





## LOS DOS HIDALGOS DE VERONA



LOS DOS HIDALGOS DE VERONA  
Edición y notas de Martín Casillas



Retrato del conde de Southampton  
vestido con su armadura (1593)



EL GLOBO ROJO  
CUADERNOS DEL TALLER DE LECTURA DE SHAKESPEARE  
28  
MÉXICO, 2006

Diseño de portada: Armando Hatzacorsian.  
Traducción: Elizabeth Flores Gómez.  
Corrección: Ma. Eugenia Hernández Escudero.

© Martín Luis Casillas de Alba  
Derechos reservados  
<http://www.mcasillas.net>

ISBN: 968-5891-38-8  
Primera edición: octubre, 2006

Impreso en los talleres de Ultradigital Press, S.A. de C.V.  
Centeno 163-3, Colonia Granjas Esmeralda, 09810 México D.F.  
Impreso y hecho en México / *Printed and Made in Mexico*

En memoria de  
Guillermo Silva Corcuera (1942-2006),  
hidalgo y amigo de Guadalajara, la otra Verona.



*¿Qué luz puede ser luz si no puedo ver a Silvia?  
¿Qué alegría puede ser alegría si Silvia no está conmigo,  
a menos que sueñe que ella está allí y  
que sea la sombra de su perfección el alimento de mi vida?  
De noche, si no estoy cerca de Silvia, el ruiseñor no tiene armonía;  
de día, si no contemplo a Silvia, no hay día para mí.  
Ella es mi esencia, y no podría vivir sin ser nutrido, iluminado,  
protegido y sostenido en la vida por su influencia bienhechora.*  
(Valentín 3.1. 174-184)

*El hombre que tiene lengua no es hombre  
si con ella no puede conquistar a una mujer.*  
(Valentín, 3.1. 107)



## ÍNDICE

A MANERA DE PRÓLOGO, Martín Casillas de Alba	13
PRINCIPALES FUENTES.	29
EL TEXTO DE LA OBRA	33
REPARTO Y PERSONAJES PRINCIPALES.	
Antonio, padre de Proteo.	35
Eglamur, cómplice de Silvia.	35
El duque de Milán, padre de Silvia.	36
Julia, dama veronesa, amante de Proteo.	36
Lanza, criado de Proteo.	37
Lucía, doncella de Julia.	39
Pantino, criado de Antonio.	39
Proteo, hidalgo de Verona.	39
Relámpago, criado de Valentín.	41
Silvia, hija del duque.	41
Turio, grotesco rival de Valentín.	43
Valentín, hidalgo de Verona	43
SINOPSIS	
ACTO 1.	45
ACTO 2.	49
ACTO 3.	55
ACTO 4.	57
ACTO 5.	61
COMENTARIOS SOBRE LA OBRA.	63
HISTORIA TEATRAL DE LA OBRA.	69
ORIGEN DE LOS HIDALGOS Y LOS CABALLEROS EN ESPAÑA.	71
LOS ACTORES Y LOS CÓMICOS ISABELINOS.	77
Armin, Robert	79
Alleyn, Edward (Ned)	79
Benfield, Robert	80
Bryan, George	80
Burbage, Richard	81
Condell, Henry	82
Cooke, Alexander	83
Cowly, Richard	83

Crosse, Samuel	83
Ecclestone, William	83
Field, Nathan	84
Gilburne, Samuel	84
Goughe o Goffe, Robert	85
Heminges, John	85
Jonson, Ben	86
Kemp, William	93
Lowine, John	94
Ostler, William	95
Phillips, Agustine	95
Poope, Thomas	96
Rice, John	96
Robinson, Richard	97
Shancke, John	97
Sly, William	98
Taylor, Joseph	98
Tilney, Edmund	99
Tooley, Nicholas	100
Underwood, John	100
LAS SOMBRAS: USOS Y DEFINICIONES.	101
LAS SOMBRAS EN LA REPÚBLICA DE PLATÓN.	109
EL HUMOR Y LOS TEMPERAMENTOS	117
BIBLIOGRAFÍA	123
Cronología de las obras de Shakespeare	125

## A MANERA DE PRÓLOGO

*LOS DOS HIDALGOS DE VERONA* es la primera comedia escrita por Shakespeare y estrenada en 1592, cuando se supone estaba más o menos recién llegado a Londres. Es una de las obras más criticadas por sus desafortunados e intrascendentes errores en geografía donde, por ejemplo, viajan en barco desde la ciudad de Verona a Milán; también es criticada por el desequilibrio que existe entre sus personajes y las convenciones teatrales, por ejemplo, la transformación de Julia que, al principio es una niña caprichosa para terminar siendo una mujer madura y la más centrada de todas, que se ha jugado la vida con tal de rescatar a su amante sin importar que iba disfrazada desde Verona hasta Milán, ahora como un paje, tema recurrente en varias obras de Shakespeare, como lo es en *El mercader de Venecia* en donde Porcia se tuvo que disfrazar de abogado para defender a Antonio, el íntimo amigo de Basanio su recién conquistado esposo. No cabe duda que se trata del tema que tiene que ver con el homo-erotismo, tal como vemos que existe entre los dos hidalgos de Verona. El disfraz es un tema por demás curioso, si nos imaginamos que todos los actores eran hombres y el público lo sabía: así veremos, muchas veces, hombres que actúan como mujeres, que a su vez se disfrazan de hombres sin que se les olvide que su papel es de mujeres (¡ah!, Viola disfrazada de Cesario en *Noche de Reyes o como quieran*, quien es objeto de seducción por

parte de Olivia, a la vez que Viola siente gran atracción por el duque Orsino); también se le critica el final, que excede todo estos postulados y se convierte en un sueño, donde todos son felices y se toman de la mano para regresar al ducado (que no imperio, como menciona el padre de Proteo); otro defecto puede ser, dicen los críticos, la desigualdad que hay entre su poesía, entre sus versos y, entre otros, los problemas técnicos donde, por ejemplo, vemos que sólo usa tres recursos en trece de las diecinueve escenas: el monólogo, el diálogo entre dos personas y el aparte, recurso que utiliza más para hacernos cómplices que para hacer sus comentarios.

Sí, es posible que sea una de las comedias menos desarrolladas y poco afortunadas de Shakespeare pero como bien dice Norman Sanders en el «Prólogo» de la obra publicada por Penguin, muy bien se puede considerar a esta obra como el *earnest*, ese concepto que le daban en la época isabelina a esa pequeña suma de dinero que daban como garantía de un futuro desembolso por una cantidad mayor y en la misma moneda, así pues —dice este crítico—, debemos considerar esta obra como el *earnest* poético y dramático del joven Shakespeare, un anticipo del futuro éxito y mayores sumas por el resto de sus obras y de sus comedias.

Se considera una obra inmadura, entre otras cosas, porque sus personajes carecen de cierto peso específico, a excepción de Lanza (Launce) y de Relámpago (Speed), los dos sirvientes de los hidalgos, Valentín y Proteo, respectivamente, que bien los podemos considerar como los botones de una muestra que germinará después y que se pagará con creces.

Efectivamente, algunos de estos personajes son un adelanto de lo que tendremos después, por ejemplo, esta Julia en los dos hidalgos, es transformada en la futura Porcia del *Mercader de Venecia*; el infiel y traidor caballero de Verona que responde al nombre de Proteo, lo veremos más adelante, entre otros, como Edmundo en el *Rey Lear* o el villano por excelencia, ese terrible Yago del *Otelo, el moro de Venecia*, al lograr que destruya lo que más ama, a la bella Desdémona.

*Los dos hidalgos de Verona* es una obra más bien corta que está abajo del promedio de líneas (2,500) que tienen el resto de las obras de Shakespeare. Sólo tenemos 2,159 versos y, cosa extraña, en once de las diecinueve escenas, hay menos de cien líneas, lo cual nos produce la sensación de que la obra corre rápido por la superficie de la trama, a una gran velocidad.

El final resulta poco creíble, pues es tan feliz para todo mundo que se siente un poco jalado de los cabellos, incluyendo el perdón del duque a los extraños bandidos del bosque, y el violador de Proteo termina con Julia, su fiel novia de Verona, y Silvia en manos de un misógino, Valentín, que prefiere regresar a Milán encabezando al grupo y narrando sus aventuras, sin importarle algo esta mujer llamada Silvia a la que por fin su suegro el duque le había otorgado.

De esta manera hace de la obra parezca que es un sueño. Las convenciones, a las que después nos acostumbrará Shakespeare, en este caso no son convincentes por débiles y forzadas.

Sin embargo —y siempre habrá un «sin embargo» en las obras de Shakespeare—, no deja de tener varios chispazos de genialidad, tanto en la parte cómica como

en la romántica, comunicando, en varios momentos estelares, la manera en que acostumbraban en la edad Media seducir a una mujer, tal como se expresaba en la literatura romántica de esa época y que era el prototipo del romance medieval que tiene que ver con las prácticas del amor, como se trataban en las novelas bizantinas de la época, en donde se exalta la belleza femenina a tal grado que la realidad queda reducida a las bromas que hace la gente común y corriente de las mujeres y del amor o del matrimonio.

Es todo un manual del enamorado, tomado tal cual de las novelas de caballería medieval que consistía, como lo refiere el sirviente Relámpago a su patrón Valentín:

RELÁMPAGO.— Primeramente, ha aprendido, como el caballero Proteo, a cruzarse de brazos como un melancólico, a modular una canción de amor como un petirrojo, a pasearse como un escolar que ha perdido su abecedario, a llorar como una niña que acaba de enterrar a su abuelita, a ayunar como un enfermo puesto a dieta, a velar como si temiera que lo robaran y a hablar con voz lastimera como un pobre en la fiesta de Todos los Santos. Antes se desbordaba su risa como el canto del gallo, andaba con paso de león, sólo ayunaba después de comer y únicamente se le veía triste cuando no tenía dinero. Pero ahora le ha cambiado una dama de tal modo que, por más que lo miro, apenas si lo reconozco. (2.1. 17-30)

Andaba por las nubes este caballero que se burlaba de su amigo Proteo a quien acusaba de vivir encadenado a las miradas de su amada Julia. Por eso, al principio de la obra, Proteo se queda en la ciudad de Verona inmovilizado por Julia y sólo por accidente, cuando trata de engañar a su padre que está a punto de descubrir

el gran amor que este joven trae entre manos, es cuando toma la decisión de mandarlo a Milán para que aprenda a ser un caballero, para que madure, donde «se ejercitará en las justas y torneos, oírás el buen decir; alternará con la nobleza y estaría al alcance de todos los ejercicios dignos de su juventud y elevada cuna.»

Su amigo el liberal Valentín se había lanzado a la aventura y es el primero que decide ir a Milán. Lo que no sabemos es que llegaría para comportarse como su amigo Proteo y quedarse igual o peor de engarrotado por las miradas, ahora, de una mujer llamada Silvia, hija del duque, con la que sueña estar enamorado, exaltando la belleza de Silvia que, por cierto, juega a burlarse de él, pidiéndole que escriba lo que se le ocurra sobre el amor. Cuando le entrega lo que escribió y le pide una respuesta, ella le dice que lo lea pues eso justamente es lo que podrían haberle contestado. Parece burla, pero no lo es. Lo que él escribió es justo lo que podría él escuchar, como si ella misma lo hubiese escrito. Parece que rechaza lo que más quiere. Pero él insiste en su amor y ese mismo día decide raptarla —qué necios somos cuando nos enamoramos del amor, ¡por Dios, mi negra!— y así, como Valentín, creemos que a todo acto corresponde su amor igual y no en sentido contrario, como muchas otras veces. Silvia lo amaba en secreto y efectivamente, en su momento, es capaz de arriesgar su vida con tal de estar cerca de él.

En un momento dado, tendremos la oportunidad de contrastar el romanticismo de estos señoritos y caballeros de Verona con la realidad real tal como la que expresan sus sirvientes Lanza y Relámpago, para reírnos, seguramente como lo hacemos, como un

mecanismo de defensa, como si estos cómicos o gente rústica, como si estos sirvientes gandayas hubieran abierto esa caja de Pandora donde guardamos los secretos del amor en la vida real o del matrimonio, una vez que se ha consumado el amor. Hablan de las mujeres y Relámpago se pone a leer la lista de las cualidades de la mujer de Lanza: uno, sabe ordeñar; *Ítem*, sabe batir buena cerveza; *Ítem*, sabe tejer; *Ítem*, sabe coser; *Ítem*, sabe lavar y restregar; *Ítem*, sabe hilar; *Ítem*, tiene mil virtudes sin nombre. Como si dijéramos —dice Lanza— son virtudes bastardas, que no conocen padre, y por consiguiente, no tienen nombre; y, a continuación lee la lista de los defectos, por si nos hicieran falta: *Ítem*, no se la debe besar en ayunas, a causa de su mal aliento; *Ítem*, tiene una boca encantadora; *Ítem*, habla durmiendo; *Ítem*, habla con lentitud, a lo que contesta Lanza: ¡La lentitud de las palabras! ¡Pues qué! ¡Si esa es la única virtud de una mujer! Separa ese defecto y cuéntalo primero de sus méritos; *Ítem*, es orgullosa; *Ítem*, no tiene dientes; *Ítem*, es una maldita; *Ítem*, hace con frecuencia gran caso de la bebida; *Ítem*, es muy liberal; *Ítem*, tiene más cabellos que talento, más defectos que cabellos y más riqueza que defectos. (3.1. 294 a 355)

En esta obra es Lanza quien nos pone los pies sobre la tierra en lo que «realmente» significa el matrimonio y, en otro nivel, menos crudo, es la misma Julia (disfrazada de paje, llamado Sebastián) quien expresa sus dudas sobre la real belleza cuando recoge el retrato o «la sombra» de Silvia que, por cierto, es una palabra que se repite en varias ocasiones, usándola en varios significados y no sabemos si detrás de ella se encuentre

la teoría de las ideas y de la realidad platónica, donde no vemos más que las sombras de lo que «realmente» es o podría ser. Según la joven Julia, la belleza de Silvia a la que también ha sucumbido Proteo, su pretendiente, deja mucho que desear, sobre todo, si la compara con la belleza de ella misma que, consciente de su modesta y pueblerina belleza, puede enfatizar que la belleza es inflamada cuando está influida por eso que se llama amor, tanto que deja de parecerse a su dueña.

De esta manera confirmamos que los caballeros enamorados son los que necesitan de esa sombra de esa pintura, de ese recuerdo o fantasma para poder seguir viviendo y si no la poseen, creen que van a desfallecer. Por eso, tal vez, Proteo pide que le regale su sombra, su retrato para adorarlo como buen fetichista:

JULIA.— ¡Cómo es posible que el amor se burle de sí mismo! Aquí está su retrato: mirémoslo. Me parece que con ese adorno sería mi rostro tan encantador como el suyo. Y sin embargo, si no me engaño, el pintor la ha favorecido un poco. Sus cabellos son castaños; los míos de un color rubio perfecto. Si tan sólo esa diferencia cautiva el amor de Proteo, me procuraré una peluca de igual color. Azules son sus ojos como el vidrio, los míos también; sí, pero su frente es reducida y la mía despejada. (4.4)

Vamos por partes. Sí, tienen razón los críticos cuando califican a esta obra como una de las menos desarrolladas por el dramaturgo, sí, pero con todo y sus razones no por eso deja de tener dos o tres grandes momentos que tienen que ver, por un lado, con el romanticismo, como el que se despliega en dos escenas que nos conmueven, como es en el monólogo de

Valentín cuando sabe que estará lejos de Silvia, en dónde se pregunta:

VALENTÍN.— ¿Qué luz puede llamarse luz si no puedo ver a Silvia? ¿Qué alegría puede decirse que es alegría si Silvia no está conmigo, a menos que sueñe que ella está por allí y que sea la sombra de su perfección el alimento de mi vida? De noche, si no estoy cerca de Silvia, no tiene armonía el ruiseñor; de día, si no contemplo a Silvia, no hay día para mí. Ella es mi esencia, y no podría vivir sin ser nutrido, iluminado, protegido y sostenido en la vida por su influencia bienhechora. (3.1. 174-184)

Y, por otro lado, en las escenas que pertenecen a la comedia, las tres escenas de Lanza y Relámpago, los dos sirvientes, como siempre lo hace Shakespeare en sus obras y que son un espejo donde vemos el mundo al revés de la trama y de los personajes principales. Tal vez se debía a la presencia —durante esos primeros años en Londres— de Will Kemp, el cómico de esa época que trabajaba en la compañía de teatro de los Hombres del Chamberlain (ver la nota en el capítulo donde relato a los actores isabelinos) y era el más popular de todos cómicos del siglo XVI, un bufón, un payaso acostumbrado a hacer reír a su audiencia improvisando la mayor parte de las veces —como el centro mayor de atracción—y luego exigiendo a los dramaturgos que fuera el pivote alrededor del cual girara la obra, tal como lo vemos aquí con Lanza que, en sus tres monólogos que nos ofrece (2.3., 3.1. y 4.1.) se convierte en una verdadera antología.

Este actor sabía (sobre todo en estos años de 1592) que la audiencia del teatro estaba formada por diferentes clases sociales y era heterogénea, pero que gran parte del público estaba formada por la gente común y

corriente, esos mismos artesanos que pagaba un centavo por entrar al teatro (el 10% de sus ingresos diarios) y que llenaban la planta baja (o como le llamaban, los «mosqueteros») de esta zona, donde veían la obra parados, bebiendo y comiendo, en esos teatros que estaban abiertos al aire libre y que llenaban la zona también le llamada «la apestosa», por lo que ustedes se podrán imaginar, sin ninguna dificultad y que Shakespeare sabía que existían y por eso retrataba en estos personajes que en sus obras decían albures y maldiciones y que sabían de la vida en términos más realistas que el resto de la gente.

Los dos sirvientes, Lanza y Relámpago, hacen una sátira de los actos y de las actitudes románticas de sus patrones. Contrastan brutalmente con estos caballeros de Verona y claramente sabemos que es gente que vive o sobrevive de milagro, y que tal vez por eso son rudos y tienen más los pies en la tierra o en el lodo, como podríamos imaginarnos, eliminando todo aspecto idealista que pasa por el filtro de lo imaginario o de lo cursi o rosa, como le diríamos ahora, tal como es la actitud de sus amos.

Relámpago es ingenio puro (como lo es Polilla en los *Trabajos de amor perdidos*), es un personaje que está consciente de todos los efectos verbales que propone, de sus albures y juegos de palabras. Es un hombre satírico y retorcido que resulta ser un humorista profesional que sabe contrastar sus comentarios con la realidad en todas las situaciones que comenta, por ejemplo, cuando le explica a Valentín que él está más enamorado de su cama que de cualquier mujer o cuando se queja con su patrón de que, por estar enamorado, se

le olvida que hay que comer, diciéndole que aunque sepa que el amor es como un camaleón que puede vivir del aire, él, al contrario, necesita su ración y le es preciso de los alimentos sólidos (2.1.), señalando, de manera directa, las tonterías que son capaces de hacer los que se dicen estar enamorados.

Lanza es un individuo con una mayor estatura que su compañero de escena pero, entre los dos, hacen una de las mejores escenas de esta obra, sobre todo cuando discuten sobre el amor y las mujeres, presentándonos un mundo tan alejado a ese que han idealizado su patrones y que sabemos está más cerca de la realidad real, como si descubrieran lo que hemos querido ocultar siempre al resto de la audiencia.

Mientras que sus patrones, Proteo y Valentín, trazan las reglas del amor y el concepto de la unidad espiritual con su amada, Lanza y su colega Relámpago, como ya lo vimos, definen que la única razón por la que podría haber un matrimonio es el beneficio económico que reporte (por eso las dotes eran tan importantes); el resto, sólo queda soportarlo como si fuese una pesadilla, pues ya vimos cómo definen eso de vivir con una mujer que padece halitosis, que con el tiempo se queda chimuela o, de plano, sin dientes (no había endodoncistas en el siglo XVI).

