás los intereses británicos del periodo jacobino para escribir —en colaboración con su sucesor como dramaturgo principal de los King’s Men, John Fletcher— una obra isabelina titulada *Henry VIII* (rep. 1613). La apuesta por una serie de historias inglesas escritas durante el periodo isabelino y rematadas con un drama que termina con el nacimiento de “the high and mighty Princess of England, Elizabeth” (5.4.2) es una probable justificación para el traslado de *Lear* a una nueva categoría genérica.

Este cambio de drama histórico a tragedia tiene consecuencias importantes para la crítica y recepción de adaptaciones como la de Tate. Los modelos trágicos con los que contaban Shakespeare y sus contemporáneos incluían a Séneca; *The Fall of Magistrates*, de John Lydgate, y la antología poética colaborativa *The Mirrour for Magistrates*. En su *Poética* (siglo VI a. C.), Aristóteles trazó el desarrollo de la tragedia ateniense desde los ditirambos, pasando por autores como Esquilo y Sófocles, hasta abordar obras griegas específicas como *Edipo*. No obstante, cada autor ha entendido el género de manera distinta, por lo que existen tragedias que imitan los modelos griegos, que se ajustan a la definición aristotélica y otras “—Shakespeare’s for example—[that] were just written as their authors saw fit” (Boas 36). Luego, la forma trágica se compone de varios elementos que no influyen en la misma medida en cada generación o en escritores individuales (Muir 12).

En la Edad Moderna, críticos como George Whetstone o George Puttenham crearon y difundieron las normas de la tragedia a partir de modelos como Séneca (McEachern 4). Whetstone criticaba en la dedicatoria de *Promos and Cassandra* a la dramaturgia popular de atentar contra los

¹³ Las citas del *quarto* en ortografía original se toman de la edición digital de Best y se citan según su numeración.

modelos clásicos de lugar, tiempo y personajes, mientras que Puttenham enfatizaba el justo castigo de los transgresores. Varias de estas normas eran en principio irreconciliables con innovaciones de Shakespeare en su revisión del mito de Leir/Lear como la presencia del Fool y Poor Tom o el ahorcamiento de Cordelia tras su reconciliación con Lear. Las normas clásicas que promovían Whetstone y Puttenham se retomaron en el siglo XVII con los principios neoclásicos de verosimilitud, pureza de la forma dramática, división en cinco actos, decoro y propósito moralizante del teatro. Donde Shakespeare se caracterizaba por añadir personajes y subtramas cómicas (Miola 159), experimentar “across and against literary types and genres” (162–163) y mezclar fuentes heterogéneas (154), sus adaptadores y traductores durante más de dos siglos se encargaron de delimitar la definición genérica.

Las transformaciones entre ambos estadios de *King Lear* no se limitan al para- y architexto. Como se mencionó en 2.2, los exponentes de la New Bibliography pretendían reconfigurar un supuesto texto definitivo. Como consecuencia, las versiones en *quarto* y *folio* de *Lear* se estudiaron como corrupciones en la transmisión del original. En teoría, las prácticas textuales, críticas y editoriales centradas en la obra arquetípica harían posible encontrar el original del autor partiendo de las versiones impresas (Gabler 81). En contra de estos postulados, la teoría de la revisión autoral, minoritaria en el siglo XVIII pero de gran aceptación en la actualidad, permite entender los procesos adaptativos de los *King Lear* que generaron dos versiones distintas de igual validez autoral y que invalidan el ideal del texto único o “standard whole”. El reconocimiento de diferentes versiones dio pie a la práctica editorial conocida como “single-text editing” que toma como base para la edición un estadio textual en lugar del abstracto de la *obra*. Las diferencias dramáticas entre los dos estadios repercuten en el proceso adaptativo de Nahum Tate, cuyo hipertexto refleja el uso del *quarto* (Q1) y *Folio* (F1) como textos independientes (Massai, “Nahum Tate’s Revision” 436).

Entre las dos versiones shakespearianas de *Lear* hay adaptaciones que corresponden a uno o más tipos de transtextualidad: división en actos y escenas (propia del Folio y ausente en los *quartos*), ampliaciones (cerca de cien líneas adicionales en F1), reducciones (de casi trescientas líneas del Q1), cambios de vocablos aislados y puntuación, reasignación de diálogos, redistribución del verso e inserciones pragmáticas para la puesta en escena como efectos de sonido. También hay paratextos póstumos, entre los que se incluyen acotaciones inauguradas por Nicholas Rowe en su edición de 1709 e incluidas, con más o menos cambios, por editores posteriores; por ejemplo, la lista de *Dramatis Personae*.¹⁴ Los editores del siglo XVIII privilegiaron en general las ediciones en *folio*, aunque, desde Alexander Pope —el primero (en imitación de Rowe) en combinar los estadios de *Lear* en su edición de 1725—,¹⁵ varios editores optaron por intercalar versos de ambos estadios para conformar una sola obra. Pese al cambio de paradigmas editoriales con la adopción del “single-text editing”, algunas ediciones aún presentan la combinación (*conflation*) de ambos estadios para mostrar cómo las adaptaciones editoriales y teatrales han consolidado “what is actually meant by ‘Shakespeare’” (Bickley y Stevens 5), según se señaló en el capítulo 2. El paradigma de la revisión autoral y la edición de los textos como textos individuales serán de utilidad para traducir el *King Lear* de Nahum Tate como hipertexto.

3.5.1. LOS HIPOTEXTOS Y FUENTES DE *KING LEAR*

La variedad de hipotextos y fuentes que subyacen *Lear* demuestra el hábito de lectura (y adaptación) ecléctica de Shakespeare que señala Miola (154): el ahorcamiento de Cordelia procede

¹⁴ Definidas como “todo texto ([...] a veces añadido por los editores, como en el caso de Shakespeare) no pronunciado por los actores y destinado a esclarecer al lector la comprensión o el modo de presentación de la obra. Por ejemplo: nombre de los personajes, indicaciones de entradas y salidas, descripción de los lugares, indicaciones para la interpretación, etc.” (Pavis 25).

¹⁵ Por ejemplo, inserta el juicio de Goneril y Regan del Q1 con la nota “There follow in the old edition several speeches in the mad way, which probably were left out by the players, or by Shakespeare himself. I shall however insert them here, and leave ’em to the reader’s mercy” (3: 66). La edición *Variorum* de Fowles le atribuye la primera combinación de estudios a Theobald (1733).

del segundo libro de *The Faerie Queene*; la *Arcadia* proporciona el esbozo de la subtrama de Gloucester-Edmund-Edgar en los personajes del rey de Paphlagonia, su hijo legítimo Leonatus y el bastardo Plexirtus que se encarga de cegar y exiliar a su padre; la locura fingida de Edgar como Poor Tom se deriva del tratado anticatólico de Samuel Harsnett sobre los exorcismos; *The Mirrour for Magistrates* justifica la merma del séquito del rey, etc. Al eclecticismo, Miola agrega otros hábitos como la competencia con sus fuentes, ampliaciones (temáticas, psicológicas, espaciales, etc.) y otros cambios más o menos equivalentes a las herramientas de la *imitatio* que enlista Ascham en *The Scholemaster* (1570): conservar fragmentos de las fuentes, omitir, añadir, reordenar y cambiar elementos de un modelo.

Shakespeare complementó sus lecturas y prácticas de imitación con las tensiones político-religiosas tratadas en el capítulo 3, así como con consideraciones pragmáticas desde la edad de los actores de la compañía King's Men hasta las posibilidades escénicas de los teatros londinenses. La muerte de Cordelia, en la que Shakespeare difiere de sus hipotextos, estaría justificada por el peligro político de insinuar que la reina de Francia, un país católico, pudiera gobernar Inglaterra después de una invasión, en especial tras la Conspiración de la Pólvora de 1605. A diferencia de las crónicas, Shakespeare deja el trono en manos de los supervivientes ingleses: Albany, Kent y Edgar. Asimismo, la cautela política daría lugar a la subversión de las expectativas del público (Freebury-Jones) y, por ende, a una ventaja competitiva respecto del repertorio de otras compañías.

Por encima de las crónicas, el hipotexto principal parece haber sido la obra anónima *The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters*. La primera representación registrada de este drama histórico —una coproducción entre los Queen's Men y Lord Sussex's Men— tuvo lugar el 6 de abril de 1594 en el Rose Theatre. Ese año, la compañía teatral de la reina vendió varios de sus libretos más famosos. El drama terminó así en manos de Edward White, pero su publicación tendría que esperar hasta la llegada de su sucesor, John Wright. Es incierto si

Shakespeare tuvo acceso a la obra desde su estreno en los escenarios o hasta su impresión en 1605, pero la evidencia textual revela coincidencias, a veces palabra por palabra, entre ambas versiones.

Entre otros procedimientos hipertextuales en los *Lear* de Shakespeare, encontramos la *conciación* (por ejemplo, la repartición del reino, las declaraciones de las tres hijas y el repudio de Cordelia se redujeron de 321 versos a 105 en Q1 y 116 en F1), la *ampliación* (la escena de la tormenta, el juicio *in absentia* de Goneril y Regan, el personaje del Fool, la subtrama de Gloucester-Edmund-Edgar, etc.) y la *desrimación* o rechazo de “las rimas sin destruir el ritmo métrico” (Genette, *Palimpsestos* 276). Como se trató en 3.4, Shakespeare imitó la escritura de los University Wits; en particular, reprodujo en sus obras el verso blanco que popularizó Christopher Marlowe, si bien este modelo de versificación en lengua inglesa se remonta a la traducción que hizo Surrey de la *Eneida* (1554). Como se expuso antes, la *imitatio* —de contenidos, estilos o, según agrega Stagg, de versos (45)—era una práctica aceptada e incluso necesaria en el teatro, y Shakespeare fue uno de varios dramaturgos que imitaron a Marlowe; “[s]ome of these plays make no effort to imitate Marlowe’s characters, plots, or ideas, but simply **echo his verse style**” (Berek 58, énfasis mío).

Shakespeare usó verso de manera exclusiva solo en cinco dramas (Edmondson 92), mientras que el resto alterna entre verso y prosa. Según el conteo de Bate y Rasmussen, *King Lear* se divide en 75 % de verso y 25 % de prosa (2007). Este alto porcentaje justifica la necesidad de considerar la tradición poética de “Marlowe’s mighty line”, como la llama Ben Jonson en la que se inscribe Shakespeare.

El ataque de Greene que se trató en 3.2 se centra en la versificación de Shakespeare, quien, según el panfleto “supposes he is as well able to **bombast a blanke verse** as the best of you” (45–46, énfasis mío). Según Robert Stagg, la invectiva de Greene tiene una base cuantificable en las obras tempranas (18): cerca de 90 % de los versos de la tercera parte de *Henry VI* terminan con acento “bombástico” en la décima sílaba (18). En los dramas subsiguientes, Shakespeare se alejó

cada vez más del verso de Marlowe y matizó los cierres bombásticos con un acento débil o *feminine ending* al final del pentámetro yámbico.

A partir de 1597, aumenta el número de versos terminados en acento débil por obra. Con 27.1 % de finales femeninos, *Lear* es una de las cinco obras con mayor porcentaje. Con base en esta tendencia en las obras, Stagg afirma: “the feminine ending in blank verse is a genuinely Shakespearean innovation” (48). Esta innovación, no obstante, le resta regularidad al verso blanco inglés y fue el objeto de esfuerzos de *transesquilización* o corrección estilística con el desarrollo del verso heroico neoclásico en los siglos XVII y XVIII.

4. EL PARATEXTO FACTUAL DE LA ADAPTACIÓN (HIPERTEXTO)

4.1. NAHUM TATE Y EL CONTEXTO AUTORAL

A diferencia del estatus icónico más o menos estable de Shakespeare desde el siglo XIX, la reputación de Nahum Tate y otros adaptadores contemporáneos y posteriores se ha visto perjudicada tanto por las nociones de la obra estable como por la preponderancia de la figura autoral. Estas adaptaciones y adaptadores empezaron a revalorarse hasta el siglo XX desde los estudios históricos de Shakespeare según consideraciones sobre la industria teatral-editorial, la censura y los diferentes paradigmas de originalidad e imitación de cada época (Stapleton). A fin de traducir *The History of King Lear* en su calidad de obra derivada y enmarcarla en su contexto, es necesario confrontar las acusaciones contra Tate y, como en el caso de Shakespeare, hacer un balance de su reputación.

En general, si se reconoce a Tate es como Poeta Laureado de Inglaterra; por ser objeto de burla en *The Dunciad*, de Alexander Pope; como adaptador de Shakespeare, o por la letra del villancico “While Shepherds Watched Their Flocks”. Su ocupación como adaptador es lo que más

contribuyó al descrédito y, tras el restablecimiento de los textos de Shakespeare en el teatro decimonónico, desencadenó los calificativos que cité al inicio de este trabajo —“Nahum Tate’s trash” (Booth), “this desecration” (Cousin 371) o “this travesty” (Womack 96) y “the poetaster Nahum Tate” (Bloom, *Anxiety* 50)—. Aunque estos calificativos se consolidaron con el surgimiento de la bardolatría, en parte “[t]his opinion originated with Tate’s younger contemporaries” (Spencer, *Nahum* 13). Junto con la invectiva de Pope en *The Dunciad*, pueden mencionarse las de Jonathan Swift y Thomas Parnell, escritas en los últimos años de Tate o tras su muerte. A manera de contrapunto, también hay opiniones favorables entre sus contemporáneos, como el crítico de teatro Gerard Langbaine y el pastor anglicano Samuel Wesley.

En la obra de Tate se manifiestan, como en la de Shakespeare, el impacto de la educación con base en el latín y los modelos clásicos, los conflictos religiosos y la industria teatral-editorial. Estos ámbitos se toman como punto de partida para la lectura total y posterior traducción de la obra de Tate en su calidad de hipertexto. En este capítulo se expone la continuidad de los tres ejes respecto a las épocas isabelina y jacobiana, sin olvidar que se deja de lado la interrupción monárquica durante el periodo de la Mancomunidad inglesa o Interregno.

Ambas denominaciones para el periodo entre 1649 y 1660 conllevan una carga ideológica. “Interregno” enfatiza la continuidad monárquica como el régimen político natural de Inglaterra, mientras que “Mancomunidad” destaca el régimen político alternativo de esos años (Jordanova 107). La omisión de la Mancomunidad y el enfoque monárquico en este trabajo se justifican por dos razones. Por lo general, se concibe el periodo de 1649 a 1660 como una interrupción no solo de la continuidad monárquica, sino del teatro. Si bien la industria siguió operando, la demolición de los principales teatros, la precarización de las compañías teatrales y las nuevas funciones asignadas al teatro (por ejemplo, las obras bíblicas en el repertorio de los Lord Cromwell’s Men para popularizar las escrituras) exceden los alcances de este trabajo. Aparte, la vida y obra de Tate

se insertan en un contexto monárquico y de producción teatral que abrevia de los periodos isabelino y jacobiano más que de cualquier actividad dramática o política durante la Mancomunidad.

Nahum Tate, irlandés de nacimiento, colaboró con John Dryden en *Absalom and Achitophel* (1682) y con Henry Purcell en el libreto operístico de *Dido and Aeneas* (1689), escribió once obras dramáticas, textos en verso, en prosa y alrededor de quince traducciones al inglés. Su abuelo, Faithful Teate (?–1660) fue ministro puritano y vicerrector del Trinity College. Su padre, también llamado Faithful, nació en Dublín y se educó en la misma universidad. Nahum Tate, entonces, nació en el seno de una familia de ministros puritanos educados en Trinity College (Spencer, *Nahum* 21), donde él mismo empezó a estudiar en 1668. Su formación básica, si coincide con la de sus hermanos, estuvo a cargo de Henry Savage, colega de su abuelo.

4.1.1. EL SISTEMA EDUCATIVO

Como Shakespeare, Tate aprendió latín con la gramática de Lily, que describió como “[n]o Volume so obscure, no Author met / So difficult, as William Lilly, yet” (*Poems* 218). A diferencia de Shakespeare, sin embargo, en la época se reconocía a Tate como un académico con conocimiento de los clásicos, del latín, del griego y del hebreo, así como del italiano y francés. Para 1668, Trinity College había pasado por varias destituciones y cambios en el programa, y, en los primeros años tras el regreso de Carlos II, la reputación del plan de estudios se vio afectada por los seguidores de Cromwell que enseñaron ahí durante el Interregno (Barnard 45). Quizá como consecuencia de este descrédito, Spencer describe el plan de estudios como anticuado (*Nahum* 21), pero este calificativo podría aplicarse a otras instituciones y niveles educativos de la época: “many old grammar schools teach Greek, Latin and Hebrew, but not mathematics, chemistry or physics” (Mortimer 139). No quedan noticias de un título universitario, por lo que se asume que Tate optó por explorar el oficio literario como ocupación principal, una vez terminado su paso por la educación superior.

4.1.2. EL CONFLICTO RELIGIOSO

Mientras Tate cursaba sus estudios, se conjugaron acontecimientos que arraigaron la desconfianza del catolicismo, aunque, como se observó 3.1.2, el anticatolicismo existía desde antes en Inglaterra, a donde Tate se mudaría en algún momento de los setenta. En la década de 1650, el Parlamento intentó erradicar el anglicanismo —en particular, la facción que simpatizaba con el arminianismo, pues “[t]he sulphurous path leading to the Roman Church was, in the opinion of the Puritans, adorned with such ‘Arminian’ trappings as surplices, altar rails, crucifixes and statues” (Fraser, *Royal Charles* 17)— e instaurar la Iglesia presbiteriana. Para lograrlo, igual que en la Reforma, se vetaron las imágenes y objetos religiosos, se modificaron los servicios litúrgicos con el reemplazo del Book of Common Prayer por el Directory of Public Worship y se prohibió la observancia del santoral, Pascua y Navidad.

A su regreso de Francia en 1660, Carlos II reinstauró la Iglesia anglicana y otras instituciones suprimidas por el Parlamento. Como resultado, surgió una nueva jerarquía religiosa en la que las denominaciones disidentes coexistían con la religión oficial (Burns 117). La estancia del rey en territorios católicos en los primeros años de conflictos durante el reinado de su padre y tras la Batalla de Worcester 1651 facilitó su resistencia a los prejuicios de la época, pero, en oposición a esta tolerancia individual, la segunda mitad de 1660 estuvo marcada por la desconfianza religiosa.

David Roberts divide la Restauración en tres cambios de régimen partiendo de la periodización más amplia, de 1660 a 1714, con la muerte de Ana Estuardo. Los primeros años, de 1660 a 1678, se caracterizan por el declive del optimismo sobre el retorno de Carlos II. En la última etapa, Inglaterra se define como “a newly reformed, Protestant nation, a nascent imperial power and an unequivocal enemy of France” (9). La segunda etapa, de 1679 a 1688, que enmarca el

hipertexto de Tate, se caracteriza por el recelo del catolicismo y la división política, construidas y consolidadas en el imaginario a partir de la representación, en la literatura de la época, de los sucesos político-religiosos en Inglaterra y otros territorios.

El recelo y división política de la segunda etapa tuvo varios antecedentes. Según atestiguan panfletos como “London’s Flames, or the Discovery of such evidence as were deposed before the Committee of the Parliament etc., with the insolences of the Popish party” (1667), la responsabilidad del incendio de Londres en 1666 se atribuyó a los católicos. El diario de Samuel Pepys es otra de nuestras fuentes sobre los rumores y decretos de los años posteriores. En 1668, un destello de luz provocó “apprehensions [...] of the city being burned, and the papists to cut our throats” (Latham & Matthews IX: 208), y a un mes del incendio, en octubre de 1666, se propuso una resolución para expulsar y excluir a los papistas de los puestos oficiales, aunque, al parecer, no se ejerció de manera estricta (Latham & Matthews VIII: 425). Pese a la oposición de Carlos II, se promulgaron leyes que excluían a católicos, judíos y disidentes¹⁶ o que limitaban los derechos de estos grupos a votar, cursar estudios universitarios y obtener o mantener puestos de gobierno.¹⁷ Por sí mismas, estas fricciones eran suficiente para fomentar rumores sobre intrigas de invasión católica, pero los rumores cobraban mayor poder a medida que Inglaterra conocía a su nuevo rey.

Un poema satírico de atribución incierta describe a Carlos II como “a Slave to ev’ry Little Whore”. El rey tuvo trece amantes, más de trece hijos bastardos y una esposa, Catalina de Braganza, que nunca produjo un heredero al trono. En este panorama, los ataques del poema tenían relevancia política, pues, de no tener hijos legítimos, el hermano menor de Carlos II —Jacobo, duque de York— era el siguiente en la línea de sucesión. Jacobo se convirtió al catolicismo

¹⁶ Véase en particular el artículo IX de “Charles II, 1661: An Act for the well Governing and Regulating of Corporations”. *Statutes of the Realm 1625-80*. Vol. 5. Ed. John Raithby. s.l, 1819. *British History Online*. Web. 12 de julio de 2024. <<https://www.british-history.ac.uk/statutes-realm/vol5/pp321-323>>.

¹⁷ Por ejemplo, el Test Act de 1673 y sus reiteraciones en años subsecuentes.

alrededor de 1668, lo que agudizó la inquietud entre los protestantes. Entre 1678 y 1681, la crispación alcanzó su punto más álgido a causa del Complot Papista y la Crisis de Exclusión.

El Parlamento se dividió en dos facciones a partir de 1678. Por un lado, estaba el partido tory o aquellos que apoyaban al rey y la sucesión legítima del duque de York. Por otro lado, se encontraba el partido whig o aquellos que apoyaban al conde de Shaftesbury y buscaban excluir a Jacobo como sucesor a favor Jacobo Scott, duque de Monmouth, uno de los hijos ilegítimos (y protestantes) de Carlos II. El poema *Absalom and Architophel* —cuya primera parte, a cargo de John Dryden, se publicó en 1681 y la segunda, escrita por Tate, en 1682— resume la crisis política de manera tangencial mediante paralelismos bíblicos. El mismo año que se publicó la primera parte, Carlos II disolvió el Parlamento para asegurar la sucesión de su hermano.

Según Michael Dobson, el Complot Papista y la Crisis de Exclusión dieron pie a un panorama teatral en el que la controversia estaba latente en todos los dramas. Como consecuencia, los censores, lectores y asistentes al teatro escudriñaban las obras en busca de pasajes que delataran tendencias disidentes o antimonárquicas. En ese contexto, toda adaptación shakespeariana de la época “demands to be read not as an anthology of inept Shakespeare criticism but as **a series of often astute experiments in politicizing and depoliticizing the contemporary stage**” (*Making* 63–64, énfasis mío). Esta imbricación entre política, religión y teatro afectó las decisiones adaptativas de Nahum Tate, que también se vieron influidas por los cambios sociales y técnicos en el teatro a partir de 1660.

4.1.3. NAHUM TATE, LA INDUSTRIA TEATRAL Y LA INDUSTRIA EDITORIAL

En Dublín, la industria teatral se desarrolló como espejo de la industria londinense, con un repertorio que, en su mayor parte, incluía adaptaciones de obras isabelinas y jacobianas. En octubre de 1662, John Ogilby, Master of the Revels en Irlanda, inauguró el Smock Alley Theatre o Theatre

Royal, el más importante de Dublín durante la Restauración y, junto con los recintos de Killigrew y Davenant en Londres, uno de los teatros británicos autorizados por Carlos II a su regreso. El catálogo de representaciones de Shakespeare en Irlanda a partir de 1662 arroja *Othello* como la puesta más temprana en noviembre (“Shakespeare’s Plays”). Un mes antes, se presentó *Wit Without Money*, de John Fletcher, y un año después aparecen obras que no retomaban el repertorio inglés previo a 1642 como *Pompey*, una traducción de Pierre Corneille al inglés hecha por Katherine Philips, y la tragedia *The Generall*, de Roger Boyle. Según este catálogo es probable que Nahum Tate viera *King Lear* y otros dramas de Shakespeare en Dublín durante sus años de estudiante, con probabilidad en adaptaciones que respondían a un nuevo gusto, omitían albures, actualizaban el vocabulario y tomaban decisiones prácticas de montaje para los nuevos teatros (Bald 375–376).

Carlos II importó a Inglaterra contenidos y estilos propios del teatro francés y, en específico, de los dramas de Corneille. Aun cuando, en general, el teatro de la Restauración retomó aspectos del teatro anterior a 1642 (Richetti 109), las innovaciones técnicas y los cambios de influencia francesa en el gusto literario afectaron las adaptaciones del repertorio isabelino y jacobiano. En el ámbito político, asistir a una tragedia de corte neoclásico en el escenario de proscenio del Smock Alley era “an act of fealty to the king” (Morash 14). Desde la literatura, los escritores estaban al tanto del gusto del rey por el teatro francés, por lo que, a la par del verso blanco del siglo XVI, adoptaron la rima, los decasílabos y alejandrinos franceses, aunque la predilección inglesa por el género tragicómico, en un principio contrario a la pureza de los géneros que promulgaba el neoclasicismo, marca una clara distancia con el teatro francés.

En Inglaterra, Carlos II otorgó a William Davenant y Thomas Killigrew el derecho exclusivo de reclutar actores, permisos para construir teatros en la ubicación que eligieran, la exclusividad para representar cualquier tipo de entretenimiento escénico, la libertad de cobrar las entradas a discreción y el permiso para que las mujeres se presentaran por primera vez en los

escenarios públicos (Latham y Matthews X: 432). Con estas ventajas, Davenant y Killigrew fundaron Duke's Company —patrocinada por el duque de York— y King's Company, respectivamente. La mayoría de los dramas isabelinos y jacobinos, incluidos los de los King's Men, se repartieron entre estas compañías, que compartían el duopolio del teatro inglés.

Davenant tenía el derecho de representar nueve obras de Shakespeare “in as legitimate a form as could then be tolerated” (Halliwell, *Outlines* 183): *Hamlet*, *Henry VIII*, *King Lear*, *Macbeth*, *Measure for Measure*, *Much Ado About Nothing*, *Romeo and Juliet*, *The Tempest* y *Twelfth Night* (Nicoll 352). Allardyce Nicoll sugiere que a esta lista deben agregarse *Timon of Athens*, *Troilus and Cressida* y las tres partes de *Henry VI*. Killigrew, en cambio, aseguró los derechos de casi todas las obras más populares de sus antecesores, en particular de los King's Men, que, según aseguraba, eran ancestros directos de su compañía: *All's Well That Ends Well*, *Antony and Cleopatra*, *As You Like It*, *The Comedy of Errors*, *Coriolanus*, *Cymbeline*, las dos partes de *Henry IV*, *Julius Caesar*, *King John*, *Love's Labour's Lost*, *The Merry Wives of Windsor*, *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream*, *Othello*, *Richard II*, *Richard III*, *The Taming of the Shrew*, *Titus Andronicus*, *The Two Gentlemen of Verona* y *The Winter's Tale* (35). Killigrew se instaló en el Theatre Royal en 1663, y Davenant, en el Duke's Theatre (originalmente en Lincoln's Inn Fields y, a partir de 1671, en Dorset Garden) en 1661.

El diario de Pepys, aficionado al teatro, permite contrastar la recepción del repertorio anterior a 1642 con y sin adaptaciones. Christopher Spencer contabiliza que entre 1/8 y 1/9 de las funciones registradas en el diario fueron obras de Shakespeare (*Five Restoration Adaptations* 3), a lo que se suma su lectura en formato *quarto* y *folio*. La recepción y adaptación de la época puede dividirse en dos etapas. En la primera, las obras se adaptaron sobre todo en función de las nuevas posibilidades técnicas (efectos especiales, música y escenografía) y sociales (inclusión de actrices)

del teatro inglés. En la segunda, empezaron a transformarse las obras mediante la *ampliación*, *reducción*, *transestilización* y *transmotivación* tácita y explícita.

Emma Depledge señala diferencias importantes entre los paratextos teatrales y editoriales de los dramas adaptados. Por un lado, los primeros le atribuían a Shakespeare la autoría de las adaptaciones en los escenarios. Por otro lado, en los dramas impresos solo figuraba el nombre del autor en la portadilla y las páginas preliminares permitían al autor declarar y justificar sus cambios al hipotexto shakespeariano (“Authorship” 203). Las adaptaciones hiper- y paratextuales, en conjunto con el acceso limitado a los hipotextos, afectaron la configuración de lo que se presentaba y reconocía como *King Lear* desde la Restauración hasta el regreso a los textos en *quarto* y *folio* en los escenarios del siglo XIX. Durante más de 150 años, *King Lear* fue a la vez una tragedia, un drama histórico y una tragicomedia cuya autoría alternaban Shakespeare y Tate.

Se explicitara o no la proveniencia de los hipertextos, a partir de 1660, “Shakespeare’s plays belonged to the theatre more significantly that they belonged to Shakespeare, and **it was first and foremost the situation of the reopened playhouses which dictated their form and their status**” (Dobson, *Making* 18–19, énfasis mío). La transición entre las adaptaciones técnicas y las adaptaciones hipertextuales estuvo determinada por la recepción inicial de las obras, de la que Pepys nos proporciona algunos ejemplos. En marzo de 1662, asistió a la primera puesta en escena de *Romeo and Juliet* tras la Restauración, sobre la que opinó “the worst that ever I heard in my life” (Latham y Matthews III: 39). El mismo año vio *A Midsummer Night’s Dream*, “the most insipid ridiculous play” (208). De la segunda etapa destaca, en las comedias, el caso de *The Tempest* en la adaptación de John Dryden y William Davenant, que Pepys menciona diez veces entre noviembre de 1667 y mayo de 1668: “good, above ordinary plays” (VIII: 522), “very pleasant, and full of so good variety that I cannot be more pleased almost” (527), “I do like it very well” (576), etc. Entre las tragedias resalta *Macbeth*, en adaptación de Davenant: “a most excellent play for

variety” (VII: 423), “a most excellent play in all respects [...] in divertissement [...] most proper [...] and suitable” (VIII: 7), etc. Aunque los dramas impresos anteriores a 1642 siguieron circulando a la par de sus hipertextos, el teatro estuvo dominado por las adaptaciones neoclásicas durante la Restauración y hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando empezaron a cuestionarse las transformaciones con el desplazamiento del decoro por el realismo psicológico (Spencer, *Five Restoration Adaptations* 5). No obstante, incluso tras el restablecimiento de los textos “originales”, aún se discutían cuestiones de verosimilitud y decoro en ediciones como la de Samuel Johnson (1765) o adaptaciones como la de Mary y Charles Lamb (1807).

4.2. EL TEATRO DE LA RESTAURACIÓN, EL COMLOT PAPISTA Y LA CRISIS DE EXCLUSIÓN

4.2.1 LA CENSURA TEATRAL

Además de incorporar papeles femeninos, escenografía móvil y nuevos efectos especiales, los dramaturgos de la época debían tomar previsiones políticas, ya que “[a]lthough extensively revived and panegyricized at this time, Shakespeare proved neither infallibly profitable nor safely uncontroversial” (Dobson, *Making* 62). Para Dobson, el interés por adaptar a Shakespeare durante la Restauración estuvo enmarcado por la Crisis de Exclusión y los rumores sobre el Complot Papista difundidos por Titus Oates. A finales de septiembre de 1678, el Privy Council lo convocó para escuchar las declaraciones que, en teoría, sustentaban las advertencias de Israel Tonge y Christopher Kirkby al rey sobre la existencia de una conspiración para asesinarlo.

Oates lanzó acusaciones contra el arzobispo de Dublín, el médico de la reina y el secretario de la duquesa de York, a quienes se les imputó una alianza con Luis XIV para envenenar al rey y restaurar la fe católica en Inglaterra. Más tarde ese año, como sucedió tras el incendio de 1666, el imaginario popular culpó a los papistas por el asesinato del magistrado protestante Edmund Godfrey. El conde de Shaftesbury aprovechó la coincidencia y las subsecuentes acusaciones de

Oates para solicitar la exclusión formal del duque de York del Privy Council. Después, el Parlamento reforzó el destierro de los disidentes de la vida pública y más de cuarenta hombres fueron sentenciados a muerte tras los señalamientos de Oates.

La tensión política y renovadas persecuciones de católicos fortalecieron conmemoraciones de la Conspiración de la Pólvora como la quema de efigies del papa (Fraser, *Royal Charles* 361–362). La relevancia de la Conspiración de 1605 se actualizó de manera constante en el siglo XVII. En 1662 se publicó *A True and Perfect Relation of that Most Horrid & Hellish Conspiracy of the Gunpowder Treason* para celebrar el regreso de Carlos II “by recalling his grandfather’s deliverances” (A. James 20). El descubrimiento del supuesto Complot Papista obligó a refrendar la narrativa anticatólica oficial con una reedición del testimonio original de 1606, *The Gunpowder-Treason* (1679), a la que se agregó un prefacio que desmentía la participación protestante y la conversión católica de Jacobo I. Con el mismo propósito, John Williams publicó otra crónica en 1681, esta vez “using the strategy of the parallel to demonstrate that if the Gunpowder Plot was genuine, then the Popish Plot must also be” (A. James 22). La conmemoración del 5 de noviembre, las alusiones literarias y los panfletos aseguraron que las referencias a barriles, pólvora, bóvedas soterradas y traidores se mantuvieran vigentes como alusiones reconocibles a la Conspiración y, por asociación de los agentes católicos, al Complot Papista.

Los rumores sobre el Complot y su deformación popular dieron pie a las adaptaciones de Shakespeare en los años siguientes, de las que *Titus Andronicus, or, The Rape of Lavinia* (1678), de Edward Ravenscroft, sería la obra inaugural. A esta le siguieron *Troilus and Cressida, or, Truth Found Too Late* (1679), de John Dryden; *The History and Fall of Caius Marius* (1679), de Thomas Otway, basada en *Romeo and Juliet*; el *King Lear* de Tate en 1681, y *The Injured Princess* (1682), de Thomas Durgey, basada en *Cymbeline*. Como afirma Dobson, durante la Crisis de Exclusión todas las obras eran potencialmente controversiales (*Making* 63), porque, como se señaló en 4.1.2,

eran el resultado de esfuerzos por “politizar y despolitizar” el teatro (64, traducción mía). A las adaptaciones anteriores deben agregarse dos más de Tate —*The History of King Richard the Second* (rep. 1680; pub. 1691) y *The Ingratitude of a Common-Wealth: Or, the Fall of Caius Martius Coriolanus* (pub. 1682)— y una de John Crowne —*Henry the Sixth, The First Part* (1681)— que fueron objeto de la censura.

Siguiendo la iniciativa de actualizar la relevancia política de Shakespeare, Nahum Tate adaptó *Richard II*, *King Lear* y *Coriolanus*. *Richard II* se prohibió dos veces en los escenarios, pese a que Tate intentó evadir la censura al renombrar personajes y darle a la obra el nuevo título *The Sicilian Usurper*. Incluso con cambios, la obra ameritó el cierre del teatro de Killigrew en Drury Lane por diez días. En el formato impreso —que podía eludir restricciones temporales o de decoro (Bourne 7) según se expuso en 2.2—, Tate fundamenta sus cambios en la verosimilitud, uno de los principios neoclásicos franceses. También justifica la existencia material de la obra para preservarla, “though forbid to tread the Stage”, y se soporta tanto en la reputación como en la autoridad de las fuentes e hipotextos de Shakespeare que él mismo retoma. Según escribe, las crónicas de Raphael Holinshed que subyacen el drama shakespeariano no le permitían “in this new Model so far transgress the truth”. Con la importación del drama francés, se renovaron las discusiones sobre la verosimilitud en el teatro. En 1674, Rymer tradujo al inglés las *Réflexions sur la poétique d’Aristote*, de René Rapin y, en 1678, publicó *The Tragedies of the Last Age*. En esta obra, criticaba a los dramaturgos isabelinos y jacobianos por no ceñirse a los principios de la tragedia, tomados en parte de Aristóteles, que promulgaba la escuela francesa y entre los que se incluye la probabilidad de la trama o verosimilitud (Dutton 154). En peritextos como la dedicatoria de *Richard II*, Tate declara su adherencia a este y otros principios como la justicia poética, el decoro y las unidades de tiempo, espacio y acción (154), que, con las consideraciones políticas, se reflejan en sus hipertextos.

La adaptación de *Coriolanus* motivó el siguiente encuentro de Tate con la censura. En *Richard II*, buscó deslindar la obra de cualquier paralelismo político y declaró que “[t]o form any Resemblance between the Times here written of, and the Present, had been unpardonable Presumption in Me”. Los peritextos de *Coriolanus*, en contraste, situaban la afinidad política del autor en el lado, sino de los tory, sí del derecho divino y, por ende, en contra la Mancomunidad previa y la reciente exclusión del duque de York. Como en *Richard II*, Tate declara su deuda con Shakespeare, pero, a diferencia de esa primera publicación, hace patente su propósito y comentario político “to set the Parallel nearer to Sight, than to throw it off at a further Distance”. Como en *Absalom and Archithophel* y la crónica de John Williams que se mencionaron antes, los escritores de la época recurrían a estrategias como paralelismos o personajes tipo (Hume 221) para politizar sus obras.

