

**Universitat de Lleida**

# **Cervantes contra Shakespeare: la modernidad enfrentada al Antiguo Régimen**

Montserrat Maria Boixadera Bosch

Tutor: Ramón de Rubinat Parellada

Trabajo de Fin de Grado en Filología Hispánica

Facultad de Letras de la Universidad de Lleida

Junio de 2021



**Resumen:** el objetivo de este trabajo es comparar a Shakespeare y a Cervantes a través de un examen atento de *Hamlet*, de *Macbeth* y del *Quijote*. El método que hemos usado se basa en la *Crítica de la razón literaria*, de Jesús G. Maestro, concretamente, en la Polemología literaria (eje angular, eje radial, eje circular) y en la Genealogía de la literatura (literatura primitiva o dogmática, crítica o indicativa, programática o imperativa y sofisticada o reconstructivista). La hipótesis de la que partimos es que el éxito de Shakespeare es una consecuencia del Imperio inglés y del dominio de la anglosfera en nuestro siglo y que, en realidad, su modernidad es un mito. El autor inglés es un perpetuador de las ideas del Antiguo Régimen, es decir, de la obediencia al Trono y al Altar; en cambio, Cervantes presenta una potente crítica contra el estamento eclesiástico, contra el estamento nobiliario y contra el idealismo y construye en sus obras un racionalismo antropológico completamente emancipado de la razón teológica, por eso afirmamos que él sí es un verdadero exponente de la modernidad.

**Palabras claves:** Shakespeare, Cervantes, anglosfera, Polemología literaria, Genealogía de la literatura.

**Resum:** l'objectiu d'aquest treball es comparar a Shakespeare i a Cervantes a través d'un examen atent de *Hamlet*, de *Macbeth* i del *Quijote*. El mètode que hem utilitzat es basa en la *Crítica de la razón literaria*, de Jesús G. Maestro, concretament, en la Polemologia literària (eix angular, eix radial, eix circular) i en la Genealogia de la literatura (literatura primitiva o dogmàtica, crítica o indicativa, programàtica o imperativa i sofisticada o reconstructivista). La hipòtesi de la qual partim és que l'èxit de Shakespeare és una conseqüència de l'Imperi anglès i del domini de l'anglosfera en el nostre segle i que, en realitat, la seva modernitat és un mite. L'autor anglès és un perpetuador de les idees de l'Antic Règim, és a dir, de la obediència al Tron i a l'Altar; en canvi, Cervantes presenta una crítica potent contra l'estament eclesiàstic, contra l'estament nobiliari i contra l'idealisme i construeix en les seves obres un racionalisme antropològic completament emancipat de la raó teològica, per això afirmem que ell sí que és un vertader exponent de la modernitat.

**Paraules claus:** Shakespeare, Cervantes, anglosfera, polemologia literària, genealogia de la literatura.

**Abstract:** the goal of this project is to compare Shakespeare and Cervantes through a close analysis of *Hamlet*, *Macbeth* and the *Quijote*. The method we have used is based on *Crítica de la razón literaria* by Jesús G. Maestro, specifically, on literature polemology (angular axis, radial axis, circular axis) and on the genealogy of literature (primitive or dogmatic literature, critical or indicative, programmatical or imperative and sophisticated or reconstructive). Our hypothesis is that Shakespeare's success is caused by the British Empire and the dominance of the anglosphere in our century and that, in fact, his modernity is a myth. The English author perpetuates the Old Regime's ideas, such as obedience towards the Throne and the Altar; on the contrary, Cervantes presents a powerful critic against the ecclesiastical class, against the nobiliary class and against idealism. Furthermore, he builds an anthropological rationalism which is completely emancipated of the theological reason, that's why we state that he's a true exponent of modernity.

**Keywords:** Shakespeare, Cervantes, anglosphere, literature polemology, genealogy of literature.

## Índice

1. Introducción .....	7
2. Marco teórico .....	11
2.1 Literatura, Teoría de la Literatura y Crítica literaria .....	11
2.2 Tipos de Crítica literaria .....	12
2.3 ¿Dialéctica o diálogo? .....	13
2.4. Polemología literaria y Genealogía de la Literatura .....	15
3. <i>Hamlet</i> .....	17
4. <i>Macbeth</i> .....	31
5. <i>El Quijote</i> .....	49
6. Conclusión .....	63
7. Bibliografía .....	67



## 1. Introducción

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como finalidad establecer una comparación entre Cervantes y Shakespeare a partir de la *Crítica de la razón literaria* de Jesús G. Maestro. Esta teoría de la literatura parte del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, pero se desarrolla de forma heterodoxa, es decir, original, y articula un conocimiento científico, conceptual, a partir del cual podemos estudiar la literatura con la máxima objetividad posible, librándonos de psicologismos, de retóricas, de ideologías y de doxografías. En el caso de nuestro estudio, nos hemos centrado en la Polemología literaria y en la Genealogía de la literatura para entender y comparar a ambos autores.

La Polemología literaria explica los tipos de conflicto que pueden darse en una obra literaria a partir de tres ejes: el eje angular, el eje radial y el eje circular. El primero designa la relación entre lo divino o lo numinoso y el ser humano; el segundo, entre la naturaleza y el ser humano y, el tercero, entre los seres humanos. En el caso de Shakespeare, nuestra hipótesis es que su obra se construye, principalmente, alrededor de los dos primeros tipos de conflicto: el angular y el radial. Además, partimos de la idea de que tanto *Hamlet* como *Macbeth* son piezas teatrales que corresponden a la literatura programática o imperativa, es decir, que pertenecen a un determinado programa político o ideológico; nos referimos aquí a la defensa que Shakespeare hace del Antiguo Régimen, es decir, del Trono (el rey) y del Altar (la religión).

Nuestra hipótesis acerca de Cervantes es que el autor español cultiva una literatura opuesta a la de Shakespeare: la literatura crítica o indicativa. Sostenemos que, a diferencia del autor inglés, Cervantes no se adscribe a ninguna ideología, sino que presenta una crítica feroz contra el estamento eclesiástico, contra el estamento nobiliario y contra el idealismo a partir de un racionalismo materialista muy crítico con aquellos que ignoran el orden operatorio efectivamente existente en la realidad de su siglo. En cuanto a la Polemología literaria, Cervantes situaría los conflictos que aparecen en el *Quijote* en el eje circular, es decir, en la relación entre los seres humanos. Su literatura no se pliega ante el Antiguo Régimen, sino que es una muestra de modernidad a principios del siglo XVII.

La oposición y la tensión dialécticas entre ambos autores es más que evidente. Es tan fácil como comparar los siguientes pasajes:

[Capitán] El inexorable Macdonwald (digno de ser rebelde, pues en él bullen las diversas maldades de la Naturaleza) recibe refuerzos de infantes y jinetes de las islas de Poniente y la Fortuna, sonriendo a su causa maldita, ha resultado ser la prostituta de un rebelde (Shakespeare: 1987, p. 122)

Cada cual se fabrica su destino / no tiene aquí Fortuna alguna parte (Cervantes: 2022, I, vv. 156-157).

Cervantes excluye tajantemente, en esta cita de la *Numancia*, la posibilidad de que la Fortuna, como ente numinoso, pueda tener algún tipo de operatoriedad en el ser humano o en su existencia. Nada más lejos de las palabras que encontramos en la obra de Shakespeare, donde la Fortuna se entiende como un ser divinizado que tiene la capacidad de intervenir en el desenlace de la batalla que abre *Macbeth*.

¿Por qué oponemos Cervantes a Shakespeare? ¿Por qué no nos limitamos a trabar un bonito diálogo entre las ideas expuestas en las obras de ambos autores cuya conclusión sea “bueno, al fin y al cabo, los dos son muy buenos, no hace falta compararlos”? El motivo es que no admitimos el diálogo como intercambio de turnos de palabra donde ambos interlocutores alternan sus opiniones (yo digo “A”, tú dices “B”) sin convencer al otro de nada. A diferencia del diálogo, nosotros defendemos la dialéctica, es decir, la oposición de una idea A frente a una idea B en relación con un concepto C relacionado con ambas. Al final del proceso dialéctico, existe un ganador y un perdedor.