Estos personajes tienen una cierta propensión a la lujuria y les encanta la bebida y, mientras nos leen estas realidades –más inmediatas y reales que el brillo de los ojos de las damas en abstracto–, ese dios que, además de ser un nalgón, es ciego, vuela por los aires de tal manera que cuando lanza su dardo, irresponsable, no

tiene la menor idea a quién se lo está tirando, ni sabe a quién le atina.

Para Lanza, la única compensación real que puede haber en el matrimonio es la riqueza que aporta la mujer con su dote y ese interés lo vemos expresado en el universo de sus patrones, pues ahora es el duque de Milán quien está proponiendo al rico Turio, que sea quien se lleve a su hija Silvia, aunque sea un imbécil.

El paralelismo entre las dos clases sociales logran, en esta obra, varios éxitos momentáneos y nos hace reír como pocas veces en otras obras. Ahí está, por ejemplo, la primera de todas estas escenas donde después de ver o leer la despedida que hay entre Proteo, el joven hidalgo de Verona y su amada Julia, en la segunda escena del segundo acto, donde Julia, su amada, simplemente se da la vuelta y se retira de la escena y él, desesperado, se pregunta cómo es que se aleja sin dirigirle más una palabra:

PROTEO.— ¡Sí! ¡Así debe obrar el verdadero amor! Pues cuando es de a deveras no puede hablar, y mejor que con palabras, se manifiesta con la sinceridad de sus actos (2.2. 16-18).

No tardamos en leer esto cuando, en la escena siguiente, el sirviente Lanza entra llevando su perro Crab, jalándolo de una cuerda por todo el escenario, describiendo cómo es de ignaro el amor (que él le tiene a su perro), y la clase de despedida que fue capaz de darle después de ver cómo su familia empezando por su padre lloraba; ni hablar de su madre y de su hermana que se deshacían en el llanto. Y después de todo esto, después de haber salvado a este animal de morir

ahogado, junto con dos o tres de sus hermanitos y de haberle dedicado tanto tiempo para educarlo, según él, como se debe educar a un perro, el condenado no se ha inmutado al saber que se iría de su lado, cosa que resulta falsa porque al rato lo vemos paseando por las calles de Milán y, para colmo de Lanza, su patrón, cuando trata de llevarlo como regalo a su señora Silvia, porque el perro elegante que iba a regalarle originalmente se lo habían robado, llega y levanta la patita, cosa que él nunca ha hecho, menos sobre la falda de una dama, y que por lo tanto nunca le enseñó a hacer eso, por lo que la señorita Silvia los corre a patadas y su patrón Proteo enfurece para que Lanza desaparezca de escena en el momento en que llega un joven llamado Sebastián a pedirle trabajo. En fin, con esa descripción de la inmutabilidad de Mr. Crab, Shakespeare hace las correspondencias entre los personajes: perro-criado y amo-señora o amo-paje y amo-hombre, causando toda clase de carcajadas que seguramente Kemp o luego (de 1599 en adelante) cuando Armin es el cómico que lo sustituye en la compañía de Shakespeare, sigue con los principios fundamentales de la actuación cómica como les pide Hamlet a los cómicos de la compañía que lo visitan en Elsinore: hay que decir las cosas con un tono serio y dejar que los que se rían sean los que asisten a la obra.

Así pues, en esta obra tenemos dos «sin embargos» que salvan su puesta en escena. Otro aspecto que no deja de estar en el trasfondo de la obra es la dualidad tan isabelina entre el amor y la amistad, esa ambigüedad entre la amistad y el amor y el homo-erotismo contenida entre estos dos amigos que se marca desde el principio

de la obra y que remata en un final sorprendente cuando Valentín, en una muestra exagerada de su amistad –para sorpresa de Silvia–, cede a su amada a Proteo, con todo su amor. Silvia no vuelve a decir una sola palabra y nos deja la tarea de que seamos nosotros, su público, quien juzgue este acto, según la época en que vivamos. Después de ese final, ya no importa la intervención el duque, quien pone orden en el escenario y cada cosa en su lugar; por ejemplo, a Proteo para que se case con Julia, y a Valentín para que, por su valor y caballerosidad, se lleve a Silvia y para que de regreso a Milán, le cuente las aventuras que quiera, una vez que esté comprometido con su hija.

Este *earnest*, como decíamos en un principio, resultado de esta obra, después paga con creces en *El mercader de Venecia* o en la *Noche de Reyes o como quieran*, donde la relación homoerótica entre los amigos es más contundente y mejor apuntada por las mismas mujeres más maduras y con mayor presencia que la Silvia de esta obra, que compite en la misma batalla de sexos y amores, como es Porcia en la primera y Viola en la segunda y que marcan, sobre todo en el mercader, con gran precisión y cierta dureza, su territorio, como lo hizo Mr. Crab en la falda de la señora Silvia.

El autor nos ofrece, como parte del manual del amor romántico medieval, una lección para seducir a una dama y es Valentín quien le dice cómo al viejo lobo de Milán que sólo le ha tendido una trampa para luego exilarlo por querer raptar a su hija Silvia, pero mientras lo escucha con atención:

VALENTÍN.— Hay que ganarla con regalos, si las palabras nada pueden con ella. Muchas alhajas que, con su elocuente silencio,

causan más impresión en el ánimo de una mujer que todas las palabras del mundo.

EL DUQUE.— Pero ella ha rehusado con desdén un presente que le mandé.

VALENTÍN.— La mujer rehúsa muchas veces lo que más desea. Mándele otro. Jamás se desespere para vencer, pues los primeros desdenes sólo hacen más vivo el amor que les sigue. Si le muestra un rostro severo, no es que lo rechace, sino que lo hace solamente para aumentar su amor. Si habla con cierta aspereza, no es para librarse de su presencia, pues nada despecha tanto a las mujeres como la soledad, que llega a volverlas locas. No tome sus palabras al pie de la letra. Si dice «salga», en su boca, no quiere decir «que se vaya». Hay que alabarlas, adularlas y vanagloriarlas, hay que exaltar sus atractivos; aunque fuese negra, diga que tiene cara de ángel. Lo sostengo: el hombre que tiene lengua no es hombre si no puede con ella conquistar a la mujer. (3.1. 89-105)

Habría que destacar, por ser la primera comedia de Shakespeare, el amor que le tenía a la música, donde para demostrarlo prepara, en el cuarto acto, una serenata nocturna de la que nada más nos queda su letra y no su acompañamiento, que podemos bien imaginar como las otras obras isabelinas que han perdurado, y que quedaron registradas con todo y sus partituras. Shakespeare compuso varias canciones y el tema de la música lo trata en varias de sus obras, en *El mercader de Venecia*, por ejemplo, en donde hay todo un tratado sobre ella y los posibles beneficios al escucharla. Aquí, por lo pronto, hay una canción compuesta para Silvia y que sirve como fondo musical para que Julia, disfrazada de paje, se dé cuenta de la falsedad de aquel que un día le prometió y juró amor eterno en vano y cómo es que ella se entristece a pesar de que el posadero la lleva ahí porque sabía que ahí estaría el señor Proteo (su

huésped) y, de pasada, escucharía para su beneplácito esta serenata donde él está encantado de la vida, señalando los cambios musicales aunque, a final se queda dormido.

EL POSADERO.— Ven, joven, venga a distraerse, lo voy a llevar a un sitio donde podrá oír música y ver a quien buscabas.

JULIA.— ¿Lo oiré hablar?

EL POSADERO.— Sí, por cierto.

JULIA.— Pues él será para mí la música.

(Suena la música)

EL POSADERO.— Escucha, escucha.

JULIA.— ¿Está él entre esas gentes?

EL POSADERO.— Sí, pero... ¡silencio! ¡Escuchemos!

(Song)

*Who is Silvia? What is she,  
That all our swains commend her?  
Holy, fair, and wise is she;  
The heaven such grace did lend her,  
That she might admired be.*

*Is she kind as she is fair?  
For beauty lives with kindness.  
Love doth to her eyes repair,  
To help him of his blindness;  
And, being helped, inhabits there.*

*Then to Silvia let us sing  
That Silvia is excelling;  
She excels each mortal thing  
Upon the dull earth dwelling,  
To her let us garlands bring. (4.2. 28-52)*

En fin, estamos frente a una obra que puede ser criticada, pero, como ya dijimos, es el botón de la

muestra de lo que vendrá en el resto de toda la carrera de nuestro poeta hasta el año de 1613 cuando decide retirarse y sólo colaborar con 150 líneas en la obra titulada *Tomás Moro* o en la de *Cardenio*, ambas están excluidas del Primer Folio de 1623.

Sí, esta comedia es un buen botón de muestra, en donde traza en aquello que más adelante va a desarrollar con más colmillo una vez que la curva de aprendizaje ha tomado altura. Se considera una primera prueba y error de la serie de comedias que ya son parte del acervo de la humanidad, donde ha intentado contraponer los ideales imposibles, los sueños de los románticos frente a la observación de la realidad que tantas veces evadimos y sobre la que podemos volver a reflexionar después de leer o de ver en escena estos contrastes y ojalá reírnos un rato antes de volver a caminar entre las calles enlodadas —o bloqueadas de nuestras ciudades—, como si de pronto nos sintiéramos sitiados, tal como lo estuvo la antigua Roma por Coriolano, en esa otra obra de este dulce cisne de Avon, como lo bautizó Ben Jonson en el Folio de 1623.

Una vez más, escuchamos por ahí las campanadas, como si fuesen de la iglesia de Santa Helena, donde vivía en esta época William Shakespeare, recién llegado a la ciudad de Londres, para dedicarse de cuerpo y alma a escribir, actuar y dirigir sus obras hasta su retiro para regresar a su ciudad natal, después de una vida dedicada al teatro.

Martín Casillas de Alba  
Stratford-upon-Tlalpan  
México D.F. a 15 de septiembre, 2006

## PRINCIPALES FUENTES

LAS DOS RAMAS QUE ALIMENTAN la trama de *Los dos hidalgos de Verona* llegaron al dramaturgo desde dos fuentes específicas, aunque una derivación no está muy clara, ya que Shakespeare hizo en gran medida suyos los materiales con que contaba. La relación entre Proteo, Valentín y Silvia parece estar basada en la historia de Titus y Gisippus, una historia de «amistad» original del *Decamerón* de Bocaccio, obra famosa en los días de Shakespeare.

Gisippus le cede su prometida a su amigo Titus, que se ha enamorado de ella. Esta historia carece del tema de la traición pero, conforme su amor se desarrolla, Titus contempla un curso de acontecimientos muy similar al que se refiere Proteo en su soliloquio de 2.6.

PROTEO.— Abandonando a mi Julia, soy perjuro; amando a la hermosa Silvia, soy perjuro; vendiendo a mi amigo, soy perjuro también, y el dios que me impuso el primer juramento es el mismo que me induce a esa triple deslealtad. El amor me hizo jurar y el amor me obliga a retractarme de mi juramento. ¡Oh, amor! Blando consejero, si has pecado, enséñame a mí, súbdito tuyo y por ti rendido, a excusar mi falta. Adoraba hace poco a una refulgente estrella; pero ahora adoro a un sol celeste. Votos imprudentes pueden ser prudentemente retractados, y falto de inteligencia es quien no tiene el valor de ensayar a la suya a cambiar lo malo por lo mejor... (2.6. 1-13)

También hay variantes inglesas de esta historia, y

varios pasajes que recuerdan líneas de la obra aparecen en una de ellas, publicada por Sir Thomas Elyot como *The Boke named the Governor* (1531). Uno de tales pasajes parece haber sido la inspiración del famoso par de versos que dice Valentín cuando renuncia a Silvia.

VALENTÍN.— Amigo vulgar, sin afecto ni fe, como lo son todos, ¡traidor! Burlaste mis esperanzas. Era preciso que lo viera con mis propios ojos para creerlo. Ahora no me atrevo a decir que tenga un solo amigo en el mundo. ¿De quién fiarse, cuando la mano derecha ha vendido el corazón? Proteo, me duele no poder fiarme ya de ti y verme obligado a levantar entre el mundo y yo una barrera. Las heridas íntimas son las más profundas. ¡Maldición! ¡De todos los enemigos, ha de ser un amigo el peor!

PROTEO.— Mi vergüenza y mi crimen me anonadan. Perdóname, Valentín. Si un dolor sincero es suficiente expiación de mi falta, te lo ofrezco aquí. La amargura de mis remordimientos iguala mi crimen.

VALENTÍN.— Pues bien; todo está reparado, y te devuelvo mi confianza; quien no se desarma con el arrepentimiento, no es del cielo ni de la tierra, porque tierra y cielo perdonan; la penitencia calma la cólera del Eterno. Y, para que mi amor aparezca claro y sin trabas, te entrego a Silvia en cuanto era mío. (5. 4. 63-83)

No es posible determinar hasta qué punto Shakespeare conocía la obra y qué fue lo que tomó de cada fuente.

Sin embargo, la historia del amor traicionado de Proteo y Julia vino más bien de la *Diana enamorada*, un romance en prosa escrito en español por el autor portugués Jorge de Montemayor e impresa por primera vez en 1542. Aunque la primera traducción inglesa, obra de Bartolomeo Yong no se publicó sino hasta 1598, Shakespeare probablemente conocía el manuscrito, que se había concluido dieciséis años atrás, ya que

encontramos muchos ecos de éste en la obra. Una tercera fuente fue el poema largo de Arthur Brooke, *La trágica historia de Romeo y Julieta*, que también es la principal fuente de *Romeo y Julieta*. Aquí, la única adopción importante de Shakespeare fue la escena con la escalera de cuerda de Valentín, pero hay insinuaciones de la obra en la visita conspiratoria de Silvia a la celda de un fraile y en la mención del Fraile Lorenzo.

Aparentemente, Lanza es una invención de Shakespeare, aunque su tipo, el bufón rústico, ya estaba establecido. Las primeras obras de John Lyly ofrecieron modelos para Relámpago; también, algunos detalles del papel de Relámpago se derivan de *Damon y Pithias* una obra de 1571, escrita por Richard Edwards. La escena del catálogo «cómico» sobre las mujeres (3.1.) parece haber estado inspirada en una escena de *Midas* (1588–1589) de Lyly. La inmensamente popular novela *Euphues* (1578) de Lyly ofrecía un famoso ejemplo de amistad masculina perturbada por los celos sexuales y, como la sensación de la época, sin duda, ayudó a formar el sentido del joven Shakespeare en cuanto a la atmósfera romántica.



## EL TEXTO DE LA OBRA

SE SABE QUE *LOS DOS hidalgos de Verona* ya estaba escrita para 1598, cuando Meres la menciona, pero las características de su estilo indican que fue escrita antes. Es probable que sea la primer obra que Shakespeare escribió, pero no hay forma de probar esto. Las fechas que se han propuesto para su posible composición van de 1590 a 1595, sin contar una hipotética reescritura en 1598. La publicación de la obra fue en el Primer Folio de 1623, y este texto ha sido desde entonces la base de todas las ediciones subsecuentes.



## REPARTO Y PERSONAJES PRINCIPALES

### **Antonio, padre de Proteo.**

Aparece sólo una vez, en 1.3., para decidir, influenciado por Pantino, uno de sus sirvientes, que enviará a su hijo Valentín a la corte, donde podrá ejercitarse en las justas y torneos, oír el buen decir, alternar con la nobleza y estar al alcance de todos los ejercicios dignos de su edad y elevada cuna. Pero, lo único que resulta, cosa que el padre no se entera, es el encuentro de Proteo con Silvia y las complicaciones amorosas subsecuentes.

### **Eglamour, Sir.**

Este es uno más de los pretendientes a quien acude Silvia, sabiendo que es todo un caballero, para huir de la corte de su padre el duque de Milán para salir en busca de Valentín (5.1.) Al elegir a Eglamour como su confidente y guía, Silvia lo alaba por ser «valiente, sabio... exitoso» y tiene certeza de que puede confiar en su honor y valentía.

Cuando Silvia es capturada por los forajidos, Sir Eglamour huye ignominiosamente «con pies ligeros». Esta inconsistencia, junto con el hecho de que uno de los pretendientes de Silvia también lleve el nombre de Eglamour, ha desatado ciertas dudas y críticas. Es posible que sea simplemente uno de los muchos ejemplos del descuido de Shakespeare en esta obra por el detalle o puede reflejar la anterior existencia de dos versiones de la obra.

También es posible que este jocoso ejemplo de cobardía sea un intento por socavar la seriedad de los

ideales románticos de los que la obra depende y, al mismo tiempo, se burla.

### **El duque de Milán.**

Es el padre de Silvia y el gobernante de la corte donde se desarrolla la trama principal. Informado por Proteo de que Silvia planea escaparse con Valentín, el Duque expulsa a éste de su reino. En la escena final, el duque aparece como gobernante y padre de la futura novia, sólo para dar su aprobación a ese final feliz.

En la escena donde sorprende los planes de Valentín para secuestrar a su hija Silvia, usa un viejo truco, como el que pretendía usar Polonio con su hijo Laertes y saber cómo era que se comportaba en París, a través de preguntas indirectas, en este caso, cómo es que le haría ese viejo para seducir a una dama por la que siente grandes sentimientos amorosos. El joven Valentín, sin saber que eran los colmillos del duque los que salían a relucir, amablemente le da toda clase de consejos, hasta de usar, en el peor de los casos, una escalera portátil, que es precisamente lo que lo acusa y con lo que pierde frente al hábil duque que decide exilarlo.

### **Julia, dama veronesa, amante de Proteo.**

Es la amante traicionada de Proteo. Julia se disfraza de hombre (como el Paje Sebastián) y sigue a Proteo a la corte de Milán, sólo para confirmar que se ha enamorado de Silvia.

Al enterarse de su infidelidad, Julia sigue siendo fiel a Proteo y sirve, disfrazada, como mensajero con su rival que además dice comprender a las mil maravillas a la pobre de Julia que ha sido traicionada por ese

malvado Proteo. Julia logra estar presente en la escena final, en la que es testigo de cómo Valentín, el amigo querido de su pretendiente, le ofrece a Silvia a Proteo y, gracias a su astucia, decide desmayarse, interrumpiendo la transacción. Así es como revela su identidad (entregando anillos que sólo ella tenía) y con su presencia (y valor, diríamos) restaura a su pretendiente quien reacciona y vuelve a jurarle su fidelidad original, renovando sus votos de amor.

Julia es un ejemplo temprano de ese tipo de mujer joven que Shakespeare evidentemente admiraba, como una mujer independiente, activa y capaz de perseguir el amor de un hombre, aunque éste no la merezca.

Otros ejemplos de este tipo de mujeres, incluyen a Elena en *A buen fin no hay mal principio* y a la maravillosa Viola de *Noche de Reyes o como quieran*.

### **Lanza (Lance), sirviente de Proteo.**

Es el sirviente de Proteo. Es el gran bufón de esta obra que aparece sin tener mayor relación en la trama principal de la obra, pero que, sin embargo, nos permite tener una comparación entre los dos niveles dentro de esa escala social, entre el jocoso sentido común comparado con las fantasías absurdamente retóricas de los protagonistas, de tal manera que ayuda a parodiarlos, contribuyendo enormemente con el tono cómico de la obra.

Los parlamentos de Lanza son sus dos monólogos en prosa (2.3. y 4.4.), acerca de su perro, Crab. En el primero, regaña a su perro por su falta de empatía cuando no se inmuta frente a la mala fortuna de tener que dejar a su familia para viajar con Proteo (lo que

nunca se dice es que Crab viajaría con Lanza en sus aventuras en Milán). En el segundo monólogo, hace un recuento de varias de las ofensas caninas que Crab ha cometido, dos de ellas y, tal parece, las más graves de todas, es la de haber orinado bajo la mesa del duque con unos orines que apestaban<sup>1</sup> y, la segunda vez, sobre el vestido de Silvia. El mismo Lanza ha tenido que soportar el castigo para evitárselo al perro. También se traba con los dos cómicos un diálogos, cuando Relámpago, precedido por la lectura que hace de la carta donde Lanza guarda los «pros» y «contras» de las mujeres, acerca de su vida amorosa.