Estas correspondencias podían negarse *a posteriori* (como en *Richard II*) o asumirse de manera abierta por medio de paratextos teatrales o editoriales (como en *Coriolanus* o *King Lear*) según el clima político. No obstante, los dramaturgos asumían que el público sabría extrapolar las críticas mediante “the drawing of precepts, parallels, and explanations” (Hume 190). Como es de esperarse, la capacidad de extrapolación histórico-política se modifica con el tiempo, pero puede recuperarse en ediciones críticas y traducciones que restauren la capacidad retórica original de las obras. Esta reactivación, en un contexto teatral en el que Shakespeare se usaba para propósitos políticos, es útil en la medida en que “by understanding both poem and audience one balances them against each other and begins to appreciate how poetry is also politics” (McKeon 13). La adaptación de *King Lear*, aunque menos controversial que las dos obras que la antecedieron y sucedieron, es resultado, entre otras cosas, de la autocensura, que motivó la omisión del rey de Francia a pesar de su presencia en los hipotextos de Shakespeare que se trataron en 3.5.1 y su reemplazo por Edgar

como pretendiente de Cordelia. Por supuesto, no todos los cambios tenían un motivo político, pues los dramaturgos también trabajaban en función de los escenarios y actores.

4.2.2 INNOVACIONES TEATRALES Y PECULIARIDADES ESCÉNICAS

La percepción general sobre las producciones históricas de Shakespeare se limita con frecuencia a un solo espacio —The Globe— y un solo periodo —el isabelino—. Si se toman en cuenta recintos como Blackfriars o Whitehall, suele ser para estudiar las obras en función del espacio para el que se especula fueron escritas, lo que ha dado pie a la distinción entre obras privadas, para la corte o para el teatro cerrado y obras públicas, comerciales o para teatro abierto.¹⁸ A partir de esta clasificación, se ha atribuido la escritura de los romances a la compra del Blackfriars en 1609 bajo el argumento de que la acústica e intimidad de un teatro cerrado le permitiría a Shakespeare experimentar con la música y los efectos especiales (Shellard y Keenan 23). Por más que ciertas escenas y diálogos pudieran tener mayor resonancia según las condiciones en que se representaran, “[a]ll plays at the time were [...] built to flex to fit a wide range of places, inside and out, upscale and down-market” (Menzer 139). Las compañías con frecuencia adaptaban las obras para los diferentes públicos y recintos en sus giras durante el cierre de los teatros a causa de la peste.

Esta flexibilidad para las puestas en escena explica la falta de acotaciones en los estadios textuales disponibles, uno de los problemas al momento de editar a Shakespeare. Dado que las convenciones de publicación de los dramas no estaban asentadas en el siglo XVI, “no one knows what Shakespeare intended [...]; he might have been content to leave the problem to his company: and [...] they may have solved it in different ways according to the different locations” (Wells, *Re-Editing* 70). En cambio, en la Restauración, el problema recae en que las acotaciones de los dramas

¹⁸ Para una discusión de esas divisiones, véase Price, Eoin. *Public and Private Playhouses in Renaissance England. The Politics of Publication*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.

impresos estaban pensadas para un público con conocimiento de los recintos, de la tecnología disponible y los actores (Keenan, *Restoration Staging* 42). La falta de fuentes contemporáneas como ilustraciones, aunada a la tradición de críticas en contra del teatro de la Restauración (28), dificulta la labor de editar y, aún más, de traducir los dramas de la época. Más que en los siglos precedentes, a partir de 1660 la imprenta y el escenario se convirtieron en experiencias complementarias, ya que, por un lado, el escenario proporcionaba los elementos audiovisuales y, por otro, la imprenta permitía a los dramaturgos y compañías evadir la censura en los escenarios, justificar sus decisiones y, según la obra, exponer o mitigar la relación entre una determinada trama y el contexto.

Las convenciones para editar obras dramáticas que se presentaron en 2.2 realizaban la dualidad de la experiencia dramática con paratextos que hacían patente tanto la existencia teatral como la textual (August 6). A partir de 1660, las divisiones en actos y escenas, descripciones de la escenografía, vestuario y los nombres de los actores servían para auxiliar la imaginación teatral en la lectura de las obras impresas. Richard Flecknoe, por ejemplo, resaltaba que los lectores, asistidos por estos paratextos, sabrían suplir “much of the Ornament of the Stage” mediante “lively imagination” (“To His Excellence”). Al mismo tiempo, la imprenta estabilizaba las obras y, por ende, las hacía más comprensibles, ya que, previo a su impresión, los dramas existían de manera fragmentaria.

En la práctica, no había un manuscrito autoral como el que buscaba desenterrar la *New Bibliography*, sino diversos papeles que se repartían entre autor, actores, compositores y escenógrafos. A estos documentos, además, deben agregarse las impresiones que se repartían al público durante el estreno: los prólogos, epílogos y el “argumento”, que hacía las veces de un

programa en el que se incluía la sinopsis y la lista de personajes (sin la correspondencia de actores).¹⁹ Salvo excepciones como el epílogo a *The Distressed Mother*, de Ambrose Philips, la mayoría de los prólogos y epílogos de la Restauración no sobrevivían más de tres días —el día en que el autor recibía una parte de las ganancias como el primer pago por su obra— en el escenario, por lo que su preservación en el formato impreso permitía a los lectores reconstruir estas primeras representaciones. Tiffany Stern sugiere que la decisión de excluir estos paratextos en la obra impresa podía implicar que contaba con la aprobación completa del público, mientras que su inclusión señalaba que la obra era susceptible a cambios (*Documents* 82). Aún así, la imprenta fijaba una versión que podía retomarse (como los *King Lear* de Shakespeare y el *Lear* de Tate) para nuevas puestas en escena y adaptaciones. A esta virtud se aunaba, como se vio en 4.2.1, la libertad de presentar al público fragmentos u obras completas cuya representación había sido censurada, así como la posibilidad de explicitar la interpretación de la obra mediante los peritextos.

La insistencia de Flecknoe y otros dramaturgos como Tate en incluir páginas preliminares sugiere que, en mayor medida que en la época de Shakespeare, la relación entre el teatro y la imprenta era estrecha por cuanto “the form, design and layout of the printed text could help a reader visualise theatrical performance” y que, tanto para los lectores como para los dramaturgos de la época “the published play is a window onto theatrical performance” (Keenan, *Restoration Staging* 46). Por tanto, para traducir las adaptaciones intermediales habrían de tomarse en cuenta la lectura y la representación, puesto que los textos base cumplían ambas funciones en la cultura de origen.

Ante la confianza de Flecknoe en la imaginación teatral de los lectores, cabe recordar que la adaptación de Shakespeare para puestas en escena no era solo competencia de las compañías; en

¹⁹ Para más sobre los documentos de representación, véanse *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, y *Rethinking Theatrical Documents in Shakespeare's England*. Londres: The Arden Shakespeare, 2020.

la época, también era un suceso doméstico cuando los dramas impresos se anotaban como obras de estudio o se usaban para montajes no profesionales. Las estrategias del teatro aficionado no distaban de las del teatro profesional. El manuscrito Dering, que se mencionó en el capítulo 2, nos proporciona el primer registro conocido de una representación aficionada de Shakespeare en Inglaterra. Además de adaptar las dos partes de *Henry IV* para enfatizar el conflicto monárquico, Dering ajustó las obras según cuestiones prácticas; por ejemplo, mediante la reasignación de diálogos para un menor número de actores (Dobson, *Shakespeare* 28).

Pese a las transformaciones de Dering, la adaptación aparece en la bibliografía relacionada como *Henry IV* sin necesidad de modificar el título en razón de la distancia entre los hipotextos shakespearianos y el hipertexto. Esta combinación de textos para una sola puesta en escena se observa también en montajes profesionales desde la Restauración hasta la fecha. En *The Law Against Lovers*, Davenant declaró su distancia de los hipotextos con un nuevo título, pero este no siempre es el caso. Cordelia Lynn y Holly Race Roughan convirtieron el final de la segunda parte de *Henry IV* en el inicio de su producción de 2023 de *Henry V*, y, aún así, esta se anunció como “Shakespeare’s unnervingly relevant *Henry V*” (“Henry V”) sin declarar ninguna intervención por parte de la directora o la dramaturga.

Uno de los problemas de pensar las puestas en escena como adaptaciones consiste en identificar qué es lo que se está adaptando. Para críticos como Friedman, partidarios de una hipotética fidelidad textual, “if the members of an ensemble have chosen to adapt the text rather than to perform it authentically, simple integrity demands that they characterize their production accurately as an adaptation” (ctd. Kidnie 22). Como demuestran los paratextos de las adaptaciones shakespearianas de la Crisis de sucesión o producciones como *Henry IV* de Dering y *Henry V* de Lynn y Roughan, los límites entre obra en primer y segundo claro son variables. Ante la imposibilidad de encontrar una obra “auténtica” como la que proponía la New Bibliography, Kidnie

sugiere estudiar las adaptaciones desde un modelo pragmático en el que los criterios para distinguir la *obra* se establecen “*subsequent to production, in users’ perceptions of sameness and difference among the many variants found in distinct production instances*” (29). Las adaptaciones de la Restauración solo empezaron a juzgarse como desviaciones del “standard whole” debido a los argumentos de fidelidad textual de mediados del siglo XVIII. Los cambios en su recepción manifiestan que la *obra*, tanto en su existencia textual como en sus escenificaciones, se redefine de manera constante con base en adaptaciones y críticas (8), como se expuso en el capítulo 2.

En lo que respecta a las consideraciones escénicas, destacan varios cambios entre el teatro en tiempos de Isabel I y Jacobo I y el teatro a partir de 1660. Para adecuarse a las innovaciones técnicas y sociales, las compañías debían incorporar más papeles para mujeres, escenografía móvil y nuevos efectos especiales. Si bien los dramaturgos debían responder al gusto cambiante y a las restricciones fundadas en “*piety and good manners*” (Latham y Matthews X: 432), la introducción de actrices profesionales estuvo aparejada de escenas sensacionalistas en los escenarios: 1/4 de las obras escritas entre 1660 y 1700 incluye violaciones y escenas en las que las actrices deben enseñar alguna parte del cuerpo (D. Roberts 35).

Esta tendencia se presenta también en las adaptaciones de Shakespeare: Edward Ravenscroft agregó el subtítulo *The Rape of Lavinia* a su adaptación de *Titus Andronicus* (pub. 1678), donde Lavinia se presentaba con “[I]oose hair, and Garments disorder’d as ravisht” (ctd. Bickley y Stevens 13); *The Enchanted Island* introduce a un nuevo personaje, Hippolito, uno de los muchos papeles masculinos o “*breeches parts*” reservados para mujeres cuyo vestuario permitía mostrar “*as much as the female anatomy below the waist as a man’s dress would allow*” (Styan ctd. Rosenthal 14); y en *King Lear*, Nahum Tate transforma a Edmund en “*a stock libertine rapist with an insatiable appetite for women, power, and luxury*” (Romack 93). Después de observar a Cordelia en secreto, Edmund contrata a dos “*rufianes*” para secuestrar a Cordelia con intenciones de violarla.

Como en las adaptaciones de sus contemporáneos, esta ampliación de Tate, además de avanzar el interés romántico con el rescate, responde no a cuestiones políticas ni al paradigma neoclásico, sino a la posibilidad de explotar la novedad de las actrices profesionales en escena.

Otra de las innovaciones de la época es la escenografía móvil. Esta dotaba el escenario de realismo, con la desventaja de que era más difícil justificar saltos geográficos como los que podían indicar los dramaturgos isabelinos y jacobianos solo con pistas verbales (Keenan, *Restoration Staging* 34). Debido al trabajo de pintar las locaciones y la dificultad de hacer desplazamientos geográficos drásticos, cada recinto contaba con “a set of stock visual backgrounds” (34). Conforme se consolidaron estas locaciones predeterminadas, el público aprendió a interpretarlas “either through association with a particular character or plotline, or symbiotically with the drama such that ‘the audience is made aware of the scene and the scenery as part of the structure of the play’” (Keenan, *Restoration Staging* 36). Una de estas locaciones es la gruta (“grotto”), que se asociaba con la clandestinidad amorosa y la lascivia. Por ejemplo, en *The Indian Emperour* (pub. 1667), de John Dryden, encontramos “A pleasant Grotto [...] Vasquez, Pizarro, and other Spaniards lying carelessly unarm’d, and by them many Indian Women, one of which Sings” (Keenan, *Restoration Theatre*). La locación aparece con el mismo significado en *Friendship in Fashion*, de Thomas Otway y en el *Lear* de Tate, como lugar de encuentro para Edmund y Regan.

El estudio de las innovaciones escénicas de la Restauración se ha visto afectado por la misma tendencia crítica que desestimó las producciones, sobre todo adaptativas, del periodo. Esta aversión, acompañada de la falta de registros sobre las puestas en escena, tiene como consecuencia la dificultad de estudiar cómo se escenificaron obras como *King Lear* más allá de las pistas que proporciona el análisis textual. Pese al renovado interés a inicios del siglo XX, la falta de una tradición teatral para este repertorio dificulta su estudio, con la consecuencia de que las

producciones contemporáneas se apoyan en técnicas actorales creadas desde cero en lugar de prácticas con fundamento histórico (Keenan, *Restoration Staging* 38).

La tradición editorial de Shakespeare ha dado dos tratamientos a las acotaciones. El primero consiste en la edición diplomática, en la que se enmiendan errores evidentes en la asignación de diálogos, entradas y salidas. El segundo consiste en la estandarización y ampliación de paratextos como las divisiones en actos y escenas para cumplir con las unidades clásicas, las acotaciones o “[t]odo texto [...] destinado a esclarecer [...] la comprensión o el modo de presentación de la obra” (Pavis 25) y las didascalias o “instrucciones dadas [...] a los actores [...] para interpretar el texto dramático” (130). La falta de una historia teatral y una tradición editorial para las obras entre 1660 y 1714 ha implicado que estas se editen, sobre todo, en ediciones diplomáticas y, por lo general, en ortografía original, lo que contribuye a que el repertorio se lea poco y se represente aún menos, aunque se ha intentado revivir algunas de estas obras, como en la producción de *King Lear* de 2015 en la que se reconstruyeron los manierismos de los actores sobre un escenario desnudo (Robinson).

4.3. CONTEXTO DE PUBLICACIÓN Y TRANSMISIÓN DE *THE HISTORY OF KING LEAR*

“Every spectator feels for himself and common humanity, when he perceives man, while living, degraded to the deprivation of sense and loss of memory! Who does not rejoice, when the creative hand of the poet, in the great actor, restores him to the use of his faculties!” (Davies ctd. Wells, *Shakespeare in the Theatre* 23). La reseña de la que se extrae este fragmento se publicó en el segundo volumen de *Dramatic Miscellanies: consisting of critical observations on several plays of Shakespeare* (1783). En su reseña, el actor Thomas Davies elogia las interpretaciones de David Garrick en el papel del rey Lear y de Susanna Cibber como Cordelia, pero difícilmente usaríamos el verbo “rejoice” para hablar de *King Lear*, cuyo final afectaba tanto a Samuel Johnson que, según confesó: “I know not whether I ever endured to read again the last scenes of the play till I undertook

to revise them as an editor” (6: 159). El título de la miscelánea es engañoso. Davies no reseñó una puesta en escena del *Lear* de Shakespeare, el poeta a cuya mano le atribuye la salvación del rey, sino la versión de Nahum Tate “reviv’d with alterations”. Esta obra se representó por primera vez en el Duke’s Theatre de Dorset Garden, recinto de la compañía administrada por Davenant y patrocinada por el duque de York, entre noviembre de 1680 y marzo de 1681 (D. Roberts 50). El *quarto* (1681) complementó la puesta en escena con una epístola dedicatoria a Thomas Boteler en la que Tate expone sus modificaciones como (co)autor de la obra.

Emma Depledge argumenta que existía un doble movimiento autoral entre los paratextos teatrales y los epitextos editoriales de la Restauración. Dada la imposibilidad de prevenir la censura en los escenarios (D. Roberts 24), los primeros servían para disimular “potentially inflammatory plays as ‘old honest’ [...] and politically innocuous” (Depledge, “Authorship” 203). Los segundos, aprovechando las ventajas de la imprenta, permitían a los adaptadores reclamar la autoría de las obras que se le atribuían a Shakespeare en los paratextos teatrales (203).

The History of King Lear tuvo cuatro reediciones durante la Restauración, en 1689, 1699, ca. 1702 y 1712, en las que no se hizo ningún cambio a los paratextos de 1681. En 1707, la portadilla de *Injur’d Love* —una adaptación de *The White Devil*, de John Webster— identifica a Nahum Tate como “**Author** of the Tragedy Call’d *King Lear*” (Summers xcv, énfasis mío). En los escenarios, empero, predominó la atribución única a Shakespeare que ilustra la reseña de Davies y otras de la obra en el siglo XVIII y los primeros años del XIX. El reconocimiento inequívoco de Tate como autor surgió cuando Charles Macready restauró el texto de Shakespeare en los escenarios en 1838. Macready reincorporó al rey de Francia, al Fool y el final trágico en una producción que se anunció como “King Lear, from the text of Shakespeare”. A causa de la promoción de Macready y los elogios de sus reseñistas, la restitución de la autoría de Tate estuvo aparejada de críticas contra sus procesos adaptativos. A excepción de la puesta en escena de 2015 mencionada al final del

capítulo anterior, la historia teatral de la obra de 1838 a la fecha se resume en la declaración de John Forster: “we shall be glad to hear of the actor foolhardy enough to attempt another restoration of the text of Tate! **Mr. Macready’s success has banished that disgrace from the stage for ever**” (ctd. Wells, *Shakesperae in the Theatre* 73, énfasis mío).

La historia editorial ha tenido más suerte, pero, mientras que existen numerosas ediciones modernizadas, facsimilares, en ortografía original, para actores y con muchas o pocas adiciones paratextuales de las obras de Shakespeare, no existe una tradición extensa para la obra de Tate. Si bien existen digitalizaciones de los *quartos*, el *King Lear* de Tate se ha incluido sobre todo en antologías de adaptaciones shakespearianas como *Shakespeare Adaptations* (1922), de Montague Summers; *Five Restoration Adaptations of Shakespeare* (1965), de Christopher Spencer; *Shakespeare Made Fit. Restoration Adaptations of Shakespeare* (1997), de Sandra Clark, y *Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present* (2000), de Daniel Fischlin y Mark Fortier. La única edición individual de la obra a la fecha es la de James Black (1975), que no me fue posible consultar para este trabajo porque no está digitalizada.

Summers se basa en el *quarto* de 1681. Spencer cotejó cinco ejemplares del *quarto* de 1681, así como los *quartos* posteriores de 1689, 1699, ca. 1702 y 1712, en consonancia con la combinación de estadios textuales que caracteriza la práctica editorial de mayor raigambre para las obras de autores de los siglos XVI y XVII. Clark toma como base la edición de Spencer, mientras que Fischlin y Fortier, aunque no declaran sus prácticas editoriales, citan en la bibliografía las ediciones de Clark y Black. Según el catálogo *Worldcat*, las únicas obras de Nahum Tate que se han traducido al español son el libreto de *Dido and Aeneas* y los villancicos que compuso en colaboración con Nicholas Brady.

4.3.1. LOS HIPOTEXTOS Y FUENTES DE *THE HISTORY OF KING LEAR*

Como Shakespeare antes de él, Tate abrevó de fuentes heterogéneas, con los dos *King Lear* como hipotextos principales. La relación hipertextual entre las tres obras —que se hace patente por a la intertextualidad en forma de citas directas, alusiones y paráfrasis— puede caracterizarse desde las similitudes y diferencias que resultan de la *imitatio*. Los cambios de Shakespeare a la leyenda de Leir le proporcionaron a Tate un modelo de adaptación política.

Tate omitió por completo al rey de Francia para deslindarse de “the thorny question of why an English King would provide a foreign power with a third of his kingdom” (Romack 92–93). Para la crítica posterior al rescate del Shakespeare jacobiano en los escenarios, este cambio era un pretexto para incorporar el romance y explotar la presencia de actrices en el teatro. Por el contrario, esta y otras modificaciones se sustentan en las practicas imitativas e hipotextos de Shakespeare. Su imitación conllevó restaurar el final feliz de las crónicas y reconvertir *Lear* en un drama histórico de modo tragicómico.

Al omitir a Francia, Tate “was also altering the play’s political complexion: it had been difficult enough for Shakespeare to place the cause of right in the hands of a French king invading England – in 1680–1 such a course would have been impossible. The exclusion of the King of France was as important for Tate as the romanticizing of Edgar” (Bate ctd. Huang 105–106). Shakespeare había resuelto esta tensión política, mediante una transformación genérica del drama histórico de *King Leir* (1605), con la yuxtaposición del modo trágico que permitía la muerte temprana de Cordelia. Su muerte, en contra de los modelos trágicos isabelinos que enarbolaban “the deserved punishments of tyrants” (McEachern 4), anulaba la posibilidad de que la reina de Francia heredara el trono inglés y se convertía en una estrategia comercializable para subvertir las expectativas del público.

En términos de Genette, el regreso al final de las crónicas en la adaptación de Tate constituye una *reactivación genérica* (*Palimpsestos* 210). Esta “contaminación” podría parecer, en principio, contradictoria a la luz de la postura del neoclasicismo francés en contra de la mezcla genérica, en especial de la tragedia y la comedia (Dutton 164). No obstante, el neoclasicismo inglés presentaba diferencias importantes con los principios clásicos difundidos en Inglaterra por Whetstone y Puttenham en el siglo XVI y retomados de la escuela francesa en la segunda mitad del siglo XVII. Las normas (neo)clásicas que prohibían la interacción entre personajes nobles e inferiores en el escenario coexistían con “an equally powerful pragmatic pressure to provide the pleasing variety felt to be essential to a viable drama” (Brown 68). La mezcla de ambas condiciones originó la trama dividida de la Restauración en la que las escenas cómicas y serias de un mismo drama mantienen una separación estricta (68).

Tate no elimina el modo trágico introducido por Shakespeare en la leyenda de Leir, sino que complejiza el género de manera similar a su antecesor. Por ejemplo, cuando obstaculiza la relación entre Edgar y Cordelia por influencia del *senex iratus* de la comedia nueva helenística,²⁰ Lear se convierte en un personaje tipo más explícito. Tate lleva a cabo en ese caso una *transmotivación* que, junto al nuevo romance, facilita la transformación genérica.

A los cambios de influencia propiamente textual deben añadirse aquellos motivados por los paratextos factuales. Como afirma Hardman, “[i]t was once thought that ‘political considerations’ had ‘a minimum of direct effect on Tate’s rewriting of *King Lear*’” (913). Empero, uno de los cambios más evidentes a la obra es la reorganización temporal (transformación que Genette considera solo para el modo narrativo): la primera escena de *The History of King Lear* es el

²⁰ Influencia identificable también en los hipotextos shakespearianos, como expone Robert Miola en “New Comedy in *King Lear*”. *Philological Quarterly* 73.3 (1994): 329–346.

soliloquio de Edmund, que, gracias al romance entre Edgar y Cordelia, pasa a ser un personaje principal en lugar de formar parte de una subtrama.

En medio de la Crisis de Exclusión, la figura del Bastardo se convierte en un comentario tangencial sobre el duque de Monmouth y sus pretensiones de reemplazar al duque de York como sucesor al trono (D. Roberts 50). Además, el escape de Edgar “by the friendly hollow of a tree” del hipotexto shakespeariano cobra nueva relevancia por su similitud con el roble donde se escondió Carlos II de las tropas parlamentarias en 1651. Este movimiento sirve como vehículo a lo que McKeon llama el nivel secundario del discurso (38) propio de las obras de la Restauración que Hume califica como “Parallel Plays”. Estas obras “rely on the audience being ready and able to draw its own inferences freely” (222), como se expuso en 4.1.2 y 4.2.1. En el caso de *King Lear* “the succession question, with the suppression of rebellion by an illegitimate son, is deftly (and safely) commented upon” (350) debido al énfasis en la subtrama de Gloucester-Edmund-Edgar, que pasa a ocupar el foco principal. Genette solo considera los cambios de modo-perspectiva (*Palimpsestos* 366) para el modo narrativo, pero la transposición de la subtrama es un claro ejemplo del cambio de “punto de vista” o “focalización” en el drama.

En su artículo “Nahum Tate’s Revision of Shakespeare’s *King Lear*”, Sonia Massai se propone explicitar “Tate’s competence as a professional reader of Shakespeare” (435) y afirma que el valor de su adaptación es que presenta un caso de evaluación crítica de las características dramáticas de los dos estadios de *King Lear* por separado (435). Por ende, los procedimientos adaptativos que implementa Tate sobre ambos estadios textuales sirven para fundamentar la teoría de la revisión autoral (436) en contraposición a las teorías sobre la transmisión de la obra que se trataron en 2.2.

El artículo de Massai se apoya en las observaciones de Spencer sobre la práctica dramática y acierto de Tate: “a coherent combination of theatrical scenes moving along a story line that is

complex but yet clear and unified” (*Five Restoration Adaptations* 24). Reemplazar el desprecio de estas adaptaciones y adaptadores con el reconocimiento de las fuerzas políticas, teatrales y literarias que impulsaron sus procedimientos adaptativos permite traducir las adaptaciones de manera crítica. En conjunto, las consideraciones históricas de las que parte este trabajo y el estudio de las estrategias retóricas de la Edad Moderna temprana presentadas en 3.4 permiten devolverle las obras “not simply the background circumstances of their composition but the very framework within which they are enabled to assume complex meaning” (McKeon 38). La labor crítica de quien traduce un hipertexto shakespeariano en su calidad de obra derivada, entonces, implicará usar estrategias de explicitación paratextual para guiar la lectura del público meta en los términos del contexto de producción de la obra y no en los del romanticismo europeo que aún predominan en la crítica de Shakespeare (Steiner, *Errata* 37).

Por último, falta mencionar las fuentes que influyeron en la forma de *The History of King Lear*. Como se adelantó en 3.5.1, la tradición del verso blanco inglés repercute en la *transestilización* de Tate, que se manifiesta en forma de paráfrasis, sinonimia y omisiones. Otros adaptadores contemporáneos reconocían a Shakespeare a la vez como descendiente y creador de esta forma; así pues, en *Essays on Dramatick Poesy* (1668), John Dryden expone los antecedentes del drama en verso para justificar sus decisiones. Dryden cita *Gorboduc* como ejemplo en el género trágico, pero le atribuye la creación a Shakespeare, como el que pese a “**some errors not to be avoided in that age** [...] was the first who, to shun he pains of continual rhyming, invented that kind of writing which we call blank verse” (ctd. Stagg 155, énfasis mío). El imperativo de corregir los versos de Shakespeare y otros dramaturgos isabelinos y jacobianos se explica en el principio de un nuevo tipo de *imitatio* de raigrambre neoclásica.

Desde el siglo XVI, el verso blanco se oponía al verso rimado, pero el caso más representativo de “a rhyme-hating blank verse” es la segunda edición de *Paradise Lost* en 1668

(Stagg 106). En el siglo XVII, las posturas de John Dryden y Robert Howard representan los dos extremos. En el prefacio a *The Conquest of Granada* (1670), Dryden defiende la rima del verso heroico que, por influencia de Francia, dominó el teatro desde 1660. La postura contraria, enarbolada por Howard, sostenía que solo el verso blanco se adecuaba al principio de verosimilitud en el teatro. Desde cualquiera de las dos posturas, las adaptaciones de Shakespeare en la época requerían de la transestilización para ajustarse al gusto literario. En este contexto, la *imitatio* neoclásica se guiaba por la actualización de los modelos (T. M. Greene 293).

Los escritores isabelinos y jacobinos competían con la tradición grecolatina, pero, como consecuencia de la imitación vernácula, para 1660, este canon clásico se había incorporado como endémico a la literatura nacional. Por lo tanto, tras la Restauración, “it was the Elizabethan-Jacobean past that represented the heaviest burden upon the English imagination” (T. M. Greene 293). Dada esta transición de los clásicos grecolatinos a los clásicos nacionales, y, como resultado de la educación clásica que, como se trató en 3.1.1 y 4.1.1, enfatizaba el uso de modelos para la escritura, los dramaturgos del periodo anterior a 1642 se convirtieron en “a kind of workshop or pre-tradition [...] to be polished, ‘refined’ and ‘improved’ (Richetti 178). La *imitatio* neoclásica se observa, por ejemplo, en John Milton. Para Milton, sus contemporáneos y seguidores como Tate, la imitación ejercía una influencia sobre nuevas producciones al mismo tiempo que servía para generar una literatura diferente (Burrow 288). Por lo tanto, en el siglo XVII, no basta con incorporar aspectos característicos de otros autores en la propia escritura como en el siglo XVI: “if they admired an author [...] they imitated him, trying to write as they thought he would have written had he been their contemporary. If the author was an English playwright, this practise often meant [...] adjusting his plot, characters, and language to contemporary taste” (Spencer, *Nahum* 67). Las paráfrasis de Tate y la adición de pareados heroicos son el resultado de este nuevo tipo de *imitatio*.

En *The History of King Lear* hay, pues, dos influencias formales: la del verso inglés y la del verso francés. El primero es el pentámetro yámbico que instauró el conde de Surrey con sus traducciones de la *Eneida* (ca. 1520) y que, posteriormente, introdujeron en el teatro Thomas Sackville y Thomas Norton con *Gordobuc* (rep. 1561; pub. 1565). Veinte años después, Christopher Marlowe popularizó el drama en verso blanco con *Tamburlaine* (rep. ca. 1587; pub. 1590) y desde entonces, gracias a su imitación productiva, también se vinculó a Shakespeare con esta forma. Al mismo tiempo, las importaciones del drama francés durante la Restauración dieron lugar a traducciones y adaptaciones inglesas que usaban el verso alejandrino y los pareados heroicos en imitación sobre todo del drama de Pierre Corneille. Como se expresó antes, Dryden, mentor de Tate y también adaptador de Shakespeare, abogaba por la reintroducción de la rima en el drama inglés, mientras que otros se oponían a la rima como un atentado contra la verosimilitud. Quizá como un punto intermedio entre ambas lealtades, Tate optó por seguir la tradición del verso blanco e intercalar pareados heroicos sobre todo en sus ampliaciones de diálogo.

5. EL PROCESO TRADUCTOR Y LA TRADUCCIÓN TRANSTEXTUAL

La documentación expuesta en los capítulos anteriores me permite establecer los criterios para traducir al español *The History of King Lear*, de Nahum Tate, en su calidad de hipertexto shakespeariano. Estos criterios se dividen en dos tipos. Aquellos de carácter formal conciernen propiamente al quehacer traductor, mientras que los de carácter complementario lindan con las responsabilidades editoriales propias del crítico-traductor. Las decisiones formales incluyen, primero, la elección del verso alejandrino y, segundo, la paráfrasis como técnica de traducción predominante. Las decisiones complementarias implican adaptaciones de tipo paratextual con base sobre todo en los antecedentes editoriales del capítulo 2.

Criterios formales

Tanto los *King Lear* de Shakespeare como la adaptación de Tate alternan entre verso y prosa. En los pasajes en verso predomina el verso blanco, con la excepción de los pareados heroicos de rima consonante que cierran o abren algunos parlamentos y las baladas en octosílabos del Acto 3. El correspondiente rítmico en español del pentámetro yámbico inglés sería el endecasílabo. Esta equivalencia ha sido la elección preponderante para los traductores en verso de Shakespeare — como Jaime Clark y Álvaro Custodio en el drama o Antonio Rivero Taravillo y Fernando Marrufo en la poesía—²¹ y para traducir a poetas ingleses anteriores y posteriores como Thomas Wyatt, John Donne o Milton. Además, adaptadores como Manuel García Suelto o Antonio de Saviñón — antologizados en la serie de versiones neoclásicas de Pujante y Gregor— ajustaron a endecasílabos las versiones que hizo Jean François Ducis de Shakespeare en alejandrinos franceses (pareados de 13 y 12 sílabas). Con estas *transmetrizaciones* interlingüísticas, que transforman el pentámetro yámbico en verso endecasílabo o alejandrino, coexiste la *prosificación* total o parcial de traducciones como las de Astrana Marín, González Padilla,²² Conejero y Valverde.

En mi traducción convierto el pentámetro yámbico a alejandrinos —en lugar de los endecasílabos de la tradición más extendida para traducir el verso inglés— por dos razones. En primer lugar, el verso alejandrino sirve como estrategia de explicitación formal de la influencia francesa durante el siglo XVII, en aras de resaltar que el drama de Tate surge en un contexto de producción distinto al de Shakespeare. Segundo, el léxico inglés se conforma en su mayoría de

²¹ Clark, Jaime, y Jacinto Benavente, traductores. *Tragedias*, de William Shakespeare. Distrito Federal: Editorial Cumbre, S. A., 1979; Custodio, Álvaro, traductor. *La trágica historia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012; Rivero, Taravillo, traductor. *Sonetos*, de William Shakespeare. 2.^a ed. Madrid: Alianza editorial, 2011; Marrufo, Fernando, traductor. *Sonetos*, de William Shakespeare. 2.^a ed. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

²² La traducción de González Padilla alterna entre versos desde cuatro hasta catorce sílabas con acentos acentuales o silábicos, pero los cambios no responden a un patrón identificable por lo que, en su conjunto, la traducción se asimila más a una traducción en prosa que a las traducciones en verso estricto.

monosílabos y, por ende, un pentámetro puede contener hasta diez palabras. En cambio, las palabras del español son más largas y se usan más conectores. Debido a estas diferencias, a menudo existe un desfase de versos por la necesidad de encabalar en varias líneas del texto meta el contenido semántico de un solo verso del texto fuente. Las catorce sílabas del alejandrino conceden más espacio para la amplificación propia de la diferencia entre ambas lenguas, con lo que también se preserva mayor correspondencia entre el número de versos en inglés y en español. Dado que Tate reduce los hipotextos de Shakespeare en casi 800 versos (Dobson y Wells 247), una reamplificación notable del texto meta no permitiría apreciar la diferencia de extensión entre las obras, que es una consecuencia importante de los procedimientos de omisión y reducción.

La forma primaria de reducción en el hipertexto es la paráfrasis. Esta, por un lado, le permite a Tate imitar el estilo de Shakespeare y, por otro, corregir la obra y esclarecer pasajes complejos de sus hipotextos. Como mencioné en la introducción, para reproducir en el texto meta la *imitatio* neoclásica que, en el texto base, se presenta en forma de paráfrasis, se intercalan equivalentes asentados de distintas traducciones al español de *King Lear*. El uso de traducciones previas busca facilitar la reconocibilidad del hipertexto y apuntalar el texto meta a partir de la tradición de Shakespeare en español. Los equivalentes asentados se proponen como alternativa a la elección de una supuesta traducción canónica y a la “retraducción” de los hipotextos que subyacen *The History of King Lear*.

La elección de las unidades interlingüísticas se basa tanto en la posibilidad de ajustarlas al patrón silábico acentual de los alejandrinos como a la frecuencia con que se repiten en el muestreo de traducciones. Cuando el mayor número de traductores elige una palabra o frase que Tate retoma sin modificaciones, esta se intercala con mis decisiones interpretativas en la traducción. Por ejemplo, en el soliloquio del Bastardo en 1.2 de Shakespeare y 1.1 de Tate, predomina el uso de “diosa” sobre el de “deidad” como traducción de “goddess” y de “vil” como traducción de “base”.

A la par de la frecuencia y el ajuste al patrón del alejandrino, existen excepciones cuando mi lectura de un pasaje difiere con las del muestreo de traducciones, como en el caso de la carta forjada en el Acto 1, escena 1. En las traducciones consultadas se traduce “If our father would sleep till I wake him” como “Si nuestro padre durmiera hasta que lo despertara” con variaciones mínimas; es decir, el verbo “wake” se interpreta como “despertar” desde la traducción de Luis Astrana Marín en 1929 hasta las más recientes de Andreu Jaume (2016) y Luisa Josefina Hernández (2018). Las ediciones en inglés tampoco proporcionan a los traductores (o lectores) glosa alguna para “wake”, pero la consecuencia lógica del parricidio que se insinúa en la carta sería el funeral y, por ende, el velatorio. Es así que, pese al criterio de paráfrasis basado en la tradición hispana, retraduzco ese pasaje como “Si nuestro padre duerme hasta que pueda velarlo”.

En el caso de las citas y alusiones puntuales que soportan la intertextualidad con otras obras de Shakespeare o de autores como Milton, privilegié en la medida de lo posible el uso de traducciones mexicanas. Otras decisiones basadas en mi contexto geográfico y lingüístico incluyen, como se explica en los paratextos de traducción, el uso del pronombre *usted* para los tratamientos formales y de mexicanismos para reflejar una diferencia, cuyo efecto se asemeje a la actualización que hace Tate a sus hipotextos, respecto a las traducciones al español que usan formas arcaizantes.

Criterios complementarios o la paratraducción

Los criterios complementarios se manifiestan en forma de paratextos que repercuten en la reactivación de las relaciones de trascendencia textual y permiten situar la obra en relación con sus hipotextos, contexto histórico y contexto dramático-literario. Como se presentó en los capítulos 2.2, 3.1.3, 4.1.3 y 4.2.1, las obras impresas de la Edad Moderna temprana incluían adaptaciones editoriales o paratextos que las vinculaban a la puesta en escena —como el nombre de la compañía teatral, recinto o público notable de una determinada representación—, que hacían un comentario sobre el architexto y que podían o no condicionar las expectativas del público. Para finales del siglo

XVII, se habían asentado las convenciones de los dramas impresos, entre las que pueden incluirse las divisiones en actos y escenas, marcas tipográficas para señalar pasajes importantes, acotaciones y didascalias. Además, en las adaptaciones de Shakespeare en la Restauración, los peritextos editoriales permitían a los adaptadores declarar sus cambios a los hipotextos de Shakespeare y reclamar su autoría (Depledge, “Authorship” 203).