Frente a la idea de que Shakespeare es el epítome de la modernidad, nosotros respondemos que no solo no es así, sino que el escritor inglés es, en realidad, todo un exponente de la mentalidad del Antiguo Régimen. Cervantes sí que es un representante de la modernidad, es el opuesto al dramaturgo británico, el contrario irreconciliable de Shakespeare. En las conclusiones, después del proceso dialéctico que vamos a desmenuzar en el cuerpo del trabajo a través del análisis de pasajes concretos extraídos de las obras de ambos autores, veremos quién es el “ganador” y quién es el “perdedor” de la modernidad.

Antes de pasar al marco teórico, debemos hacer algunas consideraciones respecto a las limitaciones de este estudio. Por motivos de extensión y de tiempo disponible, solo hemos ahondado en dos obras de Shakespeare: *Hamlet* y *Macbeth*, dejando fuera de nuestro objeto de estudio piezas teatrales como *El rey Lear* o *Ricardo III*.

En el caso de Cervantes, y con el objetivo de centrarnos en los puntos que reflejaban mejor la polaridad respecto a Shakespeare, no nos hemos extendido en la crítica a los idealistas, sino que hemos considerado más apropiado dedicarnos con mayor profundidad a la crítica del estamento religioso y a la desarticulación de lo sobrenatural y de lo numinoso como operadores en la vida de las personas. Como podrá verse, la exposición del pensamiento crítico de Cervantes no es novedosa, puesto que ya ha sido observada y explicada por Jesús G. Maestro y por Ramón de Rubinat, entre otros.



¿En qué se basa la originalidad de nuestro trabajo, pues? ¿Cuál es el aporte novedoso que podemos dar al campo de la filología y, más concretamente, al estudio de la literatura? En primer lugar, el análisis minucioso y escrupuloso, a partir de la *Crítica de la razón literaria*, de pasajes concretos de *Hamlet* y de *Macbeth*. Asimismo, la afirmación de la teoría y de las investigaciones de Maestro en cuanto a la potencia crítica del *Quijote*, todavía más evidente cuando se compara con Shakespeare. Finalmente, mencionaremos brevemente la popularidad del autor inglés como instrumento de poder de los países de la anglosfera, a pesar de que este no tenga el valor crítico que se le otorga, ni sea, como decía, un representante de la modernidad.

La bibliografía usada es, quizá, menor de lo que se esperaría en un trabajo de este tipo (y más teniendo en cuenta el tema abordado). Empero, hemos decidido, juntamente con mi tutor, no escribir un apartado dedicado a la “crítica de los críticos” para no exceder el formato de un Trabajo de Fin de Grado, ya de por sí suficientemente extenso tal y como ha sido depositado en esta universidad. Asimismo, como la *Crítica de la razón literaria* es una teoría literaria relativamente nueva (apareció en 2017 y todavía sigue en continua actualización por parte de su autor), todavía no existen demasiados estudios que la utilicen.

Además, el objetivo de este trabajo nunca ha sido presentar una crítica doxográfica, es decir, una acumulación acrítica de citas de distintos autores. Para la realización de este estudio eran suficientes los conceptos que proporciona la Teoría de la Literatura de Maestro y las obras literarias de los escritores tratados, sin mayor intermediación. Tener conceptos significa poder pensar las ideas objetivadas en los textos literarios y eso es lo que hemos hecho. No obstante, como podrá verse, sí que hemos recurrido, en ocasiones, a algunos críticos y autores ajenos a la órbita de la *Crítica de la razón literaria*.



## 2. Marco teórico

### 2.1 Literatura, Teoría de la Literatura y Crítica literaria

La Teoría de la Literatura en la que se va a basar la crítica desarrollada a lo largo de este Trabajo de Fin de Grado corresponde a la *Crítica de la razón literaria: una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura*, de Jesús G. Maestro (la referencia completa de esta obra se encuentra en el apartado de bibliografía). Antes de tratar los conceptos desarrollados en la teoría propuesta por Maestro y que nos van a servir para enfrentarnos críticamente a dos de los más alabados autores de todos los tiempos, Miguel de Cervantes y William Shakespeare (con mayor o menor motivo, como ya veremos), debemos definir qué es la *teoría de la literatura*.

La Teoría de la Literatura es una ciencia (con un grado de científicidad menor que el de las matemáticas o el de la física, ciertamente), una realidad gnoseológica cuyo objeto de estudio es la literatura, de la misma manera que la Biología se ocupa de los seres vivos o que la Química, de los elementos de la tabla periódica. Las ciencias tienen umbrales de científicidad y la Teoría de la Literatura tiene, obviamente, los suyos, que, como decíamos, no son los de la Geometría. No obstante, sus aportaciones nos permiten *segregar el sujeto hasta cierto punto*, es decir, lograr que el yo, que la presencia de lo subjetivo no determine el juicio crítico, aunque el “yo”, el sujeto, no pueda eliminarse de la ecuación: en “yo critico el Quijote”, yo no puedo “no estar”, pero lo que sí podemos conseguir es minimizar al máximo las consecuencias que la psicología, la impresión sensible o la ideología puedan tener sobre el ejercicio crítico.

Debemos tener en cuenta que la realidad solo puede ser conocida normativamente mediante conceptos que nos proporcionan distintas ciencias categoriales, ya que, a causa de las continuidades y de las discontinuidades que posibilitan el conocimiento, no existe una *ciencia del todo*. Si todo estuviera conectado con todo (holismo) o nada estuviera conectado con nada (atomismo) el conocimiento sería un imposible. En consecuencia, reiteramos que la Teoría de la Literatura es una ciencia categorial cuyo campo de estudio es la literatura (una realidad ontológica, es decir, algo que es, que existe). Por consiguiente, nuestra crítica literaria se construirá sobre una serie de conceptos (expuestos en la teoría literaria de Maestro y justificados dialécticamente) que nos permitirán tratar de forma competente “las ideas contenidas en los materiales literarios” (Rubinat: 2020a).

Estas ideas se encuentran disueltas en la trama de la obra literaria y deben tratarse en relación con la *symploké* (esto es, el entrelazamiento, la trabazón) de los elementos que forman esa obra: la fábula (es decir, la anécdota, la sucesión de los hechos narrados en la historia, lo que respondería a la pregunta “¿qué pasa?”), el contenido estético (los recursos retóricos y narrativos usados para construirla) y el contenido lógico (las ideas). Ese contenido lógico no puede estudiarse de forma aislada, sino que debe ser tratado en relación con el conjunto de los elementos que hemos mencionado anteriormente.

## 2.2 Tipos de Crítica literaria

Como ya hemos expuesto en el apartado anterior, la crítica literaria que vamos a realizar en este trabajo se fundamentará en una ciencia, es decir, en una Teoría de la Literatura que nos dota de conceptos para que seamos capaces de pensar la literatura de forma crítica y dialéctica. La gnoseología (la ciencia) trata de construir un saber racional y objetivo y, en el caso de la Teoría de la Literatura, nos permite enfrentarnos “de forma racional, crítica, científica y en *symploké* a las ideas objetivadas en los materiales literarios” (Rubinat: 2020a). Sin embargo, existen otras formas de ejercer la crítica, pero que son fraudes, trampas, nos referimos a: la psicología, la retórica, la ideología y la doxografía.