Lanza prefigura a bufones posteriores y con más peso de Shakespeare, como Lanzalot Gobbo en *El mercader de Venecia*, Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces* y Bottom en *Sueño de una noche de verano*.

Creemos que en la época en que se puso en escena, era Will Kemp quien lo actuaba, pues era el cómico más grande de ese final del siglo XVI en Londres y él lo sabía. Estuvo en la compañía de Shakespeare hasta 1599, fecha en la que decidió separarse y vender sus acciones (ver nota sobre Kemp, en el capítulo de «Actores y cómicos isabelinos» en esta edición). Shakespeare dejó de escribir obras para el actor, transformándolas en obras del autor, por lo que el papel protagónico de Kemp se fue diluyendo. Tal vez por eso que le tomó varios años a Shakespeare hacerlo, poco a

---

<sup>1</sup> En la Edad Media y en la isabelina, dejaban entrar a los perros al comedor, y muchas veces eran alimentados con las sobras que aventaban desde la mesa los comensales. Así que el comedor, olía a perro sin duda, pero cómo sería el olor de los orines de Crab que todos se quejaron y querían castigarlo como si los hubiese ofendido.

poco fue minando el interés de Kemp por seguir participando en esta compañía. Decidió salir con un espectáculo donde él sólo bailaba sin parar e improvisaba sus actos humorísticos. Salió de Londres para recorrer los países bajos, Noruega, Dinamarca y Alemania, para regresar agotado a morir, medio arruinado, en Londres en 1608 o 1609.

### **Lucía, doncella de Julia.**

Es la dama de compañía de Julia. Al igual que los otros sirvientes de la obra, como Relámpago y Lanza, Lucía parece tan inteligente y alerta como su ama, luciendo en los primeros actos con mucha gracia. Lucía se da cuenta del amor de su dueña por el joven Proteo antes de que Julia esté dispuesta a admitirlo para sí misma, y es la primera que sospecha de la deslealtad de Proteo cuando Julia está confiando en él completamente.

### **Pantino, criado de Antonio.**

Es el sirviente de Antonio que ayuda a su amo para llegar a tomar la decisión de mandar a su hijo Proteo a la corte de Milán. Más tarde, al final de dos escenas sucesivas (2.2. y 2.3.), apresura la acción, apareciendo para avisarle a Proteo y Lanza que el barco (¿barco?) está esperando aprovechar la marea para salir rumbo a Milán. Es un anticipo de Polonio, el sirviente de la corte del rey Claudio en *Hamlet*, tal vez.

### **Proteo, hidalgo de Verona.**

Es uno de los hidalgos de Verona que traiciona simultáneamente a Julia, su amante y a su amigo, Valentín, al pretender a Silvia, la amante de éste. Al

principio, Proteo se presenta como un enamorado irredento de Julia. Hay un juego entre los dos amigos donde se plantea, sutilmente, su relación homo-erótica, como podría ser común y corriente entre los isabelinos. Ahí están los 154 sonetos que escribió Shakespeare, la mayoría dedicados a un noble joven, donde expresa su amor de muchas maneras y, unos cuantos (entre 28 y 30) a la famosa amante, la «dark lady», que luego también se convierte en amante de su amigo, como en esta obra, por lo que escribió:

Toma todos mis amores, mi amor, sí, tómalos todos. ¿Qué más tendrás ahora que no tuvieras antes? Ningún amor, amor mío, que tú puedas llamar verdadero amor; todo lo mío era tuyo, antes de que tomaras esto de más.

Entonces, si por amor mío tú mi amor recibiste, no puedo culparte por el uso que haces de mi amor; pero, sí puedo reprocharte, sin embargo, si a ti mismo te engañas por ese empeño en probar lo que tú mismo rechazas.

Te perdono tu robo, gentil ladrón, aunque robes toda mi pobreza; sin embargo, el amor sabe que hay mayor dolor al sufrir el mal de amores que la conocida injuria llena de odio.

Lasciva alteza, en quien todo mal bien parece, mátame de indiferencia, pero no seamos enemigos. (*Soneto 40*, 1-4)

Los niños isabelinos estudiaban juntos en las Grammar Schools, ausentes de niñas y cuando actuaban sus pequeñas obras del teatro clásico, ellos, disfrazados de ellas, tal vez encontraban en el beso en la boca entre Venus y Adonis, una cierta atracción que perduraba por el resto de su vida.

Su padre, Antonio, lo obliga a irse a la corte, ya que tal actividad es propia de un caballero de su edad, y se despide de su amada, jurando ser fiel. Sin embargo, una

vez que está en la corte, se enamora de Silvia, quien ya está comprometida en secreto con Valentín. Proteo sabe que su amor es desleal, pero está preparado para traicionar tanto a Valentín como a Julia.

Proteo hace un complot contra Valentín, e incluso, cuando se encuentran en el bosque, harto de sus rechazos amorosos, intenta violarla, pero Valentín se lo impide. Incongruente en sus reacciones, pronto lo perdona y le regala a Silvia, «te entrego a Silvia cuanto era mío». Reunido con Julia, que lo ha seguido, Proteo hace nuevos votos de fidelidad, y la obra termina con planes de una boda doble.

Shakespeare tomó el nombre de este personaje de la *Odisea* de Homero, en donde Proteo es un dios marino que puede cambiar su forma a voluntad. El Proteo de *Los dos hidalgos de Verona*, cuyas actitudes hacia otros cambian según sus ambiciones, lleva bien el nombre.

### **Relámpago (Speed), criado de Valentín.**

Es el sirviente o paje del hidalgo Valentín. Es un hablador e impertinente que se burla de su amo, hasta los límites que le permite, por el enamoramiento que sufre con Silvia y se involucra con ingenuas conversaciones con Lanza, el sirviente de Proteo, el otro hidalgo de Verona. Relámpago es un ejemplo del personaje prototípico que usaban con frecuencia los dramaturgos isabelinos, especialmente John Lyly (1554-1606), cuyas comedias influenciaron a Shakespeare.

### **Silvia, hija del duque de Milán.**

Es la hija del duque de Milán quien es pretendida por Valentín y por el señor Turio y finalmente por Proteo

desde el día que llega a pisar la corte de Milán y que es este último quien traiciona tanto a su amigo Valentín, como a Julia su amante de Verona, a causa de esta mujer. Silvia tiene el buen sentido de reconocer la maldad y falsedad en Proteo para rechazarlo, cosa que Julia, ahora disfrazada de paje, se complace y le agradece en el fondo de su alma por estos sentimientos que expresa Silvia relacionados con la amante abandonada de Proteo.

Julia es quien nos ofrece una comparación entre las dos, aprovechando que recogió el retrato de Silvia o la sombra, como le dicen a esta pintura, y que lo hizo de mala gana, pues había sido Proteo quien le pidió a Silvia que le diese ese retrato que cuelga en su recámara (¿cómo supo que estaba ahí?).

En esta comparación, Julia dice lo siguiente:

JULIA.— ¡Dama virtuosa, amable y bella!... Aquí está su retrato; mirémoslo; me parece que con ese adorno (seguramente sus joyas) sería mi rostro tan encantador como el suyo. Y sin embargo, si no me engaño, el pintor le ha favorecido un poco. Sus cabellos son castaños; los míos de un color rubio perfecto.... Azules son su ojos como el vidrio, los míos también; si, pero su frente es reducida y la mía despejada<sup>2</sup>. ¿Qué ama, pues, en ella que no pudiera yo hacerle amar en mí, si no fuese el amor un dios ciego? (4.4. 177- a 192)

Tras el exilio de Valentín Silvia decide seguirlo. Se hace acompañar por Sir Eglamur quien, tras ser capturados por los bandidos del bosque, huye como desesperado, dejando sola a la bella Silvia. Rescatada

---

<sup>2</sup> Una frente grande y despejada era tenida por las mujeres en la época isabelina como una marca de belleza.

por Proteo, en un momento dado intenta violarla, justo antes de que aparezca Valentín que se ha convertido en el líder de estos bandidos del bosque.

Sin embargo, su amante, en un rapto de generosidad y de perdón hacia su amigo Proteo, se la ofrece como regalo y muestra de su amistad (¿homo-erotismo?). La intervención de Julia evita este desenlace y al final de la obra vemos cómo es que Silvia está comprometida con Valentín gracias a la bondad del duque de Milán, su padre.

Silvia es una figura convencional que aparece como foco de las acciones de estos dos hidalgos. Sin embargo, anticipa a las mujeres shakespearianas posteriores (*earnest*), más interesantes desde el punto de vista humano tanto por su iniciativa como por coraje.

### **Turio, grotesco rival de Valentín.**

Es el pretendiente rico de Silvia quien es considerado seriamente por el duque como su posible yerno. Proteo lo engatusa para que contrate un grupo de músicos para que le den una serenata a Silvia. Pero frente a la ama, Proteo se adjudica el crédito. Al final de la obra, Turio reclama la mano de Silvia, pero una vez que son capturados en el bosque por los bandoleros, cobardemente se retracta cuando Valentín lo reta.

### **Valentín, hidalgo de Verona.**

Amante de Silvia desde que llega a Milán. Su pretendido amigo, Proteo, encandilado por sus ojos, pretende robársela. Valentín es el personaje principal del objeto de burla de sus sirvientes. Al principio se muestra reacio a enamorarse, y se burla de su amigo

veronés de estar inmovilizado por las miradas de su amante Julia. Más tarde se convierte en un amante inepto, a pesar de darle clases al duque de cómo seducir a una dama. Una vez que Silvia le muestra su afecto, inocentemente presume de éste frente a Proteo, cuyas maquinaciones envían rápidamente a Valentín al exilio.

Más tarde, cuando rescata a Silvia del intento de violación a manos de Proteo y en un gesto desproporcionado se la ofrece como regalo y sólo por la intervención atinada de Julia —disfrazada todavía de paje— evita que reciba a Silvia, en un gesto pusilánime, del hombre de quien la acaba de rescatar.

## SINOPSIS

### ACTO 1

#### **Acto 1, escena 1.**

(*Una plaza pública en Verona.*) Un joven hidalgo, Valentín, se prepara para viajar a la corte del duque de Milán no sin dejar de burlarse de su amigo Proteo por el enamoramiento que lo mantiene inmóvil en Verona.

La despedida está llena de expresiones de cariño entre estos dos amigos: Proteo le dice a Valentín que cuando lea la historia de Leandro<sup>3</sup> y vuelva recordar cómo es que cruzaba el Helesponto todas las noches para ver a su querida Hero, se acordará de él.

Valentín le contesta que no es cierto, pues él está de amor hasta el cuello y nunca ha necesitado pasar a nado el estrecho de Dardanelos. Finalmente, Valentín se embarca para Milán y Proteo, en un breve soliloquio, expresa la situación por la que pasan los dos amigos, uno en libertad de irse a donde quiera y él, atado a las miradas de su amada Julia:

---

<sup>3</sup> Leandro era un joven de Abidos (Nağara Point), amante de Hero, sacerdotisa de Afrodita, que residía en Sesto, una población frente a Abidos, en la orilla opuesta del Helesponto o Dardanelos, en el estrecho que se forma en Turquía, entre Europa (en la península de los Balcanes) y Asia (Anatolia), un estrecho que permite comunicarse desde el mar Egeo, con el mar de Mármara. Cada noche, el joven atravesaba el estrecho a nado, guiado por una lámpara que Hero encendía en lo alto de la torre de su casa. Una noche de tempestad, la lámpara se apagó, y Leandro, entre otras cosas, por la oscuridad, no pudo llegar a la costa. Al día siguiente, el mar arrojó su cadáver al pie de la torre de Hero que, desesperada por esta pérdida, se lanzó al vacío, sin querer sobrevivir a su amante.

PROTEO.— Él marcha en pos del honor; yo, del amor... Deja a sus amigos para hacerse más digno de ellos; yo por el amor abandono a mis amigos, a mí mismo y todo. Tú me has metamorfoseado, Julia; por ti descuido mis estudios, perdido mi tiempo, resistido a los buenos consejos, despreciado el mundo, enervado mi inteligencia con las ilusiones y enfermado mi corazón con inquietudes. (1.1. 63-69)

Relámpago, el joven paje de Valentín entra en escena. Acaba de entregar una carta de Proteo a Julia, y reporta, con varios juegos de palabras y alburas que aquella no sólo dio ninguna respuesta, sino que tampoco le dio propina alguna, por lo que no está dispuesto a seguir llevando gratis esta correspondencia. Por supuesto sabía que se iría de Verona con su amo que ya lo espera para embarcarse (cosa que es absurda para viajar de Verona a Milán, pero en fin). Proteo le dice:

PROTEO.— Vete, date prisa, para librar de naufragio al buque que te lleve. Mientras estés a bordo no hay cuidado de que perezca, pues estás destinado a sufrir en tierra firme una muerte más seca. (1.1. 145-147)

## **Acto 1, escena 2.**

(*Verona. Jardín de la casa de Julia.*) Julia le pide a Lucía su asistente, que le dé su opinión acerca de los pretendientes que la asedian. Lucía alaba a Proteo, pero a Julia le agrada despreciarlo. Es un juego complejo de sentimientos, Julia se muestra como una joven que desea ocultar lo que más desea.

En un momento dado, Lucía le da una carta que le manda Proteo, misma que le entregó Relámpago, pero Julia aparenta ofenderse y como una niña caprichosa y voluble se hace la ofendida, rompe la carta y corre a

Lucía. En cuanto se queda sola, se compone y confiesa que ama a Proteo:

JULIA.— Y sin embargo, tal vez hubiese hecho bien en leer la carta. Pero me avergüenzo de volver a llamar a Lucía y caer yo misma en la falta por la que acabo de regañarla. ¡También es una necesidad, por su parte, sabiendo que soy doncella, no haber insistido, hasta obligarme a que leyera la carta! ¿No sabe acaso que el pudor nos hace decir que no, cuando estamos deseando que ese «no» se interprete por un «sí»? (1.2. 50-56)

### **Acto 1, escena 3.**

(*Verona. Casa de Antonio.*) Antonio, el padre de Proteo e hidalgo, convencido por su ayudante Pantino decide que Proteo tiene que alcanzar a Valentín en la corte del emperador (y esta confusión nos hace pensar en dos cosas: una, que estos hidalgos de Verona son, en realidad, unos sencillos caballeros de la provincia, incultos que no saben que Milán es sólo un ducado y dos, que por las prisas, Will no corrigió este detalle). De todas maneras desea que su hijo se ejercite en los torneos (medievales) y que se eduque en los usos y costumbres de la corte de Milán, alternando con la nobleza practicando toda clase de ejercicios dignos de su juventud y dada su elevada alcurnia, tal como corresponde a un hijo de un caballero veronés.

Proteo aparece y entre sus ensoñaciones por una carta de amor que le mandó Julia, la esconde de su padre para que no se enteré y, con tal de librar esa batalla, acepta salir rumbo a Milán para lamentarse de su mala fortuna.



## ACTO 2

### **Acto 2, escena 1.**

(*Milán. Aposento en el palacio ducal.*) Relámpago le da a Valentín el guante que tiró Silvia, la hija del duque, de quien Valentín está perdidamente enamorado. El astuto Relámpago diagnostica, en ese tono bromista con el que aparece casi siempre, la condición de su amo. Valentín dice que Silvia le ha pedido que le escriba una carta de amor para una persona desconocida. Cuando llega Silvia, Valentín le da su composición y ella se la regresa; Valentín se siente perturbado, es un juego en donde, con cierta astucia, ella le dice que todo lo que está allí escrito es como si ella lo hubiese pensado, lo cual pone de manifiesto que ella podría decirle lo mismo que él le haya escrito a ella, pero Valentín no lo entiende así y se siente ofendido. Relámpago dialoga con su patrón tratando de convencerlo que en efecto ella ama a Valentín en el fondo. Cuando Silvia sale, Relámpago intenta explicar esto, pero Valentín no puede entender.

RELÁMPAGO.— ¡Juego de palabras oculto, inescrutable, invisible como la nariz en medio del rostro, como la veleta encima de un campanario! Mi amo la galantea y ella, de discípulo suyo, se cambia en su maestros... ¡Excelente idea, excelentísima! ¿Se vio nunca otra semejante? Toma ella de escribiente a mi señor, para que se escriba él cartas de amor. (2.1. 128-133)

### **Acto 2, escena 2.**

(*Verona. Aposento en la casa de Julia.*) Proteo y Julia se dicen adiós e intercambian anillos. Proteo jura ser fiel mientras esté lejos y ella sin decir nada, se da la media vuelta y se va:

PROTEO.— ¡Cómo! ¿Se aleja sin decirme nada? ¡Sí, así debe obrar el verdadero amor! No puede hablar, y mejor que con palabras, se manifiesta la sinceridad con actos. (2.2. 16-18)

### **Acto 2, escena 3.**

(*En una calle de Verona. Entra Lanza con un perro atado a una cuerda. Luego entra Patino.*) Lanza es el sirviente de Proteo que ahora aparece con su perro, llamado Crab, de cuya dureza de corazón lo vemos quejarse amargamente en el primer monólogo de éste cómico. (Imaginamos que lo escribió para que William Kemp, el más popular de los cómicos en estos años.) Lanza está triste porque debe dejar a su familia e ir a la corte con su amo, pero Crab no muestra ninguna señal de desasosiego.

LANZA.— Pasaré una hora hasta que acabe de llorar. Toda la raza de los Lanza tiene este defecto, y he recibido, como el hijo pródigo, mi parte de la herencia. Hete aquí que voy a acompañar al señor Proteo a la corte del emperador... Sospechoso que mi perro Crab es el tipo de perro más insensible que existe en el mundo. Mi madre lloraba, mi padre gemía, mi hermana sollozaba, nuestra criada daba alaridos,, nuestra gata se retorció las manos; en fin, estaba toda la casa en la mayor perplejidad. Pues bien, ¿lo creerán? Ese perro, de corazón de roca, no ha derramado una lágrima siquiera. Les digo que parece que está hecho de mármol, un verdadero pedernal, y no hay en él más compasión que en un perro. (2.3. 1-10)

Y así sigue por un rato, quejándose de este animal que en el escenario se puede rascar la cabeza o hacer lo que se le antoje, inmutable frente a las quejas de su amo, mientras que el público se destornilla de risa.<sup>4</sup>

#### **Acto 2, escena 4.**

(*Milán. Aposento en el palacio ducal.*) El Duque reporta que Proteo ha llegado a su corte, y Valentín responde hablando muy bien y alabando a su amigo. Valentín, aprovecha para avisarle a Silvia del amor que hay entre Proteo y Julia. En ese momento entra Proteo y conoce a Silvia, quedándose deslumbrado por su belleza (y tal vez por saber que era la amada de su amigo Valentín, en esta escena donde se ejercitan los celos producto tal vez de ese homo-erotismo de los dos amigos). Alguien llama a Silvia en ese momento y sale del brazo de Turio, el otro pretendiente de esta dama.

Valentín le revela a su amigo una intimidad: él y Silvia están planeando fugarse esa noche, después de que suba por ella en una escalera escondida bajo su capa.

En un soliloquio, Proteo confiesa que se ha enamorado perdidamente de Silvia, a grado tal que está dispuesto a traicionar tanto a Valentín como a Julia.