La autoría de Tate en el *quarto* de *The History of King Lear* se presenta a la vez como subordinada en la frase “**reviv’d with alterations** by N. Tate” y como principal, pues en la portadilla está del todo ausente el nombre de Shakespeare. En el interior del *quarto*, la firma al calce de la “Epístola dedicatoria” enfatiza la autoridad de Tate, quien, desde esa posición autoral, explica sus razones para adaptar la obra y justifica algunos de sus procedimientos. La reputación de Shakespeare que se consolidó en el siglo XVI y que seguía siendo moneda de cambio en 1681 permitió a los impresores asumir que los lectores de la cultura fuente tendrían un conocimiento previo de *King Lear* y su primer autor, ya fuera gracias a la circulación de escenas aisladas en libros de citas y diálogos dramáticos abreviados, en los *quartos* o en reediciones como el Tercer folio (1664). De igual forma, las adaptaciones contemporáneas pueden explotar la figura autoral con las leyendas “basada en”, “versión de” o, por el contrario, esconder la derivación, ya sea atribuyendo la obra a Shakespeare, como en la película *As You Like It* (2007), de Kenneth Branagh, o solo al autor del hipertexto, como en la novela *A Thousand Acres* (1991), de Jane Smiley.

Dado que la traducción transtextual busca explicitar la relación entre las obras de Shakespeare y sus adaptadores con miras a la creación de un repositorio shakespeariano en lengua hispana, se consideró necesario traducir los paratextos originales —tanto la portadilla del texto fuente como la “Epístola dedicatoria”—, así como utilizar técnicas de explicitación y agregar adaptaciones paratextuales. Entre otros exponentes, Yuste Frías justifica la inclusión de estos paratextos o *paratraducción* como parte de la labor del crítico-traductor que, por un lado, estudia

lo que se encuentra alrededor del texto “pour déchiffrer le type de relation transtextuelle constitué entre le texte et ses paratextes” (287). Por otro lado, según el mismo autor, es responsabilidad y derecho de los traductores presentar sus traducciones con los acompañamientos que convierten una traducción en un producto traducido y la dotan de un propósito y un público meta, pues “[l]e texte traduit n’est pas un fin en soi, car il n’a de fin (sens et but) que lorsqu’il est entouré, enveloppé, accompagné, prologé, introduit et présenté par un ensemble de productions paratextuelles traduit” (311). Las técnicas con las que se presenta *The History of King Lear* responden, por ende, al objetivo de visibilizar las adaptaciones como tales y presentar un producto traducido.

Aún cuando se conservan los paratextos del texto base, fue necesario hacer adiciones entre corchetes para explicitar el paratexto factual en el texto meta. Estos corchetes indican los elementos agregados como el nombre de Shakespeare en la portadilla —que sirve para explicitar la relación entre *El drama histórico de King Lear* y su autor previo— o la amplificación de nombres en los paratextos e indicaciones en el texto. La amplificación de acotaciones y didascalias se alinea a la práctica editorial contemporánea de estandarización tanto en inglés como en español. Así, por ejemplo, si el texto base incluye de manera irregular los apartes o el nombre de los interlocutores, se unifica el criterio en todos los casos similares.

En el Acto 1, el texto base solo marca uno de los apartes de Cordelia y señala de forma irregular los cambios de interlocutor mediante una raya sin especificar a quién se dirige el personaje, salvo cuando el diálogo incluye un vocativo. En cambio, en el texto meta, la raya se sustituye con una acotación que explicita a quién se dirige cada personaje, y se unifica el criterio para añadir aclaraciones entre corchetes. Cuando una indicación aparece en el texto base, esta se deja entre paréntesis. Stanley Wells destaca que, en las ediciones no diplomáticas, “there is no reason to make any distinction between the needs of a general reader and those of a specialist” (*Re-Editing Shakespeare* 66), por lo que las aclaraciones abarcan salidas, entradas, acciones o la

presencia de personajes adicionales que no se mencionan en el texto base pero que se requieren para la representación. Los corchetes antes de algunas escenas marcan la correspondencia con los actos de los *King Lear* de Shakespeare para permitir el cotejo, ya que se espera que la traducción transtextual sirva para formar lectores que sepan reconocer una relación derivada. Para el uso combinado de paréntesis y corchetes me baso en las ediciones del Instituto Shakespeare dirigidas por Manuel Ángel Conejero, salvo en la duplicación de nombres; p. ej. “(Entran Gonerill y el mayordomo [Oswald.])”. Cuando mi texto base alterna nombre para un mismo personaje, sigo el criterio de unificación sugerido por Stanley Wells (*Re-Editing Shakespeare* 64).

El texto meta también está acompañado de un Estudio introductorio que incluye una presentación de la obra derivada y sus fuentes, el contexto de traducción de Shakespeare y *Lear* en español, una breve semblanza de Nahum Tate, observaciones sobre el teatro del siglo XVII y la justificación de algunas de mis decisiones. Además, en el texto se incluyen notas históricas (con base en el paratexto factual), literarias (intertextualidad e hipertextualidad), de representación (descripción de objetos que pueden ser parte de la utilería en una puesta en escena o prácticas teatrales históricas) y explicativas (terminología y decisiones interpretativas) para facilitar la lectura de la obra. Estas notas me permiten explicitar mis intervenciones como traductora, ya sea en la reinterpretación de un pasaje o en decisiones terminológicas y adaptar el texto base mediante glosas que lo amplifican pero que, al estar relegadas a los márgenes, no afectan su carácter de texto para representación.

CONCLUSIÓN

Este método de traducción surge de la inquietud de ampliar el repositorio shakespeariano en español e intenta responder la pregunta, por demás general, ¿cómo traducir obras derivadas? La

compilación y desarrollo de este repositorio mediante la traducción transtextual permitiría ampliar el canon de la literatura inglesa a partir un autor de raigambre histórica en español, pues se aprovecha la tendencia de “Shakespeareanisation” (Kesson) en los países anglófonos para propagar versiones alternativas de sus obras como la de Nahum Tate. Editores de literatura de la Edad Moderna temprana como Gary Taylor y Brian Vickers han resaltado la necesidad de ampliar los cánones para disciplinas como los Estudios de Atribución de Autoría, que se benefician de muestreos amplios de obras en lengua original (ctd. Kesson). De forma análoga, también existen ventajas al ampliar los cánones de la literatura traducida. El método desarrollado en los capítulos anteriores muestra que, cuando la traducción transtextual se implementa en obras como la de Tate, que sustentan su hipertextualidad en la paráfrasis extendida, el texto meta facilita la difusión de traducciones preexistentes que, a su vez, legitiman la obra traducida en la cultura receptora.

La política de los cánones en la que se basa este método para introducir nuevas obras y autores también tiene sus desventajas. Por un lado, se corre el riesgo de aplanar la producción derivada en aras de asimilarla a la del autor de la red hipertextual. Es decir, puede derivar en una hiperadecuación que privilegia no el (hiper)texto base, sino las asunciones de la cultura receptora sobre su hipotexto. Sin embargo, el riesgo se mitiga gracias a la perspectiva histórica que se propone para los paratextos. Por otro lado, se dejan de lado aquellos autores de los que no se puede demostrar una relación suficiente (de afinidad o influencia) con el canon.

A partir de estas limitantes, resulta evidente que la traducción transtextual es un método útil solo para hipotextos derivados de obras o autores que ya cuentan con una tradición crítica, editorial y de traducción consolidada. No obstante, se busca que, una vez introducido el nombre de los adaptadores de Shakespeare en el repositorio, surja el interés de estudiar y traducir otras de sus obras. En el caso de Nahum Tate, en los últimos años ha ganado atención crítica el poema épico burlesco *Panacea: A Poem on Tea* (1700), y siguen en uso en los países anglófonos sus versiones

de los *Salmos* con Nicholas Brady y villancicos publicados en *New Versions of the Psalms of David* (1700). De manera adicional, la obra *Brutus Alba, or the Enchanted Lovers* (1678) tiene relevancia por ser el antecedente para el libreto de la ópera *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell.

Aunque este trabajo se centra en una obra del corpus shakespeariano para proponer el método de traducción transtextual, las etapas de documentación y traducción que lo integran pueden extrapolarse a otros autores cuyas obras tengan una historia crítica y adaptativa extensa, como Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe, Jane Austen o Mary Shelley en la literatura anglófona. También debe mencionarse que, pese al enfoque en la figura autoral, las consideraciones históricas son extrapolables a figuras como editores y traductores, por lo que también podrían abordarse adaptaciones de obras anónimas o multiautorales como la *Iliada*, la *Odisea* o *Las mil y una noches* mediante este método, cuando se busque evidenciar una relación hipertextual y los cambios que conlleva para la transtextualidad entre hipo- e hipertexto.

El recorrido por las adaptaciones del canon shakespeariano en el capítulo 2 muestra que la transtextualidad no se limita a las adaptaciones intermediales o hipertextos literarios en los que se enfoca este trabajo, sino que también existen hipertextos transmediales como películas, canciones, series, cómics, etc. a los que puede extrapolarse la traducción transtextual, siempre y cuando se tomen en cuenta los requisitos propios de cada medio. Considerar cualquier producción teatral, crítica, editorial o transmedial de Shakespeare, ya sea contemporánea o histórica, como una adaptación permite ampliar la utilidad de este método a otros soportes. En la actualidad, pueden encontrarse alusiones a las obras de Shakespeare lo mismo en campañas publicitarias o canciones que en series animadas para un público infantil o en programas para un público adulto. En este contexto, las consideraciones sobre la transtextualidad y la compilación del repositorio shakespeariano presentadas facilitarían, primero, la labor de los críticos-traductores para explicitar las relaciones transtextuales y, como consecuencia, la formación del público hispano para

reconocer una obra derivada y apreciar los cambios que implica toda adaptación. Por supuesto, este método no es infalible para cualquier objetivo de traducción ni para cualquier público meta y, por la carga en el proceso de documentación, depende en gran medida de los recursos (acceso a bases de datos, préstamos bibliotecario e interbibliotecarios) y tiempo de quien traduce.

El método de traducción transtextual que se propone tiene como público meta a traductores y especialistas de los ET interesados en las adaptaciones como género textual. En cambio, la traducción de *The History of King Lear* en el anexo de este trabajo tiene un propósito divulgativo y está pensado, como se anticipó en la Introducción, para satisfacer las necesidades de un público no especialista, que puede o no tener interés por trasladar la obra a un escenario. Con este objetivo en mente, el texto meta se presenta como un producto traducido, es decir, con los paratextos necesarios para que pueda leerse como una obra separada del trabajo académico que sustenta los criterios para su traducción. Por ende, en el aparato crítico se repiten los antecedentes históricos del drama y los criterios de traducción presentados en los capítulos anteriores, aunque de manera más concisa y desprovistos de la carga bibliográfica propia de un trabajo académico.

BIBLIOGRAFÍA

- “Account of the Master of the Great Wardrobe, recording the issue of red cloth to Shakespeare and his fellows for the entry of King James I into London”. 15 de mayo de 1604. MS LC 2/4/5. The National Archives, Kew. *Shakespeare Documented*. Web. 12 de julio de 2023. <<https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/account-master-great-wardrobe-recording-issue-red-cloth-shakespeare-and-his>>.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. 2.^a ed. Londres: Routledge, 2011. Impreso.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984. Impreso.
- Astrana Marín, Luis, traductor. *Obras completas*, de William Shakespeare. Madrid: Aguilar, S. A., 1951. Impreso.
- . *El libro de los plagios. Las profanaciones literarias*. Valladolid: Maxitor, 2021. Impreso. 1918.
- August, Hannah. *Playbooks and Their Readers in Early Modern England*. Nueva York: Routledge, 2022. Material Readings in Early Modern Culture. Impreso.
- Bald, R. C. “Shakespeare on the Stage in Restoration Dublin”. *PMLA* 56.2 (1941): 369–378. PDF.
- Baldwin, T. W. *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke*. Vol. 1. Urbana: University of Illinois Press, 1944. *Internet Archive*. Web. 5 de julio de 2023. <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.3734/>>.
- Barnard, T. C. “Trinity at Charles II's restoration in 1660: A Loyal Address”. *Hermathena* 109 (1969): 44–50. PDF.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. 2.^a ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. Impreso.
- Bartlett, Henrietta C, compiladora. *Catalogue of the Exhibition of Shakespeareana held at the New York Public Library, April 2 to July 15, 1916, in Commemoration of the Tercentenary of Shakespeare's Death*. Nueva York, 1917. *HathiTrust*. Web. 25 de octubre de 2023. <<https://catalog.hathitrust.org/Record/001018174>>.
- Batchelor, Kathryn. *Translation and Paratexts*. Londres: Routledge, 2018. Impreso.
- Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press, 1993. *Internet Archive*. Web. 10 de julio de 2024. <<https://archive.org/details/shakespeareovid0000bate/>>.
- . *The Genius of Shakespeare*. Londres: Picador, 1998. *Internet Archive*. Web. 10 de febrero de 2024. <https://archive.org/details/geniusofshakespe0000bate_o5q6/>.
- Bate, Jonathan, y Eric Rasmussen, editores. *The RSC Complete Works*, de William Shakespeare. Hampshire, Macmillan Publishers LTD, 2007. Impreso.
- Belsey, Catherine. *Why Shakespeare?* Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007. Impreso.
- Berek, Peter. “*Tamburlaine's* Weak Sons: Imitation as Interpretation Before 1593”. *Renaissance Drama* 13 (1982): 55–82. PDF.
- Best, Michael, editor. *King Lear (Quarto 1, 1608)*, de William Shakespeare. *Internet Shakespeare Editions*. Web. 10 de febrero de 2024. <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Lr_Q1/index.html>.
- Bickley, Pamela, y Jenny Stevens. *Studying Shakespeare Adaptation: From Restoration Theatre to YouTube*. Londres: Bloomsbury, 2021. The Arden Shakespeare. Impreso.
- Blayney, Peter. “The Publication of Playbooks”. *A New History of Early English Drama*. Ed. John D. Cox y David Scott Kastan. Nueva York: Columbia University Press, 1997. 383–422. *Internet Archive*. Web. 5 de junio de 2023. <<https://archive.org/details/newhistoryofearl0000unse/page/383/mode/1up>>.

- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. Trad. Pablo González Casanova y Max Aub. 4.^a ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2.^a ed. Oxford: Oxford University Press, 1997. Impreso.
- Boas, George. *The History of Ideas. An Introduction*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1969. *Internet Archive*. Web. 13 de julio de 2023. <<https://archive.org/details/historyofideas00boas>>.
- Bolter, Jay David, y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press, 2000. Impreso.
- Booth, Edwin. Carta autógrafa de Edwin Booth a Mr. Ast. 11 de noviembre de 1877. MS. Edwin Booth. Y.c.214 (42). Folger Shakespeare Library, Washington, D. C.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Ed. Carlos V. Frías. 2 vols. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. Impreso.
- Boswell, James, y Edmond Malone, editores. *The Plays and Poems of William Shakespeare*, de William Shakespeare. Vol. 2. Londres: F. C. and J. Rivington (etc.), 1821. *Google Books*. Web. 7 de octubre de 2023. <https://books.google.com.mx/books?id=O_8yAQAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- Bourne, Claire M. L. *Typographies of Performance in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press, 2020. Impreso.
- Brooke, Tucker. *Essays on Shakespeare and Other Elizabethans*. New Haven: Yale University Press, 1948. Impreso.
- Brown, Laura S. "The Divided Plot: Tragicomic Form in the Restoration". *ELH* 47.1 (1980): 67–79. PDF.
- Burns, William E. *A Brief History of Great Britain*. Nueva York: Checkmark Books, 2010. Impreso.
- Burrow, Colin. *Imitating Authors. Plato to Futurity*. Oxford: Oxford University Press, 2019. Impreso.
- Carnegie, David, y Mark Houlihan, editores. "Textual Introduction". *Internet Shakespeare Editions*. Web. 10 de octubre de 2023. <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/TN_TextIntro/index.html>.
- Chambers, Edmund Kerchever. *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1963. *Internet Archive*. Web. 5 de mayo de 2023. <<https://archive.org/details/williamshakespea0001cham/>>.
- Chartier, Roger. *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Trad. Lydia G. Cochrane. California: Stanford University Press, 1994. Impreso.
- . *El pequeño Chartier ilustrado. Breve diccionario del libro, la lectura y la cultura escrita*. Ed. Pedro Araya y Yanko González C. Buenos Aires: Ampersand, 2022. Impreso.
- Conte, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Trad. y ed. Charles Segal. Ithaca: Cornell University Press. Impreso.
- Cousin, John W. *Biographical Dictionary of English Literature*. Ed. rev. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1938. Impreso.
- Craig, Hugh, y Arthur F. Kinney, editores. *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Impreso.
- Croot, Viv. *Shakespeare biográfico*. Trad. Gemma Fors. Barcelona: Cinco Tintas, S.L., 2019. Impreso.

- Delabastita, Dirk. "Introduction. Shakespeare in Translation: A Bid's Eye View of Problems and Perspectives". *Ilha do Desterro* 45.1 (2003): 103–115. PDF.
- Depledge, Emma. "Authorship and Alteration: Shakespeare on the Exclusion Crisis Stage and Page, 1678–1682". *Medieval and Early Modern Authorship* 25 (2011): 199–2013. PDF.
- Dobson, Michael. *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769*. Oxford: Clarendon Press, 1992. *Internet Archive*. Web. 6 de abril de 2023. <<https://archive.org/details/makingofnational00dobs/>>.
- . *Shakespeare and Amateur Performance. A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Impreso.
- Dobson, Michael, y Stanley Wells, editores. *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Impreso.
- Ducis, Jean François. *Othello, ou Le More de Venise*. París: Andréchez André, 1799–1800. *Gallica*. Web. 3 de octubre de 2023. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k482604.r=othello%20othello?rk=21459;2>>.
- Dutton, George B. "The French Aristotelian Formalists and Thomas Rymer". *PMLA* 29.2 (1914). PDF.
- Edmondson, Paul. *Shakespeare*. Trad. Andrés Ehrenhaus. Madrid: Turner, 2016. Impreso.
- Edwards, R. R. "Imitation". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Roland Greene. 4.^a ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. 675–680. Impreso.
- Es, Bart van. *Shakespeare in Company*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Impreso.
- "Exchequer, Pipe Office, Declared Accounts". 25 de marzo de 1595. MS E 351/542. The National Archives, Kew. *Shakespeare Documented*. Web. 12 de julio de 2023. <<https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/document/exchequer-pipe-office-declared-accounts-listing-shakespeare-leading-player-lord>>.
- Flecknoe, Richard. "To His Excellence, William Lord Marquess of Newcastle". *Love's Kingdom*. Londres: R. Wood, 1664. s. p. *Early English Books Online. Text Creation Partnership*. Web. 28 de marzo de 2024. <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A39719.0001.001?rgn=main;view=fulltext>>.
- Foakes, R. A., editor. *King Lear*, de William Shakespeare. Third Series. Londres: Arden Shakespeare, 1997. Impreso.
- Fortea, Carlos. "La realidad y el deseo, o el traductor como detective". *Manual de documentación para la traducción literaria*. Ed. Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra. Madrid: Arco/Libros, S. L., 2005. 267–283. Impreso.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" Trad. Hugo Savino. *Teoría literaria y enseñanza de la literatura*. Web. 12 de febrero de 2024. <<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/foucault-que-es-un-autor.pdf>>.
- Fraser, Antonia. *Royal Charles. Charles II and the Restoration*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1979. Impreso.
- . *La Conspiración de la Pólvora. Catolicismo y terror en la Europa del siglo XVII*. Trad. Mirta Rosenberg. Madrid: Turner, 2022. Impreso.
- Freebury-Jones, Darren. Entrevista con Thomas Dabbs. *Speaking of Shakespeare*, episodio 45. *YouTube*. 11 de junio de 2023. Video. 11 de junio de 2023. <<https://www.youtube.com/watch?v=tX59cYTUCgE>>.
- Gabler, Hans Walter. "Late Twentieth-Century Shakespeares". *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. Neil Fraistal y Julia Flanders. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 79–96. Impreso.

- Gants, David L., y Tom Lockwood. "The Printing and Publishing of Ben Jonson's Works". *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online*. Web. 10 de febrero de 2024. <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/printing_publishing_essay/>.
- Gardiner, Samuel Rawson. *What Gunpowder Plot Was*. Londres: Longmans, Green, and Co., 1897. *Internet Archive*. Web. 23 de febrero de 2024. <<https://archive.org/details/whatgunpowderplo00garduoft/>>.
- Genette, Gérard. *The Architext. An Introduction*. Trad. Jane E. Lewin. Berkeley: University of California Press, 1992. Impreso.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- . *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Distrito Federal: siglo veintiuno editores, 2001. Impreso.
- Gray, Jonathan Michael. *Oaths and the English Reformation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Impreso.
- Greene, Robert. *Greenes Groats-vvorth of witte*. Ed. G. B. Harrison. Londres: John Lane, 1923. *Internet Archive*. Web. 26 de junio de 2023. <<https://archive.org/details/groatsvvorthofwi00greeuoft/>>.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982. *Internet Archive*. Web. 18 de julio de 2023. <<https://archive.org/details/lightintroyimita0000gree>>.
- Gregor, Keith, y Ángel-Luis Pujante, editores. *Macbeth en España: las versiones neoclásicas*. Murcia: Universidad de Murcia, 2011. Impreso.
- Halliwell, James O. *A Brief Hand-List of the Early Quarto Editions of the Plays of Shakespeare*. London: printed for private circulation, 1860. *HathiTrust*. Web. 11 de mayo de 2023. <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1pg1kw62&view=1up&seq=4>>.
- . *Outlines of the Life of Shakespeare*. 5.^a ed. Londres: Longmans, Green, and Co., 1885. *HathiTrust*. Web. 11 de mayo de 2023. <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hwdr17&view=1up&seq=9>>.
- Hammond, Brean. "Pope's Shakespeare and Poetic Quotation in the Early Eighteenth Century". *Shakespeare and Quotation*. Ed. Julie Maxwell y Kate Rumbold. Cambridge: Cambridge University Press, 108–119. Impreso.
- Hardman, C. B. "'Our Drooping Country Now Erects Her Head': Nahum Tate's *History of King Lear*". *The Modern Language Review* 95.4 (2000): 913–923. PDF.
- Hart, Joseph. *The Romance of Yatching. Voyage the First*. Nueva York: Harper & Brothers, publishers, 1848. *Internet Archive*. Web. 6 de mayo de 2023. <<https://archive.org/details/romanceofyachtin48hart/>>.
- Hatim, Basil, e Ian Mason. "Intertextuality and Intentionality". *Discourse and the Translator*. Londres: Longman, 1990. 120–137. Impreso.
- "Henry V". *Shakespeare's Globe*. Web. 20 de mayo de 2023. <<https://www.shakespearesglobe.com/whats-on/henry-v-2022/>>.
- Hooks, Adam G., curaduría. *The Books That Made Shakespeare*. The University of Iowa Libraries. 2016. Web. 10 de febrero de 2024. <<https://shakespeare.lib.uiowa.edu/group/shakespeares-library>>.
- Horacio. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Trad. De José Luis Moralejo. Madrid: Gredos, 2016. Impreso.
- Howard, Jean E. "The New Historicism in Renaissance Studies". *Renaissance Historicism. Selections from English Literary Renaissance*. Ed. Arthur F. Kinney y Dan S. Collins.

- Amherst: University of Massachusetts Press, 1987. *Internet Archive*. Web. 5 de junio de 2023. <https://archive.org/details/renaissancehisto00kinn_0/>.
- Howard-Hill, Trevor. "Shakespeare's Earliest Editor, Ralph Crane". *Shakespeare Survey*. Ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 113–130. PDF. 21 de julio de 2023. <<https://www.cambridge.org/core/books/abs/shakespeare-survey/shakespeares-earliest-editor-ralph-crane/FF29092CB53BC8F07A0E78D23CED4750>>.
- Huang, Rebecca Yanxia. "Nahum Tate's Adaptation of Shakespeare's *King Lear*: Political, Social, and Aesthetic Considerations". Tesis de Maestría. University of Canterbury, 1997. PDF
- Hume, Robert D. *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1976. *Internet Archive*. Web. 27 de marzo de 2024. <<https://archive.org/details/developmentofeng0000hume/>>.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. 7.^a ed. Madrid: Cátedra, 2017. Impreso.
- Hutcheon, Linda, y Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. 2.^a ed. Londres: Routledge, 2013. Impreso.
- James, Anne. *Poets, Players, and Preachers. Remembering the Gunpowder Plot in Seventeenth-Century England*. Toronto: University of Toronto Press, 2016. Impreso.
- James, M. R. *The Ancient Libraries of Canterbury and Dover*. Cambridge: Cambridge University Press, 1903. *Internet Archive*. Web. 5 de julio de 2023. <<https://archive.org/details/ancientlibraries00jame/>>.
- Johnson, Samuel, y George Steevens, editores. *The Plays of William Shakespeare*, de William Shakespeare. 2.^a ed. 10 vols. Londres: C. Bathurst, etc., 1778. *HathiTrust*. Web. 5 de mayo de 2023. <<https://catalog.hathitrust.org/Record/004131339>>.
- Jordanova, Ludmilla. *History in Practice*. 2.^a ed. Londres: Hodder Arnold, 2006. Impreso.
- Keenan, Tim. *Restoration Staging, 1660–74*. Oxford: Routledge, 2020. Impreso.
- . *Restoration Theatre. Staging, Scenery, Dramaturgy*. 29 de agosto de 2014. Web. 13 de julio de 2024. <<https://web.archive.org/web/20230208072341/https://restorationstaging.com/2014/08/29/the-indian-emperour-staging/z>>.
- Kesson, Andy. "Shakespeare, attribution and attrition: at tribute zone", *Before Shakespeare*, 12 de abril de 2017. Web. 25 May 2024. <<https://beforeshakespeare.com/2017/04/12/shakespeare-attribution-and-attrition-at-tribute-zone/>>.
- Kidnie, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. Oxford: Routledge, 2009. Impreso.
- Kidnie, Margaret Jane, y Sonia Massai. *Shakespeare and Textual Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Impreso.
- Knight, Jeffrey Todd. *Bound to Read. Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2013. Impreso.
- Koselleck, Reinhart. *Esbozos teóricos. ¿Sigue teniendo utilidad la historia?* Trad. Kilian Lavernaia. Madrid: Escolar y mayo, 2013. Impreso.
- Kristeva, Julia. "The Bounded Text". *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell, 1984. 36–63. *Internet Archive*. Web. 21 de noviembre de 2023. <https://archive.org/details/desireinlanguage0000kris_b8k4/>.
- Laoutaris, Chris. *Shakespeare's Book. The Story Behind the First Folio and the Making of Shakespeare*. Nueva York: Pegasus Books, 2023. Impreso.

- Lass, Rober, editor. *The Cambridge History of the English Language. 1476–1776*. Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Impreso.
- Latham, Robert, y William Matthews, editores. *The Diary of Samuel Pepys*, de Samuel Pepys. 11 vols. Londres: HarperCollinsPublishers, 1995. Impreso.
- Lesser, Zachary. *Renaissance Drama and the Politics of Publication. Readings in the English Book Trade*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. *Internet Archive*. Web. 2 de abril de 2023. <<https://archive.org/details/renaissancedrama0000less/>>.
- Lidster, Amy. *Publishing the History Plays in the Time of Shakespeare. Stationers Shaping a Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- López Guix, Juan Gabriel, y Jacqueline Minett Wilkinson. *Manual de traducción inglés-castellano*. Barcelona: Gedisa, 2006. Impreso.
- Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta and The Massacre at Paris*. Ed. H. S. Bennett, M.A. Nueva York: Gordian Press, Inc., 1966. *Internet Archive*. Web. 24 de agosto de 2023. <<https://archive.org/details/jewofmaltamassac0000marl/>>.
- Massai, Sonia. “Nahum Tate’s Revision of Shakespeare’s ‘King Lear’”. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 40.3 (2000): 435–450. PDF.
- . “Editing Shakespeare in parts”. *Shakespeare Quarterly* 68.1 (2017): 56–79. *JSTOR*. Web. 17 de agosto de 2023. <<https://www.jstor.org/stable/48559727>>.
- Maurel-Indart, Hélène. *Sobre el plagio*. Trad. Laura Fólica. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.
- McEachern, Claire, editora. *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. Impreso.
- McKeon, Michael. *Politics and Poetry in Restoration England. The Case of Dryden's Annus Mirabilis*. Cambridge: Harvard University Press, 1975. *Internet Archive*. Web. 24 de mayo de 2023. <<https://archive.org/details/politicspoetryin00mich/>>.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto. University of Toronto Press, 1962. Impreso.
- Menzer, Paul. *William Shakespeare: A Brief Life*. Londres: Bloomsbury, 2023. The Arden Shakespeare. Impreso.
- Meres, Francis. *Palladis Tamia: Wits Treasury; Being the Second part of Wits Commonwealth*. Londres: P. Short, Cuthbert Burbie, 1598. *Early English Books. Text Creation Partnership*. Web. 8 de julio de 2023. <<https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=ebo2;idno=A68463.0001.001>>.
- Miola, Robert S. *Shakespeare's Reading*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Morash, Christopher. *A History of Irish Theatre, 1601–2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Mortimer, Ian. *The Time Traveler’s Guide to Restoration Britain. A Handbook for Visitors to the Seventeenth Century: 1660–1700*. Nueva York: Pegasus Books, 2017. Impreso.
- Muir, Kenneth. *Shakespeare's Tragic Sequence*. Nueva York: Barnes & Nobles Books, 1979. *Internet Archive*. Web. 2 de julio de 2023. <<https://archive.org/details/shakespearestrag00muir/>>.
- Nicoll, Allardyce. *A History of English Drama, 1600–1900*. 4.^a ed. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. *Internet Archive*. Web. 10 de febrero de 2024. <<https://archive.org/details/historyofenglish0001nico>>.
- Orgel, Stephen. “What is an Editor?” *Shakespeare Studies* 24 (1996): 23–29. PDF.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.

- “Plays in the Stationers’ Register”. *Shakespeare Documented*. Web. 12 de febrero de 2024. <<https://shakespearedocumented.folger.edu/resource/playwright-actor-shareholder/plays-stationers-register>>.
- Pope, Alexander, editor. *The Works of Shakespear*, de William Shakespeare. 6 vols. Londres: Jacob Tonson, 1725. *Internet Archive*. Web. 21 de mayo de 2023. <https://archive.org/details/worksofshakespea06shak_5>.
- Pujante, Ángel Luis, traductor. *El rey Lear*, de William Shakespeare. Ciudad de México, Austral, 2022. Impreso.
- Reiß, Katharina, y Hans. J. Vermeer. *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*. Trad. Christiane Nord y Marina Dudenhöfer. Londres: Routledge, 2013. Impreso.
- Reyes, Alfonso. “Los gestos prohibidos”. *Obras completas*. Vol. 2. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1995. 289–290. Impreso.
- Richetti, John, editor. *The Cambridge History of English Literature, 1660–1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Impreso.
- Robert, David. *Restoration Plays and Players. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Impreso.
- Roberts, Penny. “Marlowe’s ‘The Massacre at Paris’: a historical perspective”. *Renaissance Studies* 9.4 (1995): 430–441. PDF.
- Robinson, David Glen. “Review: *The History of King Lear*, Nahum Tate adaptation by Hidden Room Theatre”. *CTX Live Theatre*. Web. 28 de marzo de 2024. <<https://ctxlivetheatre.com/reviews/review-the-history-of-king-lear-nahum-tate-adap/>>.
- Romack, Katherine. “The Romance of Nahum Tate’s *King Lear*”. *Sederi* 30 (2020): 91–115. PDF.
- Rosenthal, Laura J. “‘Counterfeit Scrubbado’: Women Actors in the Restoration”. *The Eighteenth Century* 34.1 (1993): 3–22. PDF.
- Schoenbaum, Samuel. *Shakespeare’s Lives*. Oxford: Clarendon Press, 1991. Impreso.
- “Shakespeare’s Plays in Dublin, 1660–1904”. *University of Galway*. Web. 11 de marzo de 2024. <<https://www.universityofgalway.ie/drama/shakespeare/>>.
- Shakespeare, William. *Love’s Labour’s Lost*. Londres: W.W. y Cuthbert Burby, 1598. *Internet Shakespeare Editions*. Web. 12 de febrero de 2024. <https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/LLL_Q1/index.html>.
- Shapiro, James. *The Year of Lear. Shakespeare in 1606*. Nueva York: Simon & Schuster, 2015. Impreso.
- Sheir, Rebecca, Paul Werstine, y Suzanne Gossett. “Editing Shakespeare”. *Shakespeare Unlimited* 31, 9 de septiembre de 2015. Web. 15 de octubre de 2023. <<https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/shakespeare-unlimited-episode-31/>>.
- Shellard, Dominic, y Siobhan Keenan, editores. *Shakespeare’s Cultural Capital. His Economic Impact from the Sixteenth to the Twenty-first Century*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016. Impreso.
- Smart, John Semple. *Shakespeare. Truth and Tradition*. Londres: Edward Arnold & Co., 1928. *Internet Archive*. Web. 18 de julio de 2023. <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.2834/>>.
- Smith, Emma, editora. *The Cambridge Companion to Shakespeare’s First Folio*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Impreso.
- . *Shakespeare’s First Folio. Four Centuries of an Iconic Book*. Oxford: Oxford University Press, 2018. Impreso.

- Solé, Juan, traductor. *El misterio de las cosas*, de William Shakespeare. Barcelona: Ediciones Península, 1998. Impreso.
- Spencer, Christopher. *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1965. *Internet Archive*. Web. 3 de julio de 2023. <<https://archive.org/details/fiverestorationa0000shak/>>.
- . *Nahum Tate*. Nueva York: Twayne Publishers, Inc., 1972. *Internet Archive*. Web. 10 de octubre de 2023. <<https://archive.org/details/nahumtate0000spen/>>.
- Stagg, Robert. *Shakespeare's Blank Verse: An Alternative History*. Oxford: Oxford University Press, 2023. Impreso.
- Stallybrass, Peter, y Roger Chartier. "Reading and Authorship: The Circulation of Shakespeare 1590 to 1619". *A Concise Companion to Shakespeare and the Text*. Ed. Andrew Murphy. Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2010. Impreso.
- Stapleton, Michael L. *Historic Shakespeare Editions*. Web. 10 de febrero de 2024. <<https://shakedsetc.org/>>.
- Steiner, George. *Errata: an Examined Life*. New Haven: Yale University Press, 1997. *Internet Archive*. Web. 20 de enero de 2024. <<https://archive.org/details/errataexaminedli00stei/>>.
- . *After Babel. Aspects of Language and Translation*. 3.^a ed. Oxford: Oxford University Press, 1998. Impreso.
- Stern, Tiffany. *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Impreso.
- . *Shakespeare, Malone and the Problems of Chronology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. *Cambridge Core*. Web. 24 de mayo de 2023. <https://www.cambridge.org/core/elements/shakespeare-malone-and-the-problems-of-chronology/1B3A8ACF730DC22917AD59EB354068CF?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=copy_link&utm_source=bookmark>.
- Stopes, Charlotte Carmichael. *Shakespeare's Industry*. Londres: G. Bell, 1916. *HathiTrust*. Web. 12 de mayo de 2023. <<https://catalog.hathitrust.org/Record/001373842>>.
- Summers, Montague, editor. *Shakespeare Adaptations*. Nueva York: Benjamin Bloom, 1922. *Internet Archive*. Web. 3 de julio de 2023. <<https://archive.org/details/shakespeareadapt0000summ/>>.
- Tate, Nahum. *The Ingratitude of a Common-Wealth, or, The Fall of Caius Martius Coriolanus*. Londres: T.M., 1682. *Early English Books Online*. Web. 14 de marzo de 2024. <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A62946.0001.001/?view=toc>>.
- . *The History of King Richard the Second*. Richard Tonson, Jacob Tonson, 1681. *Internet Archive*. Web. 10 de octubre de 2023. <<https://archive.org/details/historyofkingric00tate/>>.
- . *Poems*. 2.^a ed. Londres: B. Tooke, 1684. *Google Books*. Web. 17 Feb. 2024. <https://books.google.com.mx/books?id=0z5oAAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- The Three Ladies of London*. Ed. John S. Farmer. Londres: The Tudor Facsimile Texts, 1911. *Internet Archive*. Web. 12 de febrero de 2024. <<https://archive.org/details/cu31924013325398/>>.
- Yuste Frías, José. "Au seuil de la traduction: la paratraduction". *Event or Incident. On the Rôle of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange*. Vol. 3. Ed. Ton Naaijken. Bern: Peter Lang, 2010. 287–316. PDF.
- Wakelin, Daniel. *Humanism, Reading, & English Literature 1430–1530*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Impreso.

- Wells, Stanley, editor. *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader*. Oxford: Clarendon Press, 1984. *Internet Archive*. Web. 5 de octubre de 2023. <<https://archive.org/details/reeditingshakesp0000well/>>.
- . *Shakespeare in the Theatre. An Anthology of Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Impreso.
- . *Shakespeare on Page & Stage. Selected Essays*. Ed. Paul Edmondson. Oxford: Oxford University Press, 2016. Impreso.
- Werstine, Paul. *Early Modern Playhouse Manuscripts and the Editing of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. Impreso.
- . "Foreword". *Shakespeare Quarterly* 68.1 (2017): 1–6. PDF.
- Womack, Peter. "Secularizing King Lear: Shakespeare, Tate, and the Sacred". *Shakespeare Survey: King Lear and its Afterlife*. Ed. Peter Holland. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 96–105. PDF. 10 de febrero de 2024. <<https://www.cambridge.org/core/books/abs/shakespeare-survey/secularizing-king-lear-shakespeare-tate-and-the-sacred/6315C209B25314F456CA31D2961C51CF>>.