### 2.2.1 Psicología

La crítica literaria que se basa en la psicología se fundamenta en el “yo”, es decir, en el “yo siento”, “yo percibo”, “a mí me inspira”, “me ha gustado”. Este tipo de críticas, fundamentadas en los sentimientos, son inservibles para el estudio científico y objetivo de la literatura, puesto que las emociones no se pueden discutir: los sentimientos se comparten, no se discuten. Pongamos un ejemplo: un individuo lee el *Quijote* de Cervantes y dice que: “Me ha parecido una obra de una pesadez hiperbólica, absurdamente larga e insulsa”.

Frente a él, lo que nadie puede hacer es objetarle algo así como: “Que no, que a ti no te ha parecido aburrida, te ha encantado, ¿cómo no te va a encantar el *Quijote*?”. Nadie puede cambiar la impresión sensible del lector en cuestión. Este diálogo crea una situación ridícula, ya que “la impresión sensible que nos provocan las obras literarias no se discute” (Rubinat: 2020a), porque, precisamente, su discusión es de nula utilidad. En cambio, frente a los sentimientos, hallamos las ideas, las cuales se discuten.

### 2.2.2 Retórica

La crítica literaria retórica se define como aquella que “se construye sobre formas lingüísticas que no remiten a ninguna realidad material” (Rubinat: 2020a). Básicamente, se trata de un “hablar bonito”, de enunciados gramaticalmente correctos, eufónicos, pero que, si se intenta buscar su significado, se descubre que no lo hay. Por ejemplo: “El autor del que hoy se va hablar, el cual es sobradamente conocido por todos los aquí presentes, ante los cuales tengo el honor de presentar hoy un nuevo trabajo, en el cual he tratado de establecer la verdad profunda de la literatura, aquella que se quiere verter cual rayo de luz sobre las tinieblas de nuestra existencia, una verdad que muchos han buscado, pero que pocos han hallado, a causa de su naturaleza volátil y efímera...”. Debo remarcar que no estoy aquí criticando la expresión lingüística rica, sino su uso execrable como pantalla de humo ante la falta de conocimientos objetivos, científicos y racionales.

### 2.2.3 Ideología

La crítica literaria ideológica se basa, como su nombre indica, en un conocimiento racional pero acrítico acerca de sus propios principios. Este tipo de crítica parte de unos preceptos ideológicos que la ciegan y que dan unos valores impropios y anacrónicos a ciertas obras literarias: ¿cómo podemos resignificar autores que eran ajenos, por la época en que vivieron, a nociones como “LGTB” o “feminismo”? Es cierto: podemos fundar un club de lectura que lea obras feministas, pero no sería científico, sino gremial, formar un club de lectura feminista en el que todas las obras literarias se criticasen desde una determinada ideología.

### 2.2.4 Doxografía

La crítica literaria doxográfica se fundamenta en el listado acrítico (aunque aparentemente muy erudito y culto) de citas extraídas de otros autores y que, especialmente, se centra en el principio de autoridad: “si esta persona tan importante y tan reconocida lo ha dicho, será verdad”. Así pues, el crítico en cuestión no dispone, irónicamente, de un saber crítico acerca de la literatura, sino que se limita al mero ensamblaje acrítico de opiniones de otros eruditos con las que construye una especie de centón.

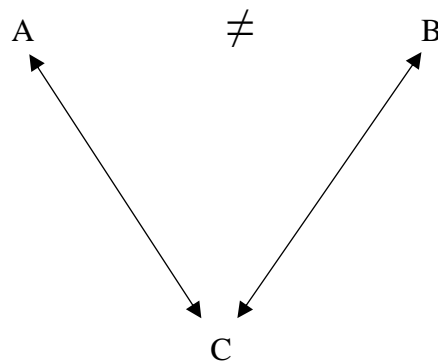
## 2.3 ¿Dialéctica o diálogo?

Según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, el *diálogo* es la “plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas y sus afectos”. A partir de esta definición, entendemos que el *diálogo* consiste en el intercambio de turnos de palabras en el que dos individuos como mínimo expresan sus sentimientos y opiniones y que, una vez se ha

terminado el diálogo, regresan a sus mutuas obligaciones y sentimientos sin que hayan convencido ni hayan sido convencidos de nada o, quizá, sin que se hayan, siquiera, entendido.

Pongamos un ejemplo: hablamos de la *libertad*. A: “Mi libertad termina donde empieza la libertad del otro”. B: “Pues yo creo que no todos podemos tener el mismo grado de libertad”. A: “Que no, que no tienes ni idea”. B: “Tú sí que no tienes ni idea, que solo dices sandeces”. ¿Qué está pasando en este diálogo? Pues que A y B no disponen de un concepto C sobre el que expresarse, es decir, no tienen una referencia, una idea común de qué es la *libertad*. Si los dos interlocutores no fijan el concepto C de *libertad*, su discusión no tendrá ningún sentido.

Así pues, frente al diálogo (repito, la mera alternancia de turnos de palabras), en este trabajo se defiende la dialéctica, que podemos representar con este esquema:



La dialéctica consiste en negar A y defender B desde un concepto común: C. En este combate, alguien gana y alguien pierde, porque ambos discuten a partir del racionalismo crítico que cada uno muestra a partir, siempre, de C. Si no es así, no podemos entendernos. En consecuencia, la dialéctica también debe aplicarse a los estudios literarios: el crítico literario debe enfrentarse a las ideas objetivadas en los materiales literarios (y que se dan en *symploké* con la fábula y con el contenido estético) a partir de C. La posición de otro crítico literario respecto a las mismas ideas de la misma obra deberá construirse, asimismo, a partir de ese concepto C, ajeno a la psicología de ambos críticos. La otra opción es que el segundo crítico proponga un nuevo concepto C para analizar aquellos mismos materiales literarios. Debemos indicar, inmediatamente, que la fijación de los conceptos C debe hacerse de forma sistemática, causal y lógica, es decir, científica: no todo vale. Una teoría A es más potente que una teoría B cuando, desde sus presupuestos, A puede explicar a B y a las demás, mientras que B y las demás, a partir de sus presupuestos, no pueden explicar a A.

Para discutir (no dialogar) acerca de la Polemología literaria, es decir, acerca de la naturaleza de los conflictos que aparecen en las obras de Cervantes y de Shakespeare, nos hemos dotado

de los conceptos de: *eje angular*, *eje radial* y *eje circular* (que definiremos posteriormente), que forman parte de la Teoría de la Literatura, es decir, de la ciencia, del conocimiento sistemático, causal y lógico construido por Maestro.

#### 2.4. Polemología literaria y Genealogía de la Literatura

En este apartado, vamos a responder a la siguiente pregunta: ¿cómo y por qué nace la literatura? Según Maestro, la literatura tiene su origen en la religión mitológica y, posteriormente, se separa de ella “para desarrollarse, a través de la razón, hacia lo que hoy conocemos como literatura” (Maestro: 2015). Por consiguiente, podemos decir que la literatura nace en la religión, en culturas dominadas por el mito y la magia. Los restos de las primigenias manifestaciones literarias serán consideradas como “arqueas literarias”, es decir, como “fragmentos de naturaleza oral o escrita en los que se formaliza objetivamente un material literario primigenio” (Maestro: 2016).

Así pues, en los primeros estadios de su existencia, la literatura se encuentra fuertemente ligada al eje radial y al eje angular. El *eje radial* es aquel que relaciona o contrapone al hombre con la naturaleza; por ejemplo, los textos cuya pretensión es intentar controlar la lluvia (*ad petendam pluviam*). El *eje angular* es aquel que relaciona o contrapone al hombre con una entidad superior, una divinidad; por ejemplo, los mitos habitualmente antropomorfos de la religión grecorromana o los mitos animales de las religiones numinosas. En este eje, el protagonista de la experiencia religiosa y literaria es la divinidad. A partir de este estadio primigenio, la literatura termina asociándose con la filosofía, hecho por el cual se desarrolla racionalmente y se aleja de las concepciones irracionales de sus inicios. En este caso, hallamos el *eje circular*, aquel que relaciona o contrapone a la persona con otra persona, sin la necesidad de ninguna instancia superior, ya sea la naturaleza o la divinidad.