PROTEO.— ¿Qué fácilmente un ardor apaga otro! Así, como un clavo saca otro clavo, así también un nuevo objeto me ha hecho perder la ilusión de mi primer amor. ¿Debo acusar a mis ojos, a

---

<sup>4</sup> En la película *Shakespeare in Love* con un guión de Marc Norman y Tom Stoppard, dirigida por John Madden, ponen esta escena con mucho éxito, en donde vemos a la reina Isabel I (Judi Dench, en este papel con el que ganó Oscar por su actuación), y donde nos damos cuenta de lo chistosa que puede ser esta escena.

los elogios de Valentín, a las perfecciones de esa nueva beldad, o a mi inconsistencia, de esa turbación que sufre mi mente? Silvia es bella; pero, ¿no lo es también Julia, a quien amo? Mejor diría a quien amaba, pues ahora mi amor se ha derretido como el hielo, y, semejante a una figura de cera aproximada a las llamas, no ha conservado señal alguna de lo que era. Me parece que mi amistad por Valentín se ha entibiado, y que no le quiero ya como antes. ¡Ah! Quiero sobradamente, muy sobradamente a su adorada, y he ahí por qué le quiero a él tan poco. Si de tal modo adoro a esa mujer a la primera vista, ¿qué será cuando haya podido apreciarla más? Tan sólo la he visto, por decirlo así, en su retrato (su sombra), y eso ha sido suficiente para deslumbrar los ojos de mi razón; luego, cuando contemple sus perfecciones quedará necesariamente ciego. Si puedo, reprimiré mi culpable amor; si no, todo lo pondré en juego para poseerla. (2.4. 190-212)

### **Acto 2, escena 5.**

(*Una calle en Milán.*) Relámpago le da la bienvenida a su colega Lanza que también ha llegado a la corte de Milán. Con agudeza bufonesca, los sirvientes se cuentan los chismes de los enredos de amor de sus amos y al final, mejor deciden irse a beber una buena cerveza en la taberna más cercana.

### **Acto 2, escena 6.**

(*Milán. Aposento en el palacio ducal.*) En un soliloquio, Proteo planea seducir y robar a Silvia de Valentín, encontrando, como sea, una justificación para satisfacer su deslealtad hacia su amigo y hacia Julia. Se propone revelar al Duque, la fuga de Valentín y Silvia, que planean llevar a cabo esa misma noche.

PROTEO.— Abandonando a mi Julia, soy perjuro; amando a la hermosa Silvia, soy perjuro; vendiendo a mi amigo, soy perjuro

también, y el dios que me impuso el primer juramento es el mismo que me induce a esa triple deslealtad. El amor me hizo jurar y el amor me obliga a detractarme de mi juramento. ¡Oh amor! Blando consejero, si has pecado, enséñame a mí, súbdito tuyo y por ti rendido, a excusar mi falta. (2.6. 1-8)

**Acto 2, escena 7.**

(*Verona. Aposento en la casa de Julia.*) Julia planea, viajar a la corte para ver a Proteo. El plan lo establece con la ayuda de Lucía, su dama de compañía. Decide viajar disfrazada de paje «por no exponerme a las importunidades de los libertinos».

Lucía le advierte que el amor de Proteo puede haber disminuido, pero Julia se muestra confiada en que su amado, seguramente, se mantendrá fiel.

JULIA.— Si me quieres Lucía, no te equivoques y tengan una mala opinión de su hidalguía. Merece tu amor, si es que me amas. (2.7. 80-82)



## ACTO 3

### **Acto 3, escena 1.**

(*Milán. Antecámara del palacio ducal.*) Proteo le cuenta al duque de la pretendida fuga y sale, mientras Valentín llega para que el duque lo engañe primero pidiéndole su consejo para seducir a una dama de Milán que se resiste a aceptar sus amores.

De esta manera. el duque «descubre» el plan que tenía y la escalera de cuerda escondida debajo de la capa de Valentín. Furioso decide exilarlo de su reino. Proteo llega con Lanza y se ofrece a ayudar a Valentín para huir. Triste, Valentín en un monólogo de los más bellos de esta obra, habla del vacío en el que va a caer, si es que no puede estar cerca de Silvia:

VALENTÍN.— ¿Qué luz puede ser luz si no puedo ver a Silvia?  
¿Qué alegría puede ser alegría si Silvia no está conmigo,  
a menos que sueñe que ella está allí y que sea la sombra de su  
perfección el alimento de mi vida? De noche, si no estoy cerca  
de Silvia, el ruiseñor no tiene armonía; de día, si no contemplo a  
Silvia, no hay día para mí. Ella es mi esencia, y no podría vivir  
sin ser nutrido, iluminado, protegido y sostenido en la vida por  
su influencia bienhechora. (3.1. 174-184)

Los dos amigos salen, dejando a Lanza, quien habla de su amor por una lechera. Ha escrito una lista de sus buenas cualidades. Aparece Relámpago, y entre estos dos personajes revisan la lista que, por supuesto, contrasta por completo con lo que todavía escuchamos de Valentín que nos llena el alma. En cambio, ya veremos de qué manera consideran estos dos rústicos el

matrimonio con la Lechera, en donde sólo se justifica si hay dinero de por medio, dicen que «en primer lugar, sabe ir a buscar y traer; sabe ordeñar; sabe batir buena cerveza; sabe dar puntadas; sabe coser; sabe lavar y restregar; sabe hilar; tiene mil virtudes que no tienen nombre y que por lo tanto son bastardas y no tienen nombre; no se la debe abrazar en ayunas a causa de su mal aliento; tiene una boca encantadora; habla durmiendo y con lentitud (que habría que para a la lista de las virtudes); es soberbia; no tiene dientes; es mala; hace con frecuencia gran caso de la bebida y si la bebida es buena, entonces Lanza lo haría por ella; es demasiado pródiga; tiene más cabellos que talento, más defectos que cabellos y más riqueza que defectos.»

### **Acto 3, escena 2.**

*(La misma ciudad. Aposento en el palacio ducal.)* El Duque habla con Turio, con quien ha escogido casar a su hija. Turio se queja de que Silvia lo ama aún menos de lo que lo amaba antes del exilio de Valentín.

En eso llega Proteo quien les recomienda que se ponga a Silvia contra Valentín, y él se ofrece como intermediario para hacer este trabajo, mencionando que tales calumnias sólo serán creíbles si vienen de alguien que es amigo de Valentín.

## ACTO 4

### **Acto 4, escena 1.**

(*Un bosque cerca de Mantua.*) Valentín y Relámpago son capturados por unos bandoleros. Al saber los truhanes —de alguna manera— que Valentín es un caballero educado, igual que ellos se dicen ser, lo nombran de inmediato su capitán.

### **Acto 4, escena 2.**

(*Milán. Patio del palacio ducal.*) Proteo dice, en un soliloquio, que su actual postura de traidor, cuyo blanco ahora es Turio, sólo le ha traído la mala voluntad de Silvia.

Había planeado darle una serenata y Turio llega con los músicos. Sin que Proteo lo sepa, ha llegado Julia, disfrazada de paje, junto con el hostelero que bien conoce a este joven Proteo.

Tocan la canción «¿Quién es Silvia?», y Julia puede ser testigo que Proteo ama a esta mujer. Se siente desamparada. Turio y los músicos salen, y Proteo conversa con Silvia, quien ha salido al balcón. Se adjudica la serenata y le habla de amor, pero Silvia le contesta hablando de su anterior amor, que era esa doncella llamada Julia.

Él asegura que Julia está muerta, y añade que también ha oído decir que Valentín está muerto por unos bandoleros que lo asaltaron en el bosque. De perdida le pide a Silvia que le de su retrato (su pintura o *shadow*) que está colgada en su recámara. Ella está de acuerdo en dárselo a la mañana siguiente.

### **Acto 4, escena 3.**

(*El mismo sitio.*) Sir Eglamour acepta acompañar a Silvia en busca de Valentín por el peligroso bosque, donde cree que se encuentra. Muestra un gesto como el que tenían los caballeros en la Edad Media, pues este caballero había hecho votos de castidad sobre la tumba de su amada esposa. Por eso cree Silvia que es seguro que la acompañe a Mantua, donde le aseguran que se encuentra Valentín.

### **Acto 4, escena 4.**

(*El mismo sitio. Lanza acompañado, una vez más de su perro Crab.*) En un monólogo, Lanza se queja del comportamiento de Crab, que ahora se ha orinado bajo la mesa en la cena del duque. La tercera escena escrita a propósito para el cómico de la compañía, como era Will Kemp. Describe de manera genial lo sucedido tanto en la cena del duque como después cuando intenta regalárselo a Silvia de parte de Proteo, pues el original perro faldero que le llevaba de regalo, se lo robaron en la Plaza.

LANZA.— Aquí lo tienen; cuando un criado se porta con su amo como un perro, todo va mal. Éste es un animal a quien he criado desde la más tierna edad, a quien salvé de ahogarse con tres o cuatro de sus ciegos hermanos y hermanas . Me he tomado el trabajo de instruirlo, me ha costado su educación los cuidados más especiales. Mi amo me había mandado ir a ofrecerlo como regalo a doña Silvia; pero en cuanto encontré el comedor se va mi atrevido derecho a la despensa y se apodera de una pierna de capón. ¡Oh! ¡Es abominable que un perro no sepa portarse bien en sociedad! Quisiera que un perro se propusiera ser un verdadero perro, un perro en todo y por todo. Si no hubiese tenido el ingenio de apropiarme la falta que éste había cometido,

creo, Dios me perdone, que se la hubieran hecho expiar con la horca. Sin duda, hubiera sido castigado. Ustedes juzguen sus actos: Imaginense que, bajo la mesa del duque, se mezcla en la compañía de tres o cuatro perros bien nacidos. No hacía aún dos minutos que estaba allí, cuando el olfato de todos los convidados notó su presencia «¡Fuera ese perro!», dice uno. «¿Qué perro es ese?», dice el otro. «¡Échenlo!», dice el tercero. «¡Que lo ahorquen!», dice el duque. Yo cuya nariz hacía mucho tiempo que estaba enterada, reconocí a mi Crab; en consecuencia, fui al encuentro del que blandía el látigo, y le dije: «Amigo, vais a zurrar a ese perro ¿no es eso?...» «Ciertamente», me contestó. «Eso será una injusticia —repliqué—; yo he cometido la falta. Con lo que, sin más ceremonia, me pusieron en la puerta a latigazos. ¿Harían muchos amos otro tanto por su criado? ¡Palabra de honor! Me ha sucedido que muchas veces me han metido en el cepo por haber robado mi perro unos pasteles. He sufrido el suplicio de la picota por haber matado él unas ocas... ¡Bribón, has olvidado ya todo eso! ¡Bellaco, recuerdo la partida que me has jugado al despedirme de doña Silvia! ¿No te había encomendado tener fijos en mí los ojos y hacer cuanto yo hiciera? ¿Cuándo me has visto levantar la pierna y ensuciar las faldas de una dama? ¿Cuándo me has visto cometer semejante falta de educación? (4.4. 1-37)

Por tales razones, Proteo corre a Lanza de su presencia a la vez que concuerda emplear a Julia, disfrazada como el paje Sebastián. De inmediato le ordena a éste que le entregue un anillo a Silvia a cambio del retrato prometido.

Julia hace el intercambio y se entera de que Silvia conoce y siente pena por el amor abandonado de Proteo.



## ACTO 5

### **Acto 5, escena 1.**

(*Milán. Una abadía.*) Eglamour y Silvia se encuentran en la abadía como habían quedado en hacerlo y huyen rumbo al peligroso bosque rumbo a Mantua.

### **Acto 5, escena 2.**

(*La misma ciudad. Aposento en el palacio ducal.*) El duque reporta que Silvia ha huido y no se encuentra en su recámara. Turio, Proteo y Julia (Sebastián) se unen al duque para salir en su persecución.

### **Acto 5, escena 3.**

(*Un bosque cerca de Mantua.*) Los forajidos han capturado a Silvia y la llevan a su capitán. El caballero Eglamur ha huido despavorido.

### **Acto 5, escena 4.**

(*Otro sitio del bosque.*) Valentín, solo y su alma, nostálgico como corresponde a un enamorado que está lejos de su amada, piensa en voz alta que su solitario exilio es apropiado para llorar por su pérdida Silvia.

Al escuchar un motín, se esconde, para ver entrar en escena a Silvia, Proteo y Julia. Proteo le exige a Silvia que le dé su amor como premio por haberla rescatado de los forajidos; cuando ésta se rehúsa, Proteo, en un cambio radical de actitud, intenta violarla. Valentín sale al rescate y lo evita, maldiciendo la deslealtad de su supuesto amigo. Proteo, lleno de remordimiento, le ruega que lo perdone y Valentín, extrañamente, se

conmueve a tal grado que le ofrece cederle a Silvia; al oír esto, Julia se desmaya. Al revivir, revela su identidad y Proteo reconoce sus errores y vuelve a enamorarse de ella.

Los forajidos llegan con el Duque y Turio como cautivos, y Valentín, que es su capitán, los libera. Turio reclama a Silvia, pero cuando Valentín se ofrece a luchar con él por ella, éste se retrae temerosamente.

El duque perdona a Valentín y le concede la mano de Silvia y solicita regresar a Milán para celebrar estos acontecimientos.

FIN

## COMENTARIOS SOBRE LA OBRA

*LOS DOS HIDALGOS DE VERONA* se encuentra con seguridad entre las comedias de Shakespeare peor recibidas. Algunas partes, especialmente los monólogos cómicos de Lanza, están bien logradas, pero la obra como un todo es poco convincente. Quizá pueda verse mejor como el trabajo de un dramaturgo joven e inexperto que apenas comenzaba a experimentar con la comedia, un género que llegaría a dominar más adelante.

En el pasado, algunos estudiosos han dicho que la obra simplemente está demasiado mal escrita como para haber sido escrita por Shakespeare, que como mucho pudo haber retocado los débiles esfuerzos en la escritura de alguien más. La crítica moderna sostiene que la obra, si bien es un esfuerzo temprano poco logrado, es en definitiva genuinamente shakespeariana. Quienes apoyan esta opinión se han concentrado en la inteligente aplicación que hizo el joven dramaturgo de las convenciones literarias medievales que eran más o menos comunes en su tiempo y que desarrollaba su propio enfoque de la comedia, o han visto esta obra como, al menos en parte, una parodia deliberada de estas mismas convenciones. Estas dos suposiciones no se excluyen mutuamente; un escritor de parodia puede usar un estilo tanto por su valor como por su forma de entretenimiento, al mismo tiempo que lo subvierte.

La obra se alimenta de dos tradiciones literarias: la «literatura de amistad» de la Edad media; y la narrativa romántica. La «literatura de amistad» contaba historias de amistad masculina, algunas veces trastornada por un romance, pero por lo general restaurada. Por ejemplo, la renuncia que hace Valentín de Silvia (5.4), aunque es cómicamente abrupta en contexto, representa una demostración convencional de la magnanimidad que era la norma en esta tradición.

La narrativa romántica se derivó en principio de raíces clásicas y fue popular durante toda la Edad Media en forma de poesía y prosa que trataba del amor cortés y de aventuras. Durante el Renacimiento se siguió escribiendo y leyendo ampliamente este tipo de narrativa; *Arcadia* de Sir Philip Sidney (1554-1586) era el ejemplo mejor conocido en inglés. Esta tradición ya era común en el teatro isabelino. Varias obras escritas en las décadas de 1570 y 1580 comparten varios de sus recursos característicos: recuentos de viajes en diferentes escenarios; chicas o mujeres, abandonadas por sus amantes, que se disfrazan; un villano cínico; un sirviente burlón que comenta la acción romántica; y una reunión hacia el final de la obra. En estos escenarios exóticos, y en estos personajes estilizados, el público encuentra una vida que parece a la vez más burda y más refinada que la suya propia, regida por valores imposibles en el mundo real. Es este cuerpo de convenciones el que Shakespeare usa en esta obra.

En *Los dos hidalgos de Verona* los amantes son separados debido a un flagrante acto maligno de traición. Después de pasar pruebas y rigores, un final feliz los reúne y la maldad queda superada. El escape

prometido llega. Pero Shakespeare se apega al estereotipo de la narrativa romántica del ridículo con buen humor, especialmente en el tratamiento de su héroe, Valentín, a quien se nos presenta como un joven crédulo y tonto, un héroe cómico y ridículo. Cuando lo vemos por primera vez, está ridiculizando al amor, y ya sabemos, desde su sugestivo nombre, que pronto cambiará su destino. La ineptitud de Valentín como amante se demuestra, por ejemplo, cuando no logra comprender el coqueteo de Silvia a través del juego de la carta; cuando Relámpago intenta explicarlo, es demasiado lento como para entender.

La florida retórica de Valentín con respecto del amor mientras le cuenta su enamoramiento a Proteo en 2.4., es la voz del entusiasmo exuberante, y presenta una placentera imagen de un joven en su primer brote de amor. Sin embargo, su entusiasta recuento de la fuga que ha planeado parece, en el mejor de los casos, indiscreto. Más adelante en la escena, cuando Proteo revela su plan de traicionar a su amigo, sentimos pena por Valentín por el enorme error que ha cometido ingenuamente al confiar en este villano, pero al mismo tiempo, podemos reírnos de que su «alardeo» efervescente haya sido tan poco propicio.

No nos sorprende que Valentín caiga tan fácilmente en la trampa del Duque en 3.1, ya que su combinación de ingenuidad y falsa sofisticación parecen venirle perfectamente bien. Al igual que su impotencia una vez que el Duque se enfurece; lo único que puede hacer es lamentarse de su destino hasta que Proteo lo saca de la ciudad.

A continuación vemos a Valentín en una escena más bien cómica (4.1) cuando es capturado por los forajidos, quienes inmediatamente lo vuelven capitán de su pandilla, en lo que es evidentemente una parodia de las historias de aventuras románticas.

Rescata a Silvia de un intento de violación por parte de Proteo, pero es un héroe tan tonto que no se le ocurre reclamarla como su heroína en este momento tan evidente de clímax.

De hecho, no le vuelve a dirigir la palabra en lo que resta de la obra. En vez de ello, sólo responde a su ex amigo, quien está rogando que se le perdone, e incluso llega a entregarle a Silvia a quien intentó violar. Esta absurda conclusión se evita sólo por la acción de la inteligente Julia, que quiere a Proteo para sí, y Valentín se une a su amada por descontento.

Sólo dos de los personajes de *Los dos hidalgos de Verona* son una anticipación de las mágicas figuras de sus trabajos posteriores. Lanza, un prototipo de bufón, tiene las mejores líneas de la obra en sus monólogos referentes a su perro, Crab. La artificialidad general de la obra se ve contrarrestada en un grado considerable por la presencia de este hombre, lleno de sentido común. Sin embargo, Lanza no tiene nada que ver con la trama; podría decirse que simplemente proporciona intermedios de la acción principal. Más tarde Shakespeare integraría más a cabalidad a sus personajes cómicos. Julia, cuyas mejores líneas están en prosa, es una suerte de antagonista para Valentín y Proteo. Su toma pragmática de control sobre los eventos comienza con su intención de superar su separación forzada de Proteo siguiéndolo a la corte, y triunfa cuando abandona

el disfraz y reconquista a su amor. Es un evidente prototipo de las heroínas emprendedoras como Rosalinda en *Como les guste* y Viola en *Sueño de una noche de verano*.



## HISTORIA TEATRAL DE LA OBRA

NO EXISTE NINGÚN REGISTRO DE la puesta de *Los dos hidalgos de Verona* antes de 1762, aunque se cree que fue actuada en algún momento del siglo XVI, al menos por su inclusión en la lista de obras compiladas por Meres en 1598. La producción de 1762, de David Garrick, se basó en un texto alterado, al igual que los pocos intentos posteriores. Las muchas inconsistencias de la obra se han enmendado en mayor o menor medida en cada caso, y por lo regular se ha añadido material para los personajes de Lanza y Relámpago.

La única versión que tuvo un éxito moderado en audiencias del siglo XIX fue una versión en ópera muy alterada, producida por Frederick Reynolds en la década de 1820. Han existido algunas puestas exitosas en el siglo XX –como la adaptación a musical de Joseph Papp de 1971, y una producción neoyorkina de 1988 que incluía una *troupe* de malabaristas– pero sigue siendo una de las obras menos actuadas de Shakespeare. *Los dos hidalgos de Verona* fue adaptada al cine en Alemania (1963) y en una ocasión se adaptó para televisión, en 1983, como parte del ciclo de la BBC de las obras completas de Shakespeare.