TRADUCCIÓN COMENTADA Y ANOTADA



EL DRAMA HISTÓRICO DEL REY LEAR

[de William Shakespeare]

tal y como se representó en el Duke's Theatre

renovado con cambios

por N[ahum]. Tate

[Traducción, introducción y notas

Mariana Lizbeth Calvario Solis]

La primera edición se imprimió 1681 en el taller de E[lizabeth]. Flesher para su venta en Russel Street, cerca de Covent Garden, con los librereros R[ichard]. Bentley y M[ary]. Magnes.



ESTUDIO INTRODUCTORIO

Lo que se conoce como las “obras completas” de William Shakespeare se compone de un mínimo de 36 obras dramáticas, dos poemas narrativos y 154 sonetos. Este rango de los dramas se fijó en 1623, con la publicación póstuma de un volumen titulado *Master William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*, pero a este mínimo suelen sumársele colaboraciones como *The Two Noble Kinsmen* o tres páginas y 164 versos de *Sir Thomas More*. Según la edición que se consulte, también puede haber un desdoblamiento de algunas obras en dos o más versiones. Así, existen hasta cuatro textos de *Hamlet* o tres de *King Lear* vinculados con la autoría de Shakespeare.

La primera edición de *Lear* se publicó en 1608, y a esta le siguieron dos versiones más en 1619 y 1623. Sin embargo, ninguna de estas tres versiones se representó durante más de 150 años, ya que la adaptación de Nahum Tate de finales del siglo XVII fue la única forma legítima de *Lear* en los escenarios ingleses de 1681 a 1838. Solo la recuperación de los textos de Shakespeare en el siglo XIX provocó el rechazo de la versión de Tate —y de otras adaptaciones como *The Enchanted Island*, de John Dryden y William Davenant— que hasta entonces había sido la preferida por el público. Es así que, del siglo XIX en adelante, se configura lo que conocemos como *King Lear* a partir de la combinación — tanto en la imprenta como en el teatro — de los textos de 1608 y 1623.

La historia de la obra en español también está atravesada por versiones que no son de la autoría de Shakespeare pero que, sin embargo, se le atribuyen. Francisco Nacente publicó la primera traducción de *Lear* al español en 1870–71 como parte de la colección *Los grandes dramas de Shakespeare*, en la que se publicaron 33 de los 36 dramas. Esta y otras traducciones de “Shakespeare” al español durante el siglo XIX se hicieron a partir de adaptaciones francesas como las de Jean François Ducis y Alfred de Vigny o, en menor medida, de las versiones que usaban las compañías teatrales italianas que visitaban España. A diferencia de Inglaterra, los primeros intentos por recuperar los textos de Shakespeare en los teatros españoles no fueron bien recibidos, como prueba el rechazo del *Macbeth* de José García de Villalta en 1838. España tuvo que esperar hasta 1885 para tener la primera traducción de *Lear* directamente del inglés, a cargo de Guillermo Macpherson, versión que, sin embargo, no se presentó en los escenarios.

En México, la puesta en escena y publicación de las obras de Shakespeare se limitó en gran parte a las versiones peninsulares hasta entrado el siglo XX. A la fecha, se registran tan solo cuatro traducciones de *Lear* hechas en México: la de Luisa Josefina Hernández para la Universidad Veracruzana en 1966, la versión de Luz Aurora Pimentel y Jesusa Rodríguez de ese mismo año, la

de María Enriqueta González Padilla para el Proyecto Shakespeare de la UNAM en 1994 y la de Rafael Rutiaga en 2002. La historia de su representación es, por fortuna, más extensa, e incluye reinterpretaciones como *Fuck Lear* (2016), un monólogo de la reina Cordelia escrito por Miguel del Castillo y Tania Jessica, o la adaptación *El corrido del rey Lear* (2022), escrita y dirigida por Fernando Bonilla. La distancia entre la última traducción publicada y una de las puestas en escena más recientes evidencia el desfase entre la historia teatral y la historia editorial de *Lear* en México. Sin embargo, ambas disciplinas coinciden en mostrar poco interés por versiones alternativas como las de Nahum Tate, pese a su importancia para la supervivencia y transmisión de Shakespeare.

El poeta, traductor, editor y dramaturgo Nahum Tate nació en Dublín alrededor de 1652. La mayor parte de su obra se enmarca, pues, en el reinado de Carlos II y se extiende hasta los últimos años de la época conocida como la Restauración (1660–ca. 1710). La bibliografía de Tate abarca poesía lírica y dramática, ensayo y traducciones al inglés de textos en latín, griego, hebreo, italiano y francés. No obstante, desde el siglo XIX, su trayectoria se ha visto reducida a las tres adaptaciones que hizo de Shakespeare: el *Drama histórico del rey Lear* que aquí se presenta, *The History of King Richard the Second* (1681) —también conocida como *The Sicilian Usurper*— y *The Ingratitude of a Commonwealth, or, the Fall of Caius Martius Coriolanus* (1682). Hecho menos conocido es que fue Poeta Laureado de Inglaterra de 1692 hasta su muerte en 1715. Tate tuvo como mentor al dramaturgo y crítico John Dryden —conocido adaptador de Shakespeare de la época y el primero en obtener el nombramiento de Poeta Laureado en 1688—, pero, pese al favor de Dryden, sus contemporáneos más jóvenes cimentaron su mala reputación. A Jonathan Swift, Thomas Parnell y en especial a Alexander Pope les debemos frases como “las insulsas páginas de Tate”, que no distan mucho del tipo de insultos que hasta la fecha pueden encontrarse aparejados al apellido del autor.

El drama histórico del rey Lear se representó por primera vez en 1681 en el Teatro de Dorset Garden, conocido como Duke’s Theatre por el patrocinio de Jacobo, duque de York, que sucedería a Carlos II como Jacobo II en 1685. La representación de la obra estuvo a cargo de la compañía teatral del duque, liderada por William Davenant, con el actor Thomas Betterton en el papel de Lear y Elizabeth Barry como Cordelia. Con la reapertura de los teatros en 1660 se suscitaron cambios en el panorama teatral inglés: se formaron las primeras actrices profesionales en Inglaterra y se crearon extravagantes mecanismos de escenografía móvil y efectos especiales. La demanda de entretenimiento 18 años después del cierre de los teatros de 1642 obligó a las compañías a desarrollar una nueva técnica de actuación: cada actor se especializaba en un tipo de personaje (el

villano, el hombre honesto, la mujer lasciva o la heroína santificada), cuyos gestos convencionales podían adecuarse a distintas obras. A Betterton se le atribuye un tratado de la actuación que describe con minuciosidad algunos de estos gestos convencionales:

La mirada en alto demuestra arrogancia y orgullo, mientras que mirar hacia abajo es expresión de humildad. También alzamos la vista cuando hablamos en voz alta para rezarle a Dios con alguna petición. [...] Evadir la mirada expresa negación, rechazo, repugnancia e indiferencia. Parpadear mucho o un temblor de los párpados indica comportamiento malicioso, propensión y pensamientos perversos y dañinos.²³

Las tragedias requerían, más que cualquier otro género, de una técnica gestual y vocal de tipo operático que algunas sátiras de la época equiparaban al estilo oratorio de los sermones.

A diferencia de la tragedia shakespeariana, el drama de Tate no termina “*con una marcha fúnebre*”. En realidad, las versiones francesas traducidas en España tienen mucho en común con el *Lear* de Nahum Tate. Entre las adaptaciones neoclásicas de mayor influencia puede mencionarse el *Roi Léar* (1783) de Jean François Ducis, tragedia en la que el rey recupera la cordura y les entrega el reino a Edgar y Helmonde (Cordelia). Como Ducis, también Tate ofrece, en sus propias palabras, un desenlace “a favor de las inocentes y angustiadas personas”.

Aunque pudieran parecer injustificados, los finales felices de Ducis, Tate y otros dramaturgos tienen sustento en las fuentes del mismo Shakespeare. Si bien toda división del patrimonio, sobre todo cuando está condicionada a una expresión de afecto, nos remite al drama shakespeariano, la historia del rey Lear es muy anterior al siglo XVII. El texto más temprano de la leyenda del rey Leir —como se escribía antes— y sus hijas Gonorilla, Regan y Cordeilla, data de 1135 d. C., como parte de la crónica *Historia regum Britanniae* del clérigo Geoffrey de Monmouth. Según Geoffrey, tras el rechazo de sus hijas mayores, Leir se reúne con Cordeilla y, con la ayuda de las tropas francesas, recupera el reino, que gobierna hasta su muerte natural. Este desenlace se repite en las otras versiones que sirvieron de inspiración a Shakespeare: *The Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, de Raphael Holinshed (1557); *The Mirror for Magistrates* (1587) y *The Faerie Queene* (1590), de Edmund Spenser. A estas obras se suma el drama, ahora de autor desconocido, titulado *The Chronicle History of King Leir* (1605), que sirvió de base para las versiones shakespearianas de la leyenda. Una revisión de estos textos muestra que la muerte de Lear y Cordelia no es la regla, sino la excepción en la genealogía de esta leyenda y que, como

²³ Gildon, Charles. *The Life of Mr. Thomas Betterton*. Londres: Robert Gosling, 1710. pp. 44–45. La traducción es mía.

señala Stanley Wells, “Shakespeare convirtió una vieja tragicomedia en una tragedia; Tate revirtió ese cambio”.²⁴ Las modificaciones de Tate a las versiones shakespearianas del drama no distan mucho de las que William Shakespeare le hizo a la obra anónima de 1605 y a las otras versiones del mito del rey Leir: se actualiza la crítica político-social del drama, se quitan y agregan personajes, se cambian escenas de lugar y, con base en estas modificaciones, se reasignan, se omiten, se acortan y amplían los diálogos. Pero lo que sobresale de la adaptación de Tate no es lo que cambia, que es bastante, sino que conserva un gran porcentaje, casi palabra por palabra, de los textos de Shakespeare de 1608 y 1623 que usa de base.

La presente traducción es la primera al español de esta obra y se sustenta en una propuesta metodológica de traducción transtextual,²⁵ en la que se consideran las diversas capas que conforman el texto: la política y la religión, las fuentes literarias e influencias formales, los escenarios y la circulación de los dramas en formato físico. Estas relaciones permiten leer la obra de Tate fuera de la declaración de Leonard Digges en el Folio: “a la posteridad / no ha de gustar lo nuevo; verá con malos ojos / lo que no sea de Shakespeare”. Y es que, sin los contextos anteriores, resulta difícil justificar los cambios de Tate como algo más que caprichos y cursilerías, como ciertamente se ha hecho desde el siglo XIX. Para apreciar esta adaptación en su justa medida, procuré responder a la pregunta: ¿cómo mostrar las redes, fuera y dentro del texto, que vinculan las distintas versiones de *Lear*? En algunos casos, estas relaciones se muestran en las decisiones formales; en otros, el trabajo de traducción exigió que recurriera a los márgenes de la página para explicar el contexto en el que se inscriben los dramas de Shakespeare y Tate. Dado que cada solución afecta diferentes aspectos de la obra, creo necesario dar algunos ejemplos en los párrafos siguientes.

Ante el reto de dar cuenta de la paráfrasis de Tate, la presente traducción se hizo a partir de traducciones previas de *El rey Lear* al español, debidamente enlistadas al final de este estudio, cuyas palabras y frases se ajustaron en alejandrinos, es decir, en versos de 14 sílabas divididos en dos hemistiquios de 7 sílabas cada uno. Cada verso tiene **acento obligatorio** en la 6.^a y 13.^a sílabas, como se resalta en el siguiente pasaje:

BASTARDO Na-tu-ra-le-za, **e**-res | mi dio-sa, y **a** tu ley
de-di-co mis ser-**vi**-cios. | ¿Por qué, pues, se me **pri**-va

²⁴ Wells, Stanley, editor. *The History of King Lear*. Oxford: Oxford University Press Press, 2001. 62. La traducción es mía.

²⁵ Este método se desarrolla en los cinco capítulos que conforman la tesis de maestría *Hacia una propuesta para la traducción de adaptaciones del canon shakespeariano* (2024), de la que se desprende esta traducción.

del de-re-cho fi-lial? | ¿Por no ha-ber na-ci-do
en el á-ri-do cur-so | que dic-ta la cos-tum-bre?

Shakespeare y Tate, al igual que numerosos dramaturgos ingleses anteriores y posteriores, escribieron sus dramas en un tipo de verso conocido como verso blanco, con algunos pasajes en prosa y rimas dispersas. El drama en verso no le es ajeno a la literatura hispana, pero, pese a esta tradición, todavía persiste el debate de si es o no correcto traducir la poesía dramática en verso. Guillermo Macpherson, a quien se mencionó con anterioridad, abogaba por traducir los pentámetros yámbicos como versos endecasílabos, mientras que otros, como Luis Astrana Marín, preferían las traducciones en prosa. En el teatro mexicano, el director, escenógrafo y dramaturgo Juan José Gurrola, traductor de *Hamlet*, resumió en una entrevista la razón principal del desacuerdo cuando criticó a los traductores en verso que, en sus palabras, “hacen una especie de brinco poético garigoleado para caer siempre de cabeza al terminar el verso” porque “quieren ser poetas y no hombres de teatro”.²⁶ Las versiones de Shakespeare que se presentan en los escenarios hoy en día siguen la tendencia de prosificación del drama inglés, a la que parecen ajustarse la mayoría de las traducciones publicadas en los últimos años. Como puede verse, la elección del verso alejandrino implica un rechazo de la traducción del verso como prosa y, al mismo tiempo, no se ajusta al tipo de verso preponderante, ya que por lo general los endecasílabos se consideran el equivalente rítmico español del verso blanco inglés.

La decisión de traducir en alejandrinos tiene dos razones. Primero, se pretende reflejar de manera formal la influencia de la literatura francófona en el teatro inglés del siglo XVII mediante un verso de origen francés. Segundo, las traducciones en endecasílabos son, por lo general, más extensas que el texto original y, aunque existen excepciones, suelen recurrir al hipérbaton, a arcaísmos y cultismos excesivos (el “brinco poético garigoleado” que critica Gurrola) o, en casos extremos, a la omisión de pasajes para ajustarse al patrón de 11 sílabas. En cambio, las 14 sílabas del alejandrino permiten conservar una mayor correspondencia al verter el contenido de una lengua a otra, además de que no es considerable el desfase de versos en inglés y en español, como sí ocurre en otras traducciones.

La perífrasis de las traducciones previas de *El rey Lear* para traducir esta obra de Tate no solo tuvo como condición el ajuste al tipo de verso. Otro criterio rector fue la frecuencia con la que

²⁶ Aranda Luna, Javier, y Juan José Gurrola. “Gurrola y Hamlet”. *La Jornada* 13 de junio de 2007. <https://www.jornada.com.mx/2007/06/13/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>.

se eligen los equivalentes en el muestreo de traducciones. Así, por ejemplo, se optó por traducir el adjetivo *base* en el monólogo del Bastardo en el Acto 1 como “vil” por ser el equivalente de mayor frecuencia respecto a “espurio” (Astrana Marín y Benavente), “ilegítimo” (Clara Pael) e “innoble” (Conejero y Talens). Existen dos excepciones principales a este criterio. La primera es cuando mi interpretación del pasaje no coincide con la de los otros traductores, en cuyo caso el cambio se indica en una nota al pie. La segunda, extendida en toda la obra, es el uso del pronombre *usted* para los tratamientos formales, propio de la variante del español mexicano, en lugar del pronombre peninsular *vosotros*, que, aunque no refleja el uso moderno de los tratamientos de cortesía, se prefiere incluso en las traducciones mexicanas. Pese al principio aparentemente arcaizante de su adaptación, Tate actualizó parte del vocabulario de los textos de 1608 y 1623 con los que el público tenía una distancia de entre 60 y 70 años, por lo que una actualización correspondiente en español respecto a otras versiones resulta apropiada para reflejar el cambio entre los textos de Shakespeare y el de Tate. Esta alternancia del pronombre tiene, además, correspondencia histórica en español, pues, según Pla Cárceres, la forma *usted* tiene su origen en los años treinta del siglo XVII.

En el caso de los juegos de palabras o expresiones más populares que aparecen en los textos de Shakespeare y que conserva Tate en su adaptación, opté por introducir mexicanismos para evidenciar, pese a la distancia temporal y cultural, los cambios de registro que caracterizan el drama de *Lear*. Estos cambios suelen perderse de vista cuando se traducen usos vulgares de forma literal, se neutraliza el lenguaje o se eleva el registro. Por ejemplo, en la retahíla de insultos de Kent en el Acto 2, vv. 45–47 otras traducciones han incluido palabras como “bribón”, “bobo”, “bergante”, “alquilón” o “miraespejos”, que no dan cuenta, a un lector y público contemporáneos, del cambio drástico de registro en la escena.

Para facilitar el cotejo entre las versiones de Shakespeare y esta traducción, se incluye en voladitas la correspondencia de acto y escena. Q1 o primer *quarto* se refiere al formato de publicación de *King Lear* en 1608, mientras que F1 o Primer folio es como se conoce a la antología póstuma de las obras de Shakespeare de 1623. Por ejemplo, [Q1; F1] 1.2 significa que el lector puede cotejar la escena con el Acto 1, escena 1 de las dos versiones shakespearianas de *King Lear*. Los corchetes señalan indicaciones que no se encuentran en el texto original pero que se añaden en esta traducción para dotar la obra de regularidad y aclarar los cambios de interlocutor, apartes, salidas y entradas. En las notas a pie se incluye información aclaratoria de diversa índole: notas

contextuales, observaciones sobre el teatro inglés del siglo XVII o referencias literarias. Para las notas de mitología grecorromana me apoyo en las traducciones de la Biblioteca Gredos.

Las llaves (}) que señalan algunos pasajes son una característica de la publicación original que se incluye como recordatorio de que las obras dramáticas se consideraban material de lectura tanto como de representación. Este tipo de signos alertaba a los lectores de algún fragmento importante y, a veces, indicaban citas memorables que podían copiarse en un cuaderno para poder recurrir a ellas en la composición de un discurso o carta. Aunque no repercuten en la traducción como tal, quise incluirlas como un punto de partida para reconciliar la distancia entre la escena y la lectura, que no siempre fue tan tajante como en la actualidad. Se espera que *El drama histórico del rey Lear* pueda encontrar un lugar tanto en las bibliotecas como en los escenarios junto con otras adaptaciones de Shakespeare que actualizan la vigencia de sus obras para todo tipo de público.

M. Lizbeth Calvario S.

Ediciones consultadas (Shakespeare)

Bate, Jonathan, y Eric Rasmussen, editores. *The RSC Shakespeare*. Hampshire: Macmillan Publishers Ltd, 2007.

Beale, Simon Russell, y Abigail Rokison-Woodall, editores. *King Lear*. Londres: The Arden Shakespeare, 2022.

Foakes, R. A., editor. *King Lear*. Third Series. Londres: The Arden Shakespeare, 1997.

Greenblatt, Stephen, editor. *The Norton Shakespeare*. 3.^a ed. 4 vols. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2016.

Knowles, Richard, editor. *A New Variorum Edition of King Lear*. 2 vols. Nueva York: The Modern Language Association of America, 2020.

Mowat, Barbara A., y Paul Werstine, editores. *King Lear*. Ed. rev. Nueva York: Simon & Schuster Paperbacks, 2015.

Muir, Kenneth. *King Lear*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1986. Arden Shakespeare.

Orgel, Stephen, y A. R. Braunmuller, editores. *The Complete Pelican Shakespeare*. Nueva York: Penguin Books, 2021.

Raffel, Burton, editor. *King Lear*. New Haven: Yale University Press, 2007.

Taylor, Gary, et al., editores. *The New Oxford Shakespeare. Modern Critical Edition*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Wright, Louis B., y Virginia LaMar, editores. *King Lear*. Nueva York: Pocket Books, 1957.

Ediciones consultadas (Tate)

The History of King Lear. Londres: Elizabeth Flesher, 1681.

Clark, Sandra, editora. *Shakespeare Made Fit. Restoration Adaptations of Shakespeare*. 1997. Londres: Everyman Paperbacks, 1997.

Fischlin, Daniel, y Mark Fortier, editores. *Adaptations of Shakespeare. A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. Londres: Routledge, 2000.

Spencer, Christopher, editor. *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1965.

Summers, Montague, editor. *Shakespeare Adaptations*. Londres: Jonathan Cape, 1922.

Traducciones consultadas

Astrana Marín, Luis. “El rey Lear”. *Obras completas*. 10.^a ed. Madrid: Aguilar, S. A. de ediciones, 1951, 1631–89.

Benavente, Jacinto. “El rey Lear”. *Tragedias*. 13.^a ed. Distrito Federal, Editorial cumbre, S. A., 1979. 359–452.

Campbell, Enrique. *El rey Lear*. Barcelona: Ediciones Brontes S.L., 2012.

Conejero Dionís-Bayer, Manuel Ángel. *El rey Lear*. 14.^a ed. Madrid: Cátedra, 2020.

González Padilla, María Enriqueta. *El rey Lear*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. Nuestros clásicos.

Hernández, Luisa Josefina. *El rey Lear*. 1.^a ed. Ciudad de México: Mirlo ediciones, 2018.

Jaume, Andreu. *El rey Lear*. Barcelona: Penguin Random House Editorial, S.A.U, 2016.

Madinabeitia, Maite. *El rey Lear, el manga*. Barcelona: la otra h, 2017.

Malexecheverría, Ignacio. *El rey Lear*. Madrid: Editorial Castalia, 1991.

Pauel, Clara. *El rey Lear*. Madrid: Servilibro Ediciones, S.A., s.f.

Pérez Martín, Julia. *El rey Lear*. Edición de Jorge A. Mestas. Madrid: Mestas ediciones, 2008. (El texto base parece ser la traducción de Teixidor.)

Pimentel, Luz Aurora, y Jesusa Rodríguez. *El rey Lear: una (a)puesta en escena*. Distrito Federal: Ediciones El Hábito, 1996.

Pujante, Ángel-Luis. *El rey Lear*. Ciudad de México: Austral, 2022.

Teixidor, Felipe. “El rey Lear”. *Shakespeare teatro*. 24.^a ed. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2018. 227–314.

Valverde, José María. “El rey Lear”. *El rey Lear. Oteló*. Barcelona: Planeta, 1980. 5–105.

Otras adaptaciones de Shakespeare (1662–1700)

Davenant, William. *The Law Against Lovers*. 1662. Basada en *Measure for Measure* y *Much Ado About Nothing*.

Davenant, William, y John Dryden. *The Tempest, or The Enchanted Island*. 1670. Basada en *The Tempest*.

Davenant, William. *Macbeth. A Tragedy*. 1674. Basada en *Macbeth*.

Davenant, William, John Dryden, y William Shadwell. *The Tempest, or The Enchanted Island*. 1674. Basada en *The Tempest*.

Dryden, John. *All for Love, or The World Well Lost*. 1677. Basada en *Antony and Cleopatra*.

Shadwell, William. *Timon of Athens; or, The Man-Hater*. 1678. Basada en *Timon of Athens*.

Ravenscroft, Edward. *Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia*. 1678. Basada en *Titus Andronicus*.

Dryden, John. 1679. *Troilus and Cressida; or, Truth Found Too Late*. 1679. Basada en *Troilus and Cressida*.

Davenant, William. *The Rivals*. Basada en *The Two Noble Kinsmen*, obra colaborativa entre Shakespeare y John Fletcher.

Crowne, John. *The Misery of Civil War*. 1680. Basada en *Henry VI*.

Otway, Thomas. *The History and Fall of Caius Marius*. 1680. Basada en *Romeo and Juliet*.

Shadwell, Thomas. *Timon of Athens*. 1680. Basada en *Timon of Athens*.

Crowne, John. *Henry the Sixth: The First Part, with the Murder of Humphrey, Duke of Gloucester*. 1681. Basada en *Henry VI*.

Tate, Nahum. *The History of Richard II o The Sicilian Usurper*. 1681. Basada en *Richard II*.

D’Urfey, Thomas. *The Injured Princess; or, The Fatal Wager*. 1682. Basada en *Cymbeline*.

Tate, Nahum. *The Ingratitude of a Commonwealth; of, The Fall of Caius Martius Coriolanus*. 1682. Basada en *Coriolanus*.

Lacy, John. *Sauny the Scott: or, The Taming of the Shrew*. 1698. Basada en *The Taming of the Shrew*.

Betterton, Thomas. *King Henry IV: With the Humours of Sir John Falstaff*. 1700. Basada en *Henry IV*.

Gildon, Charles. *Measure for Measure, or Beauty the Best Advocate*. 1700. Basada en *Measure for Measure*.

Granville, . *The Jew of Venice*. 1701. Basada en *The Merchant of Venice*.

EPÍSTOLA DEDICATORIA

A mi querido amigo, el señor Thomas Butler.²⁷

Estimado:

Tiene usted derecho natural sobre esta pieza, ya que por su consejo procuré renovarla con cambios. Nada sino el poder de su persuasión —y mi celo por todos los restos de Shakespeare— pudo haberme impulsado a tan osada empresa. Hallé que la reforma de esta historia me forzaba en ocasiones a la difícil tarea de hacer que los protagonistas hablaran algo según su personaje para lo que no tenía bases en mi autor. La locura verdadera de Lear y la pretendida por Edgar tienen tanto de extravagante en sus naturalezas (no sé cómo más llamarlo), que no podrían haber surgido más que del ingenio creador de nuestro Shakespeare. Las imágenes y el lenguaje son tan extraños y sorprendentes, y aun así tan agradables y correctos, que, al tiempo que concedemos que nadie sino Shakespeare pudo haber concebido tales ideas, también estamos convencidos de que eran las únicas cosas en el mundo que podrían haberse dicho en tales ocasiones. Hallé que el conjunto respondía a lo que usted juzgaba: una pila de joyas, desensartadas y sin pulir, pero tan deslumbrantes en su desorden que bien pronto me percaté de que me había apoderado de un tesoro. Tuve la buena fortuna de descubrir el recurso para rectificar lo que faltaba de congruente y probable en la historia,²⁸ que era atravesar en el conjunto el amor entre Edgar y Cordelia, que nunca intercambiaron palabra entre ellos en el original. Esto hace que la indiferencia de Cordelia y la cólera de su padre en la primera escena sean probables. De igual forma da credibilidad al disfraz de Edgar, al convertir en noble idea lo que antes era un medio débil para salvar su vida. Es evidente que con esto crece la angustia de la historia; y de ahí la oportunidad para una o dos nuevas escenas, de mayor acierto (quizá) que mérito. Este método, por necesidad, me llevó a hacer que la historia terminara a favor de las inocentes y angustiadas personas; de otra forma hubiera tenido que colmar

²⁷ Probablemente un miembro de la familia de James Butler, duque de Ormonde.

²⁸ La verosimilitud o “probabilidad” es uno de los principios neoclásicos del teatro francés que se importaron a Inglaterra en 1660. El crítico inglés Thomas Rymer tradujo las *Réflexions sur la poétique de Aristote* [Reflexiones sobre la *Poética* de Aristóteles] de René Rapin en 1674 y, cuatro años después, publicó *The Tragedies of the Last Age* [Tragedias de la época pasada], donde criticaba las obras de los dramaturgos isabelinos y jacobinos según los principios aristotélicos reinterpretados por la escuela francesa. Tate colaboró con Rymer y otros en la traducción de las *Epístolas* de Ovidio (1680), y sus modificaciones muestran que, igual Rymer, entiende la verosimilitud a partir del sentido común y las costumbres de la época. El sentido común y la justicia dictan que los hijos leales estén juntos.

el escenario de cadáveres, lo que hace que muchas tragedias concluyan con hazañas inapropiadas.²⁹ Sin embargo, me asaltaron preocupaciones nada insignificantes por tan osado cambio, hasta que vi la aprobación de mi público, y, si esto no persuade al lector, puedo llamar a una autoridad que sin duda conseguirá persuadirlo:

Tampoco es una empresa tan trivial hacer que una tragedia termine felizmente, pues rescatar es más difícil que matar. La daga y el cáliz envenenado siempre están disponibles, pero llevar la acción hasta el último extremo y luego por medios probables restaurarlo todo requerirá de la habilidad y juicio del autor y le costará muchos dolores en el montaje.³⁰

Me resta disculparme por algo, que es haber usado menos elegancia en la expresión, incluso en la parte más nueva de esta obra. Confieso que me lo propuse, en parte para ceñirme al estilo de mi autor en la creación de escenas de una pieza, en parte para darle alguna semejanza con el tiempo y personas aquí representadas. Esto, señor, pongo a disposición de usted, que es tanto juez como maestro del estilo. La naturaleza lo había eximido desde antes de sus viajes del humor alicaído, saturnino de nuestra patria, y a su regreso trajo el refinamiento del viaje sin la afectación. Noto muchas faltas en las páginas siguientes, y no dudo que usted encontrará más, pero me atrevo, en los términos de su amistad, a entregarle el conjunto como regalo y declararme de usted

Su amigo en deuda y humilde servidor,

N[ahum]. Tate.

²⁹ El decoro, otro principio neoclásico, obliga a que se restituya la cordura del rey y su trono para obedecer a las expectativas de justicia del público.

³⁰ Cita de la “Dedicatoria” en la tragicomedia protestante *The Spanish Friar* (estreno 1680; publicación 1681), de John Dryden (1631–1700). El rey Jacobo II, católico converso y sucesor de Carlos I, prohibió que se representara en 1686 debido a la subtrama, en la que se ridiculiza a Dominic, un fraile español que facilita el adulterio entre el joven coronel Lorenzo y Elvira, una mujer casada.

PRÓLOGO³¹

Si el placer es un fruto del engaño
(y hay gozo hasta en la esposa enmascarado)
debimos renombrar esta obra vieja
para hacer atractiva nuestra escena.
Pero quien preparó para esta tarde } 5
el evento optó por sincerarse }
y admitir que esta obra viene de antes. }
Espera, sin embargo, que les plazca, }
pues es de nuestro Shakespeare esta trama }
y agrada al buen gusto que la cata. } 10
Si entonces este ramo reflorece
en vista del nuevo orden que conviene,
aún admite elogio al que supo
armar dicha guirnalda y que pudo,
con manos muy curtidas, trenzar flores, 15
aunque no es sino Dios quien creó estos brotes.
No habría por qué esconder estas escenas
que lo mismo divierten que enseñan:
la moral viene bien al escenario³²
y hoy en día resulta necesario, 20
si la iglesia se ocupa de la intriga,³³
que el poeta la supla como guía;

³¹ Los prólogos se pronunciaban frente al telón, que no volvía a bajarse hasta el término de la obra. Existían dos tipos de prólogos: encapuchados (*cloaked*) o descubiertos (*exposed*). Los primeros requerían a un actor vestido de negro, a veces con una corona de laureles y un libro o manuscrito, que podía representar al dramaturgo o a un personaje cuyo anonimato le permitía comentar debates teatrales o nacionales. Los segundos, reservados para mujeres, se presentaban en vestuario y con frecuencia explotaban el carácter sexual de las actrices en el siglo XVII. El prólogo encapuchado de esta obra estuvo a cargo de Elizabeth Barry.

³² El teatro neoclásico tenía un propósito didáctico y moralizante.

³³ Referencia al Complot Papista (1678), como se le conoció a la supuesta intriga de los jesuitas para asesinar al rey Carlos II y suprimir el protestantismo eclesiástico y del estado en favor de una monarquía católica. Richard Strier lee en la obra una afinidad por el partido whig, que buscaba suplantarlo al duque de York con el duque de Monmouth, hijo ilegítimo de Carlos II, pero la representación del bastardo y los diálogos a favor del derecho divino no se corresponden con esta lectura. Habría que recordar, además, que la obra se representó en el teatro del duque de York.

lo peor del intercambio recibimos,
pues predicán poetas, no ministros.

PERSONAJES

LEAR, rey de Bretaña [Lír]

GONERILL, hija mayor de Lear [Góneril]³⁴

REGAN, segunda hija de Lear [Rígan]

CORDELIA, hija más joven de Lear [Cordelia]

Duque de **CORNWALL**, esposo de Regan [Córnuall]

Duque de **ALBANY**, esposo de Gonerill [Álbani]

Duque de **BURGUNDY** [Búrgundi]

Conde de **KENT**

Conde de **GLOSTER** [Glóster]

EDGAR, hijo de Gloster

Edmund, hijo **BASTARDO** de Gloster

ARANTE, dama de compañía de Cordelia [Aránte]

GENTILHOMBRE de Gonerill

Anciano, doctor, dos rufianes, sirvientes,

³⁴ A partir de 1660, se permitió la presencia de actrices en los escenarios profesionales de Inglaterra. La compañía del duque de York, que representó esta obra por primera vez, incluía a Anne Shadwell en el papel de Gonerill, a Mary Slingsby como Regan y a Elizabeth Barry como el Prólogo, Epílogo y Cordelia.

ACTO I

[Q1; F1] 1.2

*Entra el BASTARDO, solo.*³⁵

BASTARDO Naturaleza, eres mi diosa, y a tu ley
dedico mis servicios. ¿Por qué, pues, se me priva
del derecho filial? ¿Por no haber nacido
en el árido curso que dicta la costumbre?
¿Por qué bastardo o vil? Si puedo ostentar 5
mi buena complexión y mente generosa
en la misma medida que hijo de madre honrada.
¿Por qué seríamos viles si en clandestinidad
de natura ganamos mejores cualidades
y no nos merma el lecho nupcial, tan desabrido? 10
Así, a tu derecho, mi legítimo Edgar,
y a la ley les opongo mi ingenio de bastardo.
Sea el amor paterno para el bastardo Edmund
igual que para Edgar, el legítimo. Bien
salieron mis ensayos con este par de ingenuos. 15
Aquí viene el anciano con resquemor
ante mi testimonio falso en contra de Edgar:
un cuento tan probable, dicho con convicción
y exaltado al azar por eventos fortuitos,
que ahora en cualquier cosa encuentra evidencia. 20
Y así, pese a la ley, hereda el malnacido.

Entran KENT y GLOSTER.

GLOSTER Basta, buen milord, su caridad
desatina si busca interceder en esto.

³⁵ Los textos dramáticos de la época no siempre incluyen descripciones de la locación. Desde el Primer folio (1623), los amanuenses y editores de Shakespeare se han encargado de agregar acotaciones, a veces de manera arbitraria sin sustento textual o con excesivo detalle. Para esta edición, me limité a especificar entradas, salidas, apartes y cambios de interlocutor que no se señalan de manera uniforme en el texto base. Para las locaciones y utilería, si bien se incluyen algunas notas de historia teatral, comparto el criterio de la serie Arden Performance Editions: “Definir (o conservar la ambigüedad de) las locaciones es competencia de cada producción” (9).

Usted también es padre y podría sentir
el aguijón de un hijo, primogénito amado, 25
y aún desobediente como el villano Edgar.

KENT No hay que precipitarnos, que pueden ser mentiras
y con tiempo vería la lealtad de su hijo.

GLOSTER Interceda ante el mar, razone con el viento,
pero no me convence. Vislumbré los engaños 30
pese a mi amor paterno. Con esta luz y tú
por testigos declaro que queda despojado
de cualquier patrimonio, lo repudio en este acto:
ajeno a mi sangre, corazón y apellido.

BASTARDO [*Aparte.*] Es tal cual lo planeé. Saldré de mi escondite. 35

GLOSTER ¡Edmund! Ven aquí, hombre. Helo aquí, Kent, observa.
Aún contra natura, la vergüenza de Gloster
y gloria clandestina, error de juventud,
cumple con los deberes de un hijo, mientras Edgar,
de nacimiento honroso que rogamos al cielo, 40
invoca pestilencia sobre todas mis canas
que me hace maldecir lo que hice cuando joven.
No llores por tu hermano y sus crímenes, Edmund.
¡Ay, joven generoso! Compartes la mitad
apenas de su sangre y lo amas como hermano. 45
Esta virtud merece recompensa. Camina.
Usted, milord, aquí aguarde a nuestro rey,
que quiere sacudirse el peso del imperio
y dividir el reino entre sus hijas. Dios
lo ampare. Me preocupa el cambio.

KENT Yo lamento 50
el ver sus arrebatos violentos cada hora,
que están muy por debajo de cualquier dignidad.

GLOSTER Son flaquezas de viejo y siempre fue inestable,

colérico y brusco. ¡Atento! Ya se acercan.

[*Salen* GLOSTER y *el* BASTARDO.]

[Q1; F1] 1.1

Toque de trompeta. Entran LEAR, CORNWALL, ALBANY, BURGUNDY, EDGAR, GONERILL, REGAN y

CORDELIA. EDGAR *está hablando con* CORDELIA *en una de las entradas.*

EDGAR Voltea, real Cordelia, y solo una vez más, 55

antes de que reciba Burgundy ese cofre
de dotes entregadas por el rey y te abrace
por siempre, afortunado Burgundy; una vez
voltea, por caridad, hacia el desdichado Edgar.

CORDELIA ¿Qué podría buscar el desdichado Edgar 60

en Cordelia, incluso más desafortunada,
que, en obediencia al padre, se escapa de los brazos
de su amado y va a los de Burgundy?