A partir de este conocimiento del génesis de la literatura, podemos establecer su genealogía:

1. Literatura primitiva o dogmática: como su propio nombre indica, es el estadio primigenio de la literatura. Se caracteriza por ser acrítica e irracional y, habitualmente, se desarrolla en culturas no desarrolladas científicamente y cuyos conocimientos se encuentran en el mito, la magia, la religión y la técnica. Dentro de este tipo de literatura encontramos, por ejemplo, la *Biblia* o el *Corán*.
2. Literatura crítica o indicativa: se caracteriza por ser crítica y racional. Se desarrolla, como hemos dicho, a través de un racionalismo crítico. Dentro de este tipo de literatura se halla, *verbi gratia*, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

3. Literatura programática o imperativa: se caracteriza por ser acrítica y racional. Esto significa que, a pesar de disponer de unos conocimientos racionales, no tiene capacidad crítica respecto a sus propias ideas, principios y creencias. Dentro de la Genealogía de la Literatura, entendemos que la literatura programática se origina como resultado del impacto del racionalismo en la literatura primitiva. Así pues, los rescoldos de irracionalismo que quedan, la nostalgia del dogma, se transforma y reside, latente, en la literatura programática.
  - Habitualmente, este tipo de literatura se desarrolla en estados totalitarios (recordemos, por ejemplo, la literatura escrita durante la época soviética), puesto que responde, precisamente, a imperativos del Estado. Este es el tipo de literatura que Platón defiende en su *República*.
  - Literatura programática que responde a programas estéticos definidos: aquella literatura que sigue un modelo ortodoxo de escritura al que uno debe someterse. Por ejemplo, *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega. También se incluyen aquí las preceptivas artísticas de corrientes como el modernismo, el simbolismo, el parnasianismo o el surrealismo, entre otros.
4. Literatura sofisticada o reconstructivista: se caracteriza por ser crítica y aparentemente irracional. Su existencia solo puede darse después de la aparición de la literatura crítica, ya que los autores que cultivan la literatura sofisticada presentan lo que llamaremos un “irracionalismo de diseño”, es decir, juegan con intención crítica con el irracionalismo. Por ejemplo, *El coloquio de los perros*, de Cervantes. En este relato, los protagonistas, dos perros, pueden hablar y desarrollar un pensamiento crítico, un hecho completamente inverosímil del que ellos mismos parecen darse cuenta, ya que Berganza exclama: “Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza” (Cervantes: 2021). El autor no expone aquí, dogmáticamente, que los perros pueden hablar, sino que se sirve de este recurso para desarrollar un ejercicio de crítica al idealismo.



### 3. *Hamlet*

En este apartado vamos a estudiar una de las obras más famosas de Shakespeare: *Hamlet*. A través de la *Crítica de la razón literaria* y de los tres ejes de la Polemología literaria estipulados en el marco teórico de este trabajo, examinaremos las ideas objetivadas en esta obra literaria y que encontramos relacionadas en *symploké* con la fábula y el contenido estético.

Los ejes que tienen una mayor importancia en *Hamlet* son el radial y el angular, es decir, el eje de la naturaleza (referido a las pasiones humanas) y el eje de lo divino (en este caso, la religión y la moralidad cristianas). En consecuencia, resulta muy desconcertante la afirmación de José María Valverde, según la cual:

Se ha señalado que en la obra de Shakespeare todo ocurre como si el Cristianismo no hubiera existido jamás —muy en segundo plano puede aparecer alguna figurilla de fraile, algún remoto convento, pero nunca una alusión a las creencias básicas cristianas ni a la Iglesia como institución—. La mentalidad de los personajes shakesperianos solo conoce —en todo caso — una moralidad estoica (13)<sup>1</sup>.

Contra lo que afirma el profesor Valverde, debemos tener en cuenta el pensamiento y el comportamiento del protagonista de la obra. Si atendemos a lo anterior, vemos que Hamlet expresa en múltiples ocasiones opiniones de cariz nihilista y misántropo:

¡Qué fatigosas, rancias e inútiles me parecen todas las costumbres de este mundo! ¡Qué asco me da! (14)

¿Qué esa quintaesencia de polvo? El hombre no me deleita (40).

"La tierra [...] me parece un estéril promontorio [...] todo eso no me parece otra cosa sino una turbia y pestilente reunión de vapores" (41)

“¿Qué hacen los tipos como yo, reptando entre cielo y tierra?” (54).

En consecuencia, el final de *Hamlet* debería parecer inevitable: el suicidio. ¿Por qué un individuo que piensa de este modo debería permanecer en esa vida y en ese mundo que tan asquerosos le parecen? Nosotros sostenemos que la respuesta a esta cuestión se encuentra en el eje angular, en la creencia religiosa: Hamlet no se suicida porque tal acción va contra la voluntad de Dios: “¡Oh si el Eterno no hubiera fijado su ley contra el suicidio! ¡Oh Dios, oh Dios!” (14). Dentro del dogma cristiano, solo Dios tiene la potestad de dar y quitar la vida, por lo tanto, aquel que reclame para sí el final de su propia vida actúa contra Él y se condena. Así pues, diremos que, a causa del miedo a la condenación eterna y al juicio desfavorable de Dios,

---

<sup>1</sup> Valverde es el autor de la edición que hemos manejado para la escritura de este TFG: Shakespeare, W. (1987). *Hamlet. Macbeth*. Tr. José María Valverde. 5a ed. Barcelona: Planeta. Todas las citas pertenecen a esta edición.

Hamlet no se mata. Lo anterior pone de manifiesto que sus acciones se ven claramente determinadas por la razón teológica cristiana.

El suicidio volverá a desempeñar un papel protagonista en *Hamlet* con la muerte, en circunstancias no demasiado claras, de Ofelia. En el diálogo entre los aldeanos (que actúan como sepultureros) del quinto acto encontramos la misma razón que aducíamos en el párrafo anterior: “Si no hubiera sido una mujer noble, la habrían enterrado fuera de sepultura cristiana” (97). Efectivamente, los suicidas no podían ser enterrados en un cementerio cristiano y no fue hasta la promulgación por Juan Pablo II del Código Canónico del año de 1983 cuando esta posición empieza a cambiar en el seno de la ortodoxia religiosa de la Iglesia católica:

Al suicida no se le admitía al ritual funerario y se le negaba el entierro en lugar sacro. Esta dura sanción ancestral fue confirmada por el canon 1240 del Código de 1917 y se mantuvo en vigor hasta que el vigente Código de 1983 elimina la prohibición de exequias al suicida (Rodríguez Ennes, 2018: 325).

En efecto, el Código de Derecho Canónico de 1983, actualmente vigente, reconoce en su canon 1176 que “las exequias eclesiásticas u honras fúnebres constituyen un derecho de todos los fieles” (Rodríguez Ennes, 2018: 322).

En cambio, en la Iglesia anglicana, propia de la angloesfera en la que situamos a Shakespeare, es en 1882 cuando se aprueba el entierro del suicida en camposanto, aunque no se pueda despedir al difunto con las exequias rituales propias de la fe anglicana:

*In 1882 the Interments (felo de se) Act 1882 (the Latin term meaning ‘felon of himself’) made it lawful for the body of a person who, being of sound mind, had committed suicide to be buried in a churchyard. But it remained unlawful to use the Burial Service itself: a special form of service prescribed or approved under the 1880 Act had to be used (Church of England, 2014: 1882).*

Así pues, resulta innegable que el eje angular tiene un operatoriedad implacable en la suerte de los individuos, incluso después de su muerte. El dogma cristiano acerca del suicidio controla a Hamlet, pero, como iremos viendo, tampoco se libran de él el resto de personajes. Aunque con una fuerza menor, en la cita de *Hamlet* que hemos mencionado observamos una crítica a la doble moral de la Iglesia que encontraremos, también, en boca de Ofelia:

No hagas como ciertos pastores sin gracia: no me muestres el abrupto y espinoso camino del cielo, mientras ellos, como libertinos jactanciosos y desatados, pisan el sendero de rosas de los goces, sin atender a su propia doctrina (19).