## ORIGEN DE LOS HIDALGOS Y DE LOS CABALLEROS EN ESPAÑA

LA NOBLEZA ERA UNA DE LAS tres jerarquías con las que se articula la sociedad en la Edad Media: «defensores son uno de los tres estados por que Dios quiso que se mantuviese el mundo», decía el corpus jurídico castellano medieval denominado como el *Código de las Siete Partidas*. Los dedicados a esa tarea debían de ser, según el citado texto, «mucho escogidos, porque en defender yacen tres cosas: esfuerzo, honra e poderío.» Los nobles eran los guerreros, quienes en los choques armados combatían a caballo, lo que explica que con frecuencia se identifiquen los términos nobleza y caballería.

La nobleza estaba estratificada y había alta y baja nobleza, existiendo entre ambas algunos elementos que las homogeneizaban, pero también había otros que le daban una diferencia importante.

Los elementos básicos de la alta nobleza medieval eran el abolengo, el patrimonio y la privanza y la condición nobiliaria estaba basada en la sangre, es decir, en la pertenencia a una familia que, desde antiguo, ostentaba la condición de privilegiada.

Con el tiempo se fortaleció la idea del linaje, de la solidaridad «agnaticia», es decir, que está establecida por la descendencia sanguínea masculina. Al mismo tiempo, para pertenecer a la alta nobleza resultaba imprescindible la posesión de una sólida base

económica o, lo que es lo mismo, un rico patrimonio que consistía, habitualmente, en tierras.

La alta nobleza ocupaba cargos de confianza en la corte, ya fuera en la administración central o en el gobierno del territorio. Asimismo procuraba estar cerca de la monarquía, fuente, en última instancia, de ennoblecimiento. Los privilegios de que gozaba la nobleza, tanto la alta como la baja, eran numerosos: estaba exenta del pago de tributos; sus personas gozaban de honra; su testimonio tenía mayor valor probatorio que el de los no nobles; sólo podían ser juzgados por el rey y su curia; en caso de recibir daños percibían indemnizaciones mayores que los no nobles; y no podían ser sometidos a tormento ni a penas infamantes.

La nobleza tenía un estilo de vida singular, en el que las virtudes bélicas desempeñaban un papel capital. A los jóvenes ya se les preparaba para la guerra, lo que explica la importancia de su participación en actividades que exigían esfuerzo físico, como la caza o los torneos. Cuando los nobles llegaban a los 18 o los 19 años se celebraba la ceremonia por medio de la cual eran armados caballeros, lo que daba paso a la «edad viril.» El acto de la investidura de armas tenía un ritual complicado, que iba desde la vela de las armas hasta el espaldarazo final.<sup>5</sup> Con ese acto, se entraba en la Orden de la Caballería, ese ámbito reservado a la nobleza de sangre. El lugar favorito de residencia de los nobles era el castillo, el cual, con el tiempo, fue perdiendo su

---

<sup>5</sup> Habría que recordar a *Don Quijote de la Mancha*, en ese capítulo donde realiza por su cuenta y riesgo en una hostería perdida en algún lugar de la Mancha, la vela de las armas hasta que logra ser nombrado el Caballero de la Triste Figura.

significado puramente militar para convertirse más en una residencia palaciega. La nobleza utilizaba telas lujosas y joyas, vedadas a los serviles o plebeyos, y se diferenciaba del común por su lenguaje, sus gustos culinarios o costumbres familiares. A los nobles se les suponía adornados de virtudes, tales como el espíritu de servicio, la lealtad, el valor y el coraje. En el caso de atribuírseles vicios, éstos eran el orgullo y la soberbia. Los conflictos entre miembros de la nobleza tenían que solventarse mediante un desafío.

En el reino visigodo, establecido en la península Ibérica a lo largo del siglo VI y finalizado en el 711, la nobleza procedía de la fusión de la vieja aristocracia senatorial hispano-romana con las grandes familias godas. Los nobles hispano-visigodos ostentaban grandes propiedades territoriales y ocupaban cargos importantes en la corte. En la alta edad media se distinguen claramente dos grupos dentro de la nobleza primitiva, los magnates y los infanzones. Los magnates constituían la alta nobleza que colaboraban en las tareas de gobierno y eran dueños de amplios dominios territoriales. Los infanzones eran los de la baja nobleza, especializada en las actividades militares.

En la zona de Castilla surgieron los caballeros villanos, gentes de extracción popular que podían adquirir un caballo para irse a guerrear. En el territorio de la Marca Hispánica<sup>6</sup>, por su vinculación al Imperio

---

<sup>6</sup> Marca Hispánica es la frontera político-militar establecida en el Imperio Carolingio al sur de los Pirineos. Tras la conquista musulmana de la península Ibérica, este territorio fue dominado mediante guarniciones militares establecidas en lugares como Barcelona, Gerona o Lérida. Sin embargo, a fines del siglo VIII, los Carolingios intervinieron en el noroeste peninsular con el apoyo de la

Carolingio<sup>7</sup>, se introdujo tempranamente la articulación entre los vasallos, estableciéndose una jerarquía típicamente feudal, con los condes y vizcondes.

Desde el siglo XIII, tanto en los reinos de Castilla y León, como en el de Navarra, se utilizó el término «ricos hombres» para referirse a la alta nobleza. En cuanto a la pequeña nobleza se generaliza la voz de «hidalgo», aunque también se hablaba de «caballeros».

Dentro de este grupo, no obstante, había que diferenciar a los caballeros de linaje de los villanos o populares. En la baja edad media se produjo en la corona de Castilla una notable transformación nobiliaria. Desaparecieron diversos linajes de la nobleza vieja, al tiempo que ascendió a la ricahombría una

---

población autóctona de las montañas. La dominación franca se hizo efectiva tras la conquista de Gerona (785) y Barcelona (801). El territorio ganado a los musulmanes se configuró como la Marca Hispánica, integrada por condados dependientes de los monarcas Carolingios. De todos ellos el que alcanzó mayor protagonismo fue el condado de Barcelona.

<sup>7</sup> Dinastía Carolingia, también llamada Carlovingia, era la dinastía de reyes francos que gobernaron un vasto territorio en Europa occidental desde el siglo VII hasta el siglo X. La dinastía toma su nombre de su más renombrado miembro, Carlomagno. La familia descendía de Pipino el Viejo (también llamado Pipino de Landen), un poderoso terrateniente que estuvo al servicio de los reyes Merovingios del pueblo franco Clotario II y Dagoberto I, como mayordomo de palacio de Austrasia, desde el 613 hasta el 639 aproximadamente. Su nieto, Pipino de Heristal, le sucedió en el cargo de mayordomo, y en torno al año 687 se había convertido en el gobernante virtual de todo el reino franco, aunque los Merovingios esgrimían nominalmente el poder real. A Pipino de Heristal le sucedió su hijo ilegítimo, Carlos Martel, y sus dos nietos, Carlomán y Pipino el Breve. Carlomán abdicó posteriormente y en el 751 Pipino el Breve depuso al último rey Merovingio y fue coronado rey de los francos. La fecha está considerada generalmente como el comienzo de la dinastía Carolingia. Pipino fue también el primer rey franco cuya coronación fue consagrada por la Iglesia católica.

nobleza nueva, ligada desde 1369 al establecimiento en el trono castellano de la casa de Trastámara. En esa época se puso de moda la concesión de títulos (conde, duque y otros). Por lo demás, el triunfo de la institución del mayorazgo hizo posible que los patrimonios de la nobleza se transmitieran indivisos a los descendientes, en donde era el hijo mayor (por eso lo del mayorazgo) quien recibía los títulos y los honores y era responsable de que la familia se mantuviera unida, alimentada, pero era el hijo mayor quien asumía el mayorazgo. Paralelamente se imponía en los núcleos urbanos una baja nobleza integrada por caballeros, al tiempo que en el medio rural predominaban los hidalgos.

En el caso de *Los dos hidalgos de Verona*, vemos que se mantiene más o menos esta tradición, pues no sabemos si en Verona eran o no nobles de la baja nobleza integrados por gente del campo, pero lo que sí sabemos, es que el padre de Proteo y los habitantes de este poblado, pensaban que en Milán gobernaba «el Emperador», aunque luego se refieren a él como «el duque», como seguramente se imaginaban que así era en la lejana Italia que, por cierto, en época isabelina estaba implícitamente prohibido viajar a ese país, considerado decadente y escandalosamente provocador, tanto por sus costumbres, como por su educación y vestuarios, sobre todo si los comparamos con los rudos ingleses, bebedores de cerveza, como era la audiencia que asistía al teatro en la sección de parados o mosqueteros que pagaban un centavo por entrar a ver estas comedias en los finales del siglo XVI, antes de irse a la guerra o caer como moscas por la peste bubónica.



## LOS ACTORES Y LOS CÓMICOS ISABELINOS

«RECITA EL PARLAMENTO, POR FAVOR, como vengo de hacerlo, con fluidez en al dicción; pero si te pones a declamar como suelen hacerlo tantos otros actores, preferiría darle mis versos a un pregonero —les decía Hamlet a la compañía de actores que habían llegado a Elsinore, para distraerlo un poco, en la segunda escena del tercer acto— y que tus manos no corten el aire así, como si fueran serruchos: en todo se impone la medida, ya que en medio del torrente, de la tempestad, del torbellino de la emoción, es necesario que se imponga una moderación que suavice cualquier sacudida. ¡Cómo puede lastimarme hasta el fondo del alma tener que escuchar cómo un musculoso coronado con una peluca desgarrada los sentimientos hasta hacerlos trizas, reventando los oídos al público, que tan sólo es capaz de apreciar sus inexplicables gesticulaciones en medio del estruendo! A semejante impostor yo lo mandaría azotar por insultar así a Termagante<sup>8</sup>; peor que Herodes. Trata de evitarlo, te lo suplico.

»No seas tampoco demasiado reservado, deja que tu propio juicio sea tu guía; armoniza gesto con palabra y palabra con gesto, poniendo especial cuidado en que nunca sea rebasada la moderación de la naturaleza,

---

<sup>8</sup> Deidad imaginaria que el mundo cristiano medieval atribuía al mundo musulmán. En las obras de misterio, Termagante simbolizaba «la violencia desmesurada.»

pues que todo lo que así se ve forzado se aleja del objeto propio del teatro, cuya meta ha sido desde siempre, como lo sigue siendo, la de mantener firme, por así decirlo, el espejo ante la naturaleza, la de mostrarle al bien su propio rostro y al mal su fisonomía, a nuestro tiempo y al cuerpo de nuestra época su imagen y su efigie. Pero, si se exagera o si se queda uno corto, de nada servirá que los ignorantes rían, pues los entendidos se lamentarán y el juicio de uno solo de ellos pesará más en vuestra estima que el aplauso de todos los demás. Y es que hay actores que yo he visto cubiertos de elogios, cuantiosos y hasta profanos elogios, y que, sin llegar a tener voz y porte cristianos, ni de paganos, ni de hombres siquiera, se contoneaban y aullaban de manera tal que parecían haber sido diseñados, y además mal diseñados, por aprendices de la madre naturaleza, de tan lamentable que resultaba la caricatura con la que encarnaban a la humanidad.

»Y que a los que le toca hacerla de graciosos<sup>9</sup> no digan más de lo que marca el libreto, pues sé de varios que no se resisten a hacerlo, con tal de mover a risa a los estúpidos del graderío, en su momento de la obra en que se llega a un punto esencial que requiere la atención de los espectadores. Es una vergüenza y prueba de la ambición ramplona del idiota que así se comporta.»  
(*Hamlet* 3.2. 1 al 50)

---

<sup>9</sup> Parece que aquí se refería exactamente al cómico Will Kemp que finalmente en 1599 había decidido salirse de la compañía, vender sus acciones de El Globo e irse a bailar y hacer reír a los países bajos, hasta llegar a Noruega. No había resistido esta recomendación de Shakespeare ni el haber sido reducido a un papel secundario, como son la mayoría de los bufones en las obras del Bardo.

**Armin, Robert (1570-1615).**

Escritor y actor cómico. Vino de Norfolk y era aprendiz de joyero en 1581. Fue conocido como autor de prefacios, cartas y anécdotas. *Foie upon Foie or Six Sortes of Sottes*, 1600.

Escribió algunas obras de teatro, *The Two Maids of Moreclake*, en 1609 año en que también hizo una adaptación en verso de la obra italiana *Phantasma*. Escritor y actor cómico que es el sucesor de William Kemp. Actuaba en El Globo antes de 1600 y fue uno de los Hombres de Chamberlaine entre 1599 y 1603 cuando es mencionado en el Royal Patent.

Aparece en la lista del Primer Folio de 1603. Tarlton lo entusiasma para que entre al teatro y así es como ingresa a El Globo antes de 1600.

Originalmente era uno de los Hombres de Lord Changos, pero, entre 1599 y 1603, se establece en la compañía de Shakespeare. Sucesor de Kemp, se convierte en el «bufón» principal. Se cree que fue el creador del personaje Feste en *Noche de Reyes o como quieran*; de Autólico en *El cuento de invierno* y fue el Bufón en *Rey Lear*, además de haber hecho al condestable Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces*.

**Alleyn, Edward (Ned), (1566-1626).**

Es un buen actor que hace el papel de Mercucio en *Romeo y Julieta*; sus principales papeles fueron Tamburlaine, el Judío de Malta y Fausto en las obras de Christopher Marlowe; hace el Orlando de Greene y Jerónimo en la *Tragedia Española* de Thomas Kyd. Se sabe que era un notable músico, por eso, el papel de

Feste en la *Noche de Reyes*, canta y baila con las visitas a la casa de su ama.

Al principio de su carrera parece que trabajó en la compañía de Henslowe, primero como parte de la compañía de los Hombres del Conde de Worcester en 1583 y, luego, con la de los Hombres del Lord Admiral en 1589. De 1592 a 1594 actuaba con la compañía de Lord Admiral y de Lord Strange en el Teatro de la Rosa en Southwark.

En 1592 se casó con la nuera de Henslowe, la joven Joan. Ned se retiró en 1597 para fundar «The College of God's Gift», pero luego regresa al espectáculo para fundar el Teatro Fortune en Cripplegate, junto con Henslowe.

Lo abandona todo en 1604.

### **Benfield, Robert, (-1649)**

Miembro de la Compañía de Lady Elizabeth en 1613. En 1616 se unió a la compañía de los Hombres del Rey y entre 1619 y 1623 reemplazó a William Ostler como Antonio en *La Duquesa de Malfi* de John Webster.

Se especializó en hacer papeles de viejo, actuando como rey o como senior.

### **Bryan, George, (1586-1613)**

Era miembro de una compañía itinerante que, con la recomendación del Conde de Leicester, visitó Dinamarca y los estados alemanes, actuando en las cortes de Elsinore y Dresden (1586-7).

Era uno de la compañía de los Hombres de Lord Strange en 1590-1593 y, a partir de 1596, pasó a formar parte de los Hombres de Lord Chamberlain. No ha de

haber actuado mucho que digamos porque después tuvo como chamba ser el «Groom of the Chamber», el mozo o encargado de la recámara del rey de 1603-1613. Su nombre aparece en el Primer Folio de 1623.

### **Burbage, Richard, (1571-1619)**

Es un gran actor y es el hijo menor de James Burbage (actor, gerente y uno de los primeros constructores de teatros en Londres). Su carrera empezó pronto. En 1584 ya salía en el teatro de su padre. En 1590, durante una bronca que hubo entre su padre y la viuda de su socio, Richard tomó un palo de escoba contra los opositores.

De 1595 en adelante, Richard es hombre prominente de los Hombres del Lord Chamberlain, donde se queda por el resto de su vida.

Estuvo asociado con su hermano Cutberto para remover el material del Teatro frente al río en 1598 y reconstruirlo para inaugurarlo en 1599 como El Globo. Los Burbages se quedaron con la mitad de las acciones y dejaron la otra mitad para que se la repartieran entre los principales actores, entre ellos William Shakespeare.

Heredó un teatro cubierto, llamado Blackfriars, en una zona más elegante de Londres. Primero lo rentó a Henry Evans para que allí actuaran los «niños actores». En agosto de 1608 decidieron volver a tener ese teatro cubierto para presentar sus obras en invierno a esa selecta clase de público y así es como los Hombres del Rey, volvieron a montar sus obras en este pequeño y delicioso teatro.

En 1603 se instaló a vivir con su esposa Winifred en Halliwell Street, Shoreditch hasta su muerte. Como actor, se referían a él como el «Proteo», un gran actor

que vivía su papel y lo sostenía durante todo su discurso con todo y sus silencios.

Sus principales papeles fueron: Malvolio, Ricardo III, Hamlet, Oteló, Rey Lear en las obras de Shakespeare; también hizo Jerónimo en la obra de Thomas Kyd.

Era respetado por sus pinturas al óleo. En 1613 y 1616 diseñó el escudo de armas de Francis, Conde de Rutland, en donde Shakespeare escribió el «motto» para poner en escena uno de esos torneos de la vieja caballería andante.

Fue amigo cercano y colega de Shakespeare, quien es mencionado en su testamento.

### **Condell, Henry, (1562-1627)**

Uno de los más cercanos colegas de Shakespeare mencionado en su testamento. Fue miembro de la compañía de los Hombres de Lord Chamberlain de 1598 hasta 1625. No se menciona su nombre en ningún reparto después de 1619. También fue «Churchwarden» de la iglesia de Santa María en Aldermanbury.

Junto con John Heminges, fue uno de los editores del Primer Folio de 1623 y escribió un texto en el Prefacio.

Condell era a la vez actor cómico y trágico. Actuó en las comedias de Ben Jonson y también hizo de Cardenal en *La Duquesa de Malfi* una obra de John Webster.

### **Cooke, Alexander, (¿- 1614)**

Aparece con los Hombres del Rey de 1603 en adelante. Fue aprendiz de Heminges, al que le llamaba «mi maestro» y lo hizo fideicomisario de su testamento.

Para las fechas de su muerte, Cooke ya era miembro de la compañía de El Globo y fue mencionado en el Primer Folio.

### **Cowly, Richard, (¿-1619)**

Interpretó papeles menores con los Hombres de Lord Strange o de los de Lord Admiral de 1590-3 y le llevó una carta de recomendación a Alleyn de su mujer, mientras la compañía estaba de gira.

Para 1600 estaba bien establecido con los Hombres de Lord Chamberlain pero no llegó a ser accionista de la compañía. Se sabe que actuó como Verges, el asistente del condestable de Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces*.

### **Crosse, Samuel (¿-1605)**

Aparece en el Primer Folio como si hubiese sido actor en las obras de Shakespeare, pero no se menciona en ninguna otra lista. Tal vez era un actor de la generación anterior, mencionado por Heywood y que sólo actuó en las primeras obras de Shakespeare.

### **Ecclestone, William, (¿-1625)**

Miembro de los Hombres del Rey en 1610-11, se fue con la compañía de «Lady Elizabeth» en 1611 para regresar en 1613 y aparecer regularmente en los repartos del Hombres del Rey hasta 1622. En esta época actuó

más en las obras de Fletcher y Beaumont. Aparece en el Primer Folio.

### **Field, Nathan, (1587-1620)**

Actor y dramaturgo. Hijo del predicador (¿puritano?) John Field que estaba en contra de los espectáculos. Tuvo dos hermanos: Nathaniel que fue impresor y Theophilus, obispo de Llandaff, una diócesis puritana.

Alumno de la Escuela Saint Paul que en 1600 se impresionó con el clérigo y maestro del coro Nathaniel Giles (1559-1634), en la Capilla Real.

Su educación continuó con Ben Jonson, que supervisó sus lecturas tanto de Horacio como de Marcial. Jonson fue quien apreció más su talento como actor. Actuó en varias obras de su maestro y ahí se quedó hasta 1613 cuando fue contratado por la Compañía de Lady Elizabeth convirtiéndose en su líder.

En 1615 se unió a Hombres del Rey aunque su nombre no aparece en sus repartos, excepto en el Primer Folio. Estuvo involucrado en unos líos de faldas y se decía que la hija de Lady Argyll era suya.