LEAR Les pido su atención, Albany, Cornwall y
a Burgundy el gallardo.

ALBANY Háblenos, majestad. 65

LEAR El mapa. Sepan que hemos partido en tres el reino
y resuelto librarnos de nuestra gran labor
de estado, conferida hoy a su juventud.

Burgundy, Cornwall y Albany, que han tenido
larga estancia de amor en la corte, tendrán 70

hoy su respuesta. Digan, mis hijas, de ustedes
¿quién siente más amor por su padre? Habremos
de dar la recompensa según se la merezcan.

Nuestra hija mayor, Gonerill, tú primero.

GONERILL Mi señor, yo lo amo más de lo que se enuncia 75

con palabras; supera cualquier valor, fortuna
y rareza. Ni vista, libertad o fama,
ni salud o hermosura me son igual de caros;
mi vida no compite contra usted. Tanto lo amo
como ama una hija al mejor de los padres. 80

LEAR De entre estos confines, de aquí hasta esta línea,
de esos bosques sombreados y anchurosas praderas
eres dueña perpetua, con Albany y todos
sus descendientes. Luego... ¿Qué dice la segunda?

REGAN Mi hermana, mi señor, dimensionó el amor 85
que yo misma profeso, aunque en mí es más grande.
No encuentro dicha alguna en mis cinco sentidos,
pues la dicha está en saber que usted me ama.

LEAR Siendo así, heredan tú y tus sucesores 90
un tercio abundante de nuestro justo reino.

CORDELIA (*Aparte.*) Ahora llega mi juicio. Qué tortuoso resulta:
mi apático discurso debe incendiar al rey
colérico, pues antes me privaré de dote
a que me obligue a estar en brazos que aborrezco.

LEAR Habla, mi última hija, que no menos amada. 95
Terminan mis deberes. Habla ahora, Cordelia,
¿Qué tienes que decir para ganar un tercio
mejor del que ganaron tus hermanas?

CORDELIA [*Aparte.*] Ahora mi amor deber quedar corto en palabras
si bien es más honesto. [*A LEAR.*] Nada, mi señor. 100

LEAR Nada puede salir de nada. Trata otra vez.

CORDELIA No puedo simular según me corresponde
y me hace infeliz, señor, pero lo amo.
Ni más ni menos.

LEAR Cuida, Cordelia, tus palabras,
te juegas tu fortuna. Mejor recapacita; 105
corrige tu respuesta.

CORDELIA Señor, usted me dio
la vida y crianza, me ama de verdad
y por eso procuro cumplir como es debido.
Lo obedezco, lo amo y honro sobre todo.

¿Por qué tienen esposos mis hermanas si dicen 110
que lo aman solo a usted? Al hombre que reciba
mis votos en su mano, con gusto le daré
la mitad de mi amor, pues no habré de casarme
como ellas y amar solamente a mi padre.

LEAR ¿Así muestras tu afecto? 115

Dicen que soy colérico. Que juzguen los dioses:
¿qué acaso no hay razón? Faldera, ya percibo
que es verdad aquello que nos habían dicho,
el cariño que sientes por el hijo rebelde
de Gloster, desleal a su padre, igual 120

que tú a mi esperanza. Muchacha imprudente,
te lo advierto, aún puedo cumplir tu plan
incauto y será en vano desdecirte,
porque, has de saberlo, nuestra naturaleza
no va a tolerar a hija tan joven e ingrata. 125

CORDELIA Tan joven, mi señor, y honesta.

LEAR La honestidad será tu dote; por el sol
sagrado y por la noche solemne en este acto
renuncio a mi cuidado paterno, te declaro
ajena a mis favores y sangre.

KENT Qué demencia. 130

Medita, mi señor...

LEAR Silencio, Kent.

No te interpongas entre el dragón y su ira.³⁶

La amaba a ella más que a nadie y quise,
por mi edad, refugiarme en su tierno cuidado. 135

¡Me dará paz la tumba! En el acto retiro
mi afecto y, con él, también toda riqueza.

³⁶ “**Come not between a dragon and his rage**”. El mito de Lear tiene proveniencia celta, por lo que algunos editores han propuesto el dragón galés como el símbolo heráldico del rey. Esta criatura mítica también se asocia a la ira, como en *Richard III*: “Inspiráenos, San Jorge, con la ira fulminante del dragón” (5.3, mi traducción).

Les concedo, Cornwall, Albany, en conjunto,
derecho sobre el tercio que era de Cordelia.
Atiendan mi proclamo, mi última voluntad: 140
con reserva de cien caballeros de guardia
y por turno mensual viviré con ustedes.
Soy rey tan solo en nombre, pero a ustedes les cedo
poder y beneficios. Y ahora, ratifiquen
partiendo en dos esta corona nobiliaria. 145

KENT Majestad Lear,
a quien yo siempre he honrado como rey,
querido como a un padre, que tengo por señor
y que es el patrón de todas mis plegarias...

LEAR Basta. El arco está tensado. Evita, pues, la flecha. 150

KENT Que caiga y se impregne en este corazón.
Sea Kent insolente cuando Lear no razona.
Tu hija la más joven...

LEAR Por tu vida, ya para.

KENT ¿Qué pretendes, anciano?³⁷

LEAR Lárgate de mi vista.

KENT Hasta que veas claro. 155

LEAR Por los dioses...

KENT Los invocas en vano. ¡Dioses! Rey imprudente.

LEAR ¿Cómo? Traidor...

KENT Mata a tu doctor, Lear. Córta-me la garganta,
pero en mi último aliento como un trueno en tu oído 160
clamaré esta queja justa y te diré
a la cara que haces mal en portarte así.

LEAR Escúchame, imprudente. Me debes obediencia.
Intentaste hacer que retractara nuestro

³⁷ “**What wilt thou do, old man?**” La alternancia entre tú (*thou*) y usted (*you*) en la obra muestra los cambios en las relaciones de los personajes. En inglés, el tuteo se usaba para mostrar la cercanía entre personajes, las jerarquías (entre padres e hijos, de rango social, de edad) o como insulto.

dictamen y terciar entre esta sentencia 165
y su ejecución, pero ni nuestro rango,
menos naturaleza, lo pueden tolerar.

Te destierro por siempre fuera de nuestra vista
y reino; si al cabo de tres días se encuentra
tu tronco aborrecido en este territorio: 170
ese instante será tu muerte. Vete ya.

KENT Adiós entonces, rey, si estás tan convencido.

Te tomo la palabra. No me quedaré a ver
tu ruina. [A CORDELIA.] ¡Que los dioses te protejan, doncella!
A ti que eres sensata y hablas con justicia. 175

Llevaré mi verdad de antaño a nuevos rumbos.
Allá habrá amistad; aquí solo hay exilio.

Sale KENT.

LEAR Burgundy, como ve, se depreció su importe,
pero, si todavía siente un necio apego
por ella en ese estado, sin cariño ni dote 180
alguna de mi parte, es suya si la toma.

BURGUNDY Disculpe, majestad Lear, tan solo le pido
la dote que ofreció y tomo a Cordelia
para ser mi duquesa de Burgundy en el acto.

LEAR Déjela entonces, porque, por la furia de un padre,
esa es toda su dote. Retírese. 185

BURGUNDY Bueno, pero le pido que impute la rencilla
de nuestras relaciones solo a su voluntad
y no a mi incumplimiento.

Salen todos menos EDGAR y CORDELIA.

EDGAR ¿Acaso juzgó el cielo a favor de mi amor?
¿O son los disparates de mi anhelo amoroso? 190
¿Pudo Burgundy acaso renunciar a tal premio
y dejarla en los brazos del desesperado Edgar?

¿Puedo tomar tu mano, Cordelia, en la mía?
 ¿La mano que, hasta hace poco, se prometía
 a mi odiado rival? ¿Me arrodillo a tus pies 195
 para ofrendarte este corazón que resopla?
 Sonríeme, princesa. Dame confirmación,
 porque todavía dudo en creer esta suerte.

CORDELIA [*Aparte.*] Al menos me consuela que no fue una mancha
 abyecta lo que hizo que mi padre negara 200
 su afecto, más bien fue que carezco de eso
 cuya escasez conforma mi riqueza: tener
 labia de aduladora. Hermanas, me rehúso
 a llamar esa falta con todas sus palabras.
 Cuiden a nuestro padre, y no me quejaré. 205

EDGAR Doncella celestial, que eres tu misma dote,
 más rica en virtud que ricas las estrellas
 con su brillo; si acaso la fortuna de Edgar
 contara con la gracia de tu “sí”, me permito
 ponerla a tus pies. ¿Cordelia? ¿Qué? ¿Te vas? 210
 ¿Cometí una ofensa?

CORDELIA Hablaste de amor.

EDGAR Entonces te he ofendido a menudo, y tú
 me lo has permitido, Cordelia, con frecuencia.

CORDELIA Ese permiso, Edgar, te lo di cuando era
 hija amada de un rey, pero ahora no puedo 215
 olvidar esa cuna noble ni depender
 de mi amante y su fortuna. Sería rebajarme.
 Procura, pues, ponerle freno a este sentimiento.
 Nunca más me importunes con ese mismo tema.

EDGAR ¡La nobleza en desgracia enarbola su rango! 220
 ¡Cómo azotan las olas volubles la fortuna!
 La marea generosa que sorpresivamente

arrojó el naufragio a mis brazos lo jala
de regreso y me deja de luto en costa yerma.

CORDELIA (*Aparte.*) La vileza indigna de Burgundy me hace 225

sospechar con razón de cualquier clase de hombre:

su amor traía interés; quizá también el de Edgar,

que podría ser mejor para disimularlo.

Si es así, mi rechazo sería una condición,

pero si es constante su amor, como la llama 230

que anima los alientos, si es tal su cariño,

encontrará un afecto que también es sincero;

y aunque me muestre fría, tan solo es por un tiempo.

Sale CORDELIA.

[Q1; F1] 1.2

Entra el BASTARDO, con prisa.

BASTARDO ¡Qué suerte encontrarlo, hermano! Tiene que irse.

Ponerse a salvo, porque alguien, algún villano 235

atizó a nuestro padre, y ahora quiere su vida.

EDGAR ¡Qué pena por Cordelia! Pero ¡por qué tan cruel!

BASTARDO Su vida está en peligro. ¡Escuche! Está en riesgo.

EDGAR ¡Decisión repentina de graves consecuencias!

BASTARDO De repentina nada. 240

Alguien lleva ya tiempo tendiendo esa mecha.³⁸

EDGAR Tal vez solo aparenta esa frialdad y busca

probar qué tan constante es en verdad mi amor.

BASTARDO [*Aparte.*] Ni siquiera me escucha. [*A EDGAR.*] Atienda mis palabras.

EDGAR ¿Qué decías, hermano? 245

Nada de llanto, Edmund. Si traes alguna nueva

que me depare muerte, te pido por favor

³⁸ “Some villain has of long time laid the train”. *Lay the train* es trazar un camino, esp. de pólvora; en sentido figurado, preparar o planear algo. Referencia probable a la Conspiración de la Pólvora (1605), un plan católico para asesinar al rey Jacobo I. En el siglo XVII, la Conspiración servía para aludir a las supuestas conspiraciones, en particular el Complot Papista, para reinstaurar el catolicismo en Inglaterra.

me entregues el regalo que tan amable ofreces.

BASTARDO El peligro, señor, de tan pronto, no deja
tiempo para informarle. Le pido se apresure 250
mientras busco desviar cuanto antes la corriente.

¡No es posible! ¡Por Dios!³⁹

EDGAR Perdone. Me asaltó una idea importante.

Pero, si entiendo bien, me dice que hay peligro
y que debo huir. [*Aparte.*] ¡El fin de las promesas!

[*Al BASTARDO.*] Ya voy, amigo mío. [*Aparte.*] ¡Ay, Cordelia! 255

Sale EDGAR.

BASTARDO ¡Ja, ja! Qué ingenuo hombre. Su credulidad resta
mérito a este engaño. Como es tan ajeno,

por su naturaleza, a la mala intención,

no desconfía de nadie. Si avanza esta carta

y pasa como de Edgar, como el mismo creería, 260

salvo por lo que dice, de ver que está en su letra;

si avanza, planeé bien. Ya viene aquí Gloster.

Entra GLOSTER.

GLOSTER Espera, Edmund. Ven. ¿Qué es eso que leías?

BASTARDO Nimiedades, señor.

GLOSTER ¿Por qué entonces la prisa por meterlo en la bolsa? 265

Vamos a ver qué es eso.

BASTARDO Señor, es una carta de mi hermano, que apenas

había abierto sin leer lo que decía, pero

busqué que no la viera por si acaso había

en ella alguna falta que pudiera acusarlo. 270

GLOSTER (*Lee.*) Sí es la letra de Edgar.

“Es insoportable esta política paterna que nos priva de nuestra fortuna hasta
que somos viejos y no podemos disfrutarla. Ya me hartó su tiranía. Hay que
vernos para que te cuente más. Si nuestro padre duerme hasta que pueda

³⁹ Se presume que Edgar vuelve a distraerse y el Bastardo se exaspera.

velarlo,⁴⁰ gozarás de la mitad de su herencia y del amor eterno de tu hermano, 275
Edgar”.

“Si duerme hasta que pueda...” “Gozarás ... la mitad...
la mitad de su herencia”. Que Edgar escribiera esto
contra quien fue indulgente. ¡Que muera en el infierno!
Quiero que me lo traigas. Llévame a él, Edmund,
para que lo destripe, muerda su corazón 280
y enrolle sus entrañas en brazo vengativo.

BASTARDO Quizá lo haya escrito para sondear mi honor.

GLOSTER Los eclipses recientes del sol y de la luna
no presagiaron menos: el amor se enfría,
se acaba la amistad, hay discordia en el campo 285
la ciudad se amotina y se rompe el lazo
entre padre e hijo. [*A* EDGAR.] Encuentra a ese villano,
pero hazlo con cautela y no perderás nada.

[*Sale* GLOSTER.]

BASTARDO Está bien cimentado mi plan, pero aún
plantaré otra prueba y bastante osada: 290
dejaré al viejo Gloster donde pueda escuchar
mientras hablo con Edgar que, bajo mis engaños,
habrá de inculparse. Sé cómo ser honesto
cuando es de mi interés la honestidad. Ni un santo
existe tan divino que pueda dar la espalda 295
a una fechoría que está garantizada.

Sale [*el* BASTARDO].

[Q1; F1] 1.4

Entra KENT *disfrazado*.

KENT Y ahora, desterrado Kent, si puedes servir

⁴⁰ “**If our father would sleep till I wak’d him**”. La tradición hispana de *King Lear* ha malinterpretado este fragmento. El verbo *wake* se traduce en todas las traducciones consultadas como “despertar” cuando la carta forjada propone cometer parricidio. En ese contexto, se ajusta mejor otra de las acepciones: acompañar el cadáver del padre durante la noche o, en español, velarlo.

bajo este disfraz donde te condenaron,
tu señor Lear tendrá prueba de tus esfuerzos.

Entra LEAR con su SÉQUITO.

LEAR Anuncia a nuestra hija que ya hemos llegado. 300

[A KENT.] ¿Y tú qué eres?

KENT Un hombre, mi señor.

LEAR ¿Cuál es tu ocupación? ¿Qué quieres de nosotros?

KENT Mi ocupación es no ser ni más ni menos de lo que aparento, servir bien a quien me otorga su confianza, amar al que es honesto, hablar con el 305 sabio de pocas palabras, pelear si no queda opción y no comer pescado.⁴¹

LEAR Te pregunté qué eres.

KENT Alguien de corazón honesto que es tan pobre como el rey.

LEAR Eres pobre en serio. ¿Y en qué puedes servir?

KENT Sé guardar secretos, contar mal una buena historia al 310

repetirla, dar un mensaje claro de forma tajante, hacer, en suma, lo que puede hacer un hombre común, y con la diligencia que me caracteriza.

LEAR Ven. Te tomo a mi servicio.

Entra un GENTILHOMBRE de Gonerill.⁴²

[Al GENTILHOMBRE.] ¿Y entonces?

GENTILHOMBRE Con su permiso, señor. 315

Sale el GENTILHOMBRE. KENT corre tras él.

LEAR ¿Qué dijo? ¿“Con permiso”? Que regrese ese idiota.

CABALLERO Milord, no sé qué ocurre, pero creo que hay pocas atenciones hacia su majestad.

[Entra un SIRVIENTE.]

SIRVIENTE Señor, dice que su hija no se siente bien.

LEAR ¿Por qué no regresó cuando se lo ordené? 320

SIRVIENTE El barbaján me dijo que no tenía ganas.

⁴¹ “**and to eat no fish**”. El comentario de Kent tiene matices anticatólicos, ya que seguir la vigilia era considerada una práctica papista. En la obra *Dutch Courtesan* (pub. 1605), de John Marston, la vieja Mary Faugh expresa una idea similar: “Juro que no soy de esos herejes que comen pescado en viernes” (1.2, mi traducción).

⁴² El personaje se llama Oswald en las versiones de Shakespeare, pero Tate omite el nombre.

Vuelve a entrar el GENTILHOMBRE, arrastrado por KENT.

LEAR Espero que no fuera por orden de mi hija.

[*Al GENTILHOMBRE.*] A ver. ¿Quién soy? Responda.

GENTILHOMBRE

El padre de mi dama.

KENT ¡Eres un lépero...! ([LEAR] *lo golpea*)

325

GONERILL en la entrada.

GENTILHOMBRE Usted no va a golpearme, señor.

KENT Tampoco a tropezarte, frascucho de perfume. (*Le golpea los talones.*)

GONERILL Día y noche de esto. No voy a soportarlo.

LEAR Hija, ¿y esa frente? Dime si te parece
adecuado ese ceño fruncido en mi presencia.

330

GONERILL Su séquito insolente y licencioso
es de lo más impropio, señor, pues a cada hora
estallan altercados que nacen de las riñas
donde nadie pone orden. Pensé que habría un remedio
en cuanto se lo dije, pero ya me doy cuenta
que usted no solo aprueba, sino que les solapa
su alboroto; por ende, resulta necesario
y prudente tomarme la libertad de actuar.

335

LEAR ¿Tú eres nuestra hija?

GONERILL Le ruego, mi señor, que me escuche y haga
valer su discreción. Todavía está a tiempo
de cambiar la actitud, que, a últimas fechas,
le resta dignidad.

340

LEAR ¿Me conoce alguno? Es que este no es Lear.

¿Así camina Lear? ¿O habla? ¿Y sus ojos?

345

¿Quién de ustedes podría decirme quién soy yo?

GONERILL La manera en que finge desconcierto, señor,
tiene el regusto de esos nuevos humores suyos.

Le suplico que entienda mis razones. Sus años

deberían haberlo hecho prudente y digno,

350

y, en cambio, busca usted la compañía de cien
caballeros y pajes, hombres tan depravados
y atrevidos que este palacio pareciera
más bien una posada, un burdel o taberna
con estos alborotos. Déjese aconsejar 355
por aquella que, en caso contrario,
habrá de imponer lo que pide: reduzca
a la mitad sus hombres y procure quedarse
con los que le convengan a su edad y conozcan
su lugar y el de usted.

LEAR ¡Tinieblas y demonios! 360
Ensillen los caballos. Reúnan a mi escolta.
Víbora depravada, no viviré contigo.

Me queda una hija. ¡Qué serpiente! ¡Qué monstruo!
¡Reducir mi escolta! y... ¡alborotadores!
Estos hombres selectos de dotes singulares 365
saben los pormenores de su deber. Cordelia,
¡qué tan pequeña fue tu falta...! Lear, golpea
la puerta que dejó entrar a tu imprudencia
y salir al buen juicio. Vamos, vamos, mi gente.

[LEAR y su SÉQUITO] *Se encuentran con ALBANY antes de salir.*

[A ALBANY.] Duque ingrato, ¿tú fuiste?

ALBANY ¿De qué habla, señor? 370

LEAR ¡Muerte! ¿Cincuenta hombres así tan de repente?

ALBANY ¿Qué es esto, mi señora?

GONERILL Ignora su vejez. No dejes que te inquiete
saber por qué está así.

LEAR Que las ráfagas caigan 375
sobre ti y las llagas sin atender de esta
maldición de un padre afecten tus sentidos.

Ojos viejos y tontos, si lloran otra vez

por la misma razón, yo mismo los arranco
y arrojé a las aguas que están malgastando
en ablandar la arcilla. No, Gorgona,⁴³ verás 380
que retomo la forma a la que según tú
renuncié para siempre.

GONERILL [*A ALBANY.*] Escucha lo que dice.

LEAR ¡Naturaleza, oye!

Querida diosa, oye lo que pido. Si acaso
pretendías hacerla fértil, cambia tu curso: 385

lanza sobre su vientre la maldición estéril,
que del cuerpo marchito nunca brote un bebé
que le sea honroso. Si ha de dar a luz,
arruínale su dicha con un malparto o forma
monstruosa, un portentoso de los tiempos que sea 390

de espíritu perverso, que la atormente en vida
tanto como al nacer, que surque sus cachetes
con llanto incesante y le arrugue la frente.
Que reciba deshonra y desprecio a cambio
de todos sus cuidados maternos y que tarde 395

se arrepienta del crimen para que sienta cuánto más
punzante que un colmillo de serpiente resulta
tener un hijo ingrato. [*A su SÉQUITO.*] Vámonos ya. Ya vamos.

Salen LEAR y su SÉQUITO.

GONERILL Cree que puede tener control de nuestras vidas
y actuar como un tirano porque tiene una escolta 400
que le da esa confianza.

ALBANY Yo creo que exageras.

⁴³ En la mitología griega, las Gorgonas eran tres hermanas de nombre Esteno, Euríale y, la más conocida, Medusa, capaces de convertir en piedra a quien las mirara. Shakespeare las menciona dos veces, en *Antony and Cleopatra* (2.5) y *Macbeth* (2.3), pero su inserción aquí es aporte de Tate. La decapitación de Medusa a manos de Perseo se narra en el Libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio.

*Salen.*⁴⁴

⁴⁴ No se indica la salida del GENTILHOMBRE. En las ediciones de la tragedia de Shakespeare suele marcarse después de que lo tropieza KENT.

ACTO II

[Q1; F1] 2.1

El palacio del duque de Gloster.

Entra el BASTARDO.

BASTARDO Viene el duque en la noche. Tendré que aprovecharlo y ejecutar mi plan. [*A EDGAR.*] ¿Hablamos en privado? Edgar, soy yo, tu hermano.

Entra EDGAR.

Mi padre está al acecho;
alguien le reveló en dónde te escondías.
Aprovecha la noche y vete de aquí. 5

¿Se te ocurre qué pudiste haber dicho para ofender a Cornwall? ¿Quizá te declaraste partidario de Albany?

EDGAR ¿Por qué preguntas? No.

BASTARDO Porque viene esta noche de repente, y Regan lo acompaña. ¿Oíste? Son los guardias. Escapa. 10

EDGAR Que vengan y así puedo aclarar el asunto.

BASTARDO Si hubiera calma, sí, pero la tormentosa ira de Gloster es aún sorda y antes podrías perder la vida a que se te escuchara.

Sale EDGAR.

Ya veo venir a Gloster. Debo fingir la riña. 15

[*Grita.*] Ríndete y ven ante mi padre. ¡Luces! ¡Luces!
Si estoy ensangrentado verán mejor la lucha y su intensidad. (*Se hiere el brazo.*) He visto a borrachos hacer más que esto en juego.

Entran GLOSTER y su SERVIDUMBRE.

GLOSTER ¿Dónde está el traidor, Edmund?

BASTARDO Ese mote, señor, 20
me horroriza. Mi hermano estuvo, en efecto,

en esta oscuridad.

GLOSTER Estás sangrando. Vayan, persigan al villano,
y tráiganlo hecho añicos.

BASTARDO Escapó, mi señor. 25

GLOSTER Por muy lejos que escape, no lo esconderá el reino.
El duque mi señor llega aquí en la noche,
y, con su autoridad, daré una recompensa
por traerlo ante mí y anunciaré el castigo
de muerte a quien lo encubra. Y, luego, buscaré 30
los medios para hacerte acreedor a mis tierras,
a ti joven leal e hijo natural.

Salen.

[Q1; F1] 2.2

Entra KENT (aún con disfraz) y el GENTILHOMBRE de Gonerill, por separado.

GENTILHOMBRE Buen día, compañero. ¿Eres de esta casa?

KENT Pregúntale a quien te conteste.

GENTILHOMBRE ¿Dónde van los caballos? 35

KENT En el lodazal.

GENTILHOMBRE Tengo prisa. Te ruego, si lo tienes a bien,
me des la respuesta.

KENT Pues no lo tengo a bien.

GENTILHOMBRE ¿Por qué no cuidas esa boca? 40

KENT Si me vieras los dientes, te cuidarías de ella.⁴⁵

GENTILHOMBRE ¿A qué viene este pleito? Apenas me conoces.

KENT Zángano, te conozco.

GENTILHOMBRE ¿Y cómo me conoces?

KENT Como un vil gandalla, un petulante, pedigüeño, collón, lamebotas y cínico 45
que se la pasa viéndose al espejo; alguien que daría por bueno servir como alcahuete
y que no es sino una mezcla de canalla, pusilánime, mendigo, proxeneta...

⁴⁵ “An’ I had thee in Lipsbury Pinfold, / I’d make thee care for me”. Se han buscado diversas interpretaciones para la respuesta de Kent. Para mi traducción, sigo a la lectura más aceptada, propuesta por Robert Nares (1822) de “Lipsbury Pinfold” como un juego de palabras en el que los labios son el corral de los dientes.

GENTILHOMBRE ¿Qué clase de esperpento despotrica contra alguien que ni siquiera conoce?

KENT Criado irrespetuoso, ¡dices que no conoces al que apenas hace dos días te arrojó de rodillas ante el rey! Desenvaina, sinvergüenza, o haré que te atraviere la luz de la luna. 50

GENTILHOMBRE ¿Y este de qué me habla? Espérate, espera. No vengo a verte a ti.

KENT Ya sé para qué mandan a un criado como tú. Traes cartas contra el rey y te pones del lado de doña Vanidad en contra de su real padre. Desenvaina, sabandija. 55

GENTILHOMBRE ¡Ayuda! ¡Un asesino!

Sale y KENT lo persigue.

[Q1; F1] 2.1

Toque de trompeta. Entran CORNWALL y REGAN con sirvientes, GLOSTER y el BASTARDO.

GLOSTER Me honra su visita, excelencias. Saludos.

CORNWALL Supimos que atentó contra su vida, Gloster, su hijo insolente y que Edmund le ha servido. 60

GLOSTER Sí, descubrió sus planes y, como ven, sufrió por ello esta herida cuando quiso atraparlo.

CORNWALL ¿Ya lo persiguen?

GLOSTER Sí, milord. 65

REGAN Capture y ajusticie a ese traidor. Tiene permiso de ejercer nuestra autoridad.

Demostraste virtud, Edmund, por lo que ahora tomamos tu servicio. Nos hace falta gente como tú, de confianza. (*Aparte.*) Un joven atractivo; merece mi atención. 70

CORNWALL Estese más tranquilo, así como nosotros.

Esta noche es de fiesta y es nuestro anfitrión, como muestra de nuestro aprecio inoportuno.

Disfrutemos del ocio... ¿Quiénes son estos dos? 75

Entra el GENTILHOMBRE perseguido por KENT.

GLOSTER ¿Y ahora qué sucede?

CORNWALL Si valoran sus vidas, paren. Muerte al que esgrima.

¿De dónde son y quiénes?

SIRVIENTE Mensajeros, señor. El uno de su hermana
y el otro del rey. 80

CORNWALL ¿Cuál es el desacuerdo? Hablen.

GENTILHOMBRE Me falta el aliento, señor.

KENT No es ninguna sorpresa; se agotó tu valor.

Ni la naturaleza reconoce al cobarde; es de sastre su hechura.

CORNWALL ¿Qué causó este altercado? 85

GENTILHOMBRE Este viejo rufián, cuya vida excusé
por esa barba blanca...

KENT ¡Perfume enfrascado!

¿Por esta barba blanca? Milord, con su permiso,
le sacaré el almizcle a golpes en mortero.

CORNWALL ¿Conoces nuestro puesto? 90

KENT Sí, pero prevalece mi enojo, señor.

CORNWALL ¿Por qué estás enojado?

KENT Porque este tal criado pueda llevar espada
y no tener agallas, tener algún oficio
y ser tan deshonesto. Ni el hielo y el fuego 95
son más opuestos que yo y este canalla.

CORNWALL ¿Por qué es un canalla?

KENT Me ofende su cara.

CORNWALL ¿Y qué si le ofendiera la mía o de ellos?

KENT Me ocupo en ser directo, señor, y voy al grano: 100
me he encontrado mejores caras en esta vida
de las que están en hombros de los aquí presentes.

REGAN A este hombre alguien lo alabó por ser franco

y ahora dice burdas insolencias; conozco
a otros de su tipo, toscos canallas cuya 105
parquedad tenía más ingenio que el de veinte
menganos serviciales y sus zalamerías.⁴⁶

CORNWALL [*Al GENTILHOMBRE.*] ¿Cómo es que lo ofendiste?
GENTILHOMBRE Señor, en modo alguno.
Hace poco al rey le dio por golpearme 110
por un malentendido de nada y este perro
viejo me tropezó en cuanto vio ocasión,
con lo que se ganó los halagos del rey, y,
como se le subió el honor de esa hazaña,
quiso retar de nuevo. 115

CORNWALL Démosle una lección. Que alguien traiga el cepo.
KENT Estoy viejo para eso; ya no puedo aprender.
No pida ese cepo. El rey es mi patrón,
y vine por su encargo. Sería irrespetuoso
y mostraría saña contra su majestad 120
si encepa al mensajero.

CORNWALL ¡Que alguien traiga el cepo! Por mi vida y honor,
aquí hasta el mediodía.

REGAN Señor, ¿al mediodía? Que sea hasta la noche
y de noche también. 125

KENT No trataría así ni al perro de su padre,
mi señora.

REGAN Pero sí a su canalla.

GLOSTER Excelencias, les pido que lo excusen. El rey
bien sabrá reprenderlo por esta grave falta, 130
pero es muy probable que se lo tome a mal
si sufre su emisario.

CORNWALL Nosotros respondemos.

⁴⁶ Tate reasigna este diálogo de Cornwall a Regan para darle más tiempo de diálogo a la actriz.

Nuestra hermana seguro se ofendería más
por el ataque a su hombre. Vayamos a lo nuestro.

Salen [todos menos KENT y GLOSTER].

GLOSTER Lo lamento, amigo. Las órdenes del duque 135
y su disposición no hay quien las opongá.
Trataré de abogar.

KENT Señor, no se preocupe. Conozco la vigilia
y sé de viajes largos. Descansaré un rato
y el resto chiflaré. Tenga usted un buen día. 140

Sale GLOSTER.

Entre el viaje y desvelo, me visita el letargo
y estos párpados pesan; aprovechen el sueño
y saquen de su vista la penosa estancia. (*Se duerme [sin salir de escena].*)

Entra EDGAR.

EDGAR Oí que se me busca
y pude evadir la cacería gracias 145
al oportuno hueco de un árbol;⁴⁷ no hay un puerto
despejado ni sitio donde no esté esperando
aprehenderme algún guardia o insólita custodia.

Sería muy sencillo estropear la intención
de mis perseguidores y acabar con mis penas 150
en el filo candente de esta espada; si acaso

Amor no me impidiera la entrada a la cueva
en calma de la Muerte, pues aún me susurra
“Cordelia está en riesgo”. Aunque haya sido cruel,
no quiero ver su ruina y en cambio buscaré 155

⁴⁷ “**The friendly hollow of a tree**”. Es probable que esta escena tuviera una nueva resonancia en la época. En septiembre de 1651, tras perder la Batalla de Worcester contra el ejército de Cromwell, Carlos II se escondió en un roble de un grupo de soldados parlamentarios. Aunque la crónica oficial no se publicó hasta 1766, el roble se consolidó en el imaginario incluso desde antes de 1660 gracias a pinturas, medallones, grabados y baladas que presentaban el “roble real” como un símbolo de dignidad monárquica que permitió la continuidad de los Estuardo. En Inglaterra, Gales e Irlanda se instauró el 29 de mayo o el “Día del roble real” como feriado y se observó desde 1661 hasta su abolición en 1859. Ver nota 94 sobre los árboles como utilería.

quedarme cerca de ella por si hubiera ocasión.

Podría presentarse un momento propicio
cuando Edgar pudiera servirle a Cordelia.

Me aferro a los remos de la vida angustiosa
por esta esperanza, que también me incita 160
a usar un medio humilde para sobrevivir.

Me embarraré la cara y enredaré el cabello.

Los mendigos de Bédlam⁴⁸ que hay en el país
sientan el precedente: se hieren en los brazos
descubiertos, con llagas y entumidos usando 165
alfileres y clavos férreos, espinas, tallos
de romero... y todo con fuertes alaridos.

Así van por las granjas, molinos y aldeas
a exigir caridad, a veces con plegarias
o imprecando cual locos. ¡Ay, Térligod! ¡Ay, Tom! 170

Peor es nada, y ya no puedo ser más Edgar.

Sale [EDGAR].

KENT, aún en el cepo. Entra LEAR con su séquito.

LEAR Es raro que salieran sin mandarnos de vuelta
a nuestro mensajero.

KENT Buenas, noble señor.

LEAR ¿Y tú? ¿Esta ignominia es tu idea de recreo? 175

¿Quién malinterpretó tu cargo tanto como
para encepharte así?

KENT Él y ella, señor; es decir, su hija y yerno.

LEAR No.

KENT Sí.

⁴⁸ “**Bedlam beggars**”. El manicomio de Santa María de Belén (“Bedlem” o “Bedlam”) en Londres. En el siglo XVII y hasta el siglo XVIII, las visitas guiadas —por las que podía pagarse una donación como muestra de caridad— eran una práctica común que se popularizó aún más en 1675, con el traslado de los pacientes a un nuevo edificio diseñado por la polímata inglés Robert Hooke. Pueden encontrarse referencias a las habitaciones y pacientes en obras como *The Honest Whore* (pub. 1604 y 1630) y *The Belman of London* (1608), de Thomas Dekker, o *The Pilgrim* (pub. 1647), de John Fletcher.

LEAR Que no, te digo.

KENT Le digo que sí. 180

LEAR Por Júpiter, que no.

KENT Pues por Juno, que sí.

LEAR No hay tal atrevimiento,
ni poder u osadía para una afrenta así
—peor que un asesinato—, a quien deben respeto. 185

Más te vale decirme cuanto antes qué pasó:
¿merecías el castigo? ¿o cómo se impusieron?

KENT Milord, llegué al palacio
a encomendar las cartas de su alteza, pero, antes
de que pudiera alzarme, llegó otro mensajero, 190
sin aliento y jadeando, que a toda prisa fue
a entregar los saludos de Gonerill, su ama;
y, cuando hubo entregado su mensaje, montaron,
me ordenaron seguirlos y esperar que tuvieran
a bien el responderme. Así lo hice, pero 195
me topé con aquel que arruinó mi llegada
con su recibimiento y que, además, era
el mismo que reciente se mostró tan grosero
con su alteza. Entonces, con más valor que tino,
desenvainé contra él, y luego él gritó 200
despertando a todos, el cobarde; y esa,
según su yerno e hija, fue la infracción cuya
pena proporcional fue verme en la ignominia.

LEAR Esta cólera sube hasta mi corazón
y exige una salida. ¡Tu elemento está abajo! 205

Baja, ira ascendente. ¿Dónde está nuestra hija?

KENT En una mascarada.⁴⁹

⁴⁹ “Masque”. Un tipo de entretenimiento escénico ostentoso durante los reinados de Jacobo I y Carlos I en el que los nobles disfrazados representaban a personajes de leyenda.

Entra GLOSTER.

LEAR ¿Y bien, Gloster? ¿Qué?

¡Negarse a hablar conmigo! Enfermos y cansados...
viaje largo de noche... son puras mañas. Tráeme
una mejor respuesta.

GLOSTER Mi querido señor, 210
como sabe, el duque es de genio excitable...

LEAR ¡Muerte y peste! ¡Venganza! ¡Confusión! ¿Excitable?
¿Qué genio es ese? Gloster, lo que quiero es hablar
con el duque de Cornwall y su esposa.

GLOSTER Me encargué de informarles. 215

LEAR ¡Informarles! ¿Sí entiendes qué estoy diciendo, Gloster?
A ver, te lo repito.

GLOSTER Sí, mi buen señor.

LEAR El rey desea hablar con Cornwall, y el amado
padre desea hablar con su hija y le exige 220
diligencia. ¿Lo entienden? ¡Mi mismo aliento y sangre!

¡Excitable se dice! Dile al duque febril...

Pero a ver, no, espera. Tal vez está enfermo:

las dolencias nos hacen descuidar el oficio.

Me disculpo, pondré un freno a mi imprudencia 225

que confundió al enfermo e indispuerto con alguien
saludable... [*Mirando a KENT*] ¿y este por qué está aquí?

Que se pudra mi estado. Con esto me convenzo

de que este retiro del duque y de ella

no es sino desprecio. Libera a mi sirviente 230

y ve a decirle al duque y a su esposa que quiero

hablarles. Di que vengan cuanto antes a escucharme

o tocaré el tambor en la puerta del cuarto

hasta matar su sueño.

Entran CORNWALL y REGAN.

LEAR Mira quiénes salieron.