Pasemos ahora a observar el comportamiento de Hamlet con el resto de personajes. Es obvio que la obra se organiza a través de un irracionalismo: la venganza de sangre. El tío de Hamlet mató al padre de este, al rey, y se casó con su viuda, la madre del protagonista; por consiguiente,

la venganza que debe perpetrar Hamlet nos sitúa dentro del eje radial, es decir, nos remite a las pasiones, las cuales vienen dadas por la naturaleza del ser humano. Asimismo, el impulso pasional se conjuga con el dogma teológico; de hecho, es el propio Hamlet el que dota a su venganza de una dimensión trascendental, hecho este que nos lleva al eje angular: “incitado a mi venganza por el Cielo y el Infierno” (49).

El eje angular condiciona las acciones de Hamlet, en especial, el temor a la condena eterna de su alma. En su famoso monólogo, se refleja este miedo de forma clara: “¿Quién aguantaría cargas, gruñendo y sudando bajo una vida fatigosa, si no temiera algo después de la muerte?” (52). Ese “después” es definido por la razón teológica como el Juicio Final, aquel en el que la humanidad será separada entre justos y pecadores. Esta misma idea es compartida por el nuevo rey: “No es así allá arriba; allí no hay trampas, allí la acción queda en su verdadera naturaleza, y nos vemos obligados a prestar declaración ante la cara y frente de nuestras culpas” (69). El “allá arriba” es el Cielo del cristianismo, en el que cada uno de nosotros, según el dogma religioso, deberá rendir cuentas a Dios y ser condenado o salvado según la fe exclusivamente (para los protestantes) o según la fe y las buenas obras (para los católicos).

La trascendencia del juicio de Dios recorre la obra y se refleja en las acciones de todos sus personajes. Por ejemplo, el padre de Hamlet le pide a este que su venganza no alcance a su madre, porque la justicia divina ya se encargará de ello: “Que tu alma no prepare nada contra tu madre, déjasela al Cielo” (26). El miedo a la muerte y al Juicio Final que atenaza al protagonista ya ha alcanzado a su padre, porque su muerte ha acaecido de la siguiente forma: “Podado en plena floración de mi pecado, sin comulgar, sin preparar, sin unguir: sin contar con nada, sino enviado por mi cuenta con todas mis imperfecciones sobre mi cabeza” (26). Nadie, ni el rey de Dinamarca, puede escapar al juicio de Dios después de la muerte.

En esta cita, además, observamos la problemática que representa la muerte en pecado. El hecho de no disponer de los sacramentos necesarios para el tránsito a la vida eterna (como son la comunión, la confesión o la extremaunción) ha provocado que el antiguo rey haya sido condenado al fuego eterno: “Y sujeto de día a ayunar en el fuego, hasta que quemen y purifiquen los turbios delitos que cometí en mis días naturales” (24). Así pues, este personaje, según el dogma cristiano, muere sin haber sido perdonado por los pecados que ha cometido y, en consecuencia, es arrojado, irremediabilmente, al infierno, a la condenación del fuego eterno, que es lo que Hamlet, como decíamos, más teme.

¿La aparición del espíritu atormentado podría tratarse de una forma de amedrentamiento contra el espectador? Es difícil afirmar, a partir de este solo ejemplo, que Shakespeare quisiera atemorizar al público a través de la condena después de la muerte. Sin embargo, debe tenerse en cuenta la multitud de elementos que ya hemos visto, y los que continuaremos analizando, en los que la doctrina religiosa cristiana impera y demuestra su peso sobre las acciones de todos y cada uno de los personajes.

La proliferación de las ideas dogmáticas y del eje angular no pueden ser una casualidad cuando se dan en semejante número, sino que solo pueden ser causales, programáticas. Shakespeare cultiva un tipo de literatura fundamentada en el irracionalismo religioso que se adapta a las fuerzas poderosas de su época, es decir, el Altar (la religión, en este caso, el dogma cristiano propio de la Iglesia anglicana) y el Trono (esto es, la realeza).

Si proseguimos con el análisis de la obra, podemos ver que la razón teológica vuelve a influir en el comportamiento de Hamlet. Cuando este se encuentra a punto de asesinar al actual rey, el dogma condiciona sus acciones: “Y entonces ¿quedo vengado al sorprenderle cuando se purifica el alma, cuando está listo y a punto para su tránsito?” (70). Como vemos, a diferencia del padre de Hamlet, Claudio sí se ha preparado para la muerte, a través de la oración, por lo que, según el racionalismo propio del cristianismo que domina al protagonista, de morir en aquel momento, el alma de Claudio iría a al cielo y la de Hamlet, en cambio, al infierno.

El miedo a condenarse a sí mismo (y que su enemigo alcance la salvación) es lo que dirige la venganza del protagonista: “Búscate una ocasión más horrible [...] o en algún acto que no tenga sabor de salvación. Entonces, échale la zancadilla para que sus talones golpeen el Cielo, y su alma esté tan condenada y negra como el Infierno adonde va” (70). La muerte del actual rey no debe ser únicamente terrenal, sino que su sufrimiento por el crimen que ha cometido ha de ser eterno, ha de trasladarse a la vida después de la muerte.

El propio Claudio se ve esclavizado por la sempiterna culpa del pecado, en este caso, haber asesinado a su hermano: “Mi culpa está podrida, hiede hasta el Cielo: tiene encima la maldición prístina, el asesinato de un hermano” (69). En estas líneas, el rey se remite a una de las más famosas historias del Antiguo Testamento: el asesinato de Abel por Caín: “Por eso, quedarás maldito y expulsado de la tierra que se ha bebido la sangre de tu hermano, a quien tú mataste” (Sociedad Bíblica de España: 2002, Gn. 4:11). Y no solamente eso, sino que el propio Jesús, en el sermón de la montaña, vuelve a remitirse a la falta que supone el asesinato del hermano:

Habéis oído que a vuestros antepasados se les dijo: ‘No mates, pues el que mata será condenado.’ Pero yo os digo que todo el que se enoje con su hermano será condenado; el que insulte a su hermano será juzgado por la Junta Suprema, y el que injurie gravemente a su hermano se hará merecedor del fuego del infierno (Sociedad Bíblica de España: 2002, Mt. 5:21-22).

Así pues, sobre Claudio, al igual que sobre Hamlet, recae el dogma religioso con toda su fuerza. El pecado que se remonta a los inicios de los tiempos según la tradición judeocristiana lo condena a las más amargas tribulaciones ahora y en la otra vida. Además, esta falta no solo remite a un pecado ancestral, sino que se ve renovada por las propias palabras del Mesías en el Nuevo Testamento, a partir de las cuales podemos suponer que Claudio será abocado, sin remedio, a las llamas del infierno: cuestión, esta, clave, para entender la potencia operatoria de lo angular en la obra.

El debate interno de Claudio no surge en exclusiva de la gravedad de su pecado, sino también de la tensión entre la posibilidad de redención de su crimen a través de la plegaria, por un lado y, por otro, su falta de arrepentimiento por la acción cometida:

Pero, oh, ¿qué forma de oración puede servir a mi intento? Perdóname mi torpe asesinato... Eso no puede ser, puesto que sigo poseyendo los efectos por los que hice el crimen, mi corona, mi ambición, y mi Reina. ¿Puede uno ser perdonado y conservar el delito? (69).