Estaba considerado por Ben Jonson, junto con Burbage, como «el mejor actor». Su retrato en el Dulwich College lo muestra como un hombre guapo de tez morena.

### **Gilburne, Samuel**

Es un joven actor que, posiblemente, hizo papeles de mujer en su pubertad. Sólo es mencionado por Augustine Phillips en 1605 como su *late apprentice*. Es posible que haya dejado de actuar cuando creció y le cambió la voz como adulto.

### **Goughe o Goffe, Robert (¿-1625)**

Actor de la compañía de Lord Admiral o de la de Lord Strange en 1590. Se une a los Hombres del Rey en 1603. Se casó con la hermana de Augustine Phillips y fue albacea de su testamento, heredando su parte en la compañía. Fue mensajero de la Corte.

### **Heminges, John (¿ -1630)**

Actor y gerente de los teatros El Globo y Blackfriars. Su familia venía de Worcestershire. Es mencionado a partir de su boda con Rebeca en marzo de 1588, la viuda de William Knell, un actor que estaba con los Hombres de la Reina que fue asesinado en 1587.

En mayo de 1593 aparece con la compañía de Lord Strange y pronto con la de los Hombres de Lord Chamberlain, apareciendo en todas sus listas hasta 1629.

Después de la muerte de Burbage, dirige la compañía, pero parece que no vuelve a actuar después de 1611 concentrándose en la parte del negocio exclusivamente.

Un poema que trata sobre el incendio de El Globo (1613) lo menciona como «el viejo tartamudo de Heminges» y Jonson lo llama también como «el viejo» en 1616.

Fue fideicomisario de varios actores. Junto con Shakespeare compra lo que sería el teatro de Blackfriars y aparece como coeditor con Condell en el Primer Folio. No hay seguridad de que lo que escribió Malone sea cierto (siglo XVIII), donde decía que Heminges fue el modelo que usó Shakespeare para crear a Sir John Falstaff.

Tuvo ocho hijos y cinco hijas. Murió rico. Tenía sus acciones del teatro El Globo, como las de Blackfriars, incluyendo las de su yerno William Ostler y su hija Thomasine que cuando se quedó viuda lo demandó pues el viejo no quería regresarle las acciones que tenía su marido.

### **Jonson, Ben, (1572-1637)**

Poeta, dramaturgo y actor. Tres años más chico que Shakespeare fue, probablemente, de origen Escocés. Estudió en la Westminster School, bajo el cuidado de William Camden (1551-1623), anticuario e historiador que lo entusiasmó para estudiar a los clásicos.

Su padrastro era constructor y le enseñó ese oficio. Después de serlo durante la guerra con Noruega, se hizo actor aunque parece ser que no era bueno. Para julio de 1597 era uno de los actores de los Hombres de Pembroke y coautor, con Nashe, de *Las isla de los perros*, obra que provocó el cierre del teatro, por considerar esta obra provocadora de la rebelión. Tanto él como Nashe fueron encarcelados en Marshalsea. Salió hasta el mes de octubre.

Escribió obras para los Hombres de Lord Admiral hasta 1602. No sobrevive ninguna de estas obras.

Se peleó con Gabriel Spencer, uno de los actores principales de la compañía a quien mató en un duelo el 22 de septiembre de 1598. Escapó de ser condenado a muerte y durante su encierro se convirtió al catolicismo.

La primera de sus grandes comedias fue *Cada hombre con su humor* que puso en escena los Hombres de Lord Chamberlain en 1598, con Shakespeare en la lista del reparto. Parece que ya eran amigos y

recomendó esta obra para la compañía. Con su buena preparación en los clásicos hizo que sus obras tuviesen una fuerte vena satírica.

Atacaba a otros escritores de su época y desató lo que después le llamaron «la guerra de los teatros» entre 1600 y 1602. Empezó a escribir para una audiencia más sofisticada como la que iba al Blackfriars, primero para la compañía de los Niños de la Capilla que actuaron su *Cynthia's Revels* en 1601.

Tomo especial interés por dos niños actores: Pavey (a quien le escribió su epitafio), y Nathan Field que llegó a ser su alumno como ya lo mencionamos.

En 1602 actuaron su *Poetaster* donde atacaba a los actores adultos en general y satirizaba a Marston y Dekker, provocando que éste último escribiera *Satiromastix* como respuesta. Hay una referencia en *Hamlet* (2.2.) cuando el príncipe platica con Rosencrantz.

ROSENCRANTZ.— De ninguna manera, mi señor; se desempeñan con la misma gallardía, pero ha surgido una generación de niños, de inexpertos novatos, que se dedican a vociferar mientras el público los aplaude a rabiar. Hoy están de moda y acaparan de tal manera los teatros populares—como han dado en llamarlos— que muchos espadachines tiemblan ante sus oropeles y ya no se atreven siquiera a comprar un boleto.

HAMLET.— Pero, ¿cómo? ¿Tan jóvenes son? ¡Quiénes los mantiene? ¿Quién les paga? ¿Dejarán el oficio cuando ya no sean capaces de cantar? Y si algún día se convierten en «vulgares actores» —lo cual es muy probable, si no tienen otra manera de sobrevivir— ¿no irán a decir que los escritores fueron los culpables por haberlos hecho aullar, destruyendo su porvenir?

ROSENCRANTZ.— De hecho, hubo una gran pugna entre ambos bandos y la gente contribuyó en mucho para alimentar esta controversia. Se llegó al grado de que no podía invertirse ni

un centavo en algún tema sin que el autor y el actor llegasen a las manos para discutirlo, declarándose la guerra. (2.2. 348-358)

Su siguiente obra *Sejanus* en 1603 fue actuada por los Hombres del Rey, otra vez con Shakespeare en el reparto. Por esta obra fue acusado de «traición y de papista».

Fue autor de otras obras y de varias mascaradas que fueron las favoritas de la reina Ana entre 1605 y 1612. Junto con Inigo Jones, Ferrobosco y Nicholas Lanier, produjo lo que sería la ópera inglesa. Siguió escribiendo este tipo de obras hasta que se peleó con Inigo en 1631. En 1616 publicó sus poemas, obras y mascaradas que incluye una llamada *Bébeme sólo con tus ojos* (*Drink to me only with thine eyes*).

Es autor del elogio en el Primer Folio de 1623 que, por su importancia lo hemos publicado en la traducción que hace Elizabeth Flores y en el original. Dice lo siguiente:

A la memoria de mi amado AUTOR, el Mr. Shakespeare, y su legado:

Para no incitar envidia por el nombre, (Shakespeare), ¿estoy siendo demasiado liberal con tus Libros, con tu Fama cuando confieso que tus letras son tales, que no hay hombre ni musa que las pueda alabar suficientemente?

Esto es verdad, y todos los hombres lo atestiguan. Pero estos caminos no eran los senderos de los que hablaba cuando comencé a alabarte: ya que el menor desconocimiento de estos puede iluminar, lo que, cuando se oye es lo mejor, pero apenas es un eco.

O afecto ciego que nunca busca el interés de la verdad, sino que anda a tientas e impulsa todo por casualidad; o la astuta malicia que podría simular esta alabanza e intentar destruir lo que pretende construir son como si un rufián, o una prostituta, alabara a una matrona. ¿Qué podría ser más dañino?

Pero tú eres prueba en contra de estos, y de hecho estás por encima de la mala fortuna de ellos, o su miseria.

Por lo tanto, comenzaré ¡Alma de la Era! ¡El aplauso! ¡Delicia! ¡La maravilla de nuestro escenario!

Mi Shakespeare, levántate, no te colocaré al lado de Chaucer, o Spenser, ni le pediré a Beaumont que te haga un lugar. Eres un monumento sin tumba y aún estás vivo, mientras tu libro tenga versos, y nosotros, sabiduría para leer, y alabanzas para dar.

Mi cerebro se disculpa, de que no te ponga con grandiosas, si bien desproporcionadas musas. Ya que si mi intelecto fuera de años seguro te compararía con tus pares, y diría cómo superaste el brillo de nuestro Lily, o la osadía de Kid, o las poderosas líneas de Marlowe.

Y aunque tuviste poco latín, y menos griego, de ahora en adelante, para honrarte no buscaré nombres de entre aquellos, sino que llamaré a los del sonido del trueno: Esquilo, Eurípides, y Sófocles, a Pecuvio, Accio, el de Córdova, el que ha muerto, para que vuelva a la vida, a escuchar tus pasos con tus botas, que hacen temblar el escenario: o, cuando se representaban tus comedias, queda tan sólo, para compararlas, la insolencia de Grecia, o la altivez de Roma que llegaban desde allá, o que resurgían de sus cenizas.

Triunfa, mi Bretaña, que tienes uno para mostrar, aquel a quien todos los escenarios de Europa le deben un homenaje. ¡No fue de su era, sino de todas las eras! Y todas las musas aún estaban naciendo, cuando Apolo vino con él para calentar nuestros oídos. ¡O como un Mercurio para fascinarnos!

La naturaleza misma estaba orgullosa de sus designios y se regocijó al usar las vestimentas de sus palabras! Que estaban tan ricamente tejidas, y tan bien ajustadas, que desde entonces no se dignaría ningún otro ingenio.

La alegre Grecia, el cáustico Aristófanes, el pulcro Terencio, el sagaz Plauto, ahora ya no gustan; sino que yacen anticuados y abandonados como si no pertenecieran a la familia de la Naturaleza.

Pero no debo adjudicárselo todo a la Naturaleza: tu arte, mi gentil Shakespeare, debe tener una buena parte. Porque, si bien los poetas importan, la naturaleza es, y su arte da la pauta. Y es que, quien forja una línea escrita, debe sudar, (así como tus líneas) y dar hasta dos golpes en el yunque de las musas: volverse el recinto, (y convertirse él mismo en aquél) que quiere forjar; o por las alabanzas, puede ser

objeto de escarnio, ya que los buenos poetas se hacen tanto como nacen.

Y así fuiste. Mira el rostro del padre Cicir en su prole, así mismo, la estirpe y el intelecto de Shakespeare y sus formas, brillan en sus bien delineadas letras: cada una de las cuales parece sacudir a Lance, y desplegarse ante los ojos de la ignorancia.

¡Dulce cisne de Avon. Qué visión sería verte aparecer en nuestras aguas, y hacer esos vuelos sobre los bancos del Támesis, que arrebatan a Eliza, y a nuestro Jacobo!

¡Pero quédate allá, que te veo en el hemisferio recibiendo honores, formando una constelación! Brilla aún más, estrella entre los poetas, y con furia o ardor; reprende o anima al extenuado escenario; que, desde tu vuelo ha estado de luto como la noche, y se lamenta del día, de no ser por la luz de tus volúmenes. *Ben Jonson*

En la versión original, dice lo siguiente:

To the memory of my beloved, The AUTHOR Mr. William Shakespeare and what he hath left us.

To drawn no envy (Shakespeare) on the name,  
am I thus ample to thy Booke, and Fame:  
while I confesse thy writings to be such,  
as neither Man, nor Muse, can praise too much.

'Tis true, an all mens suffrage. But these wayes  
were not the paths I meant unto thy praise:  
for selfiest ignorance on these may light,  
which, when it founds at best, but eccho's right;  
or blinde Affection, which doth ne're aduance  
The truth, but gropes, and urgeth all by chance;  
or crafty Malice, might pretend this praise,  
and thinke to triune, where it seem'd to raise.

These are, as some infamous Baud, or Whore,  
should praise a Matron. What could hurt here more?  
But thou art prooffe against them, and indeed  
about th'ill fortune of them, or the need.

I, therefore will begin. Soule of the Age!  
The applause! delight! the wonder of our Stage!

My Shakespeare, rise; I will not lodge thee by  
Chaucer, or Spenser, or bid Beaumont lye  
a little further, to make thee roome:  
Thou arte a Monument, without a tombe,  
and art alive still, while thy Booke doth line,  
and have wits to read, and praise to give.

That I not mixe thee so, my braine excuses;  
I mean with great, but disproportion'd Muses:  
For, if I thought my indgement were of yeeres,  
I should commit thee surely eith thy peeres,  
and tell, how fare thou didst our Lily out-shine,  
or sporting Kid, or Marlowes mighty line.

And thought thou hadst small Latine, and lesse Greeke,  
from thence to honour thee, I would not seeke  
for names, but call forth thund'ring Æschilus,  
Euripides, and Sophocles to us,  
Peccuuius, Accius, him of Cordova dead,  
to life againe, to heare thy Buskin tread,  
and shake a Stage: Or, when thy Sockes were on,  
leave thee alone, for the comparison  
of all, that insolence Greece, or haughtie Rome  
sent forth, or since did from their ashes come.

Triumph, my Britaine, thou hast one to showe,  
to whom all Scenes of Europe homage owe.  
He was not from an age, but for all time!  
And all the Muses still were in their prime,  
when like Apollo he came forth to war me  
our eares, or like a Mercury to charme!

Nature her selfe was proud of his designes,  
and ioy'd to weare the dressing of his lines!  
Which were so richly spun, and woven so fit,  
as since, she will vouchsafe no other Wit.

The merry Greeke, tart Aristophanes,  
Neat Terence, witty Plautus, now not please;  
but antiquated, and deserted lye  
as they were not of Nature family.

Yet must I not give Nature all: Thy Art,  
my gentle Shakespeare, must enjoy a part.  
For though the Poets matter, Nature be,

his Art doth give the fashion. And, that be,  
who cast to write a living line, mus sweat,  
(such as thine are) and strike the second heat  
upon the Muses anuile: turne the fane,  
(and himselfe with it) that the thinkes to frame;  
or for the lawrell, he may gaine scorne,  
for a good Poet's made, as well as borne.

And such wert thou. Look how the fathers face  
lives in his issue, even so, the race  
of Shakespeares minde, and manners brightly shines  
in his well torned, and true filed lines:  
in each of which, he seemes to shake Lance,  
as brandish't at the eyes of ignorance.

Sweet Swan of Avon! what a sight it were  
to see thee in our water yet appeare,  
and make those flights upon the bankes of Thames,  
that so did take Eliza, and our James!

But stay, I fee thee in the Hemisphere  
aduane'd, and make a Constellation there!  
Shine forth, thou Star of Poets, and with rage,  
or influence, chide, or cheere the drooping Stage;  
which, since thy flight from hence, hast mourn'd like night,  
and despaires day, but thy Volumes light.

Ben Jonson.

Todo de lo que se conoce de su vida es a través de unas conversaciones que tuvo con William Drummond de Hathornden cuando lo visitó en 1619. Este tomaba notas, mientras Ben platicaba. La amistad con Shakespeare es toda una leyenda que incluye, las largas sesiones y borracheras en la taberna de la Sirena (The Mermaid) y una más famosa todavía, en Stratford-upon-Avon, unos meses antes de que Shakespeare muriera. Un hombre que siempre buscaba pleito y nunca lo hizo con Shakespeare a pesar de que en esta elegía del Primer Folio dice que «era un hombre con poco latín y

menos griego», pero que en vida siempre lo admiró como escritor, poeta y dramaturgo.

**Kemp, William, (¿ -1608-9)**

Actor cómico que fue miembro de la compañía de los Hombres de Leicester. Cuando acompañó a su patrón a los países bajos entre 1585 y 1586, viajó por Dinamarca y para 1590 ya se le conocía como «el más cómico de todos los que se conocen en Londres.»

En 1592 pasó a formar parte de los Hoombres de Lord Strange conspicuamente con la obra *A Knack to Kooning a Knave*, anónima, que fue todo un éxito.

Era famoso por sus «jigs», sketches con canciones y bailes, la mayor parte de ellos incluían gestos obscenos. Para 1598 era miembro de los Hombres de Lord Chamberlain actuando como Peter (el sirviente de los Capuleto que atiende a la Nana) en *Romeo y Julieta* y luego como Dogberry en *Mucho ruido y pocas nueces*.

Fue uno de los accionistas fundadores de El Globo pero, decepcionado de los papeles que tenía que hacer en las obras de Shakespeare (en donde él no era necesariamente el actor principal, como estaba acostumbrado a serlo desde el principio de su carrera como cómico), decidió vender sus acciones ese mismo año de 1599. cuando inauguraban su nuevo teatro. Dejó Londres y se fue para hacer el famoso baile de Morris o «Morris dance» de Londres a Norwich. Salió el 11 de febrero de 1600 y llegó hasta Noruega el 11 de marzo, donde bailó durante nueve días seguidos como lo había hecho en cada una de las millas que recorría hasta llegar a su meta.

Hizo dinero con las apuestas y recibió muchos regalos, incluyendo una anualidad de 40 shillings de parte del Alcalde de Norwich. Escribió un libro sobre la explotación, *Kempe's Nine Dais Wonder* en la que declara con un juego de palabras que «he caído fuera del mundo», «I have daunst myself out of the World.»

Regresó empobrecido de Italia y Alemania y se unió a los Hombres de Worcester en 1602. Es llamado amigo y compañero de Burbage y Shakespeare en *Return from Parnasus* en 1606 y aparece en el Primer Folio a pesar de que hay dudas si murió en 1609.

En esta obra de *Los dos hidalgos de Verona* hay tres escenas (maravillosas) que se salen por completo de la trama principal, pero que nos muestran cómo era la influencia de este cómico en esas fechas en las que Shakespeare empezaba a escribir sus obras de teatro. Poco a poco, fue cambiando y de escribir obras para los actores, termina por hacer obras de autor, provocando con esto la salida de Kemp de la compañía.

### **Lowine, John (1576-1653)**

Es un actor siete años más joven que Shakespeare, hijo de un carpintero que entra a trabajar con los Hombres del Rey, en cuanto quedó libre de su patrón en junio de 1603. Es uno de los actores más impresionantes, post shakespearianos, actuando en papeles serios y como villano. Luego fue famoso por su papel como Enrique VIII. Mencionado en todos lados, hasta en el Primer Folio, compra sus acciones de los teatros junto con John Heminges, que lo sucede como gerente de la empresa. Se retiró a cuidar un hostería llamada «Las tres

palomas» o «Three Pigeons Inn» en Brentford donde murió de viejo a los 77 años de edad.

**Ostler, William, (1588-1614)**

Es un actor que empezó su carrera como niño en la Capilla Real de Blackfriars y aparece en *The Poetaster* de Jonson. Fue aceptado en los Hombres del Rey cuando ya era más bien adulto, actuando en la primera producción de *The Alchemist* en 1610, así como en otras obras de Jonson, Beaumont y Fletcher. Era el original Antonio en *La Duquesa de Malta* de John Webster (1613-14).

John Davis lo llamó «El único rey de los actores» «The sole king of actors», en su obra *The Scourge of Folly*. Se casó con Thomasoine, la hija de John Heminges en 1611.

**Phillips, Augustine, (1590-1605)**

Actor de los Hombres del Lord Admiral o de Lord Strange, que se une a la compañía de los Hombres de Lord Chamberlain cuando ésta se funda en 1594. Aparece en el Primer Folio y en la Patente Real de 1603.

Es accionista de El Globo y fue uno de los que enfrentó al juzgado por el Ministro de Justicia Popham, después de haber dado la representación de *Ricardo II* pagados por el conde de Essex, antes de su rebelión, bajo la sugerencia de Lord Monteagle y Sir Gelly Meyrick.

Él es quien justifica la puesta en escena porque les pagaron 40 schillings más que lo que podrían haber ingresado en una función pública.

Podía cantar y bailar y también vivió en el barrio de Southwark, donde había vivido Shakespeare y en donde estaba El Globo.

Murió rico y le heredó £ 30 libras a Will, otras tantas a Henry Condell y otras más a Beeston; £20 a otros amigos y £5 a los hombres contratados por la compañía. Dejó unas £40 para sus aprendices, Gilburne y Sands y los instrumentos musicales que tenía se los dio a Heminges y a Richard Burbage.

### **Poope, Thomas, (-1604;)**

Actor cómico al que Rowlands en «*Letting of Humour's Blood*» dice que era «Pope el payaso» («The Clown»), y por lo tanto se asume que actuaba en papeles cómicos. Accionista fundador de El Globo en 1599. Se debió de haber retirado en 1603, pues nunca apareció con los Hombres del Rey.