CORNWALL ¡Salud al rey! 235

REGAN Me alegra ver a su majestad.

LEAR De eso estoy seguro y tengo mis razones,
Regan, para creerlo. Si no te alegraras
tendría que divorciarme de tu madre en su tumba.

Te va a sacudir lo que voy a contarte; 240
no podrías ni pensarlo. Tu hermana es perversa:

(*Liberan a KENT.*)

ató su ingratitud aquí como un buitre,⁵⁰
y apenas puedo hablarte.

REGAN Le ruego su paciencia, señor, y espero sepa
que usted valora en menos su mérito 245
de lo que ella descuida sus deberes.

LEAR ¿Qué dices?

REGAN No creo que mi hermana pudiera olvidar
el respeto que debe. Si acaso censuró
a estos seguidores y su alboroto, fue 250
con justificación y buenas intenciones
que la eximen de culpa.

LEAR Maldita sea ella.

REGAN Mi señor, ya está viejo.
Debería contentarse de que lo guíe e instruya 255
quien sea discreto y sepa, mucho mejor que usted,
cuál es su estado; luego, regrese con mi hermana,
y admita su ofensa.

LEAR ¿Qué dices? ¿Pedirle perdón?

⁵⁰ “**She has ty’d / Ingratitude like a keen vulture here**”. Alusión al mito del titán Prometeo, a quien Júpiter encadenó a la intemperie en la cima del monte Cáucaso para que un buitre o águila le devorara las entrañas eternamente. El mito de Prometeo se narra en la *Teogonía* de Hesíodo (522–527, 535ss). “Aquí” se refiere al corazón, que reemplaza al hígado en otras alusiones de la época como la de Samuel Daniel en *Delia* (pub. 1592). Ver nota 67 sobre *A Declaration of Egregious Popish Impostures* (pub. 1603), de Samuel Harsnett como fuente para las referencias mitológicas.

Entendí mal tu idea; no fue lo que dijiste. 260

Hija mía, confieso que estoy viejo.

La edad es prescindible, pero eres bondadosa
y sabrás excusar a este achacoso.⁵¹

REGAN Mi buen señor, ya basta de estos arrebatos.

Regrese con mi hermana. 265

LEAR Nunca, Regan.

Me quitó media escolta, me miró amenazante,
y me hirió con su lengua. Que todas las venganzas
reservadas del cielo caigan sobre la ingrata.

¡Aires nocivos, tundan sus piernas con cojera! 270

REGAN ¡Dioses benditos! Eso me deseará también
cuando esté iracundo.

LEAR Por supuesto que no. Nunca te imprecaría.

Tu carácter es tierno, y no serías capaz
de tamaña impiedad. Conoces los deberes 275

que te son naturales, el oficio de una hija
y lo que corresponde al amor que te dio
la mitad de este reino para ti y tus hijos.

Seguro no lo olvidas.

REGAN Déjese de rodeos.

LEAR ¿Quién encepó a mi hombre? 280

CORNWALL ¿De quién son las trompetas?

REGAN Yo sé. Son de mi hermana y confirman sus cartas.

¿Llegó ya tu señora?

Entra el GENTILHOMBRE de Gonerill.

LEAR ¿Hay más de este suplicio?

⁵¹ “**But thou art good, / And wilt dispense with my infirmity**”. En las versiones de Shakespeare este verso es diferente: “De rodillas / te ruego que me des vestido, cama y alimento” (traducción de González Padilla). En ninguna de las versiones de Shakespeare utiliza Lear “infirmity” para hablar de su condición. En cambio, una frase similar sí aparece en boca de Próspero en *The Tempest* 4.1: “Disculpa mi flaqueza; hay preocupaciones en esta mente de viejo: que no te inquieten mis achaques” (mi traducción).

Este es un criado que, sin mérito alguno,
 se apoya en el favor inconstante de su ama; 285
 un petimetre⁵² cuya única ocupación
 de cada día es vestirse... y tan solo
 para llevar a otros las lisonjas que manda
 su señora; que pronuncia mentiras cual verdades
 y da la cara luego con una falsedad 290
 aún mayor. Ya largo de mi vista, lacayo.
CORNWALL ¿Qué dice, eminencia?
LEAR ¿Quién lo puso en el cepo? Quisiera pensar, Regan,
 que no estabas al tanto.

Entra GONERILL.

¿Quién viene ahí? Oh, cielos,
 si su dulce vaivén conoce la obediencia, 295
 si aman a los viejos, si son viejos también,
 hagan suya mi causa; desciendan a mi lado.
 [*A GONERILL.*] ¿Por qué vienes, Gorgona, a atormentarme aquí?
 ¿No te da pena ver esta barba? ¡Penumbbras
 sobre estos ojos falsos! [*A REGAN.*] ¿Le vas a dar la mano? 300
GONERILL ¿Por qué no habría de hacerlo, señor, si no he ofendido?
 No es ofensa todo lo que toma por tal la necedad
 y juzga la vejez.
LEAR ¡Corazón que soporta!
REGAN Le ruego que confiese la vejez que demuestra.
 Si regresa a hospedarse con mi hermana 305
 y media escolta por lo que queda del mes,
 con gusto lo recibo. Estoy fuera de casa
 y no tengo los medios de los que hay menester

⁵² “**Fashion-fop**”. Personaje tipo de las comedias de la Restauración, a menudo afeminado y con afición a la moda y costumbres francesas. Los insultos previos de Kent (“frasucho de perfume” y “perfume enfrascado”) anticipan el comentario de Lear. “Petrimetre” es una castellanización del francés “petit maître” o “señorito” y, en el siglo XVIII, nombraba a un estereotipo equivalente de la literatura española.

para darle acogida.

LEAR ¿Prescindir de cincuenta de los míos? ¿Y encima 310

volver con ella? No. Prefiero rechazar

todo refugio, ser compañero del lobo

que trasnocha e ir con la cabeza expuesta

al aire inclemente antes que permitir

que ella me provea de la más nimia cosa. 315

GONERILL Como guste, señor.

LEAR Hija mía, te imploro: no hagas que enloquezca.

Ya no te importuno. Adiós. No volveremos

a encontrarnos o vernos. Llegará la vergüenza

cuando haya de llegar, así que no la invoco 320

ni mando el ataque de aquel que porta el trueno

o le cuento de ti al cielo que se venga.

Enmiéndate a tu tiempo. Sé mejor cuando puedas.

Yo puedo ser paciente y estar mientras con Regan:

yo y cien caballeros.

REGAN Discúlpeme, señor. 325

Aún no lo esperaba y no estoy provista

para una digna estancia.

LEAR ¿Está eso bien dicho?

REGAN Mi hermana está en lo cierto. ¿Qué acaso no le basta

tener cincuenta escoltas? ¿Para qué quiere más?

GONERILL ¿Por qué no recibir atención de aquellos 330

que le sirven a ella o bien de mis sirvientes?

REGAN ¿Por qué no, mi señor? Y, si lo descuidaran,

podríamos reprenderlos. Si he de hospedarlo,

ahora que veo el peligro, le pido no sean más

de veinticinco hombres. Es todo lo que admito. 335

LEAR Carácter mío, resiste. Soporta impávido este

relámpago, pues soy al trueno invulnerable.

Lo malo, al compararse con un mal aún mayor,
no siendo lo peor, hasta parece bello
y obtiene algún elogio. Ahora, Gonerill, 340
te vuelves inocente, así que voy contigo.

Tus cincuenta duplican veinticinco; tu amor
es el doble del de ella.

GONERILL Escúcheme, señor.
¿Para qué veinticinco o diez o cinco escoltas
cuando hay en cada casa el doble de sirvientes 345
con orden de atenderlo?

REGAN ¿Por qué siquiera uno?

LEAR ¡Malasangre y fuego! ¡Lepra y pestes azules!
Que se abra el espacio donde pueda el infierno
regurgitar horrores y empapar a estas Circes
en un caudal de fuego. Los entes del averno 350
hacen eco de esta rabia con sus azotes y
serpientes...

REGAN ¡Qué horrible genio tiene!

GONERILL Visceral y caduco.
(*[Se oyen] Truenos y relámpagos*)

LEAR Cielos, dejen caer un poco de paciencia.
Estoy aquí ante ustedes, dioses, un hombre anciano 355
con tantas penas como años; maldito en ambos...
No voy a soportarlo. No. Me vengaré de ustedes,
arpías malnacidas, de tal forma que el mundo...
tales cosas que el mundo... todavía no sé
qué será exactamente, mas temerá la tierra. 360

Creen que voy a llorar, pero se partirá (*Otra vez truenos.*)
en mil pedazos este corazón antes que eso.
¡Ay, dioses, me desquicio!

Sale [LEAR].

CORNWALL Qué noche más brutal. Salgamos de esta tromba.

Salen todos.

ACTO III

[Q1; F1] 3.2

Un brezal desolado.

*Entran LEAR y KENT en plena tormenta.*⁵³

LEAR Soplen, vientos, que estallen sus cachetes. Reclamen
con todavía más fuerza. Relámpago estupendo,
chamusca esta cabeza canosa. Cataratas,
escupan y huracanes, precipítense hasta
que se ahoguen las ciudades y palacios del hombre 5
soberbio e ingrato.

KENT Ninguna petición consigue persuadirlo
de encontrar un refugio o pasarse esta afrenta
a sus canas, ahora expuestas a esta guerra
del cielo y de la tierra, bajo algún resguardo. 10

LEAR Retumba cuanto quieras. Pugnén lluvias y fuego,
torbellinos. Ni el fuego ni los vientos o lluvia
o trueno son mis hijas. No les imputo a ustedes,
elementos, crueldad alguna, pues no les otorgué
dos reinos y tampoco los nombré hijos míos. 15
Por tanto, no me deben ninguna obediencia.

Desaten, pues, a gusto sus horrores; de ustedes
soy esclavo: un viejo pobre, débil, enclenque,
despreciado. Empero, los tengo por ministros
serviles por aliarse con dos hijas malignas 20
y, desde las alturas, lanzar estos ataques
sobre una cabeza tan vieja y tan blanca.

¡Ay, vaya pestilencia!

KENT Hay cerca, mi señor, una casucha donde
ponernos a resguardo de esta tempestad. 25

⁵³ Kent reemplaza al Bufón de Lear en esta escena. Tate omite la mayoría de sus diálogos y reasigna algunos de los comentarios del Bufón a Lear.

LEAR Olvidaré quien soy. ¿Qué? Un padre afectuoso.

Sí, ahí está el detalle.⁵⁴

KENT Si lo piensa, mi lord, las mismas alimañas

nocturnas les rehúyen a noches como esta.

Estos cielos furiosos espantan hasta a aquellos 30

que vagan por lo oscuro y los hacen guardarse.

Tal lluvia como esta, tal eslabón de rayos,

tal batir horroroso de truenos, tal gemir

de viento turbulento no ha visto nunca el hombre.

LEAR Que los dioses inmensos, 35

que dejan caer el caos sobre nosotros busquen

hoy a sus adversarios. ¡Sientan temor ahora,

miserables que aún guardan crímenes dentro!

Tú, mano ensangrentada, ocúltate. Y tú,

villano que perjuras, hipócrita bendito 40

que te bebes el llanto de las viudas, suspira

y clama la piedad de estos invocadores

tremendos. Heme un hombre más víctima de afrentas

que victimario.

KENT Señor, a la casucha.

LEAR Se gasta mi cordura. 45

¿Estás bien, mijo? Vamos. ¿Tienes frío? Yo sí.

Amigo mío, ¿dónde estaba ese pajal?

La necesidad es un oficio curioso

que nos hace apreciar las cosas más banales. 50

⁵⁴ “**Ay, there’s the point**”. Tate intercala un fragmento de la primera versión del soliloquio de *Hamlet*: “To be, or not to be, ay, there’s the point” (1603) en lugar del conocido “To be, or not to be, that is the question” (1605 y 1623). La traducción más frecuente de “that is the question” desde 1798 ha sido “esta es la cuestión”, con alternativas como “he ahí el problema” (Jaime Clark), “la alternativa es esta” (Guillermo Macpherson), “de eso se trata” (que Tomás Segovia toma prestada de Salvador de Madariaga) o “he ahí el dilema” (Manuel Ángel Conejero). Dado que las traducciones anteriores toman como base los textos de 1605 y 1623, que no son el que cita Tate, decidí no utilizarlas. La justeza del guiño a la época de oro del cine mexicano en relación con *Hamlet* tiene, por lo menos, dos antecedentes. Juan José Gurrola (2005) propuso la frase como traducción de “ay, there’s the rub” del mismo soliloquio y, en abril de 2024, el director Alonso Barrera presentó la obra *Ser o no ser... ¡Ahí está el detalle!* en el Foro de La Fábrica, Querétaro.

¡Mi pobre diablo! Pese a ser un insensible,
este corazón tiene con qué compadecerte.

(Tormenta estruendosa.)

Salen.

El palacio de Gloster.

Entra el BASTARDO.

BASTARDO Nuestras fiestas ahogan el ruido de tormenta;
justo así reinaría si pudiera ascender a algún trono.

Las fiestas de estas dos hermanas imperiales 55

y altivas ya ataron los cuellos de la masa
quejumbrosa al yugo denigrante de impuestos

y preceptos que causan bramidos estridentes

de quejas infructuosas. ¡Qué triunfo el de estas reinas!

Con qué confianza van pisoteando a la plebe. 60

¡Ay! Quisiera probar un poco de sus gracias
majestuosas, que nadie sino mi vena ardiente
podría persuadir... y no deseo en vano.

Incluso en el banquete noté que me miraban
con gran intensidad, y que, antes de partir, 65

cada una me lanzó una sonrisa amable,
tentadora... y furtiva. Su franqueza conviene a...

¿Y esto?

Entran dos SIRVIENTES por entradas opuestas.

Cada uno le entrega una carta y sale.

(Lee.) “Si el mérito es tan claro, sería una ceguera
no verlo e ingrato no darle recompensa. 70

Gonerill”.

¡Basta y sobra! Sería yo un ingrato y ciego
si ignorara la cita de este oráculo. Sigue
la otra carta. *(La abre.)*

“No dude que seré su amiga, salvo que

sea usted enemigo de la modestia. 75

Regan”.

¡Espléndida sibila! Se me sube la sangre
y me harta esta espera, tanto que estoy jadeando
por poseerlas... Viene Gloster con ceño adusto.
Calla, dicha mía.

[Q1; F1] 3.3

GLOSTER Te estaba buscando, Edmund, por un asunto urgente. 80

Tu corazón leal de seguro padece viendo el trato cruel
de las hijas ingratas hacia nuestro señor.

EDGAR Desnaturalizado y salvaje.

GLOSTER El cambio en el poder provoca inquietudes. La multitud
se queja de estas tiranas y clama que se restituya 85
al viejo rey, cuyos agravios, me temo,
los incitarán a rebelarse.

BASTARDO Ojalá. No es de temer.

GLOSTER Ojalá, como dices. A todas horas buscan
convencerme, me miran buscando que los guíe 90
y, mientras tenga aún una cabeza sobre
los hombros, los apoyo. Primero una estrategia
encubierta y luego toca actuar. Este encargo,
mijo, requiere almas honestas, temerarias,
así como la tuya. Tú eres mi emisario 95

de confianza, así que, a primera hora,
apúrate a entregar este encargo al duque
de Cambria.⁵⁵ (*Le entrega unas cartas.*) Como sabes,
desde siempre han sido enemigos a muerte
las familias de él y Cornwall, así que 100
el príncipe obstinado nos enviará en apoyo

⁵⁵ En las versiones de Lear, Gloster es quien recibe las cartas de un emisor que no se identifica. Tate inserta Cambria o Gales en la geografía de la obra y le da más injerencia a Gloster en la restitución del rey.

veinte mil montañeses. Anda. Pide el amparo
de su excelencia. Suerte.

BASTARDO (*Aparte.*) Sí claro, viejo ingenuo. Pediré el amparo
de su excelencia el duque... pero el de Cornwall. Voy 105
cuanto antes a mostrarle las cartas en tu letra,
con tu sello. Entonces, el colérico duque
en el acto proclama tu sentencia de muerte
y quedan en mis manos tus amplios beneficios
para saciar el goce que hasta ahora estaba hambriento. 110

*A la salida GLOSTER se encuentra con CORDELIA, que viene entrando [acompañada por
ARANTE]⁵⁶. El BASTARDO los observa desde lejos.*

CORDELIA Voltee hacia mí, Gloster; por lo sagrado,
le imploro que le preste oído a mis penas.
Tiene que... debería... No. Sé que escuchará,
porque siempre se ha dicho que es bueno y justo.
GLOSTER ¿Qué deseas, princesa? De pie y di tus penas. 115

CORDELIA Pero jure también remediarlas o nunca
habré de levantarme. Le pido socorrer
a un padre, a un rey que ha sufrido ofensa.

BASTARDO ¡Pesar cautivador! Sus lágrimas la adornan
como el rocío las flores, pero, por su virtud, 120
debo apagar el fuego que se aviva. Imposible.

GLOSTER Medita bien, princesa,
a nombre de quien ruegas: el rey que te injurió.

CORDELIA Siquiera lo mencione. No lo hizo ni lo haría.
No se quede pensando, Gloster, pues es probable 125
que a estas alturas no pueda ayudar
al rey que, de seguro, se encuentra desvariando
por culpa de la ofensa.

⁵⁶ La inserción de Arante solo busca aumentar el número de personajes femeninos para exhibir a las actrices de la compañía.

BASTARDO Ya dejaré de verlos... mis ojos son cautivos.

CORDELIA ¿Y si es aún peor? ¿Hay algo peor que eso? 130

Pero si es muy probable que esta horrible noche
calara el cuerpo frágil, que el viento y la lluvia,
feroz y fría, lo helaran o un rayo lo matara.

De ser así, lo exento de cumplir su promesa,
y tan solo me queda pedirle un favor: 135

lléveme adonde está ese tronco sin vida
para que con jirones le envuelva la cabeza,
para que con mis greñas arrancadas le ate
pies y manos, y luego, con lluvia lacrimosa,
le lave los cachetes manchados de arcilla 140
y muera a su lado.

GLOSTER Levántate, Cordelia, eres justa y tienes
piedad de sobra para expiar la transgresión
de tus hermanas. Tengo pensado un complot
para restituir a mi ultrajado rey 145
y tu virtud me dice que habremos de lograrlo
y muy pronto.

Sale.

CORDELIA Consígueme un disfraz, Arante, y, cuando vuelvas,
buscaremos al rey para prestarle ayuda.

ARANTE ¿Qué dice, mi señora? ¿No conoce la orden 150
de sus crueles hermanas? Morirá al instante
quien busque ayudarlo.

CORDELIA No puedo, frente a esto, temerles a las furias.

ARANTE ¿En una noche así?⁵⁷ Medite, mi señora,
que no hay en varias millas ni siquiera un arbusto 155
en donde refugiarnos.

⁵⁷ “**In such a night as this?**”. La frase se repite más adelante. También aparece en *Merchant of Venice* (1600; 1623), donde se ha traducido como “en otra noche como esta” (Marcelino Menéndez Pelayo), “en noche semejante” (Jaime Clark), “en una noche igual” (Ángel-Luis Pujante) o “en una noche así” (María Enriqueta González Padilla).

CORDELIA Tampoco para el rey, y nuestra caridad
se muestra al encontrarlo. ¿Qué no hace una mujer
en nombre del amor corrupto? Lo que haremos
nosotras será prueba fehaciente de lo que hace 160
una mujer tan solo por piedad. Soplen, vientos;
relámpago atrevido, golpea mi inocencia
inmaculada. Salgo hacia su majestad
mi padre, a ayudarlo o a morir.

Sale[n CORDELIA y ARANTE].

BASTARDO “Consígueme un disfraz, buscaremos al rey”. 165
Ja, ja. Qué giro afortunado. La virtud que temía
pudiera ser mi traba ahora afianza el plan:
les pagaré a dos rufianes que las sigan
de lejos y capturen en un lugar desierto.

Mientras uno de ellos la vigila, el otro 170
vendrá a informarme en dónde se encuentran.

También tendré un disfraz. En lo que ellos las cazan,
yo llevaré las cartas al duque, y después
iré al campo donde, cual Júpiter brioso
tomaré posesión de Sémele en la lluvia,⁵⁸ 175
que habrá de ahogar sus gritos como tambor de guerra.

No sea que sus quejas penetren la clemencia
de mi oído y hagan que la lucha amorosa
sea menos rigurosa.

Sale.

[Q1; F1] 3.4

[Frente a una casucha en] El campo. Sigue la tormenta.

Entran LEAR y KENT.

KENT Aquí está, mi señor. Buen milord, vamos. Entre. 180

⁵⁸ La diosa Juno engañó a Sémele para que le pidiera a Júpiter una prueba de su divinidad. Júpiter le prometió a Sémele darle cualquier prueba de amor que pidiera y, muy a su pesar, se apareció frente a su amante mortal acompañado de nubes, rayos y truenos que la fulminaron. Véase el Libro III de las *Metamorfosis*.

La tiranía de esta intemperie nocturna
es más de lo que puede soportar cualquier hombre.

LEAR Déjame en paz.

KENT Milord, adentro.

LEAR ¿Quieres partirme el corazón? 185

KENT Se lo pido, señor.

LEAR Tú te piensas que esta tormenta hostil
empapa hasta los huesos. Así lo sientes, pero
ahí donde se clava una dolencia peor,
esto apenas y duele. La tempestad que hay 190
en mi mente entume los sentidos de todo,
excepto esto que late. ¡Ingratitud filial!

¿No es como si esta boca tratara de arrancar
la mano que le acerca la comida? Habré
de dar un gran castigo. Ya no voy a llorar. 195

Sacarme en noche así... Que llueva; yo lo aguanto.

En una noche así... ¡Oh, Regan, Gonerill!

Su padre amable y viejo que con un corazón
sincero cedió todo... Por ahí va la locura;
ni siquiera lo pienses. 200

KENT Ahí está la entrada. Vea, milord.

LEAR A ver.

Esperaré a que pase ahí dentro:

rezaré y a dormir.

Indigentes desnudos, dondequiera que estén 205
soportando el azote de esta brutal tormenta,
¿cómo es que aguantarían las cabezas sin techo,
los costados hambrientos semejante impacto?
Que sus trapos los cubran de este temporal.

¡Qué poco me ha importado!⁵⁹ 210

Prueba esta medicina, ostentoso, y exponte
a sentir lo que siente la indigencia, con tal
de darles lo superfluo y mostrar que los cielos
aún pueden ser más justos.

EDGAR [, *disfrazado de mendigo, habla*] desde la casucha.

EDGAR Cinco brazas y media.⁶⁰ ¡Ay, Tom! 215

LEAR Y tú, que refunfuñas así entre la paja,
¿quién eres? A ver, sal.

EDGAR ¡Váyanse! Me persigue el maligno; por entre el blanco espino sopla el viento helado.
¡Silencio! Ve a tu cama a abrigarte.

[*Aparte.*] Pero ¿qué es lo que veo? ¡Por todas estas penas! 220

Si es el viejo rey, sin cabeza⁶¹ y mojado
de lluvia pestilente. ¿Dónde quedaron todas
tus promesas, sirena que tanto profesaba?

LEAR Dime, compañero, ¿les entregaste todo a tus hijas?

EDGAR Ni quien le dé nada al pobre Tom, a quien ha llevado el maligno 225

por fuego y entre llamas, por ciénagas y matas,
le ha puesto cuchillos debajo de la almohada, le deja sogas
en las galerías,⁶² y lo hizo tan arrogante como para atravesar puentes
de cuatro pulgadas montado en un caballo de trote color castaño
con tal de perseguir a su misma sombra por traidora. 230

⁵⁹ En los años anteriores a que se publicara la obra de Shakespeare, el gobierno de Isabel I aprobó dos leyes (1598 y 1601) para recaudar impuestos destinados a aliviar la pobreza. En 1662, en los primeros años del reinado de Carlos II, el Parlamento promulgó una nueva ley para el auxilio de los pobres. Hacia finales del siglo XVII, el demógrafo Gregory King estimó que más de un tercio de los ingleses vivía en la pobreza, por lo que el comentario social de *Lear* otra vez cobraba relevancia.

⁶⁰ “**Five fathom and a half**”. En la versión de Shakespeare (1623), Edgar habla de “brazas y media” o “fathom and half”. Al agregar el número cinco, Tate alude a la canción “Full fathom five...” de *The Tempest*, comedia adaptada en 1667 por John Dryden y William Davenant bajo el título *The Enchanted Island*.

⁶¹ “**the poor old king beheaded**”. La edición de Christopher Spencer corrige *beheaded* por *bareheaded*, con la cabeza descubierta, pero el pasaje tiene sentido sin el cambio: Edgar se refiere a la pérdida de poder y cordura del rey.

⁶² “[**Has laid**] **halters in his pew**”. *Halters* son los dogales o cuerdas con las que se ahorca a los sentenciados a muerte. La interpretación de *pew* es problemática; George Lyman Kittredge (1940) y Kenneth Muir (1951) concuerdan en que no se refiere a un reclinatorio. Kenneth Deighton (1891) sugiere una referencia a las galerías o paraíso en el teatro.

¡Dios bendiga tus cinco facultades!⁶³ Tom tiene frío. (*Tiritando.*)

¡Dios te guarde de trombas, astros de mal agüero y convulsiones! Algo de caridad para el pobre Tom, a quien atormenta el maligno. ¡Uff! ¡Ah! ¡Ahí!

Casi lo atrapo. ¡Aquí! No. ¡Acá!

LEAR ¿Está así por sus hijas? ¿No conservaste algo? 235

¿Les diste todo a ellas?

KENT Señor, no tiene hijas.

LEAR Muere, traidor. No hay nada que pudiera rebajar a tal grado esta naturaleza salvo hijas ingratas.

EDGAR El palo pelón se dio un sentón. ¡Aló, aló, aló! 240

LEAR ¿Qué acaso es la costumbre del padre repudiado el no compadecer su carne? ¡Sabia pena!

Pues su carne engendró pelícanos por hijas.

EDGAR Guárdate del maligno y honra a tus padres,
no al falso testimonio y no jures en vano, no lo hagas con mujeres 245
que ya estén casadas, ni vistas ese tierno corazón de opulencia. Tom tiene frío.

LEAR ¿Y tú qué eras antes?

EDGAR Un sirviente arrogante que se hacía rizos,
usaba perfumes y lociones,⁶⁴ que servía al corazón lujurioso de su dueña
y hacía con ella el acto de la noche. Uno que soltaba groserías tan seguido 250
como otras palabras, proferido todo ante la serena faz del cielo.

No dejes que los aliños, menjurjes o el roce de la seda
traicionen tu pobre corazón ante las mujeres. No pongas pie en
el burdel ni mano en las enaguas, mantén tu pluma lejos de los libros de acreedores
y desafía al maligno. Por entre el blanco espino 250

aún sopla el viento helado... dices, ses, es. “Nony,
muchacho, el delfín. ¡Shh! Cede, muchacho, que pase”.⁶⁵

⁶³ “**Bless thy five wits**”. Alusión al poema *Graunde Amoure* (1554), de Stephen Hawes. Las facultades son el sentido común, imaginación, fantasía, apreciación y memoria.

⁶⁴ “**Curl’d my hair, us’d perfume and washes**”. Otra referencia a los petimetres afrancesados del siglo XVII.

⁶⁵ “**Nonny, Dolphin my boy...**”. Pasaje problemático. Los editores sugieren diversas interpretaciones: la alusión a una balada sin identificar, referencias al delfín heredero de Francia como un demonio, un llamado a los delfines de Neptuno para salir de la tormenta, onomatopeyas o simples sinsentidos.

LEAR Te iría mejor muerto y en la tumba que aquí, enfrentando
con tu cuerpo desnudo el cielo inclemente.

Aunque, si lo pienso, esto es el hombre y nada más: 255

no le debes seda al gusano, piel a la bestia
o perfume a la civeta. Ay, nosotros dos estamos
viciados, pero tú eres la criatura en sí. El hombre por sí solo
no es más que un pobre bípedo desnudo, así como tú.

Fuera, vano disfraz. Fuera, préstamos huecos. 260

Regreso a mi esencia. [A KENT.] Desvísteme ya. ¡Anda!

KENT ¡Guarda su juicio, dios!

LEAR Se me estaba olvidando preguntarte tu nombre.

EDGAR El pobre Tom que come renacuajos y nueces
y castañas de agua;⁶⁶ que, cuando la furia se apodera de sus facultades, 265
cuando el maligno lo posee, come estiércol de vaca como ensalada, traga ratas viejas
y perros muertos que encuentra en las zanjas y se toma lo verde
del agua estancada; al que corren a latigazos de una parroquia a otra;⁶⁷
que tiene tres prendas en la espalda y seis camisas para el cuerpo:

“que monta grupas y luce espada; 270

por siete años vivió Tom solo

comiendo bichos, venados, ratas”.⁶⁸

¡Cuidado si me siguen! Calla, Smulkin.⁶⁹ Calla, maligno.

LEAR A ver, una pregunta, pero di la verdad. ¿Qué es el loco? ¿Más plebeyo o caballero?

KENT Esto me lo temía. Perdió sus facultades. 275

⁶⁶ “[W]all-wort, and the water”. En los textos de Shakespeare. La mayoría de los editores glosa *wall-lizard* y *water-newt*, pero la lectura de Tate es *walnut* y *water nut* o castaña de agua (*Trapa natans*), una planta acuática cuya semilla puede comerse cruda, asada o tostada.

⁶⁷ A la par de las leyes para el alivio de la pobreza, también se castigaba con azotes a los vagabundos y pedigüenos; después, se les mandaba a la parroquia donde habían nacido para que esta los mantuviera.

⁶⁸ “But rats and mice...”. Los últimos dos versos son una paráfrasis del romance de *Bevis de Hamtoun*, que se publicó en 1500 y se reeditó nueve veces durante el siglo XVI.

⁶⁹ Los nombres Smulkin, Frateretto, Flibbertigibbet, Modo y Mahu provienen de *A Declaration of Egregious Popish Impostures* (1603), de Samuel Harsnett, un tratado anticatólico en el que expone el fraude de los exorcismos. Pese a la tolerancia personal de Carlos II hacia la vieja religión, a partir de 1660 se generalizó el anticatolicismo en Inglaterra y se promulgaron leyes para excluir a los católicos de los puestos de gobierno y la educación universitaria. Las descripciones de exorcismos se mantuvieron vigentes en panfletos anticatólicos y publicaciones como *Jesuit Assassins: or the Popish Plot Further Declared* (1680), de Israel Tonge.

EDGAR Me llama Frateretto y me dice: Nerón se dedica a pescar en el lago de sombras. Que rece el inocente y le huya al maligno.

LEAR Ja, ja. ¡Cuánta verdad! Qué excelente tener miles de varillas al rojo vivo y crepitantes; ver cómo se acercan cada vez más a ellas, ¿o no? 280

EDGAR Mis lágrimas delatan que estoy de su lado, y arruinan esta farsa.

LEAR Ahora me ladran hasta las perritas: Trey, Blanca y Mimosa.⁷⁰ ¿Ya ves?

EDGAR Tom les lanzará la cabeza. ¡Largo, pulgosos! 285

Tengan blanco o negro hocico,
con ponzoña en el colmillo,
sea mastín, criollo o galgo,
fiero perro, gran olfato,
macho o hembra, de gran rabo 290
da igual, saldrán chillando:
al lanzarles la cabeza
¡Tom hará que nunca vuelvan!
Tra la la, tra la la la.

¡A la feria del santo, la fiesta, el mercado! 395

Pobre Tom, está seco tu cuerno de mendigo.⁷¹

LEAR A usted, señor, lo tengo por uno de mis cien, aunque no me gusta la moda de su atuendo. Dirá que es persa, pero da igual. Hay que buscarle otra cosa.

Entra GLOSTER.

EDGAR Este es el inmundito Flibbertigibbet que sale después de la hora permitida 400

⁷⁰ “Trey, Blanch y Sweetheart”. Uso los nombres que les da González Padilla. Shakespeare usó nombres convencionales para perros, aunque algunos críticos han buscado encontrarles correspondencia con las tres hijas.

⁷¹ “thy horn is dry”. Un cuerno de buey que los mendigos llevaban colgado del cuello y que podían usar como vaso o hacer sonar para avisar de su llegada.

y deambula hasta el cantar del primer gallo,⁷² que produce cataratas,⁷³ enreda el cabello en nudos de hadas,⁷⁴ provoca bizquera y labio hendido,⁷⁵ que enmohece el trigo y mortifica a las criaturas de esta tierra:

San Suituno andó tres veces
y en el frío conoció 405
a una bruja y sus nueve.
Una orden él les dió:
y la bruja se largó.

GLOSTER ¿Qué no tiene mejor compañía su alteza?

EDGAR El príncipe de las tinieblas es un caballero. Le llaman Modo y Mahu. 410

GLOSTER Señor, venga conmigo. Tengo un alquiler
muy cerca de aquí. Mi deber no permite
que obedezca a ciegas lo que mandan sus hijas:
dejar que esta noche tiránica lo afecte
y atrancar toda puerta. Por eso decidí 415
traerlo a donde hay calor y alimento.

KENT Buen milord, acepte su oferta.

LEAR Primero hablaré con este estagirita.

Filósofo, pregunto: ¿qué ocasiona el trueno?

GLOSTER Le ruego me acompañe... 420

LEAR Quiero hablar con el docto tebano. ¿Qué estudia?

⁷² “**begins at curfew and walks at first cock**”. Se decía que los espíritus deambulaban entre la campanada de las 21:00, que antes indicaba la hora de apagar las chimeneas, y hasta el amanecer. En *Hamlet*, el fantasma del rey desaparece en cuanto se oye el canto del gallo que, según Horatio, “despierta al dios del día / con su garganta altiva y penetrante; / y [...] a su llamado, ya sea en el aire o en el fuego, / la vagabunda y errante sombra se apresura / a volver a su morada” (1.1, traducción de María Enriqueta González Padilla). También se menciona en *The Tempest*: “y ustedes cuyo ocio / es crear brotes de setas en la noche y se alegran / al oír la solemne campanada [...]” (5.1, traducción mía)

⁷³ “**gives the web and the pin**”. Antigua forma de referirse a la opacidad de los ojos (telarañas) y los depósitos en forma de agujas que caracterizan las cataratas. A partir del siglo xv empieza a usarse el término *cataracta* en español, que coexiste con los términos griegos *hypochyma* e *hypochysis* y el latinismo *sufusión* en el siglo xvii.

⁷⁴ “**knits the elf-lock**”. En las versiones de Shakespeare, el disfraz de Edgar lo obliga a “enredarse el cabello como hacen las hadas”, en referencia a la superstición que responsabiliza a estas criaturas de los nudos en el cabello de los niños y el pelaje de los animales. Es probable que Tate intercalara, como en los casos anteriores de *Hamlet* y *The Tempest*, una alusión al discurso de Mercurio sobre la reina Mab en *Romeo and Juliet* (1597): “la misma Mab que enreda la crin de los caballos en la noche y hace nudos de hadas en el cabello sucio y licencioso” (1.4, traducción mía).

⁷⁵ “**hare lip**”. Traducción literal del francés “bec de lievre”. El término “labio leporino” no se importó al español hasta el siglo xix.

EDGAR Cómo matar las plagas y evitar al maligno.

LEAR Hablemos en privado.

KENT Flaquea su razón. Llévemolo adentro.

GLOSTER ¿Y qué acaso lo culpas? Sus mismas hijas quieren 425
que muera y este loco solo empeora su estado.

[A EDGAR.] Lárguese de una vez.

EDGAR Roldán el caballero, llegó a la torre oscura

diciendo fí, fo, fum, el olor aún perdura

a sangre de Bretaña. [*Aparte.*] ¡Qué suplicio! 430

Sale [EDGAR].

GLOSTER [A KENT.] Ahora, compañero, carguémoslo en brazos
adonde es bienvenido y tiene protección;

[A LEAR.] Con nosotros, señor.

LEAR ¡Ah, sí! Que anatomicen a Regan para ver

lo que se está gestando ahí en su corazón. ¿Qué causa natural 435
endureció sus corazones?

KENT Le imploro, excelencia...

LEAR ¡Shh! Silencio, no hagan ruido. Así. La cena en la mañana.

Salen.

(*Entran* CORDELIA y ARANTE.)

ARANTE Descanse, mi señora. Lo buscamos en vano.

Hay un establo aquí. Entre en él, por favor. 440

CORDELIA Por favor, entra tú. Procura guarecerte:

si la mente está en calma, el cuerpo se hace débil;

la tempestad tan solo me distrae de pensar

en un dolor peor.

(*Entran dos* RUFIANES.)

PRIMER RUFIÁN Las hemos acechado bastante lejos ya. 445

Aquí está desierto; tengámoslas cautivas

dentro de esta casucha en lo que le avisas

a lord Edmund, pero antes ayúdame a atraparlas.

SEGUNDO RUFÍAN Nada salvo este diablo (*Mostrando el oro.*) podría convencerme
De estar en la tormenta. A hacer lo que nos truje. 450

(*Atrapan a CORDELIA y ARANTE, que gritan.*)

Somos amigos suyos, madam, así que calle. [*Al otro RUFÍAN.*] Tú, vete de una vez.

CORDELIA ¡Ayuda! ¡Asesinos! Dioses, manden un trueno
piadoso a fulminarme.