En efecto, según la creencia anglicana, al igual que en la Iglesia Católica, la confesión o, en este caso, la oración no implica la absolución si no va acompañada de arrepentimiento:

*What is necessary to receive the grace of absolution? Repentance, in which I intend to resist further sin, accept responsibility for my actions, and endeavor to repair damage I have caused; and faith, by which I thankfully receive God's forgiveness* (Steele, 2020).

Según esta exigencia, Claudio no podría ser absuelto de su pecado y, todavía menos, de un pecado tan grave como el asesinato de su propio hermano, tipificado ya en el Antiguo Testamento; en consecuencia, el nuevo rey sigue sujeto a la condenación eterna, al infierno.

Retomemos, ahora, nuestra atención a Hamlet. Como hemos visto en sus pronunciamientos nihilistas, al protagonista parece no importar le la vida terrenal e, incluso, se muestra desafiante ante el posible poder del fantasma: “Mi vida, no me importa el precio de un alfiler; y en cuanto a mi alma, ¿qué le puede hacer, si es cosa tan inmortal como él?” (23). Como creyente en el dualismo cristiano (heredado de la teoría platónica), el daño a su cuerpo le es indiferente y, en cuanto a su alma, como eterna e inmortal que es, Hamlet desdeña cualquier poder que el fantasma pueda tener sobre ella; sin embargo, este hecho contrasta radicalmente con sus

acciones: Hamlet teme por su alma y por las consecuencias que el cumplimiento de las directrices que le da su fallecido padre pueda tener en su vida eterna.

Hamlet no termina de fiarse del Espectro, ya que este podría ser una artimaña del propio demonio: “El espíritu que he visto puede ser el Diablo, y el Diablo tiene poder para tomar una figura agradable” (49). Como hemos visto, este hecho se conjuga con el miedo de Hamlet a la vida después de la muerte y con la posible condena de su alma. Si el espectro fuese un engendro del mismísimo Lucifer (al que Hamlet otorga una capacidad operatoria indudable dentro de este mundo dominado por la creencia religiosa), estaría cediendo a la voz del pecado y, de esta forma, se condenaría al suplicio eterno del Infierno.

La preocupación por las artimañas de Satanás también se revela a través de las afirmaciones de otros personajes, como Polonio: “A menudo se nos puede censurar porque [...] con el rostro de la devoción y la acción piadosa, azucaramos al mismo diablo” (52). Nada es seguro ante la potencia del demonio, incluso las supuestas buenas acciones se pueden tergiversar en favor del Maligno. Consiguientemente, según está forma de pensamiento, las reticencias de Hamlet respecto al mandato del espectro estarían más que justificadas.

La duda ante la naturaleza diabólica del fantasma vuelve a expresarse por el protagonista de la obra en la escena de los actores. En ella, Hamlet propone a una compañía de teatro que represente un argumento similar a lo ocurrido en el seno de la casa real de Dinamarca, es decir, el asesinato del rey por parte de un envenenador, así como la posterior seducción de la reina por parte del propio asesino. Su objetivo es que la reacción de Claudio revele si, como el espíritu le ha dicho, él ha sido el asesino de su padre: “Si su culpa oculta no se escapa de su perrera en un cierto parlamento, es un espíritu condenado lo que hemos visto, y mis imaginaciones son tan torpes como la fragua de Vulcano” (58).

En consecuencia, si el rey Claudio no se viese interpelado por la artimaña de Hamlet en forma de teatro, se confirmaría que el fantasma es fruto del infierno y, por consiguiente, se vería claro que su función no es otra que arrastrar a Hamlet a un pecado, el asesinato, que lo condenaría para toda la eternidad. Este es el *quid* de la cuestión: una vez más, el miedo al infierno es el que sujeta al protagonista en todas sus acciones.

Llegados a este punto, podemos ver que el eje angular es indispensable para la comprensión de *Hamlet* y de todos sus personajes. La afirmación del profesor Valverde que hemos examinado al principio de este apartado es del todo insostenible: precisamente, el cristianismo es un elemento fundamental en esta obra de Shakespeare sin el cual es imposible entender las

acciones de Hamlet o de Claudio. La religión y sus dogmas condicionan la obra con su razón teológica pero también se ven reflejados en una sociedad que demuestra estar impregnada por el imaginario cristiano:

[Hamlet] Aquí como antes, así os ayude la misericordia divina (28).

[Hamlet] Entonces está cerca el día del Juicio (40).

[Rosencrantz] Van a recibir muy cuaresmal tratamiento por parte vuestra [los actores] (42).

[Hamlet] Por los clavos de Cristo (43).

[Hamlet] Entonces tiene que construir iglesias: o, si no, tendrá que sufrir que no se piense en él (60).

[Hamlet a su madre, la reina] Confiésate al cielo, arrepíentete de lo pasado (75).

Examinemos ahora la importancia del eje radial. Como ya hemos dicho al principio de este capítulo, el protagonista se ve arrastrado por la venganza de sangre, la cual nos remite a las pasiones propias del ser humano. Sin embargo, a pesar de ser un elemento central para el desarrollo del drama, el eje radial se encuentra supeditado al eje angular o, como mínimo, conjugado con él.

Las pasiones que se exponen en esta obra también incluyen la pasión amorosa, que se manifiesta, básicamente, en la relación entre Ofelia y Hamlet. En boca de Polonio, escuchamos las siguientes afirmaciones:

Ya sé, cuando la sangre arde, qué pródiga es el alma en prestar juramentos a la lengua (21).

Es el éxtasis mismo del amor, cuya violenta naturaleza se destruye a sí misma, llevando la voluntad a empresas desesperadas, tanto como cualquier pasión de este mundo (32-33).

La pasión amorosa entre la hija de Polonio y el protagonista tendrá un final horroroso: Ofelia enloquece, se cae al río y se ahoga (o se suicida: este hecho no termina de esclarecerse), mientras que Hamlet terminará muriendo. Este sentimiento extremo, no sometido a la razón, desborda a los propios personajes y los aboca a su perdición.

Por otra parte, la lascivia y la lujuria son fundamentales para el transcurso de la obra, pues son dos de las pasiones (a parte de la codicia y la ambición) que incitan a Claudio a matar al rey. El eje radial es básico en la acción que determina el porvenir de todos los personajes; de hecho, es el asesinato del antiguo monarca el que lleva a Hamlet a su propia perdición y a la de toda la casa real de Dinamarca.

El espectro lo narra del siguiente modo: “Esa bestia adúltera e incestuosa, con la brujería de su ingenio y con dones traidores [...] ganaron para su vergonzosa lujuria la voluntad de mi reina” (25). Los adjetivos “adúltera” e “incestuosa” no son gratuitos, porque en ellos volvemos a ver cómo el eje radial se conjuga con el eje angular, ya que, dentro del cristianismo, el adulterio y el incesto son dos ofensas contra el matrimonio establecido por Dios. El adulterio se encuentra estipulado como falta en buena parte de los textos sagrados, desde el libro del Éxodo al Sermón del Monte en el Nuevo Testamento:

No cometas adulterio (Sociedad Bíblica de España: 2002, Ex. 20:14).

Habéis oído que antes se dijo: ‘No cometas adulterio. Pero yo os digo que cualquiera que mira con codicia a una mujer ya cometió adulterio con ella en su corazón (Sociedad Bíblica de España: 2002, Mt. 5:27-28).

También se dijo: ‘Cualquiera que se separe de su esposa deberá darle un certificado de separación.’ Pero yo os digo que todo aquel que se separa de su esposa, a no ser en caso de inmoralidad sexual, la pone en peligro de cometer adulterio. Y el que se casa con una mujer separada también comete adulterio (Sociedad Bíblica de España: 2002, Mt. 5:31-32).