Vivió y murió en Southwark, heredando a Mary Clark y Thomas Bromley. Sus acciones fueron compradas por Ostler.

### **Rice, John, (fl. 1607-29)**

Actor, aprendiz de Heminges. Lo describen como «un joven propio, bien educado y bien hablado». El 16 de julio de 1607 Heminges se los prestó a la Compañía de Merchant Taylor para que recitara versos de Ben Jonson en una cena que le ofrecían al rey Jacobo I. Debió haber sido el mejor niño actor de la compañía.

Se fue a la Compañía de Lady Elizabeth en 1611 pero regresó con los Hombres del Rey en 1619 y por eso aparece su nombre en el Primer Folio. A la muerte

de Heminges, parece ser que se retira para ser párroco de San Saviours en Southwark.

### **Robinson, Richard, (-1648¿)**

Actor, hijo de James Robinson, socio de Evansd y Giles en la administración de la compañía de niños en Blackfriars en 1600. Para 1611 era parte de los Hombres del Rey hasta el resto de su vida. Por eso está en la lista del Primer Folio.

Hizo de Lady en *The Second Maiden's Tragedy* en 1611. Jonson le llamaba «chavo» o «lad» en *El diablo es un burro*, (*The Devil is an Ass*) y se burlaba de él diciendo que se vestía «como la esposa de un abogado». Fue albacea del testamento de Burbage y se casó con la viuda Winifred Burbage.

Hizo el papel de Cardenal en *La Duquesa de Malfi* y vivió en Shoreditch. Fue un buen coleccionista.

### **Shancke, John, (1565-1636)**

Se dice que era «un viejo hombre, en los papeles que hacía.» Sirvió al conde de Pembroke y luego a la reina Isabel y a Jacobo I. Hacía papeles cómicos y era bien conocido por ser bailarín de «jig» o giga<sup>10</sup> danzando y dando de brincos.

Para 1619 era miembro de los Hombres del Rey hasta 1629. Es mencionado en la lista del Primer Folio. En 1635 fue demandado por los socios de El Globo y del Blackfriars por haber comprado acciones

---

<sup>10</sup> Giga. **1.** Instrumento musical de cuerdas frotadas, de tapa armónica ovalada y de mango corto, de gran importancia desde el siglo XII hasta el XVI. **2.** Danza popular antigua originaria de Gran Bretaña, de movimiento vivo y ritmo ternario, con la que generalmente terminaba la suite. **3.** Música de esta danza.

ilícitamente del hijo de Heminges. Vivió en la parroquia de San Giles en Cripplegate.

**Slye, William, (-1608)**

Actor que estuvo primero con los hombres de Lord Strange y luego de los de Lord Admiral en 1590-1 y de 1598 a 1605 con los del Lord Chamberlain y los Hombres del Rey.

Es nombrado en el Primer Folio. Seguía en contacto con la compañía del Admiral y ahí mantenía parte de su vestuario. Henslowe menciona una posible subasta de joyas que le pertenecían, tal como la hubo en octubre de 1594.

Para 1605 ya tenía una acción de El Globo. Le regalaron una acción del Blackfriars pero ya estaba en su lecho de muerte y Cecily Brown, amiga y albacea o «executrix» de su testamento, le regresó la acción a Richard Burbage.

**Taylor, Joseph, (1586-1652)**

Actor que vivió toda su vida en Southwark. Fue miembro de la compañía de los Hombres del Príncipe Carlos en 1610 y luego de los de Lady Elizabeth (1611-15) y en mayo de 1619 se unió a los Hombres del Rey, reemplazando a Richard Burbage que había muerto el 13 de marzo.

Hizo los papeles que hacía Richard: Fernando en *La duquesa de Malfi*; hacía de Hamlet en esa obra y de Downes en *Roscius Anglicannus*. Dicen que fue Shakespeare quien le enseñó el papel del príncipe de Dinamarca. No se sabe. Pero lo que sí se conoce es lo

que escribió Wright en su *Historia Histriónica* en 1699 diciendo que era un «Hamlet excepcional.»

Es mencionado en el Primer Folio y, para 1630, tenía dos acciones de El Globo y una de Blackfriars llegando a ser junto con Lowin uno de los líderes de la compañía. En 1639 era un «Yeoman of the Revels», es decir, un «Empleado de las Artes.»

### **Tilney, Edmund, (¿-1610)**

«Master of the Revels» o «Maestro de las Artes»; le dedicó un artículo sobre el matrimonio en su obra *The Flower of Friendship* (1568) fue nombrado como «Master of the Revels» en 1579, puesto que mantuvo hasta su muerte en 1610.

Era el responsable de entretener a la corte por lo que recibía una beca de 20 libras para su casa y 15 para su oficina y vestuario. Después de su nombramiento formal en 1581 fue controlando a todas las compañías de teatro bajo la jurisdicción de Lord Chamberlain.

En 1589 bajo la advertencia del Alcalde de Londres cerró todos los teatros por considerar que estaban involucrados en la controversia de «Martin Marprelate». En 1590 censuró la obra *Sir Thomas More*. Desde 1603 mucho de su trabajo lo hacía su director adjunto (Deputy) George Buck, que tenía una conexión a través de su matrimonio con Mary Bray. Fue el responsable de contratar a los actores que formarían la compañía de los Hombres de la Reina. Sus ingresos consistían en cobrar una cuota a las compañías, pero pasaba la mayor parte del tiempo en Leatherhead, Surrey entreteniendo a la Reina Isabel I. Buck fue su sucesor.

**Tooley, Nicholas, (1575-1623)**

Actor, alias Wilkinson. Estuvo con los Hombres del Rey desde 1605. Está en la lista del Primer Folio. Parece ser que fue el aprendiz de Burbage. Se sabe que actuó como Forobosco en *La Duquesa de Malfi*. Compartía vivienda con Cutberto Burbage y es a esa familia a quien hereda sus propiedades y la esposa de Cutberto que «me cuidó como si fuera mi madre.»

**Underwood, John, (-1624)**

Actor, uno de los niños actores de la Capilla Real en Blackfriars. Actuó en *Cynthia's Revels* y *Poetaster* en 1600-1 de Ben Jonson. Cuando los Hombres del Rey empezaron a actuar en ese teatro cubierto como era el Blackfriars en el año de 1608, fue incorporado a esa compañía. Aparece en el reparto de *El Alquimista* en 1610 y en veinte obras más. Es mencionado en el Primer Folio. Sus acciones la heredó a sus cinco hijos que para entonces eran menores de edad, por lo que su amigo Henry Condell (actor y socio, junto con Shakespeare de El Globo y Blackfriars) las mantuvo hasta que tuvieran la edad para ser sus poseedores.

## LA SOMBRA: USOS Y DEFINICIONES

POR ALGUNA RAZÓN QUE DESCONOZCO, al terminar de ver la obra de *Los dos hidalgos de Verona* en la versión de la BBC con la Royal Shakespeare Company (1983), bajo la dirección de Don Taylor, me quedé con la impresión de que la palabra sombra, tanto como «shadow o «shade», dominaba la obra y estuve a punto de calificarla más como una obra sombría que cualquier otra cosa. Por eso me puse a investigar los diferentes y posibles significados de esta palabra, porque estoy seguro que William Shakespeare la usó en todos los sentidos posibles, pues no deja de ser una palabra que pesa en el escenario y nos deja, en este caso, la sensación de que justifica la parte falsa, imaginaria, o esa en la que se identificaban los actores, como cita Macbeth refiriéndose a la vida misma, en su hora de escenario.

Por eso este clavado en sus múltiples significados y algunos de los usos que le dio Shakespeare en sus obras de las que me faltan muchas otras más citas, pero, como ejemplo, creo que esto es suficiente.

### **Definiciones.**

1. Viene del latín, *umbra*, oscuridad, debida a la intercepción de los rayos de luz por un cuerpo opaco.
2. Zona donde se produce dicha oscuridad.

3. Parte no iluminada de un espacio que reproduce la silueta del cuerpo interpuesto entre el foco de luz y dicho espacio.
4. Falta de luz, oscuridad: *las sombras de la noche*. (Suele usarse en plural).
5. *Fig.* Recuerdo vago.
6. Espectro o aparición de una imagen.
7. *Fig.* Protección, amparo.
8. *Fig.* Cantidad muy pequeña.
9. *Fig.* Ignorancia, falta de claridad en la comprensión.
10. *Fig.* Causas de inquietud o pesimismo, preocupaciones. (Suele usarse en plural).
11. *Fig.* Clandestinidad, desconocimiento público: *hacer algo en la sombra*.
12. *Fig.* Mácula, defecto.
13. *Fig.* y *fam.* Suerte: la buena sombra nos acompaña.
14. *Fig.* y *fam.* Gracia, donaire: *una mujer con sombra*.
15. *Fig.* y *fam.* Persona que sigue a otra por todas partes: *se ha convertido en mi sombra*.
16. Pigmento de color entre gris y marrón que se utiliza en pintura artística y decorativa.
17. ANT. Espíritu de los muertos que conservaban en el más allá una inmaterial apariencia humana.
18. B. ART. Parte sombreada de un dibujo o de una pintura.
19. TAUROM. Parte de la plaza que está a la sombra al comenzar la corrida.

**A la sombra.** *Fam.* En la cárcel.

**Hacer sombra.** Impedir que entre la luz; impedir que alguien o algo sobresalga o se distinga; favorecer, amparar.

**Mala sombra.** *Fam.* Mal carácter o mala intención: *tener muy mala sombra.*

**No ser alguien ni sombra de lo que era.** Haber degenerado o decaído en extremo.

**Punto de sombra.** Punto de bordado hecho sobre una tela transparente, que por el derecho presenta un pespunte y por el revés se cruzan los hilos.

**Sombra de ojos.** Producto cosmético que se aplica sobre el párpado.

**Sombras chinescas o el teatro de las sombras.** Espectáculo en el que los personajes son siluetas negras, fuertemente iluminadas por detrás, y que aparecen en una pantalla transparente.

### **Citas de Shakespeare.**

1. Como la figura de un cuerpo que se proyecta por la intercepción de la luz:

*What is your substance, whereof are you made,  
That millions of strange shadows on you tend?  
Since every one hath, every one, one shade,  
And you, but one, can every shadow lend.*

¿Que sustancia es la tuya, de qué estás formado que miles de extrañas sombras se reflejan en ti? Dado que cada quien tiene, cada quien, una sombra, y tú, siendo uno, te prestas para toda clase de sombras. (*Soneto 53, 1-4*)

2. Tenue luz (que implica frialdad), producida por la intercepción de los rayos solares:

*Coucheth the fowl with his wing's shade,*  
Cubriendo a la abatida presa con la sombra de sus alas,  
(*La violación de Lucrecia, 507*).

*And scarce the herd gone to the hedge for shade.*

Y apenas el rebaño buscó en los setos la sombra.

*(El peregrino apasionado, 72).*

*BEROWNE.— Under the cool shade of a sycamore / I thought to close mine eyes some half hour./ when, lo, to interrupt my purposed rest,/ toward that shade I might behold addressed the King and his companions.*

BIRON.— Me hallaba tendido en la fresca sombra de un sicómoro,<sup>11</sup> invocando las delicias de una media hora de sueño, cuando, ¡vean!, interrumpiendo el plan de mi siesta, distingo al rey y a sus compañeros, que se dirigían hacia aquella sombra.

*(Trabajos de amor perdidos, 5.2. 89-92).*

*SUFFOLK.— Their sweetest shade a grove of cypress tree.*

SUFFOLK.— ¡Que sólo los cipreses les presten su sombra!

*(Enrique VI, Segunda parte, 3.2. 323).*

*KING HENRY.— Gives not the hawthorn bush a sweeter shade / to shepherds looking on their silly sheep / than doth a rich embroidered canopy / to kings that fear their subjects' treachery?*

REY ENRIQUE. — ¿No es preferible la sombra de estos árboles, que disfrutan los pastores contemplando sus inocentes rebaños, que la que proporciona el rico y bordado dosel a los reyes que temen la traición de sus súbditos?

*(Enrique VI, Tercera parte, 2.5. 42-45).*

*MALCOLM.— Let us seek out some desolate shade, and there / weep our sad bosom empty.*

MALCOLM.— Busquemos una sombra desolada, y allí las lágrimas vacien nuestros pechos.

*(Macbeth, 4.3. 1).*

---

<sup>11</sup> Árbol de hojas similares a las del moral, fruto pequeño blanquecino, y madera incorruptible. (Familia moráceas). 2. Plátano falso.

3. Metafóricamente hablando, como tutela.

CAMBRIDGE.— *Under the sweet shade of your government.*

CAMBRIDGE.— Bajo la dulce tutela de vuestro gobierno.

(*Enrique V*, 2.2. 28)

4. Oscuridad (*darkness*).

5. Como una imagen o semejanza imprecisa, que es opuesta a la verdadera sustancia:

*Then thou, whose shadow shadows doth make bright,*

*How would thy shadow's form form happy show*

*To clear day with thy much clearer light,*

*When to unseeing eyes thy shade shines so.*

Entonces tú, cuya sombra ilumina las sombras, ¿cómo podría la forma de tu sombra hacer feliz espectáculo para el claro día con tu mucha más clara luz, cuando, para los ojos que no ven, así brilla tu sombra?

(*Soneto 43*. 5-8)

6. Un espíritu del más allá o ser sobrenatural:

*You moonshine revellers and shades of night.*

Tu juerguista brillo de luna y sombras de la noche.

(*Las alegres comadres de Windsor*, 5.5. 42)

7. Como retrato o imagen, como la usa en esta obra.

8. Una imagen, producto de la imaginación.

9. Cualquier cosa irreal, sin sustancia, aunque parezca ser real.

10. También a los actores les decían *shadows*, tal vez, como referencia a la cita de Platón, cuando habla del mundo de las ideas y le dice a Glaucón: «imagínate una valla construida de lado a lado, como el biombo que levantan los titiriteros delante del público para mostrar por encima a sus muñecos... Imagínate ahora que, del otro lado de la valla, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y de otros animales, hechos de piedra y madera y de diversas

clases; y entre los que pasan unos hablan y otros callan.» O la famosa cita de Macbeth sobre lo que es la vida:

MACBETH.— *Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.*

MACBETH.— La vida no es más que una sombra, un pobre actor que se pavonea y gesticula su hora sobre el escenario y luego no se le vuelve a escuchar. Es una historia contada por un idiota, llena de sonido y furia, que nada significa. (*Macbeth*, 5.5. 24-28)

### **Citas con la palabra *sombra*, *shadow* en *Los dos hidalgos de Verona*.**

VALENTÍN.— *What light is light, if Silvia be not seen?  
What joy is joy, if Silvia be not by?  
Unless it be to think that she is by,  
And feed upon the shadow of perfection.*

VALENTÍN.— ¿Qué luz es luz si no veo a Silvia? ¿Qué alegría es alegría, si Silvia no está junto a mí? A menos que me imagine que está allí y sea esta sombra de su perfección el alimento de mi vida.

(*Los dos hidalgos de Verona*, 3.1. 174-177)

PROTEO.— *Madam, if your heart be so obdurate,  
Vouchsafe me yet your picture for my love,  
The picture that is hanging in your chamber;  
To that I'll speak, to that I'll sigh and weep;  
For since the substance of your perfect self  
Is else devoted, I am but a shadow;*

*And your shadow will I make true love.*

*JULIA (aside).— If 'twere a substance, you would sure deceive it  
And make it but a shadow, as I am.*

*SILVIA.— I am very loath to be your idol, sir;  
But since your falsehood shall become you well  
To worship shadows and adore false shapes,  
Send to me in the morning and I'll send it;  
And so, good rest.*

PROTEO.— Señora, si es tal la dureza de su corazón, concédame por lo menos su retrato, ese que está colgado en su recámara. Le hablaré, le ofreceré mis suspiros y mi llanto; pues desde el momento en que la materia de su adorable persona está consagrada a otros, no soy más que una sombra de mí mismo, y ofreceré a su sombra, mi verdadero amor.

*JULIA (aparte).— Si fuese materia, la engañarías sin duda alguna y la reducirías a no ser más que una sombra como yo.*

*SILVIA.- Ningún caso le hago, señor, de ser su ídolo. Pero siendo falso, como es, le conviene más que a nadie adorar sombras e incensar falsas imágenes; mande, por él mañana a mi casa y se lo entregaré. Buenas noches.*

*(Los dos hidalgos de Verona, 4.2. 116-128)*

*SILVIA.- Ursula, bring my picture there.*

*(Exit one of the Attendants. She returns with a portrait of Silvia)  
Go, give your master this. Tell him from me,  
One Julia, that his changing thoughts forget,  
Would better fit his chamber than this shadow.*

*SILVIA.— Úrsula, ve a buscar mi retrato. (Traen el retrato.) Ve y dale esto a tu amo y dile de mi parte que hay una Julia, a quien su voluntarioso pensamiento olvida, que más le convendría para su recámara que esta vana sombra.*

*(Los dos hidalgos de Verona, 4.4. 114-117)*

*JULIA.— Come, shadow, come, and take this shadow up,  
For 'tis thy rival. O, thou senseless form,*

*Thou shalt worshipped, kissed, loved, and adored!  
And where there sense in his idolatry,  
My substance should be statue in thy stead.*

JULIA.— Vamos, Julia, sombra de ti misma, llévate esa sombra, porque es tu rival. ¡Retrato insensible! Serás divinizado, besado, querido, adorado y, no obstante, si hay alguna razón en esa idolatría, sería yo quien sustituiría la sustancia de esa estatua.

*(Los dos hidalgos de Verona, 4.4. 194-198)*

VALENTIN.— *How use doth breed a habit in a man!  
This shadowy desert, unfrequented woods,  
I better brook than flourishing peopled towns.*

VALENTÍN.— ¡Cuánto puede la costumbre en el hombre! Esta soledad sombría, estos bosques desiertos me placen más que las populosas y florecientes ciudades.

*(Los dos hidalgos de Verona, 5.4. 1-3)*

## LAS SOMBRAS EN LA REPÚBLICA DE PLATÓN<sup>12</sup>

PARA PLATÓN EL MUNDO INTELIGIBLE o el mundo de las ideas, es el mundo que realmente es. En contraste, nos encontramos con el mundo sensible, que no es más que las sombras del otro; sin embargo, tiene algo de real por su participación en lo comprensible. Las ideas son realidad, no conceptos, son inteligibles, inmutables, múltiples, y son la causa del mundo sensible. Los seres no son sino formas (sombras) de las ideas. Con el mito de la sombra, Platón establece la distinción entre esos dos mundos: en el mundo sensible nos encontramos con las imágenes de los objetos, a las cuales llegamos a través de nuestra imaginación. En segundo lugar, los objetos mismos no son sino formas de las ideas y tanto las imágenes como los objetos no producen un conocimiento cierto y seguro (ciencia o *Epísteme*) sino sólo una opinión (*Doxa*).

Si superamos el mundo sensible nos encontraremos con el mundo inteligible, el mundo de las ideas; en ese mundo se encuentran las ideas y las entidades matemáticas. Las ideas como objeto de conocimiento de la ciencia suprema como es la dialéctica, mientras que las matemáticas son objeto del conocimiento de la razón discursiva.

El mito de la caverna es una explicación alegórica,

---

<sup>12</sup> Tomado de Platón. *Diálogos*. IV República. Biblioteca Clásicos Gredos. Madrid, España, 1992. (pp. 338-340)

realizada por Platón en el VII libro de *La República*, donde intenta ejemplificar la situación en que se encuentra el ser humano respecto al conocimiento, en donde describe el mito de la caverna, una gruta cavernosa en la cual permanecen, desde el nacimiento, los hombres hechos prisioneros por cadenas que les sujetan el cuello y las piernas, de manera que sólo pueden mirar hacia adelante sin poder escapar. Justo detrás de ellos se encuentra una valla o tabique y, seguidamente y por orden de lejanía respecto a los hombres, un pasillo y una hoguera en plano superior, de forma que ilumina por encima de la valla para proyectar su luz en la pared que se encuentra ante los hombres. A lo largo de ese pasillo, unos individuos transportan unos objetos a una altura superior a la de la valla, proyectando, así, con la ayuda de la hoguera, unas sombras que serían percibidas por los prisioneros desde su nacimiento, creyendo de esta manera que son totalmente reales.