(*Entra EDGAR.*)

EDGAR ¿Y ese grito? ¿Qué veo? ¿Mujeres a merced
de rufianes? ¿Qué este es lugar y esta hora 455
para hacer fechorías? Largo de aquí, sabuesos. (*Los ahuyenta con su lanza.*⁷⁶)

RUFIANES ¡Nos lleva el diablo! (*Huyen.*)

EDGAR ¿Y ustedes qué son? Hablen. Se parecen al sexo
débil, pero deambulan por yermos laberintos
en esta horrible noche en la que, aún llena, 460
la luna entre las nubes apenas y arroja
algún haz imperfecto.

CORDELIA Responde tú qué eres, ángel guardián, que empleaste
sin pena esa forma atroz para espantar
a estos violadores.⁷⁷ A tus pies nos hincamos. 465

EDGAR [*Aparte.*] ¡Ay, sangre turbulenta! Por el tremor de estas
venas, ¡la voz que escucho es de Cordelia misma!
Con esto me convenzo: ahora mis sentidos
se igualan al disfraz inhumano y estoy
loco de veras. 470

CORDELIA Sin importar qué seas. ¿Podrías amparar
a esta desgraciada doncella y, quizá,

⁷⁶ “**quarterstaff**”. Una lanza de entre 2 y 3 metros de largo, hecha de roble y rematadas en hierro, que se usaba para el combate durante la Edad Media en Inglaterra.

⁷⁷ “**to fright the ravishers**”. Pese al interés por guardar el decoro, la inserción de intentos de violaciones era frecuente en el teatro de la Restauración. Estas escenas aparecen, por ejemplo, en *The Villain* (rep. 1662), de Thomas Porter, *The Generall* (rep. 1664), del conde de Orrery, y *The Usurper* (rep. 1663; pub. 1668), de Edward Howard. En su adaptación de *Titus Andronicus* (rep. 1678), Edward Ravenscroft indica que Lavinia sale a escena “con el cabello suelto y la ropa arrancada como si la hubieran violado”. Estas escenas se volvieron más frecuentes durante la Crisis de Exclusión y tuvieron su auge en la década de 1690.

guiarnos en la busca que nos tiene abatidas?

EDGAR ¿Y quién ayuda al pobre Tom que duerme entre el cardo con
un puerco espín como almohada? 475

Mientras él avivaba con fuelles en la forja,
ella hacía con otros lo que place en la alcoba.

La pecosa de Mab es puta y licenciosa,⁷⁸
por eso Oberón a todos tenía roña,
incluso de Suituno... [*Aparte.*] ¡Que pare este suplicio! 480

ARANTE Señora, le está hablando a un lunático errante.

CORDELIA Pero hasta hace un momento hablaba con cordura.
[*A EDGAR.*] Si tuvieras momentos de alguna lucidez,
habla con quien es más desdichada que tú;
dinos dónde encontrar a un pobre hombre viejo 485
perdido entre el brezal en esta noche horrenda...

Di, ¿viste a alguien así?

EDGAR [*Aparte.*] Salió a buscar al rey, su padre, a pesar,
de la noche terrible. ¡Dioses míos! Tamaña
piedad y tal ternura que fue tan cruel conmigo... 490

[*A CORDELIA.*] Lo vi no hace mucho; unos que lo buscaban
lo llevaron a un techo cerca de aquí; no sé
exactamente a dónde.

CORDELIA Benditos sean. Vamos a buscarlos, Arante.
¿Ves que nos cuida el cielo? (*Hacen ademán de salir.*) 495

EDGAR ¡Oh, Cordelia!

CORDELIA ¿Perdón? ¿Sabes mi nombre?

EDGAR Antes sabías el de Edgar.

CORDELIA ¡Edgar!

EDGAR O lo que queda de él después de tu desprecio. 500

⁷⁸ “**Whilst Smug ply’d the bellows / She truckt with her fellows...**”. Rima compuesta por Tate. Los primeros versos se refieren a Vulcano, dios romano del fuego y las forjas, y a su esposa, Venus, que le fue infiel con el dios de la guerra, según se cuenta en el Libro IV de las *Metamorfosis*. Los últimos versos parecen abreviar más de la mitología popular sobre las hadas que de las menciones a Mab y Oberon en *Romeo and Juliet* y *A Midsummer Night’s Dream*.

CORDELIA Arante, ¿estoy despierta?

EDGAR Mi padre está buscando acabar con mi vida,
que solo resguardé por si tenía ventura
de ayudarte. Los dioses lo permitieron. Solo
esa esperanza pudo hacer que me vistiera 505
como un irracional, que me acostara en tierra
con las extremidades a merced de los climas
—calor al mediodía, frío helado por la noche—,
que comiera retazo y tomara agua entre
las bestias, que peleara con los vientos y fuera 510
hazmerreír de bufones o, peor, lastimero.

ARANTE ¿Contó alguien antes tales penas?

EDGAR Pero esta bajeza es lo que merecía
la ambición de mi amor, por ser tan presuntuoso,
aunque al buscarlo nunca me portara arrogante. 515
Sabes bien que oculté en silencio esas llamas,
cual luces de panteón, hasta que tú notaste
mi pena, revelaste con gracia el secreto
y sellaste tu perdón.

CORDELIA Tuviste ese perdón. No pidas nada más. 520

EDGAR ¿Qué más estoy pidiendo? No empata esa soberbia
con este andrajoso. Cuando era el heredero
de Gloster y estaba en buena posición,
negaste mi propuesta e incluso me ordenaste
que no te importunara con ese mismo tema. 525
Ahora estoy desnudo, vestido con harapos
de mendigo. Entonces, ¿qué clase de respuesta
podría esperar si hablara de amor?

CORDELIA La clase que perdona al condenado a muerte
o el grito de apoyo a un sitio asediado. 530

EDGAR ¿Esta tortura es nueva?

CORDELIA Abrázame, amado, el mejor de los hombres,
y acepta esos votos tiernos que ahora profesa
quien antes los juraba.

EDGAR ¿Será cierto? 535

CORDELIA Por ese río de vida que nutre el corazón:
los andrajos con hoyos y tu virtud desnuda,
los jirones abyectos, el desorden de trozos
que no usa ni el bufón paupérrimo me son
más caros que los lujos de un púrpura monarca. 540

EDGAR Nadie más que los dioses que te crearon podrían
estimar tu valor, doncella generosa.
Tu asombrosa eminencia será en lo venidero
el triunfo de la Fama; tu ejemplo adornará
todos los escenarios para enseñarle al mundo 545
lo que es la perfección.

CORDELIA Qué frío y cansancio.
Arante, descansemos un poco en el pajal
antes de ir en busca del pobre y viejo rey.

EDGAR Traigo aquí pedernal y acero, herramientas
que llevamos los locos. Con una chispa haré 550
una fogata aquí en el establo, para
que seques tu vestido empapado de lluvia
antes de irte a dormir. Luego, como el dragón
hespéride,⁷⁹ en vigilia guardaré tu descanso.

En tanto, las estrellas arrojarán destellos 555
y vendrán con Cordelia los ángeles en sueños.

Salen.

[Q1; F1] 3.5 y [Q1; F1] 3.7

⁷⁹ “**fierce and wakeful as th’Hesperian dragón**”. Dragón que protegía las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. Según Hesíodo, era hijo de Ceto y Forcis (*Teogonía* 334–336). Esta referencia no existe en las versiones de Shakespeare, aunque sí se alude al mito en *Pericles*: “Ante ti se encuentra esta Hespéride hermosa / con un fruto dorado que es riesgoso tocar, / pues aquí hay dragones letales y espantosos” (1.1, traducción mía).

El palacio de Gloster.

Entran CORNWALL, REGAN, *el* BASTARDO y SIRVIENTES.

CORNWALL *lee las cartas de* GLOSTER.

CORNWALL Antes de abandonar esta casa habré
de vengarme. He aquí una conspiración
contra nuestro estado, Regan. La letra es
de Gloster, que atentó doblemente 560
contra nuestra confianza: en un súbdito y
en nuestro anfitrión.

REGAN En ese caso es doble también nuestra venganza.
Con esto se confirma la información de antes:
que salió esta noche para buscar al rey. 565
¿Quién fue el descubridor?

CORNWALL El águila avizora, feroz para cazar
que es el confiable Edmund.

REGAN Fue noble su servicio.
Hazlo tu confidente y pórtalo cual joya
cerca del pecho, Cornwall. 570

BASTARDO Tan solo considere lo cruel de mi fortuna
que me hace lamentar el haberle servido. (*Llora.*)
¡Que no hubiera traición! O no haber sido yo
quien vino a delatarlo.

CORNWALL Hallarás otro padre
en nuestro afecto: ahora eres duque de Gloster. 575
Pero todavía queda justicia que impartir,
pues hay que castigar a este traidor proscrito.
Haz el favor de irte; no sea que tu blandura
suavice la justicia o no soportes verlo.

REGAN (*A BASTARDO aparte.*) La gruta que se encuentra en la arboleda al sur 580
brinda privacidad idónea para el luto.

BASTARDO ¿Y hay alguien que consuele?

REGAN No sé nada de eso. Fue un consejo amistoso.

Sale el BASTARDO.

CORNWALL Que traigan al traidor.

Entra GLOSTER [guiado por SIRVIENTES].

Átenle bien los brazos.

GLOSTER ¿Qué es esto, eminencias? Les ruego no comentan 585
ninguna transgresión.

CORNWALL Les ordené atarlo. Bien fuerte. Aún más.

REGAN Ahora sí, traidor...

CORNWALL A ver, rebelde, dínos ¿dónde está el rey?
Ayer noche lo viste pese a nuestro mandato. 590

GLOSTER Estoy atado al poste y aguantaré el embiste.⁸⁰

REGAN Dínos porqué y dónde ocultaste al rey.

GLOSTER Porque no quise ver cómo esas crueles manos
le arrancaban sus pobres, viejos ojos, ni cómo
tu hermana rasguñaba su carne unguida, pero 600
veré a la venganza alada cuando venza
a hijas como ustedes.

CORNWALL Pues nunca lo verás. Ustedes, cumplan la orden:
arránquenle los ojos traidores. ¡Cuanto antes!
Si ves a la venganza... 605

GLOSTER Que me ayude quien quiera llegar a viejo. ¡Dioses!
¡Qué crueldad! (*Le sacan los ojos.*)

SIRVIENTE Espere, mi señor. Censuro esta barbarie.

Puesto que lo procuro, no puedo permitir
este acto inhumano.

CORNWALL ¿Y ahora tú, ingrato? 610

SIRVIENTE Desde mi infancia estoy a su servicio, pero
nunca serví mejor que con esta osadía...

⁸⁰ "I'm tied to th'stake, and I must stand the course". Referencia al *bear-baiting*, un tipo de entretenimiento que consistía en atar un oso a un poste y azuzar a perros para que lo atacaran. Compárese con *Macbeth*: "como el oso, debo hacer frente a la embestida" (5.7, traducción de María Enriqueta González Padilla).

Nunca más podré ver la bella primavera,
 el rostro de los míos, la cara de un amigo. 640
 Aún queda otro rumbo para este hado extremo:
 hasta los ciegos pueden encontrar el camino
 a la muerte. ¿Acaso debo aceptar mi muerte
 y falta de venganza? Será el fin de Lear.
 No. Frente a la multitud piadosa mostraré 645
 estas cuencas sangrantes y con los argumentos
 de estas venas caídas los atizaré para
 que nos venguen al rey y a mí; y, una vez
 que este eminente agravio alce el vuelo, entonces
 arrojaré este leño desde un precipicio 650
 y lo estrellaré contra áspero pedernal,
 desde donde mi alma volará en libertad
 hacia su luminosa estrella y, por entre
 los orbes infinitos, vislumbrará celeste
 eternidad, cual sol vuelta ojo eminente. 655

Sale.

ACTO IV

Una gruta.

BASTARDO y **REGAN** *están acurrucados escuchando música.*

BASTARDO ¿Por qué es de otro el derecho sobre esta belleza
 que nadie sino yo es capaz de apreciar?
 Cautivadora reina, abrázame por siempre,
 arrúllame en un sueño que sea interminable
 y me deje soñar con arrebatadores 5
 placeres que la vida no puede soportar.
REGAN Gloster mío, perdura; que no haya nunca muerte
 a no ser el desmayo causado por la dicha.
 Te proveo placeres con una condición
 que no es muy estricta: sigue siendo feliz. 10

BASTARDO Qué generoso es este celo. ¿Sería posible que vagara fuera del paraíso y comiera yerbajos nocivos cuando hay tales mieles aquí que no es virtud quedarme?

(*Aparte.*) Y aún así cuanto antes debo ir con su hermana, 15
a quien debo jurarle de la misma manera...
pero supón que sea igual o aún mejor;
me lo sé de memoria.

REGAN Recuérdame con esto; (*Le entrega un anillo.*)
no me atrevo a alejarme por más tiempo del duque,
cuya herida empeora... y espero sea fatal. 20

BASTARDO Y tú guarda el retrato de Gloster en tu pecho,
(*Cuando saca el retrato se le cae una nota.*)
que guarda mis tesoros.

Sale [EDGAR].

REGAN Al joven seductor se le deben las gracias
en flor de una mujer: el tonto que ocupa
mi lecho... ¿Qué es esto?

Malditos sean mis ojos. (*Lee [la nota].*) 25

“Si el mérito es tan claro, sería una ceguera
no verlo e ingrato no darle recompensa.
Gonerill”.

¡Vejación fortuita! Confirma mi sospecha
e incita a que prepare mi defensa. (*Entra un OFICIAL.*) ¿Ahora?
¿A qué vienen los gritos? ¿Y por qué tanta prisa? 30

OFICIAL Un acontecimiento súbito, imprevisto:
la masa se rebela y solo falta un líder
que guíe el motín de irrumpir en palacio.

REGAN ¿Y cuál es la razón?

OFICIAL En la feria pasada asistieron criados 35
de varios vecindarios y el anciano Gloster,

a quien usted cegó recién, se presentó
con sangre aún fresca a hablar de su crueldad,
señalar la opresión y el ultraje al rey.
Se enfurecieron tanto que esa rebelión 40
que antes acechaba tomó vuelo, y ahora
amenaza al poder.

REGAN Que poco hígado tienes, cobarde. Nuestras fuerzas
convocadas y al mando de Edmund echarán
al monstruo sublevado de vuelta a su oscura 45
celda. Gloster el joven calma esta tormenta
que impulsó el aliento blandengue de su padre.

Salen.

[Q1; F1] 4.1

El campo.

Entra EDGAR.

EDGAR Lo peor, lo más abyecto de la fortuna tiene
aún una esperanza, está a salvo del miedo:
se lamenta el cambio cuando es para peor; 50
lo peor solo mejora. ¿Quién anda por ahí?

Entra GLOSTER, guiado por un ANCIANO.

A mi padre lo guía humilde lazarillo.
¡Privado de la vista y arrancadas las piedras
preciosas de esas cuencas sangrantes! Algo así
había escuchado de esta acción tan inhumana, 55
pero no lo creí: un acto demasiado
horrible hasta para el ardiente infierno
de la furia de una mujer que fue agraviada.
¿Tienen fondo mis penas?

GLOSTER Venganza, estás en marcha. Te cuida la Victoria. 60
Fue un buen precio mis ojos si hay buen desenlace
para el rey y su injuria.

ANCIANO He sido arrendatario suyo y de su padre desde hace ochenta años.

GLOSTER Aléjate, ya vete. Amigo mío, vete. 65
 No me sirve el consuelo y puede hacerte daño.

ANCIANO No ve a dónde va.

GLOSTER No voy a alguna parte; no necesito ver. Cuando tenía ojos igual tuve tropiezos.

Mi amado hijo Edgar, víctima de la ira 70
 del padre que engañaron, si pudiera vivir y verte con mi tacto, diría que recobré la vista.

EDGAR Sabe que me inculparon... si me muestran ahora, la pena y la alegría mezcladas romperán 75 su frágil corazón.

ANCIANO ¿Quién está ahí?

EDGAR Caridad para Tom. Juega según las reglas y desafía al maligno.

[Aparte.] Ay, dioses. Aún debo seguir en este oficio 80
 payaseando incluso entre tanta miseria.

ANCIANO Es Tom, el loco.

GLOSTER Me encontré en la tormenta con un sujeto así, que me puso a pensar que el hombre es un gusano.

¿En dónde está el demente? 85

ANCIANO Aquí, milord.

GLOSTER Pues vete de una vez. Aunque, si estás dispuesto a ayudarme, te pido, a ver si nos alcanzas a una milla o dos en el camino a Dover, por la lealtad de antaño... podrías traerme ropa 90 para esta alma desnuda. Le pediré que sea mi guía.

ANCIANO Señor, ¿a este loco?

GLOSTER En el país de los ciegos, el loco es rey.
Haz lo que te digo. 95

ANCIANO Traeré mi mejor ropa, pase lo que pase.

GLOSTER Ey, tú, hombre encuerado.

EDGAR Tom tiene frío.

[*Aparte.*] No puedo hacerme el tonto más tiempo, pero tengo
que hacerlo. [*A GLOSTER.*] Tus benditos ojos están sangrando. 100

Hasta Tom llora al verlos, pese a su ignorancia.

GLOSTER ¿Sabes llegar a Dover?

TOM Por portillo y por puerta, a caballo y a pie, a Tom
le han ahuyentado incluso su buen juicio. Protejan del maligno
a los hijos leales. 105

GLOSTER A ver, toma esta bolsa. Mi desgracia te hace
afortunado. Sean los cielos así siempre:
repartan los tesoros del usurero avaro,
que la repartición remedie los excesos
y les alcance a todos. ¿Sabes dónde está Dover? 110

EDGAR Por supuesto, señor.

GLOSTER Hay un acantilado que agacha su alta frente
y mira temeroso al abismo que ruge.
Llévame solo al borde y yo remediaré
la pobreza que cargas con algo de valor. 115

Ya una vez ahí no necesito guía.

EDGAR Dale tu brazo a Tom y él te llevará.

GLOSTER Aguarda. Creo oír el paso de viajeros.

Entran KENT y CORDELIA.

CORDELIA Es tal como temía: ese era el rey.
Acabo de hablar con unos que lo vieron 120
con la furia de un mar agitado. Cantaba
a gritos, coronado con fumaria apestosa,
hierba mala y bayas, con lampazo, violetas,

margarita, amapola y más flores silvestres⁸¹
que se dan entre el trigo que es nuestro sustento. 125
Si me llevas con él, ahí haré lo posible
con tal de restaurarlo. Que el cielo te bendiga.
KENT Así lo haré, milady. ¿Qué hace Gloster aquí?
[**A GLOSTER.**] Voltea, hombre en penumbras, a escuchar a un amigo
que se condele al verte y olvida así sus penas; 130
tu allegado Kent.
GLOSTER ¿Kent? ¿De qué lares volviste?
KENT No fui a ningún lado desde que me exiliaron:
seguí al rey usando un disfraz. Era yo
el que lo acompañó cuando no tenía a nadie 135
más en plena tormenta.
GLOSTER Déjame que te abrace. Si aún tuviera ojos,
lloraría de alegría, pero, a falta de llanto,
que baste esta sangre.
CORDELIA ¡Qué desgracia! 140
¿Con quién me quejaré? ¿Usando qué lenguaje?
Perdona, desdichado, a la piedad que hizo
que acabaras así. Yo soy la responsable:
me postro a tus pies e imploro que castigues
estos ojos que lloran con tal oscuridad 145
si acaso eso puede brindarte algún alivio.
EDGAR (*Aparte.*) ¿Es que hubo antes tiempos igual de miserables?
GLOSTER Es la voz de Cordelia. Ponte de pie, princesa
compasiva. Recibe la bendición de un ciego.
CORDELIA Ay, Edgar. Mi virtud carga ahora con la culpa 150
de ser la perdición de aquellos que me auxilian.
Los cielos me abandonan. Si lo piensas así,

⁸¹ Tate reemplaza la cicuta, ortiga, el berro de prado y la cizaña, presentes en las versiones de Shakespeare, por bayas y flores. Las violetas y margaritas son las flores de Ophelia en *Hamlet* y la amapola se menciona una vez en *Othello*. El cambio podría deberse lo mismo al desconocimiento botánico de Tate como a una adaptación para el nuevo público.

lo justo es que me odies.

EDGAR Renuncia a este discurso y ahórrale la herida
al pecho del que está atado en el potro. 155

GLOSTER Ya no te escondas, Kent, usando ese disfraz.
Hay un asunto noble para alguien como tú:
nuestro país malherido está de lleno en guerra
por la provocación del trato inhumano
hacia el rey y hacia mí. Lo único que falta 160
es alguien que los guíe, y ese es tu encargo.

EDGAR (*Aparte.*) Valientes de bretaña, aún les queda vida.

KENT Nos queda otro turno para echar nuestra suerte.
Princesa, ven conmigo. Te llevaré al rey.
Después, a toda prisa iré a liderarlos. 165
Hasta luego, buen Gloster. Confíe en mi mando.

GLOSTER Deseo buena ventura
para esta causa justa.

Salen.

[Q1; F1] 4.2

El palacio de Gonerill.

Entra GONERILL con SIRVIENTES.

GONERILL Fue una imprudencia dejar vivir a Gloster
tras sacarle los ojos. Allá a donde va, 170
mueve los corazones en contra nuestra. Edmund,
si no me equivoco, se condolió de él
y fue a darle fin.

GENTILHOMBRE No, madam, su hermana lo convocó, y viaja
con ella a toda prisa. 175

GONERILL Me da muy mala espina. Las alas del amor
dan vuelo a su apuro. ¿Y Albany dónde está?

GENTILHOMBRE Adentro, pero no hay un hombre más cambiado.
Cuando le conté sobre la rebelión del pueblo,

sonrió, y al informarle de la traición de Gloster... 180

GONERILL Ya no lo importunes.

Su espíritu es cobarde. Regresa a nuestra hermana:

que reúna a los reclutas, y dile que la rueca⁸²

la tiene ahora mi esposo. Después de eso procura

llevarle al joven Gloster estas cartas privadas. 185

Entra un MENSAJERO.

MENSAJERO Le traigo, mi señora, las peores noticias:

el duque falleció por su reciente herida,

y ahora el bravo Edmund, por orden de su hermana,

ocupa su lugar al frente de las tropas.

GONERILL Celebro parte de esto, 190

pero ahora es viuda y está Gloster con ella;

podría arruinarse la cosecha que había

jurado nuestro amor. [*Al MENSAJERO.*] Tengo algo que pedirle:

apresure su viaje y, si llega a encontrar

a ese viejo traidor, sepa que hay nombramiento 195

a quien pueda matarlo.

(Salen.)

[Q1] 4.5; [F1] 4.6

El campo.

[*Entran*] GLOSTER y EDGAR.

GLOSTER ¿Y cuándo llegaremos a la cima del risco?

EDGAR Ya la estamos subiendo. ¿No nota nuestro esfuerzo?

GLOSTER Siento el piso parejo.

EDGAR Está muy escarpado. ¿Y qué no escucha el mar? 200

GLOSTER En verdad que no.

EDGAR Entonces sus sentidos empeoran por culpa

del dolor de sus ojos.

GLOSTER Eso puede ser.

⁸² "I have giv'n the distaff...". La rueca simboliza a las mujeres de la casa y su trabajo doméstico.

Pero te oigo cambiado; tu hablar es más coherente, 205
con más cadencia que antes.⁸³

EDGAR Está en un error. En nada he cambiado,
a no ser en la ropa.

GLOSTER Pues creo que hablas mejor.

EDGAR Acérquese un poco. Aquí es. Qué terror, 210
qué vértigo de ver hacia el fondo. Los cuervos
y las chovas que surcan el espacio intermedio
son como escarabajos. Y hay alguien ahí colgado
que recoge hinojo. ¡Qué oficio de más riesgo!

En la playa caminan pescadores que son 215
igual que ratoncitos, y más allá la nave
anclada pareciera reducida a su barca,
y su barca, una boya que casi ni se ve.

El rumor del oleaje no se escucha a esta altura.

Dejaré de asomarme, no sea que la cabeza 220
empiece a darme vueltas y la confusión me haga
caerme boca abajo.

GLOSTER Ponme en donde estás.

EDGAR Está a un pie de la orilla. Por nada de este mundo
sublunar osaría dar un salto hacia el frente.

GLOSTER Ya suéltame la mano. Aquí tienes un bolso 225
que carga una joya valiosa para un pobre.

Aléjate de aquí. Despídete de mí
y que te oiga alejarte.

EDGAR Me despido, señor. [*Aparte.*] Al engañarlo así 230
en su desesperanza lo que busco es curarlo.

GLOSTER Oh, dioses poderosos, renuncio así a este mundo;
me libro ante sus ojos de toda aflicción.

⁸³ “better phrase and matter”. Edgar le habla de usted a Gloster cuando antes lo tuteaba y sus diálogos otra vez están en verso.

Si pudiera aguantar y no contravenir
sus órdenes supremas, el pabulo enclenque
que me queda de vida se apagaría solo.⁸⁴ 235

Si sigue vivo Edgar, denle su bendición.
Ahora, compañero, que te vaya muy bien. [*Se tira al suelo.*]

EDGAR Yo ya me fui, señor. Adiós.
Y aún así no sé si la imaginación
le robará el tesoro de la vida. Si hubiera 240
estado en el lugar que pensaba, ahora
ya no podría pensar.
¿Vive o muere? Diga, señor, amigo. Oiga.
Respóndame, señor. [*Aparte.*] Podría haber muerto,
pero está despertando. [*A GLOSTER.*] ¿Y usted qué es, señor? 245

GLOSTER Vete. Deja que muera.
EDGAR De haber sido una pluma, telaraña o aire,
te hubieras hecho trizas, así como un huevo,
al caerte a tantas brazas de altura; y, en cambio,
aún respiras, tienes una buena materia, 250
no estás sangrando, hablas, estás cuerdo. Tu vida
es un milagro.
GLOSTER ¿Pero sí he caído o no?
EDGAR De la espantosa cumbre de este borde calizo:
voltea hacia arriba.
GLOSTER Pero no tengo ojos. 255
¿Es que a los miserables se les niega el favor
de acabar con sus vidas?
EDGAR Su brazo y de pie. Así mero. ¿Qué tal?
¿Puede sentir las piernas? Sí puede estar de pie.

⁸⁴ “**My snuff and feebler part**”. La vela como símbolo de la vida es proverbial y Shakespeare la utiliza varias veces; en la segunda parte de *Henry IV* “Sois como un cirio, con la mayor parte ya quemada” (1.2, traducción de Ángel Luis Pujante), en *Henry VIII* “No arde bien la vela; le cortaré el pabulo para que se apague” (3.2, mi traducción) y en *Macbeth* “Extinguete, / sí, extinguete ya, fugaz candelá” (5.5, traducción de González Padilla).

GLOSTER Demasiado bueno para ser verdad. 260

EDGAR Cuando estaba en la cima, ¿qué se alejó de usted?

GLOSTER Era un pobre mendigo.

EDGAR Pues desde acá lo vi y a mí me pareció

que tenía lunas llenas por ojos y exhalaba

fuego por la nariz. Era algún demonio. 265

Eres afortunado: los todopoderosos

que se jactan de hacer lo que el hombre no puede

preservaron tu vida.

GLOSTER Eso es extraordinario. De ahora en adelante,

aguantaré la pena hasta que expire. Ese 270

engendro del que me hablas, yo pensé que era un hombre

que luego me decía: “el maligno, el maligno” y que me guio ahí.

EDGAR Que tenga pensamientos resignados y libres.

¿Quién viene por allá?

Entra LEAR con una corona de flores, adornado con tiras y guirnaldas.

LEAR No puede acusarme por lo que he acuñado. 275

Soy el rey en persona.

EDGAR ¡Qué visión más hiriente!

LEAR La naturaleza supera al arte en este caso. Ahí está

su estipendio. Ese maneja el arco como un espantacuervos.

Tensa la flecha de una yarda.⁸⁵ ¡Hay un ratón! ¡Un ratón! A ver, con calma.

Ahí está mi guantelete: lo probaré contra un gigante. ¡Carguen 280

las alabardas! Pero qué buen tino. ¡En el blanco! ¡Justo en el centro!

Uff. La contraseña.

EDGAR Bendita mejorana.⁸⁶

LEAR Paso.

⁸⁵ “**draw me a clothier’s yard**”. Referencia a la balada *Chevy Chase*, del siglo XVI, en la que se menciona la flecha del largo de una yarda de tela, una medida estándar en la Inglaterra medieval que equivalía a 37 pulgadas o poco más de 90 centímetros.

⁸⁶ “**Sweet marjoram**”. En la guía botánica *The Herball, or Generall Historie of Plantes* (1597), el botánico inglés John Gerard distingue entre diferentes clases de mejorana; una de ellas, llamada mejorana dulce o suave, se usaba para curar “enfermedades del cerebro y la cabeza”.

GLOSTER Conozco esa voz. 285

LEAR ¿Qué es esto? ¿Gonerill tiene una barba blanca! Me elogiaron como a un perro y me dijeron que tenía canas en la barbilla cuando todavía era imberbe. Respondían “sí” y “no” a lo que les decía: “sí y no también”, pero eran solo lisonjas. En cuanto me mojé la lluvia, cuando me hizo tiritar el viento, cuando 290 el trueno no se detuvo con una orden mía, mostraron quiénes eran y pude conocerlos. Que se pudran. No son gente de palabra. Dijeron que era el rey, y fue una mentira: me afecta igual la fiebre.⁸⁷

GLOSTER Bien recuerdo esa voz. ¿Qué no es la del rey?

LEAR Rey de pies a cabeza. Ve que el súbdito tiembla 295 si me le quedo viendo. Le perdono la vida. ¿De qué se le acusa? ¿Adulterio? No habrá ejecución. ¡Morir por adulterio! Pero lo hace el saltapared⁸⁸ y las moscas doradas fornican frente a mí: 300 ¡Que prospere el coito! Pues el hijo bastardo de Gloster se portó más bueno con su padre que las hijas que hice en el lecho honroso. A coger como loca, lujuria, pues me faltan soldados. 305

GLOSTER Ni el conjunto de todas mis desgracias me ha afectado tanto como este dejo triste. Verlo sería tortura.

LEAR Mira a esa recatada: se inquieta si mencionas el placer y cree que se mancilla 310

⁸⁷ **“I am not ague proof”**. Referencia al ensayo “La desigualdad que hay entre nosotros” de Michel de Montaigne: “[el] emperador, cuya pompa te deslumbra en público, [...] no es otra cosa que un hombre común, y tal vez más vil que el menor de sus súbditos. [...] ¿Le evitan la fiebre, la migraña y la gota más que a nosotros? Cuando la vejez le caiga sobre las espaldas, le librarán de ella los arqueros de su guardia” (I.XLII, traducción de J. Bayod Brau). Las citas de la traducción inglesa de John Florio (1603) son recurrentes en la obra de Shakespeare. La misma idea aparece en *As You Like It* 2.1.

⁸⁸ **“Wren”**. Especie de ave pequeña de la familia de los troglodítidos.

su oído si escucha una palabra impropia.

¿Pero cómo va a ser? Ni el turón ni el caballo

bien nutrido lo hacen con tan grande lascivia: de la cintura abajo son centauros y arriba son mujeres; los dioses tienen la potestad tan solo hasta el talle,

los demonios del resto. He ahí el infierno, ahí la oscuridad, el abismo sulfúreo. 315

Fuera, fuera, ¡puah! Una onza de almizcle, mi buen apotecario: me endulzaré la mente.

Ahí tienes el dinero.

GLOSTER ¿Puedo besar su mano?

LEAR Deja que antes la limpie: huele a mortalidad.

GLOSTER Pero diga, señor. ¿Me reconoce?

LEAR Recuerdo bien tus ojos. No. Hazle como quieras, 320
ciego Cupido, no voy a amar. A ver, léeme este desafío,
pero observa la letra.

GLOSTER No podría verlo aunque las letras fueran soles.

EDGAR Si alguien me lo contara, yo no podría creerlo:

¿Qué hará tu virtud, Cordelia desdichada, 325
cuando se sume esta reciente aflicción
a tus penas sin fin?

LEAR Léelo.

GLOSTER ¿Con este estuche de ojos?

LEAR ¡Ah! ¿Qué eres de los míos? ¿Con cabeza sin ojos 330
y bolsa sin dinero? Y aún así ves cómo funciona el mundo.

GLOSTER Lo veo sintiéndolo.

LEAR ¿Qué? ¿Estás loco? Uno puede ver cómo funciona el mundo
incluso sin ojos. Velo con tu oído, ve cómo tu juez denigra
al ladronzuelo. Barájalos a ambos y el primero que caiga, 335
sea el juez o el ladrón, cualquiera es un villano. Has visto cómo el perro
del granjero le ladra al mendigo.

GLOSTER Sí, señor.

LEAR Y el hombre le huye al can. Ahí tienes la imagen clara
de la autoridad: obedecen al perro por su cargo. 340

Ey, tú, sinvergüenza, oficial, detén esa mano sangrienta. ¿Por qué azotas a esa puta? En tu calentura tienes ganas de hacer con ella eso mismo por lo que ahora la azotas. Anda, anda. El juez que la sentenció también estuvo en tu lugar.

GLOSTER ¿Por qué no se ha rendido aún mi pobre juicio? 345

LEAR Te digo: el usurero cuelga al ladrón de poca monta. Los andrajos dejan ver pequeños vicios; las túnicas y pieles todo lo ocultan. Los pecados se juntan con el oro: ahí tienes, amigo, aprovéchalo pues tiene el poder de sellarle los labios a los que te acusan. Cómprate ojos de vidrio y, como un conspirador sarnoso finge ver 350 aquello que no ves. Jala las botas. Pero jala fuerte, con ganas. Así, eso.

GLOSTER Sensatez e imprudencia que juntan la razón y la locura.

LEAR Si pretendes llorar mi suerte, ten mis ojos.

Puedo reconocerte: te llamas Gloster. Debes 355 armarte de paciencia. ¿Sí sabes que vinimos a este mundo en llanto? Chillamos y berreamos con el primer aliento. Escucha la lección.

EDGAR Corazón agitado, rómpete.

LEAR Lloramos al nacer porque vinimos a este 360 gran teatro de insensatos.

Entran dos o tres CABALLEROS de armas.

CABALLERO Aprehéndanlo, ahí está. Señor, su tierna hija...

LEAR ¿No hay nadie que me ayude? ¿Me toman prisionero? Sigo siendo el juguete nato de la fortuna.

Trátenme bien; tendrán el rescate que pidan. 365

Que manden cirujanos: me hirieron hasta el seso.

CABALLERO Tendrá lo que pida.

LEAR ¿No hay quien me secunde? ¿Yo solo? Moriré con valentía como un

novio bien vestido, con rubor y emperifollado cual ramera de cura.⁸⁹ Señores míos, soy un rey. ¿Lo sabían? 370

CABALLERO Usted es de la realeza, y lo obedecemos.

LEAR Sería una astuta treta herrar una manada de caballos con fieltro. Lo pondré a prueba: y no hacen ningún ruido. Acecharé a mis yernos, y luego... ¡mueran, mueran, mueran, mueran! 375

[LEAR] *Sale corriendo [y los CABALLEROS lo persiguen].*

GLOSTER Una visión penosa para un pobre diablo e innombrable de un rey. ¿Y usted, señor, qué es?

EDGAR Un pobre miserable sometido a golpes por la fortuna y dado a la piedad por causa de las penas sufridas. Deme usted su mano. 380

GLOSTER Dioses clementes, tomen mi último aliento, no dejen que me tiente de nuevo el mal genio a morir sin su venia.

Entra el GENTILHOMBRE de Gonerill.

GENTILHOMBRE ¡El botín prometido! Qué afortunado encuentro: esa cabeza tuya sin ojos se hizo carne 385 para hacer mi fortuna. La espada está blandida que va a ser tu fin, triste y viejo traidor.

GLOSTER Pon fuerza suficiente en esa mano amiga.

GENTILHOMBRE Y tú, plebeyo necio, que osaste ayudar a un traidor proscrito, 390 si no quieres morir, vete y suéltale el brazo.

EDGAR Pues no lo suelto, don, si no me da razones.

GENTILHOMBRE Suéltalo, campesino, si no quieres morir.

EDGAR Señor, vaya a su puesto, y déjenos que pasemos los pobres.

⁸⁹ “a priest’s whore”. Este estereotipo anticatólico, importado de Francia, es recurrente en la literatura inglesa e incluye a los curas que facilitan el adulterio como en *Johan Johan the Husband* (pub. 1533), de John Heywood o en *The Spanish Friar* (pub. 1681), de John Dryden, y a los curas que lo cometen como el Cardenal en *The Duchess of Malfi*. Posteriormente, estas figuras darían lugar a los curas corruptos de la literatura gótica.

Si me dejara amedrentarme por cualquier bravata, mi vida sería 395

quince días más de corta. Así que no. Y donde te le acerques a este viejo, iremos viendo si aguanta más tu choya o mi garrote.⁹⁰

GENTILHOMBRE Largo, pobretón.

EDGAR Le voy a dar un palillo para esos dientes. Ándele, aunque intente dar estocadas.

GENTILHOMBRE Me diste, miserable. Ay, muerte prematura. 400

EDGAR Te conozco, villano lamebotas, que eres

tan servicial al vicio de tu dueña... tal cual

desearía la lujuria.

GLOSTER ¿Está muerto?

EDGAR Tome asiento y descanse. 405

[*Aparte.*] Aquí hay una cartera en la que puede haber alguna información que aventaje a los nuestros.

(Saca una carta del bolso, la abre y la lee.)