Asimismo, debemos tener en cuenta la trascendencia de la lujuria para la religión, puesto que en sus preceptos se encuentra tipificada como parte de los siete pecados mortales. Por consiguiente, es fácil ver, una vez más, cómo el eje radial se conjuga con el eje angular: la lujuria es uno de los factores que llevan a Claudio al crimen, pero, además, esa pasión tiene una dimensión teológica y religiosa que la traslada al pecado, propio de la esfera cristiana en general. Sin embargo, la motivación lujuriosa se ve supeditada a la ambición política de Claudio; el amor de la reina es solo un beneficio adicional a su mayor propósito: ser rey. Su aspiración pertenece, en cuanto a un objetivo político, al eje circular, a la obtención del poder dentro de una sociedad humana (Dinamarca) y cuyo medio es el asesinato de otra persona.

El eje radial aparece en otras ocasiones en forma de superstición: [Horacio] “he oído decir que el gallo, [...] con su altanera garganta de agudo sonido despierta al dios del día; y que, ante su aviso, todo espíritu que yerre y vague por mar, fuego, tierra o aire, regresa a su confín” (9). La sabiduría popular a la que remite el “he oído decir” se une a la creencia irracional expresada por Horacio de que un animal, el gallo, pueda conjurar a una supuesta deidad (identificada con el día) que echa a los espectros del mundo terrenal.

En pasajes posteriores, lo radial se vuelve a encontrar con lo angular, puesto que la superstición cobra una dimensión religiosa con la figura de Jesucristo. Por la época de Navidad, según lo



que dice Marcelo, a través, igualmente, del canto del gallo, cualquier manifestación mágica o sobrenatural se ve inhibida:

Dicen algunos que cuando se aproxima la época en que se celebra el nacimiento de nuestro Salvador, el ave del alba canta toda la noche: y entonces —dicen— ningún espíritu puede andar por ahí [...] y entonces no hay planetas que choquen, ni hadas que encante, ni brujas que tengan poder de hechizar (9).

No solo se le otorga a un ave una supuesta capacidad mágica (y se da por hecho la existencia de seres como brujas o espectros), sino que la potencia operatoria en el eje radial se atribuye también a un lugar físico. En palabras, otra vez, de Horacio, oímos la siguiente afirmación: “Ese mismo lugar, sin otro motivo, pone antojos de desesperación en todo cerebro que mire desde tantas brazas al mar y le oiga rugir abajo” (23). Así pues, la cima de la escollera, por sí misma, sería capaz de arrastrar a los humanos a su perdición: sobreentendemos que provoca pensamientos suicidas en sus víctimas y que las aboca al mar, a la muerte.

Asimismo, al ser sobrenatural, al igual que al gallo o a la cima de la escollera, se le da una trascendencia importante y crucial para el desarrollo del argumento; en boca de Horacio: “esto presagia alguna extraña erupción en nuestro Estado” (7). En este caso, la mentalidad supersticiosa de Horacio atribuye a la aparición del espectro la catástrofe de toda Dinamarca. Precisamente, este *omen* se cumplirá al final de la obra: los miembros de la casa real son asesinados o mueren, por lo que Fortinbrás, príncipe de Noruega, terminará asumiendo el poder. En consecuencia, podemos afirmar que el autor de *Hamlet* le otorga una enorme capacidad operatoria al presagio, fruto de una creencia irracional exacerbada.

Como ya hemos mencionado, la presencia de lo sobrenatural permanece inexplicada para los personajes de las obras de Shakespeare pero es que, además, la realidad de estas presencias se da por demostrada empíricamente y, por lo tanto, por verdadera. Empecemos por las palabras de Horacio al principio de la obra, después de la primera aparición del espectro: “Ante Dios, no lo podría creer sin el testimonio sensible y verdadero de mis propios ojos” (7). En esta afirmación vemos reflejada una estrategia de Shakespeare para hacer creer al espectador que el espectro no es una construcción de la psicología o de la supuesta locura de algunos de los personajes de la obra (especialmente, de Hamlet), sino que se trata de una materia que pertenece al mundo físico, cuya existencia se ve demostrada por la experiencia sensible, empírica, de quienes se lo encuentran.

Según algunos críticos, la locura del protagonista sería una estrategia para evadir el juicio de los otros y poder Hamlet llevar a cabo su venganza: “The old stratagem of simulating madness

in order to evade difficult situations or conflicts is drawn by Shakespeare from Saxo Grammaticus” (Paduano, 2018, 213). Asimismo, en múltiples ocasiones, Hamlet reivindica su cordura y dice que su supuesta locura no es nada más que el fruto de su ingenio: “No estoy loco, sino loco por astucia” (76). En páginas anteriores, afirma: “No es locura lo que he dicho: ponme a prueba y repetiré la cosa palabra por palabra, de lo que huiría brincando la locura” (74). Su mente enfermiza sería una simulación delante de sus contemporáneos para conseguir sus objetivos: “Vienen a la función: yo tengo que hacer el loco” (58).

No obstante, este hecho contrasta con lo expuesto en líneas anteriores: a pesar de que Hamlet afirma que él solo finge estar loco, también da crédito a la existencia de un espectro, lo que genera una contradicción respecto a su condición mental. En cualquier caso, Shakespeare resta credibilidad a la consistencia de la cordura de Hamlet y provoca una falta de coherencia en este personaje a causa de la incompatibilidad entre ver espectros y estar lúcido.

El trato de lo sobrenatural en *Hamlet* contrasta frontalmente con Cervantes, autor de una literatura plenamente crítica o indicativa (es decir, racional y crítica) y que resuelve cualquier duda acerca de los elementos sobrenaturales que puedan aparecer en sus obras. En Cervantes, todo hecho aparentemente mágico es rápidamente corregido o desmitificado. Por el contrario, como acabamos de ver, Shakespeare se une al juego de lo irracional e, incluso, lo justifica y le otorga un poder operatorio que resulta determinante en *Hamlet*.

La mentalidad que Shakespeare otorga a Hamlet y con la que este ve y comprende el mundo es mucho más cercana a la razón teológica de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca que a cualquier tipo de comparación con la razón antropológica que domina la obra de Miguel de Cervantes. El protagonista del drama que estamos tratando tilda a Dinamarca y a todo el mundo, en general, de prisión:

Hamlet: Dinamarca es una prisión

Rosencratz: Entonces lo es el mundo

Hamlet: Y muy amplia, en que hay muchas celdas, calabozos y mazmorras (40).

En consecuencia, según esta mentalidad, los seres humanos nos vemos atrapados en una realidad que nos oprime y nos encarcela. En el caso de Hamlet, el sentimiento de desazón se ve acentuado por el debate entre la pulsión pasional (eje radial), es decir, el impulso de la venganza de sangre que le impele a matar a su tío, y el miedo a la vida eterna, a la condena eterna si accede a ella como pecador (eje angular). Como decíamos al principio, el eje circular

(es decir, la relación y la tensión entre los seres humanos) se encuentra ausente de las consideraciones de Hamlet en cuanto a sus acciones.

Más adelante, será Guildenstern, uno de los cortesanos, quien impactará directamente en la idea clave de la obra de Calderón: la vida no es nada más que un sueño y no importa cuáles sean nuestras ambiciones, perspectivas o aspiraciones; nada importa ante esta realidad endeble: “Y esos sueños, en efecto, son ambición, pues aún la misma realidad de los ambiciosos no es más que un sueño” (40). Esta perspectiva supone que el despertar verdadero se halla en la muerte, que la verdadera vigilia es la vida eterna en Dios: esto amedrenta todavía más a un creyente como Hamlet, individuo, como hemos visto, aterrorizado ante la idea de la posible condenación eterna de su alma.

Otros puntos sobre los que debemos incidir en este análisis son los componentes del pensamiento propio del Antiguo Régimen, sobre los cuales ya hemos hecho una breve mención en líneas anteriores: el Trono y el Altar. Este binomio lo podemos resumir gracias a estas palabras de Polonio: “Os aseguro, mi buen soberano, que debo mi obediencia, igual que mi alma, a mi Dios y a mi augusto Rey” (34). Este cortesano expresa a la perfección qué significa la mentalidad del Antiguo Régimen: obediencia a Dios (que viene condicionada por la creencia en el dogma cristiano, en este contexto) y obediencia al monarca.