La situación en la que se encuentran los prisioneros de la caverna viene a representar el estado en el que permanecen los seres humanos ajenos al conocimiento, donde únicamente los capaces de superar el dolor que supondría liberarse de las cadenas podrán volver a mover sus entumecidos músculos para contemplar el mundo de las ideas con sus tan poco usados ojos.

### ***Diálogo con Glaucón***

— Representate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben

permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imagínate una valla construida de lado a lado, como el biombo que levantan los titiriteros delante del público para mostrar por encima a sus muñecos.

— Me lo imagino —dice Glaucón.

— Imagínate ahora que, del otro lado de la valla, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y de otros animales, hechos de piedra y madera y de diversas clases; y entre los que pasan unos hablan y otros callan.

— Qué extraña comparación haces, y qué extraños son estos prisioneros.

— Pues son como nosotros. En primer lugar, ¿no crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la caverna que tienen frente de sí?

— Claro que no, si todas su vida están forzados a no mover la cabeza.

— ¿Y no sucede lo mismo con los objetos que llevan los que pasan del otro lado de la valla?

— Sin duda.

— Pues entonces, si dialogaran entre sí, ¿no te parece que entenderían estar nombrando a los objetos que pasan y que ellos ven?, es decir, los objetos transportados del otro lado de la valla, cuyas sombras, proyectadas sobre el fondo de la caverna, ven los prisioneros.

— Necesariamente.

— Y si la prisión contara con un eco desde la pared que tienen frente a sí, y alguno de los que pasan del otro lado de la valla hablara, ¿no piensas que creerían que lo que oyen proviene de la sombra que pasa delante de ellos?

— ¡Por Zeus que sí!

— ¿Y que los prisioneros no tendrían por real otra cosa que las sombras de los objetos artificiales transportados?

— Es de toda necesidad.

— Examina ahora el caso de una liberación de sus cadenas y de una curación de su ignorancia, qué pasaría si por la fuerza de la naturaleza humana les ocurriese esto: que uno de ellos fuese liberado y forzado a levantarse de repente, volver el cuello y marchar mirando la luz y, al hacer todo esto, sufriera y a causa del encandilamiento fuera incapaz de percibir aquellas cosas cuyas sombras había visto antes. ¿Qué piensas que respondería si se le dijese que lo que había visto antes eran cosas sin importancia y que ahora, en cambio, está más cerca de lo real, vuelto hacia cosas más reales y que mira correctamente? Y si se le mostrara cada uno de los objetos que pasan del otro lado de la valla y se le obligara a contestar preguntas sobre lo que son, ¿no piensas que tendría dificultades y que pensará que las cosas que antes veía eran más verdaderas que las que se le muestran ahora?

— Mucho más verdaderas.

— Y si se le forzara a mirar hacia la luz misma, ¿no le dolerían los ojos y trataría de eludirla, volviéndose hacia aquellas cosas que podía percibir, por considerar que éstas son realmente más claras que las que se le

muestran?

— Así es.

—Y si la fuerza lo arrastrara por una escarpada y empinada cuesta, sin soltarlo antes de llegar hasta la luz del sol, ¿no sufriría acaso y se irritaría por ser arrastrado y, tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver uno solo de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos?

—Por cierto, al menos inmediatamente.

— Necesitaría acostumbrarse, para poder llegar a mirar las cosas de arriba. En primer lugar miraría con mayor facilidad las sombras, y después las figuras de los hombres y de los otros objetos reflejados en el agua, luego los hombres y los objetos mismos. A continuación contemplaría de noche lo que hay en el cielo y el cielo mismo, mirando la luz de los astros y la luna más fácilmente que, durante el día, el sol y la luz del sol.

—Sin duda.

— Finalmente, pienso, podría percibir el sol, no ya en imágenes en el agua o en otros lugares que le son extraños, sino contemplarlo cómo es en sí y por sí, en su propio ámbito.

— Necesariamente.

— Después de lo cual concluiría, con respecto al sol, que es lo que produce las estaciones y los años y que gobierna todo en el ámbito visible y que de ningún modo es causa de las cosas que ellos habían visto.

— Es evidente que, después de todo esto, llegara a estas conclusiones.

— ¿Y qué? Cuando se acordara de su anterior habitación y de la ciencia de allí y de sus antiguos compañeros de cárcel, ¿no crees que se consideraría

feliz por haber cambiado y que les compadecería a ellos?

— Efectivamente.

— Y, si hubiese habido entre ellos algunos honores o alabanzas o recompensas que concedieran los unos a aquellos otros que, por discernir con mayor penetración las sombras que pasaban y acordarse mejor de cuáles de entre ellas eran las que solían pasar delante o detrás o junto con otras, fuesen más capaces que nadie de profetizar, basados en ello, lo que iba a suceder, ¿crees que sentiría aquél nostalgia de estas cosas o que envidiaría a quienes gozaran de honores y poderes entre aquéllos, o bien que le ocurriría lo de Homero, es decir, que preferiría decididamente «ser siervo en el campo de cualquier labrador sin caudal» o sufrir cualquier otro destino antes que vivir en aquel mundo de lo opinable?

— Eso es lo que creo yo —dijo—: que preferiría cualquier otro destino antes que aquella vida.

— Ahora fíjate en esto —dije—: si, vuelto el tal allá abajo, ocupase de nuevo el mismo asiento, ¿no crees que se le llenarían los ojos de tinieblas como a quien deja súbitamente la luz del sol?

— Ciertamente.

— Y, si tuviese que competir de nuevo con los que habían permanecido constantemente encadenados, opinando acerca de las sombras aquellas que, por no habersele asentado todavía los ojos, ve con dificultad — y no sería muy corto el tiempo que necesitara para acostumbrarse—, ¿no daría que reír y no se diría de él que, por haber subido arriba, ha vuelto con los ojos estropeados, y que no vale la pena ni aun de intentar una semejante ascensión? ¿Y no matarían, si encontraban

manera de echarle mano y matarle, a quien intentara desatarles y hacerles subir?

— Claro que sí.

— Pues bien, esta imagen hay que aplicarla toda ella, amigo Glaucón, a lo que se ha dicho antes; hay que comparar la región revelada por medio de la vista con la vivienda-prisión y la luz del fuego que hay en ella con el poder del sol. En cuanto a la subida al mundo de arriba y a la contemplación de las cosas de éste, si las comparas con la ascensión del alma hasta la región inteligible noerrarás con respecto a mi vislumbre, que es lo que tú deseas conocer y que sólo la divinidad sabe si por acaso está en lo cierto. En fin, he aquí lo que a mí me parece: en el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas; que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder sabiamente en su vida privada o pública.

— También yo estoy de acuerdo en el grado en que puedo estarlo.

— Pues bien, dame también la razón en esto otro: no te extrañes de que los que han llegado a ese punto no quieran ocuparse en asuntos humanos; antes bien, sus almas tienden siempre a permanecer en las alturas, y es natural, creo yo, que así ocurra, al menos si también esto concuerda con la imagen de que se ha hablado.

— Es natural, desde luego.

— ¿Y qué? ¿Crees que haya que extrañarse de que, al

pasar un hombre de las contemplaciones divinas a las miserias humanas, se muestre torpe y sumamente ridículo cuando, viendo todavía mal y no hallándose aún suficientemente acostumbrado a las tinieblas que le rodean, se ve obligado a discutir, en los tribunales o en otro lugar cualquiera, acerca de las sombras de lo justo o de las imágenes de que son ellas reflejo y a contender acerca del modo en que interpretan estas cosas los que jamás han visto la justicia en sí?

— No es nada extraño.

— Antes bien, toda persona razonable debe recordar que son dos las maneras y dos las causas por las cuales se ofuscan los ojos: al pasar de la luz a la tiniebla y al pasar de la tiniebla a la luz. Y, una vez haya pensado que también le ocurre lo mismo al alma, no se reirá insensatamente cuando vea a alguna que, por estar ofuscada, no es capaz de discernir los objetos, sino que averiguará si es que, viniendo de una vida más luminosa, está cegada por falta de costumbre o si, al pasar de una mayor ignorancia a una mayor luz, se ha deslumbrado por el exceso de ésta; y así considerará dichosa a la primera alma, que de tal manera se conduce y vive, y compadecerá a la otra, o bien, si quiere reírse de ella, esa su risa será menos ridícula que si se burlara del alma que desciende de la luz.

— Es muy razonable, asintió Glaucón, esto que dices.

## LOS HUMORES Y LOS TEMPERAMENTOS

TAL PARECE ESTA COMEDIA ESTÁ basada en los humores y temperamentos de los hidalgos y de sus pretendientes que actúan de manera caprichosa y luego resultan ser unas blancas palomas. Fragilidad, tu nombre es mujer, dijo Hamlet refiriéndose a la reina Gertrudis, su madre.

Por eso se me ocurría que tener muy claro esta división, como la entendían en la época isabelina, nos podría ayudar a entender mejor o clasificar mejor a este reparto.

**Humor.-** Se refiere al estado de ánimo y designa propiamente el efecto de éste sobre los semejantes y el medio ambiente. Cualidad compleja que pertenece al núcleo de la estructura de la personalidad. Es una disposición radical que afecta a toda la persona desde los niveles inferiores a los superiores. A diferencia del afecto, el humor es un estado sentimental de larga duración, que puede sufrir fuertes transformaciones en lo corporal, anímico o espiritual, pero muestra unos componentes permanentes, específicos, que estructuran a la persona. La región que regula el humor se considera hospedado en la zona del hipotálamo.

**Humor caprichoso.-** Estado anímico lábil (inestable, cambiante, débil, endeble), fácilmente alterable, que repercute de modo directo sobre la forma como el individuo se comporta consigo mismo y con los demás.

**Humores.-** Líquidos orgánicos. La *patología*

*humoral*, consideraba todas las enfermedades resultantes de alteraciones en los humores. Análogamente, la *psicología humoral* basaba los temperamentos en los humores. Hipócrates y Galeno sustentaron esta concepción. De ellos se derivó el uso del término «humor» en el sentido de estado o disposición de ánimo (buen humor, mal humor). Más tarde, se extendió su uso con el significado de humor alegre y, actualmente, con el de ironía (inglés, *humour*). Este último sentido es el que ha pasado al derivado «humorista». En alemán, Goethe usaba también la voz *Humor* equivalente a *Stimmung* o estado de ánimo, pero ya se extendía el nuevo sentido. «Humorismo —dice Lersch— es un modo de ver la vida en el que descubren y se disculpan las imperfecciones y debilidades de los hombres (incluyéndose a sí mismo) y de las relaciones entre los hombres. »

**El temperamento** es la manera natural con que un ser humano interactúa con el entorno. Ocupa también la habilidad para adaptarse, el estado de ánimo, la intensidad, el nivel de actividad, la accesibilidad, y la regularidad. En psicología, el temperamento es la naturaleza general de la personalidad de un individuo. También podemos definir al temperamento como la manera natural con que un ser humano interactúa con el entorno. Ocupa también la habilidad para adaptarse, el estado de ánimo, la intensidad, el nivel de actividad, la accesibilidad, y la regularidad. En psicología, el temperamento es la naturaleza general de la personalidad de un individuo. Viene del latín *temperamentum*, «medida», peculiaridad e intensidad individual de los afectos psíquicos y de la estructura

dominante de humor y motivación. Algunos médicos de la antigüedad, como Hipócrates y Galeno, distinguían cuatro tipos de temperamentos, considerados como emanación del alma por la interrelación de los diferentes humores del cuerpo: sanguíneos, las personas con un humor muy variable; melancólicos, personas tristes y soñadoras; coléricos, personas cuyo humor se caracterizaba por una voluntad fuerte y unos sentimientos impulsivos, en las que predominaba la bilis amarilla y blanca, y flemáticos, personas lentas y apáticas, a veces con mucha sangre fría, en las cuales la flema era el componente predominante de los humores del cuerpo. Actualmente se acepta que ciertas características del temperamento se deben a procesos fisiológicos del sistema linfático, así como a la acción endocrina de ciertas hormonas. El temperamento tiene, por tanto, un porcentaje genético nada despreciable. También se acepta, de forma general, que los efectos intensos y permanentes del entorno pueden llegar a influir de forma importante en la formación del temperamento de cada individuo. Existen diferentes tipos de temperamentos dentro de la Psicología:

**Temperamento sanguíneo.-** Es una persona de ánimo mudable e inconstante, que a la vez, es cálido y vivaz. Comunicativo y receptivo por naturaleza. Es considerado como una persona extrovertida. Siente las alegrías y tristezas de otros como si fueran suyas.

**Temperamento flemático.-** (gr. *phlegma*, flema o humor flemático, pituita, mucosidad, líquido seroso), lento, indiferente, apático. Es tranquilo, nunca pierde la compostura y casi nunca se enfada. Por su equilibrio, es el más agradable de todos los temperamentos. Trata de

no involucrarse demasiado en las actividades de los demás. No busca ser un líder, sin embargo puede llegar a ser un líder muy capaz.

**Temperamento melancólico.-** (gr. *melaina*, negra; *khole*, bilis), apasionado, hipocondríaco, con tendencia al mal humor y a la tristeza. Es abnegado, perfeccionista y analítico. Sensible emocionalmente, es propenso a ser introvertido. No se lanza a conocer gente, sino deja que la gente venga a él. Es fiable, pues no se permiten abandonar a alguien si están contando con él.

**Temperamento colérico.-** (gr. *khole*, bilis amarilla), de fuerte voluntad, irritable. Es rápido, muy activo, práctico en sus decisiones, autosuficiente y sobretodo independiente. Se considera es que es muy determinado, firme y decidido en sus opiniones. Es también extrovertido, pero no tanto como la persona de temperamento sanguíneo. Se fija metas y objetivos. Es muy ambicioso. No se lanza a una actividad sin objetivo. Valora rápida e intuitivamente y no reconoce los posibles tropiezos y obstáculos que puede encontrar en el camino si busca lograr una meta.

Los cuatro humores y sus elementos correspondientes, estaciones o lugares donde se forman, así como sus temperamentos resultantes, con todo y sus equivalentes modernos son:

<b>c. 400 a.E.</b>	<b>Los humores de Hipócrates</b>	<b>Sanguíneo</b>	<b>Melancólico</b>	<b>Colérico</b>	<b>Flemático</b>
		Sangre	Bilis negra	Bilis amarilla	Flema
	Estaciones	Primavera	Otoño	Verano	Invierno
	Elementos	Aire	Tierra	Fuego	Agua
	Órganos	Hígado	Bilis negra en la vejiga	Bilis amarilla en el bazo	Cerebro y pulmones
	Características	Valiente, amoroso	Descorazonado, insomne	Irritable	Lento, apático
c. 325 a.E.	Las fuentes de la felicidad en Aristóteles	Hedonista (sensual)	Capitalista (comprar activos)	Ético (moralmente virtuoso)	Dialéctico (investiga la lógica)
c. 190	Los temperamentos de Galeno	Sanguíneo	Melancólico	Colérico	Flemático
c. 1550	Los Tótems de Paracelso	Mudable, Salamandra	Industrioso, Gnomos	Inspirado, Ninfas	Curioso, Silfides
c. 1905	Los puntos de vista de Adicke	Innovador	Tradicional	Doctrinario	Escéptico
c. 1914	Las actitudes y valores de Spränger	Artístico	Económico	Religioso	Teórico
c. 1920	Los estilos de caracteres de Kretchmer	Hipomaniaco	Depresivo	Hiperestético	Anestético
c. 1947	Las orientaciones de Erich Fromm	Explotador	Acaparador	Receptivo	Mercadológico
c. 1958	Los tipos cognoscitivos de Myer	PS- percepción sensorial	JS- Juicio sensorial	SI- Sentimiento Intuitivo	PI- Pensamiento Intuitivo
c. 1978	Los 4 temperamentos de Keirsej	Artesanal	Guardián	Idealista	Racional

Tomado de Keirsej, David [1978] (May 1, 1998). *Please Understand Me II: Temperament, Character, Intelligence*, 1st Ed., Prometheus Nemesis Book Co.



## BIBLIOGRAFÍA

- Asimov, Isaac. *Asimov's Guide to Shakespeare*.  
Volumn Two, The English Plays. Garden City, New  
York. Doubleday & Company, Inc. 1970.
- Bloom, Harold. *Shakespeare. La invención de lo  
humano*. Anagrama, Barcelona, España. 2002.
- Boyce, Charles en *Shakespeare, The Essential  
Reference to his Plays, his Poems, His Life and  
Times, and More* editado por A Roundtable Press  
Book, Delta Trade Paperbacks, New York, 1991.
- Daniell David. *The Cambridge Companion to  
Shakespeare Studies*, editado por Stanley Wells.  
Cambridge University Press, Nueva York, 1986.
- Palmer, Alan y Verónica. *Who's Who in Shakespeare's  
England*. St. Martin's Press, New York. 1999.
- Platón. *Dialogos. IV República*. Biblioteca Clásicos  
Gredos. Madrid, España. 1992.
- Shakespeare, William. *Obras Completas*. Estudio  
preliminar, traducción y notas por Luis Astrana  
Marín. Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, España.  
Decimoquinta edición, 1967.
- Shakespeare, William. *The Two Gentlemen of Verona*.  
Penguin Books. Editado por Norman Sanders.  
Londres, Inglaterra. 1968.
- Shakespeare, William. *Los dos hidalgos de Verona*.  
RBA. Traducción, R. Martínez Lafuente.  
Introducción de Norman Sanders. Madrid, España,  
2003.



## CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS DE SHAKESPEARE

1/3	Enrique VI, 1ª, 2ª y 3ª partes	1589-1591
4	Ricardo III	1592-1593
5	<b>Dos hidalgos de Verona</b>	<b>1592-1593</b>
	Venus y Adonis (poema lírico)	1592-1593
6	La comedia de las equivocaciones	1593
	Sonetos (154 sonetos)	1593-1594
	La violación de Lucrecia (poema)	1593-1594
7	Tito Andrónico	1593-1594
8	La fierecilla domada	1593-1594
9	Trabajos de amor perdidos	1594-1595
10	El rey Juan	1594-1596
11	Ricardo II	1595
12	Romeo y Julieta	1595-1596
13	Sueño de una noche de verano	1595-1596
14	El mercader de Venecia	1596-1597
15	Enrique IV, Primera parte	1596-1597
16	Las alegres comadres de Windsor	1597
17	Enrique IV, Segunda parte	1598
18	Mucho ruido y pocas nueces	1598-1599
19	Enrique V	1599
20	Julio César	1599
21	Como les guste	1599
22	Hamlet, príncipe de Dinamarca	1600-1601
	El Fénix y la Tórtola (poema)	1601
23	Noche de Reyes o como quieran	1601-1602
24	Troilo y Crésida	1601-1602
25	A buen fin no hay mal principio	1602-1603
26	Medida por medida	1604
27	Otelo, el moro de Venecia	1604
28	El rey Lear	1605
29	Macbeth	1606
30	Antonio y Cleopatra	1606
31	Coriolano	1607-1608
32	Timón de Atenas	1607-1608
33	Pericles, príncipe de Tiro	1607-1608
34	Cimbelino	1609-1610
35	El cuento de invierno	1610-1611
36	La Tempestad	1611
37	Enrique VIII	1612-1613
38	Dos nobles de la misma sangre	1613

*Los Apuntes sobre  
Los dos hidalgos de Verona*  
se terminaron de imprimir el  
10 de octubre del 2006  
en los talleres de  
Ultradigital Press, S.A. de C.V.  
Centeno 162-3, Granjas Esmeralda  
09810 México D.F.