Para Edmund, conde de Gloster.

Recuerda nuestro amor recíproco. Tendrás varias oportunidades para quitarlo de en medio. Si regresa victorioso, permanezco 410

prisionera. Su cama es una cárcel de cuyo fervor

aborrecido te pido que me liberes y que ocupes su lugar como

recompensa por tu labor.

Gonerill.

Una conspiración en contra de su esposo que busca suplantarle con mi hermano. A ti 415

mensajero del vicio, te enterraré en esta

arena y tan solo lamento que no haya

otros contigo. Cuando resulte conveniente

le mostraré estas cartas al duque que afrentan

según nos beneficie para nuestro objetivo. 420

[*A GLOSTER.*] Deme su mano. Creo

⁹⁰ “**Ballow**”. Palabra perteneciente al dialecto del condado de Warwickshire. En esta escena, Shakespeare usa una convención escénica del hablar de los campesinos que está presente en obras como *The London Prodigal* (1605), erróneamente atribuida a Shakespeare.

que se oye a lo lejos el ritmo de tambores.
Lo dejaré al cuidado de un amigo, señor.

Salen.

[Q1] 4.6; [F1] 4.7

Una alcoba.

LEAR *está dormido en un sillón. A su alrededor está CORDELIA y varios SIRVIENTES [con un DOCTOR y un GENTILHOMBRE].*

CORDELIA Su sueño es profundo y puede hacerle bien,
curarle los sentidos discordes y enmendar 425
la brecha de natura.

DOCTOR Hemos empleado hasta el último recurso
del oficio, y el sueño profundo ayudará
a que surta efecto.

CORDELIA Ay, Gonerill y Regan, hermanas insensibles, 430
si no fuera su padre, estos cabellos blancos
hubieran provocado un poco de piedad.
¿Les pareció en serio que este rostro podía
exponerse al viento chocante? Hasta el perro
de mi enemigo, tras darme una mordida, 435
se hubiera resguardado en mi hogar de esa noche.
Ya despierta. Dígale algo.

GENTILHOMBRE Es mejor si lo hace usted, madam.

CORDELIA ¿Cómo está milord? ¿Cómo sigue su alteza?

LEAR Hacen mal al haberme sacado de la tumba.⁹¹ 440
¿Qué? ¿Este mundo también es uno de crueldad?
Conozco mi derecho y no voy a dejar
que todavía me traten como un triste mortal.

⁹¹ “**You do me wrong to take me out o’th’grave**”. Resonancia bíblica con el Evangelio de San Lucas 16:19–26 donde el hombre rico es atormentado después de la muerte y el hombre pobre es recompensado; el rico le pide a Abraham que envíe al pobre a predicarles a sus hermanos, pero Abraham le responde: “Si no oyen a Moisés y a los profetas, tampoco se convencerán, aunque un muerto resucite”. El Salmo 30 también muestra a un hombre que se salva de la muerte y cambia su fortuna.

No. Ya basta de eso.

CORDELIA Dígame, ¿sabe quién soy, señor? 445

LEAR Sí. Bienaventurada alma, y yo, en cambio,
estoy atado a una rueda de fuego,⁹² y
mis lágrimas me queman como plomo fundido.

CORDELIA Señor, ¿me reconoce?

LEAR Un ánima, lo sé. ¿En dónde es que moriste? 450

CORDELIA Desatina por mucho.

DOCTOR No está bien despierto; ahorita rectifica.

LEAR ¿En dónde he estado? ¿En dónde estoy? ¡Luz diurna!

Aún estoy aturdido. Me mataría la pena
de ver a otro así. No puedo asegurar 455
que estas sean mis manos.

CORDELIA Volteé a verme, señor.

Deme una bendición poniendo así sus manos,
pero no se arrodille.

LEAR Por favor, no te burles.

Soy un anciano necio y a mis ochenta y pico
me temo que chocheo. Para serte sincero, 460
no estoy en sano juicio.

CORDELIA Ya agoté mi temple. Los todopoderosos
pueden dar fe: ¡yo nunca me había quejado!

LEAR Yo creo que debería reconocerte a ti
y a este hombre,⁹³ pero no estoy muy seguro, 465
pues desconozco dónde estoy y no recuerdo

⁹² “**I am bound / Upon a Wheel of fire**”. Referencia al mito de Ixión, que, tras romper su compromiso y matar a su suegro, pidió la expiación de Júpiter. Júpiter perdonó sus pecados y lo invitó a sentarse a la mesa de los dioses, pero Ixión intentó seducir a Juno y los dioses lo castigaron atándolo a una rueda que daba vueltas en el Tártaro. Es probable que Shakespeare recurriera a Harsnett para las referencias a la mitología grecorromana: “¿Acaso Prometeo con su buitro, Sísifo con su roca o Ixión en la rueda sufrieron de esta forma?” (mi traducción). La rueda de fuego es un castigo mencionado en los textos apócrifos del Nuevo Testamento.

⁹³ Lear no tendría por qué reconocer al doctor. En las versiones de Shakespeare, Kent (aún disfrazado de sirviente) acompaña a Cordelia en esta escena. El gentilhombre podría ser uno de sus escoltas, pero sería difícil explicar por qué aparece hasta ahora.

de dónde es esta ropa o dónde dormí anoche.

Por favor, no se burlen, pero estoy tan seguro
de ser un hombre como de que esta es mi Cordelia.

CORDELIA ¡Queridísimo padre! 470

LEAR ¿Son lágrimas mojadas? Sí. Por favor no llores.

Sé que tienes razones, y desde entonces me han

sobajado con burlas, pero, si es posible,

me gustaría pedir que me des tu perdón,

aunque sé que no puedes. Así que me someto 475

a que me ajusticies: beberé el veneno

que tengas para mí, te doy mi bendición

y luego moriré.

CORDELIA Apiádese, señor, de este corazón

que sangra y detenga sus palabras letales. 480

LEAR Díganme, amigos, ¿en dónde estoy?

GENTILHOMBRE En su propio reino, señor.

LEAR No me mienta.

GENTILHOMBRE Consuélese, madam. Ya pasó lo peor

de este desbalance. Lo vamos a guiar y no lo inquietaremos 485

hasta que esté mejor. [*A LEAR.*] ¿No quiere tomar aire?

LEAR Téngame usted paciencia. Soy un anciano tonto.

(*El DOCTOR y el GENTILHOMBRE se lo llevan afuera.*)

CORDELIA Que lo curen los dioses. Se oye a lo lejos

el ritmo del tambor. Kent cumplió su palabra.

Si tan solo hubiera 490

un brazo tan feroz como el del dios del trueno

cuando esos gigantes nacidos de la tierra⁹⁴

⁹⁴ “when th’earth-born sons / Storm’d Heav’n”. Tate inserta una alusión al *Paradise Lost* (1667), de John Milton (I.198). No existe a la fecha un estudio extenso sobre la influencia de Milton en la obra de Tate, pero hay algunas pistas en *The Influence of Milton on English Poetry* (1922), de Raymond Dexter Havens. Véase también Scott-Thomas, H. F. “Nahum Tate and the Seventeenth Century”. *ELH* 1.3 (1934): 250–275. Para la traducción de ese fragmento me apoyé en la primera traducción mexicana del *Paraíso Perdido* (1873), hecha por Francisco Granados Maldonado.

asaltaron el cielo para pelear en la batalla
del padre injuriado. Si tan solo pudiera
cambiar de sexo para morirme sumergida 495
en sangre enemiga, pero apoyaré
su causa con las armas propias de la mujer:
con piedad y plegarias. Oh, dioses infalibles,
apóyenlo en la lucha, manden truenos que caigan
sobre sus enemigos y una tormenta igual 500
a la que soportó sobre sus pobres canas.
Su reputación sufre cuando sangra un monarca.⁹⁵
También es suyo el pleito; manden, pues, su auxilio,
y cobren su venganza, para restituirlo.

ACTO V

Un campamento.

Entran GONERILL y SIRVIENTES [con un DROGUERO].

GONERILL Ya están aquí las tropas de nuestra hermana, y ella
prometió llegar antes de que caiga la noche.
¿Está listo el banquete que pedí en mi tienda
para su bienvenida?

SIRVIENTE Ya lo servimos, su eminencia.

GONERILL Y ahora a ti, droguero, te toca preparar
el cuenco que remata el banquete; en cuanto
estemos más alegres y suenen las trompetas
y respondan las flautas, ese es el momento
para darle el brebaje letal a esta hermana
arrogante. Si entonces triunfara nuestra tropa,
Edmund, que me es más caro que la victoria, es mío,

⁹⁵ Este nuevo diálogo de Cordelia es de las interpolaciones más relevantes de Tate y sirve dos propósitos. Por un lado, concede más tiempo en escena a la actriz principal y, por otro, demuestra el propósito didáctico —otro de los principios neoclásicos— de la obra. Se expone la importancia del derecho divino de los reyes en apoyo al rey Carlos I y la sucesión legítima del duque de York contra la que pretendían atentar los miembros del partido whig, liderados por el conde de Shaftesbury. Enfatiza, pues, la necesidad de que “el poeta supla [a la Iglesia] como guía” que mencionó en el Prólogo.

pero, si me esperan la derrota o la muerte,
mi espíritu tendrá consuelo al saber
que no queda rival. (*Sonido de trompetas.*) Escucha. Ahí viene.

Salen.

Entra el BASTARDO en su tienda.

BASTARDO Les prometí mi amor a estas dos hermanas,
que desconfían de la otra igual que desconfía
de la serpiente aquel a quien antes mordieron.
Si ambas sobreviven, no estaré con ninguna.
¿Con cuál he de quedarme? Muerto Cornwall, la cama
disponible de Regan parece destinada
para mí, pero a ella ya la he gozado antes
y, en cambio, la dichosa Gonerill y su encanto
comparable prometen muy buena variedad
y gracia inexplorada. Simularé el porte
de su esposo en la guerra, y entonces de una vez,
suplantaré su puesto y cama.

Entran OFICIALES.

Mis confiables

espías regresaron. [*A los OFICIALES.*] ¿Averiguaron cuál
es el poder y puesto de nuestro enemigo?

OFICIAL Sí, y nos sorprendió descubrir el regreso
del desterrado Kent, que va a la cabeza,
y de su hermano Edgar, que está la retaguardia.

También va entre sus filas —visión conmovedora—

Gloster, cuyo discurso poderoso y males
aún más imponentes tanto encarnizaron
sus almas campesinas que ya al amanecer
debemos esperar que empiece la batalla.

BASTARDO Pues traes buenas noticias. Colóquense en sus puestos.

Alineen bien los rangos y mantengan la guardia.

Repónganse en la noche, pues cuando amanezca
le daremos al sol una función que valga
la pena su salida.

Salen.

Un valle cerca del campamento.

Entran EDGAR y GLOSTER.

EDGAR Resguárdese a la sombra de este árbol,⁹⁶ señor,
y ruegue que prospere la justicia; si logro
regresar a su lado alguna vez, traeré
consuelo para usted.

GLOSTER Amable señor, gracias.

La fortuna lo ampare que merece su causa.

Sale EDGAR.

Suena una alarma, y luego habla GLOSTER.

Empeora la batalla y está en marcha la guerra;
y de las venas sangra el cruento combate.
Ahogan las trompetas y tambores mientras
el ruidoso estruendo de la matanza. ¿Dónde
está el que solía encabezarlo: Gloster,
que antes corría hacia los peligros letales?
Aquí, solo en la sombra igual que un pastor,
sin armas y ocioso, escuchando el fragor.
Incluso el caballo de guerra lesionado
y ciego, en cuanto escucha en la cuadra los gritos
de pelea, levanta iracundo el polvo
buscando libertad. Viejo y ciego gusano,
renuncia a tu refugio y ve al campo abierto:
podría venir la guerra y estrujarte aquí mismo.

⁹⁶ Los árboles eran parte de la utilería de los teatros isabelinos, jacobianos y de la Restauración. Varias obras del siglo XVII requieren de estructuras —que probablemente se asomaban entre los bastidores— con suficiente estabilidad para soportar el peso de un actor escondido en la copa o en una rama.

Acuéstate y escarba: es digno de un topo.⁹⁷

¡Desesperanza oscura! ¿Cuándo es que llegas, Edgar
a perdonarme para que pueda caer muerto?
Perdió o ganó el rey. ¡La retirada suena!⁹⁸

Regresa EDGAR ensagrentado.

EDGAR Hay que huir, anciano. Su mano. Hay que irnos.
Ha perdido el rey Lear; a su hija y a él
se los llevaron presos. [*Aparte.*] Tan solo esto puedo
salvar del gran naufragio. [*A GLOSTER.*] Su mano, por favor.

GLOSTER No voy a ningún lado. Aquí me pudro a gusto.

EDGAR ¿Más ideas siniestras? Debemos soportar
lo mismo el ir allá que el haber venido.

GLOSTER Sí, incluso eso es cierto.

Salen.

*Toque de trompeta. Entran victoriosos ALBANY, GONERILL, REGAN, [el] BASTARDO [y un
CAPITÁN]; LEAR, KENT y CORDELIA, como prisioneros.*

ALBANY Es más que suficiente el haber conquistado;
terminada la guerra, la crueldad no persiste.

Capitán de la guardia, cuide a sus prisioneros
reales hasta nueva orden de nuestra parte.

GONERIL (*Aparte al CAPITÁN.*) Atienda no la orden de nuestro esposo, sino
su propia vida: mate a estos prisioneros.

Hasta que no mueran, nuestro imperio no tiene
un asiento seguro; la tierra que los cubre
afianza nuestro trono. Repórteme sus muertes.

CAPITÁN Acataré su orden.

BASTARDO Creo que lo más seguro es sentenciar a muerte
a este pobre rey, cuya edad y cargo
encierran talismanes que podrían poner

⁹⁷ En el doble sentido de animal subterráneo y de “persona de cortos alcances que en todo yerra o se equivoca” (4. *DEL*).

⁹⁸ El esquema de rima en inglés es ABACCB DDEF EGF HGH.

otra vez de su lado a la plebe; mejor
sería prevenir...

ALBANY Disculpe, pero usted
es un simple peón de guerra y no mi igual.

REGAN Será lo que queramos.
¿Se te olvida que él guio a nuestras fuerzas
y que cumplió el encargo que conferí en persona?
Pues esa autoridad bien puede elevarse
y llamarse tu igual.

GONERILL Tampoco te adornes. Su mérito lo exalta
más que cualquier ascenso que pudieras tú darle.

Entra EDGAR disfrazado.

ALBANY ¿Y tú qué eres?

EDGAR Perdóneme, señor, si oso importunar
a un noble victorioso, pero, antes del triunfo,
preste oído a un extraño que puede informarle
de algo de más peso para usted que esta gloria.
Imputo de traición al general —lord Edmund,
que usurpó el apellido Gloster— por atentar
contra su honor y vida. Pese a mi apariencia,
conozco un contendiente que probará en un duelo
lo que digo, si Edmund pretende sostener
su espada y argumento.

BASTARDO Eso y más hará Edmund. Milord, le pido dicte
dónde podré enfrentarme a este retador,
que será el sacrificio del agravio a mi renombre.
Recuerde usted, señor, que el honor malherido
es puntilloso y no tolera el retraso.

ALBANY Frente a nuestra tienda cuanto antes; que el heraldo
lo anuncie ante la tropa.

EDGAR Le agradezco en nombre de mi campeón, su alteza.

Esperará el toque de trompeta.

ALBANY Vayan al frente.

Salen [el BASTARDO, EDGAR y ALBANY]. Permanecen escoltados en escena LEAR, KENT y

CORDELIA.

LEAR ¡Ay, Kent, Cordelia!

Solo a ustedes dos los he injuriado y
los dioses que son justos los han hecho testigos
de mi deshonra: ¡verme con grillete y cadena
a esta edad! Si fueran tan solo espectadores
de mi pena en lugar de ser mis compañeros,
sería lo correcto.

CORDELIA Sus palabras, señor, nos afligen aún más.

LEAR Y tú, Kent, lideraste la tropa que peleó
mi guerra y arriesgaste tu vida y fortuna,
si no recuerdo mal, por quien te exilió.

KENT Perdóneme, señor, por no haber acatado
sus órdenes entonces, pues, cuando me exilió,
aquí permanecí usando un disfraz
con tal de protegerlo y cuidar su fortuna.

Antes recibió usted a un tal Caius, hombre
tosco y llano, pero que le brindó servicio.

LEAR Mi confiable Caius, también lo he perdido. *(Llora.)*
Era franqueza en bruto.

KENT Yo era ese Caius,
y esa ropa vulgar la usé para seguirlo.

LEAR ¡Caius! Fuiste también mi confiable Caius.
Ya no aguanto más...

CORDELIA ¡Desfallece! Se va la sangre de su rostro.
Ayuda, Kent...

LEAR No, no. Que no nos vean llorar.
Antes hemos de ver cómo se pudren. Guardias,

guénnos a la celda. Ven, Kent. Cordelia, ven.

[A CORDELIA.] Nos sentaremos solo nosotros dos cual aves enjauladas, y, cuando pidas que te bendiga, me hincaré a pedirte perdón; y así es como habremos de vivir, rezar, cantar, narrar viejos cuentos, riendo de vanos cortesanos y oyendo a aduladores hablar sobre la corte; también les hablaremos sobre quién pierde o gana, quién tiene el favor y quién lo ha perdido. Cual si fuéramos espías de los cielos, sabremos el misterio de todo.

CORDELIA Ante esos sacrificios, los dioses en persona prenderían incienso.

LEAR ¿Te he atrapado?⁹⁹

Aquel que nos separe deberá traer del cielo una antorcha,¹⁰⁰ pero superaremos juntos el rencor del infierno y moriremos como prodigios para el mundo. Vayamos.

Salen escoltados.

Toque de trompeta. Frente al campamento. Entran ALBANY, GONERILL, REGAN, miembros de la

GUARDIA y SIRVIENTES. GONERILL le habla aparte al CAPITÁN.

GONERILL Aquí tienes el oro. Conoces nuestra orden sobre tus prisioneros. Encárgate cuanto antes, para que en la cena nos alegre saber que están muertos.

CAPITÁN No descuidaré sus órdenes.

Sale [el CAPITÁN].

ALBANY, GONERILL y REGAN toman asiento.

⁹⁹ “Have I caught ye?”. Cita de *Astrophel and Stella* (pub. 1591), de Sir Philip Sidney. Shakespeare usa el mismo verso en *The Merry Wives of Windsor*: “¿Te he atrapado, mi joya celestial?” (3.3, traducción de Pablo Ingberg).

¹⁰⁰ Tate transforma la imagen. En las versiones de Shakespeare, la antorcha o tea completa un símil sobre la cacería de zorros. El humo se usaba para sacarlos de sus madrigueras.

ALBANY Cuenta ahora, Gloster, solo con tu virtud,
pues en mi nombre fueron reclutadas tus tropas
y en mi nombre tienen licencia; que ahora
hablen nuestras trompetas y que lea el heraldo.

[HERALDO] (*Lee.*) Si algún hombre de clase y enlistado en la milicia sostiene
que Edmund, presunto conde de Gloster, es un traidor
consumado, que comparezca al tercer toque
de trompeta. Él está listo para defenderse.

[*Primer toque de trompeta.*]

Otra vez.

[*Segundo toque.*]

Otra vez.

[*Tercer toque.*]

Responde dentro una trompeta. Entra EDGAR, armado.

ALBANY ¡Lord Edgar!

BASTARDO ¿Qué? ¡Hermano!

El único oponente al que podría temer,
pues la culpa en mi pecho pelea de su lado.

¿Y a mí qué me importunas, conciencia? Ve a pasmar
a tus sirvientes bobos y legítimos, pero
yo nací un libertino y así quiero quedarme.

EDGAR [A ALBANY.] ¿Puedo hablarle en privado, noble príncipe? Antes
de batirme en duelo, le entrego a su alteza
una hoja que prueba aquello que le imputo
sin importar qué pase en este enfrentamiento.

ALBANY Lo analizaremos.

EDGAR Ahora, desenvaina, Edmund,
para hacerte justicia por propia mano, si
injurió mi discurso a un corazón honesto.

En la estaca ceñida,¹⁰¹ ante el gran noble y reinas,
te marco con el nombre abyecto de traidor:
perjuro a tus dioses, tu padre y tu hermano,
y, aún peor, tu amigo: falso hacia este noble.
Si compartes un poco de la virtud de Gloster,
absuélvete entonces, o si acaso compartes
su valentía, enfrenta el reto con coraje.

BASTARDO ¿Y se atreve Edgar,
maltrecho y subyugado, a confrontar a aquel
que lo venció? Le arrebaté el campo
a tus tropas, a ti, y has perdido la apuesta.
¿A qué vienes de nuevo, con esa poca monta,
para otra partida?

EDGAR Hombre de sangre a medias,
primero fue el pecado de tu padre y, luego,
su castigo: el lugar oscuro y viciado
donde te concibió le costó ambos ojos.
Sacaste lo villano de tu lasciva madre,
pero vales mi espada por la parte de Gloster.

BASTARDO Tu apoyo es la piedad de tu madre, que odio.
Siendo tu madre casta, te encuentras muy seguro
de ser hijo de Gloster. En cambio, la inconstancia
de la mía me deja la esperanza de sangre
más noble e incluso de ser hijo de un rey.¹⁰²
Es tan solo la suerte, lo incierto de mi cuna,
lo que no me confirma el tino de mi padre:
eso yo no lo sé. Me basta ser quien soy,

¹⁰¹ “[In] this crown’d list”. “List” es el equivalente del francés *lice*, un lugar cercado donde se llevaban a cabo las justas o, por extensión, el área de un duelo. En español se usan con el mismo sentido estacada o el galicismo liza.

¹⁰² Este es el ataque más claro contra el duque de Monmouth, el hijo bastardo de Carlos II que postulaba como sucesor el partido whig, liderado por el conde de Shaftesbury. Carlos II tuvo al menos veinte hijos e hijas bastardos, y la falta de un heredero legítimo desencadenó la Crisis de sucesión.

y tengo una certeza: tengo alma atrevida
y mando mi estocada hacia tu corazón.

Se baten y cae el BASTARDO.

GONERIL y REGAN ¡Perdónale la vida!¹⁰³

GONERILL Era una trampa, Gloster. Ganaste en el campo;
no había obligación de encarar al rival
que derrotaste. Fuiste burlado y engañado.

ALBANY Dama, cierre esa boca
o usaré este papel para callarla. [*A EDGAR.*] Alto.

[*A BASTARDO.*] Tú, peor que cualquier insulto, lee aquí tu maldad.

[*A GONERILL.*] No lo rompa, señora. Ya veo que lo conoce.

GONERILL ¿Y qué si lo conozco? ¿Quién puede acusarme?
Yo dicto la ley, no tú.

ALBANY ¡Qué gran aberración! [*A BASTARDO.*] Tú también sabes de esto.

BASTARDO No pregunte obviedades.

Me falta el aliento para preguntas necias.

ALBANY Con eso me decido. (*A EDGAR.*) Su verdad ha ganado.

Venga conmigo; debo hablarlo con su padre.

Salen ALBANY y EDGAR.

REGAN Presten toda la ayuda para salvar la vida
noble; doy mi mitad del reino¹⁰⁴ por un sabio
que sepa detener estepreciado río.

BASTARDO Lárguense, medicastros.

No me torturen con vanas atenciones:

la espada está en lo hondo. La legitimidad
triunfó al final.

REGAN Se muere el orgullo de la naturaleza.

GONERILL Cada minuto es demasiado valioso.

¹⁰³ Shakespeare atribuye este diálogo a Albany en las dos versiones de *King Lear*; los editores explican que Albany desea que sobreviva para enjuiciarlo. A veces se reasigna la petición a las dos hermanas o a Gonerill.

¹⁰⁴ “**My half o’th’kingdom for a man of skill**”. Tate intercala una alusión a *Richard III*: “¡Mi reino por un caballo!” (5.4, traducción de González Padilla).

Deja de molestarnos con pena impertinente.

Vete.

REGAN ¿Eres entonces mi rival declarada?

GONERILL ¿Qué acaso era un secreto nuestro amor? ¿Podía

haber belleza como la mía y audacia

como la suya, pero no haber amor mutuo?

Erró en ese caso natura su justicia:

contempla esa copia de perfección, al joven

cuya historia no habrá de tener una hoja

tachada salvo esa donde se rebajó

a los brazos de Regan. Fue un momento débil,

no por amor, sino por caridad a los ruegos de una

belleza desgastada.

REGAN ¿Quién dices que rogó, cuando fue Gonerill

quien escribió esta carta? (*Le avienta una carta.*) Muéstrala y que sea

diversión de tu guardia, como fue para mí

y este bello joven cuando en la arboleda

exhaló arrebatos ardorosos de amor

y jadeando en mi pecho exclamó: “Incomparable

Regan, ¡no creo que tú seas pariente de ella!”

GONERILL Muérete, Circe. Llegan a su fin tus embrujos.

Sucumbe frente a mí para que vea cómo

esa belleza altiva se convierte en sangre

coagulada y espasmos convulsivos de muerte.

Muérete y silencio, pues anoche en mi tienda

te bebiste tu ruina entre alegres platillos.

Pero ¿por qué sonríes? ¿La muerte es tu recreo

o es que mi confiable veneno te enloquece?

REGAN Te has quedado tan corta en tu venganza como

en amor de mi Gloster. Los celos me inspiraron

y me adelanté a tu débil maldad:

yo te envenené en tu propio banquete.

GONERILL ¿Qué?

BASTARDO Reinas mías, ya basta de esta inoportuna
riña. Ameritaban mi amor y ambas

lo tuvieron. Soldados, llévenme adentro. [*A GONERILL y REGAN.*] Honren
con su real presencia mis últimos minutos.

Y, Edgar, te perdono tu orgullosa conquista.

Cualquiera en mi lugar daría a la muerte venia
para que, en su lecho, lo disputen dos reinas.

Salen.

En una celda.

LEAR duerme con la cabeza en el regazo de CORDELIA.

CORDELIA Ay, desdichado rey. ¿Cuántas tribulaciones

has soportado para dormirte tan profundo
incluso en cadenas? Que tu ángel guardián
encante a tu mente alterada con sueños
de libertad. La paz debiera hospedarse
en cabañas de paja; tú duermes en un catre
de pordiosero y tu mente, por lo tanto,
debiera divagar como la de un mendigo.

Ay, Edgar, pienso en ti. Desconozco qué suerte
te tocó en el naufragio, pero eres desdichado
seguro, pues Cordelia te tiene cariño.

Oh, dioses, me embarga la penumbra de pronto
e inunda el lugar una imagen de muerte.

¿Y ellos quiénes son?

Entra el CAPITÁN y unos OFICIALES con cuerdas.

CAPITÁN Señores, a lo suyo. Se les pagó una parte,
y les falta lo mejor de esa recompensa.

LEAR ¡Carguen contra el flanco! Cede la última ala;
arrecien el ataque y es nuestra la batalla.

¡Se rompieron sus filas! Contra Albany. ¡Abajo!
¿Quién me toma la mano? Ay, sueño engañoso;
hasta hace un instante estaba a la caza
y ahora, prisionero. ¿Y estos criados qué?
¿Vinieron a matarme?

CORDELIA ¡Ayuden, cielo y tierra!

Señores, por sus almas y piensen en los dioses.

OFICIAL No llore, señorita. No hay ruego que valga
cuando hay de por medio dinero y un ascenso.

A ver, señores, vamos. Preparen ya sus cuerdas.

CORDELIA Señor, lo escojo a usted.

Tiene usted forma humana y, si la oración
no le toca el alma para excusar la vida
de un pobre rey, si hay aún algo que valore,
le ruego que me mate a mí antes que a él.

CAPITÁN Cúmplele lo que pide y máatala primero.

LEAR Aléjense, sabuesos infernales. Ordeno
que la dejen en paz. Ella es mi Cordelia,
mi hija piadosa y buena. ¿No hay misericordia?
He aquí la venganza de un hombre anciano.

[LEAR] *Agarra a un partidario y derriba a dos. El resto suelta a CORDELIA y se dirige a él.*

Entran EDGAR y ALBANY [con miembros de la GUARDIA].

EDGAR ¡Muerte e infierno! Buitres, detengan esas manos
impías o acepten una muerte más pronta
que la que podrían dar.

CAPITÁN ¿Y quién da esa orden?

EDGAR Aquí está su señor, el duque.

ALBANY Guardias, requisen esos medios de la crueldad.

CORDELIA Ay, Edgar mío.

EDGAR Mi amada Cordelia. Qué oportuno momento
el de nuestra llegada. Los dioses sopesaron

nuestras penas. Pasamos por el fuego y ahora
brillamos para siempre.

GUARDIA Mire aquí, señor, el generoso rey
mató a dos de ellos.

LEAR ¿Verdad que sí, amigo?
Hace algunos años y con mi bracamante¹⁰⁵
los hubiera hecho huir, pero ahora soy viejo
y estos viles viacrucis me afectan. ¡No respiro!
Puaj. Estoy sin aliento y desgastado.

ALBANY Traigan al buen Kent. Edgar, tú guía a tu padre
hasta aquí; dijiste que está cerca.

Sale EDGAR.

Al menos
sirve como testigo auricular del acto.

[Los GUARDIAS] Traen a KENT.

LEAR ¿Quién eres?
Mis ojos no están bien, pero ahorita te digo.
Es Albany. Pues bueno, somos sus prisioneros
y vino a ver cómo nos transita la muerte.
¿Por qué esta tardanza? ¿O es gusto de su alteza
el torturarnos antes? ¿Ese es su dictamen?
Estamos Kent y yo aquí, un par tan recio
como cualquiera que antes soportara el ataque
de un tirano, pero está aquí mi Cordelia.
¡Piedad! Mi pobre hija.

ALBANY Quítenles las cadenas. *[A LEAR]* Ay, majestad herida,
Ahora que la rueda de la fortuna dio
una vuelta completa, entre tú y tu tumba

¹⁰⁵ **with my good biting Falchion.** Tipo de espada curva de un solo filo. Por su origen árabe, también es conocida como “alfanje” en España, aunque su uso se extiende por toda Europa durante la Edad Media. Schmidt (1874) glosa “falchion” como sinónimo de cimitarra, pero la espada a la que se refiere Lear, diseñada para tajos, es más ancha y pesada.

solo queda la dicha.

LEAR ¿Qué vienes, desalmado, a guiarnos hacia el necio edén de la esperanza para que sea peor nuestra condena? Vete. Nos es muy familiar el infortunio como para que nos engañe la falsa esperanza. Ya no somos ilusos.

ALBANY Tengo que relatar un cuento increíble, difícil de creer, pero puedo jurar por su herida corona, que es cierto lo que digo.

KENT [A ALBANY.] ¿Qué dice su alteza?

ALBANY Sepan que el noble Edgar acusó de traición a Edmund tras la guerra y, para demostrarlo, lo retó a un combate. Los dioses confirmaron con su victoria el cargo.

Dejó al traidor, herido de muerte, hace poco.

LEAR ¿A dónde va esta historia?

ALBANY Antes del duelo, Edgar me dio una carta, un papel más oscuro de traición y lujuria de los que se conservan en el infierno. Mire, la letra de la peor hija y aún peor esposa, Gonerill.

CORDELIA ¿Puede haber una prueba que las inculpe más? ¿Qué no harían ellas para herir a un padre?

ALBANY Desde entonces, Lear, mis afrentas coinciden con las tuyas y dicto para ambas el remedio.

KENT ¿Qué dice mi señor?

CORDELIA Pronúnciese, pues creo que oí la afable voz de un dios descendente.¹⁰⁶

ALBANY He disuelto las tropas que Edmund reclutó,

¹⁰⁶ Cordelia compara a Albany con el *deus ex machina*, una divinidad que baja a escena mediante un mecanismo para resolver el conflicto en algunas obras.

y aquellos que quedan están bajo mi mando.
Se proveerá cualquier comodidad que pueda
reanimar sus años y curar las horribles
ofensas. Majestad, dimitimos del reino
salvo aquella parte que usted nos confirió
por nuestro matrimonio.

KENT ¿Ya escuchó, milord?

CORDELIA Los dioses sí existen y cuidan la virtud.

LEAR ¿Será posible?

Que detengan su curso las estrellas y el sol
se pare, que los vientos se silencien y mares
y manantiales queden en calma, que se pause
todo lo natural para escuchar el cambio.

¿Dónde está mi Caius, mi Kent?

KENT Aquí, milord.

LEAR Pues te tengo noticias que te devolverán
la juventud. ¿Oíste? ¿O los dioses que inspiran
me susurraron solo a mí? El viejo Lear
será de nuevo rey.

KENT El príncipe, que tiene poder como un dios,
lo dijo.

LEAR En tal caso, Cordelia será reina.

Atiende lo que digo: Cordelia será reina.

Vientos, escuchen esto y llévenlo hasta el cielo
en sus alas rosáceas: Cordelia es la reina.

Regresa EDGAR con GLOSTER.

ALBANY El piadoso Edgar regresa, mi señor,
trayendo a su padre sin ojos. Ay, milord,
su historia inaudita merece atención:
lo que hizo y sufrió por su bien y a favor
de la bella Cordelia.

GLOSTER ¿Dónde está mi señor? Llévame a sus pies para honrar el segundo nacimiento del reino.

Reveló mi querido Edgar en su presencia esta restauración dichosa del monarca.

LEAR Mi pobre y ciego Gloster.

GLOSTER Permítame besar su mano soberana.

LEAR Espera, te equivocas de rey; hínchate aquí.

Cordelia es la reina: tiene nuestro poder.

Y dime, ¿qué no es Edgar, afligido y noble?

GLOSTER Mi piadoso hijo, más caro que mis ojos.

LEAR También a él lo insulté. He aquí el justo remedio.

EDGAR Permítame, señor, darle malas noticias.

Primero una minucia, pues Edmund está muerto, y lo que le concierne: sus hijas imperiosas,

Gonerill y la altiva Regan también han muerto;

la una envenenada por la otra en un banquete, según la confesión que hicieron moribundas.

CORDELIA Desenlace fatal de una vida torcida.

LEAR Aunque fueran ingratas, mi corazón aún siente un dolor natural ante su miserable

derrota, pero, Edgar, postergo demasiado

tu alegría: toma a la desventurada Cordelia,

a quien serviste, que ahora está ungida

y en cuya sien florece la gracia imperial.

Gloster, tienes derecho como padre de darles

tu bendición a ambos con el tacto de ayuda.

KENT También Kent les confiere sus mejores deseos.

EDGAR Su majestad y dioses, dan mucha recompensa para lo que hice. Deja este regalo mudo al mérito.

CORDELIA Yo misma me sonrojo y creo

que es de más el pago por todo el sufrimiento.

GLOSTER Y ahora, buenos dioses, denle a Gloster licencia.

LEAR No, Gloster, todavía tienes qué hacer en vida.

Kent, tú y yo nos vamos a una apacible celda¹⁰⁷

para pasar el resto de nuestros días pensando,

en calma, sobre nuestras fortunas ya pasadas,

y será un consuelo el próspero reinado

de este celeste par. Así, lo que nos sobra

pasará en un curso constante de ideas:

gozar la hora presente sin temer la postrera.

EDGAR Nuestro país encorvado ahora se endereza,

abre la paz sus alas afables y florece

lo próspero. Divina Cordelia, son testigos

los dioses de lo mucho que prefiero tu amor

sobre cualquier imperio. Tu ejemplo deslumbrante

convencerá al mundo, pese a las tormentas

que mande la fortuna, de que han de ganar

la virtud y verdad.

Salen todos.

EPÍLOGO

Pronunciado por la señora Barry.

La inconstancia, el pecado que hoy reina,

no admite amantes fieles en escena.

Casi ni en las obras los toleran

y los poetas los matan en defensa.

Por eso me propuse demostrarles

que pueden tolerar fieles amantes

por tres horas. Quizá ustedes temen

¹⁰⁷ “**retir’d to some cool cell**”. Tate parece imitar el final de *The Tempest*, en el que Prospero promete contarles a todos en su celda “la historia de mi vida / y los distintos sucesos que acaecieron / desde que llegué a esta isla / [...] después, / a Nápoles, donde espero ver celebradas las bodas de nuestros amados hijos; / de allí pienso retirarme a Milán, donde / una de cada tres veces pensaré en mi tumba” (mi traducción).

que por representar a buena gente
salgamos hechos santos, ademán
de virtud que, me temo, tiene igual
valor que la platea. Al salirnos
dudo que ustedes sean tan altivos
o que seamos nosotros tan cohibidos.
Hablamos de conventos, pero, si alguien
nos llega a ver en uno, será en Tánger¹⁰⁸
donde nuestros nobles críticos anden.
Por recato, renuncien a este oficio;
que sufra el alcalde el suplicio.
Y, ya que están gritando en la platea,
admite quien cambió esta pieza
que es su prerrogativa la ofensa.
Se asoma, sin embargo, la maestría
del primero que hizo la obra misma;
y en nombre del gran Shakespeare se atreve,
por tanto, a decirle al que niegue
que tiene valor: qué mal gusto tiene.

¹⁰⁸ Tánger (Marruecos) se convirtió en colonia inglesa en 1661, como parte de la dote de Catalina de Braganza. Entre 1679 y 1681, los ataques del ejército marroquí se intensificaron y los costos de estas batallas, aunados a las tensiones por la Crisis de sucesión, obligaron a Carlos II a abandonar el territorio en 1684. Tate se burla de los nobles del público con un comentario sobre su privilegio de no participar en la guerra.