Respecto a este segundo punto (puesto que el primero ya lo hemos analizado ampliamente), en *Hamlet* hallamos algunos pasajes que lo ilustran a la perfección. En palabras de Rosencrantz, observemos la siguiente afirmación:

La vida solitaria y personal está obligada a guardarse de daños con toda la energía y recursos de la mente; pero mucho más el espíritu de cuyo bien dependen y derivan las vidas de muchos: la extinción de la Majestad no muere sola, sino que, como un abismo, atrae consigo lo que está cerca [...] y cuando cae, la ruina estrepitosa aguarda a todos los pequeños añadidos y diminutas dependencias. El Rey nunca suspira solo, sino con un gemido universal (68).

La idea que podemos sustraer de esta cita es que el rey, como autoridad cuyo poder controla el destino de tantísimos súbditos, es esencial para el correcto funcionamiento del Estado. Su vida es lo más importante, ya que de él dependen tantas otras: si el rey muere, se cae el mundo en su totalidad. La figura del monarca es imprescindible para la sociedad, sin él no podría entenderse la configuración del mundo y de las estructuras políticas humanas: de aquí la relevancia del Trono en el Antiguo Régimen.

La cita anterior se encuentra profundamente relacionada con las siguientes palabras de Laertes, hermano de Ofelia:

Quizás ahora te quiere [...], pero tienes que temer, pesando su grandeza, que su voluntad no es suya, pues él mismo es vasallo de su nacimiento: no puede, como las personas sin rango, tirar por su lado, pues de su elección depende la santidad y salud de todo el Estado (18).

Aquí se reitera la importancia del monarca dentro de la organización de la sociedad, ya que sus acciones y sus decisiones determinan el rumbo de todos sus súbditos, no solamente el de su propia vida. Su posición en el más elevado escalafón de la pirámide social también viene acompañada de una serie de obligaciones que, por ejemplo, le impiden elegir a quién amar.

La idea acerca de la importancia del soberano entronca con la siguiente cita en boca del propio rey: “Déjale, Gertrudis, no temas por nuestra persona. Hay tal divinidad ciñendo a un Rey, que la traición no puede más que atisbar lo que quiere, realizando poco de su deseo” (87). De entrada, Claudio se jacta de una supuesta invulnerabilidad de la realeza, en este caso, frente a la amenaza que representa Laertes. Empero, en sus palabras hallamos otra de las creencias en las que se fundamentaban las monarquías absolutas y, asimismo, el Antiguo Régimen: el derecho divino de los reyes.

Esta teoría da una razón teológica al gobierno de los monarcas, los cuales estarían investidos de un cierto grado de divinidad. En consecuencia, no tenían que rendir cuentas a sus súbditos, sino solamente a Dios, por lo que su gobierno absolutista estaría más que justificado. Precisamente, uno de los grandes impulsores de esta corriente de pensamiento fue el rey Jacobo I de Inglaterra (1566-1625), autor de *The True Law of Free Monarchies* (1598), que fue soberano y contemporáneo del propio Shakespeare (1564-1616).

Así pues, ¿las palabras de Claudio son una mera casualidad o tienen un componente causal? Después de haber analizado los elementos que se relacionan con el Antiguo Régimen en *Hamlet* y a través de las citas que hemos aportado, afirmamos que Shakespeare perpetúa y transmite al público los valores de esa mentalidad: la importancia de la obediencia al Trono y al Altar. La obra del autor inglés es profundamente programática, en ella se mantienen la monarquía y la religión: el eje angular, en forma de la razón teológica cristiana, tiene un peso determinante sobre todos los personajes. En cuanto al Trono, el propio profesor Valverde, en su introducción, afirma que el rey es “símbolo de todo valor y orden en el mundo shakesperiano” (XIII), y en esto sí estamos de acuerdo con Valverde.

El gobierno real es defendido por su supuesto carácter divino, un postulado impulsado por el propio Jacobo I. Según algunos estudiosos, *Hamlet* fue publicado por primera vez en cuartilla en 1603, año del inicio del reinado de este monarca en Inglaterra:

*Queen Elizabeth died on 24 March 1603, and James VI and I became patron of the theater company that, by patent dated 11 May 1603, became the King's Servants. The First Quarto, dated 1603, must have been published later than 11 May, because its title page describes the play as having been "acted by his Highnesse seruants" (Ward, 1992: 280).*

Por consiguiente, Shakespeare se convertiría en un evidente adulator del nuevo monarca. En la línea de pensamiento que se expone en *Hamlet*, se glorifica al rey y al carácter divino de su gobierno. Asimismo, es fácil ver en Fortinbrás de Noruega, el restablecedor del orden en Dinamarca, una alegoría de Jacobo I, quien reinó después del periodo de incertidumbre que supuso el final del reinado de Isabel I, última reina de la dinastía Tudor.

Sin embargo, otros estudiosos datan *Hamlet* “near the end of the reign-in the period 1599-1601” (Kurland, 1994: 280), por lo que la identificación del joven Fortinbrás con Jacobo I resultaría problemática. En cualquier caso, el mismo Kurland afirma que “the political world of the play is informed by the uncertainty engendered by James VI's maneuvers and threats to secure the English succession” (Kurland, 1994: 293).

Antes de cerrar el análisis de *Hamlet*, es necesario hablar de la presencia en la obra del último de los ejes de la Polemología literaria: el eje circular. En comparación con el eje angular y el radial, su importancia es mucho menor, pero debemos comentarla. La tensión y la problemática que representa la relación entre los hombres se ve condensada en un solo personaje: Fortinbrás de Noruega, al cual ya hemos hecho referencia en líneas anteriores: “El joven Fortinbrás [...] quiere recobrar de nosotros, por mano airada y en términos de fuerza, esas mencionadas tierras que perdió así su padre” (8).

Fortinbrás es el príncipe del reino de Noruega y su objetivo es invadir Dinamarca a través de la guerra, es decir, se plantea un desafío que solo implica a los seres humanos y que tiene un objetivo terrenal: ampliar el dominio de su reino. En este suceso no vemos remisión alguna a la Naturaleza o a una entidad divina, sino que el desafío es fruto exclusivo de un razonamiento con objetivos materiales:

[Claudio] El joven Fortinbrás [...] creyendo que con la muerte de nuestro querido hermano el Estado estará desunido y desquiciado [...] no ha dejado de molestarnos con mensajes en que pide la entrega de las tierras perdidas por su padre, bajo todas las condiciones de la ley (11).

En consecuencia, la reacción de los soberanos daneses se expresa de la misma forma, dentro del eje radial. Su solución no consiste en rezar, en hacer ofrendas delante de un altar o en invocar al gallo, sino que deciden usar la diplomacia:

Hemos escrito aquí al Rey de Noruega [...] que [...] apenas puede conocer estas intenciones de su sobrino, para impedir que avance más en esto [...]. Y aquí os despachamos, a ti, buen Cornelio, y a ti, Voltemand, para que llevéis este recado al viejo Rey de Noruega, sin daros más poderes personales para tratar con el Rey sino lo que permita el alcance de esos amplios artículos (11).

En conclusión, *Hamlet* es una apología de la ideología propia del Antiguo Régimen, es decir, de la defensa a ultranza del Trono y del Altar. Después de la muerte de toda la casa de Dinamarca, el orden habitual vuelve a restaurarse a través de la figura del joven Fortinbrás, es decir, de un nuevo rey. Diremos, pues, que esta obra se integra, dentro de la genealogía de la literatura, en la literatura programática, es decir, racional y acrítica, aunque también explota algunos elementos claramente primitivos y dogmáticos. Asimismo, la obra se articula, mayoritariamente, a través del eje angular y radial.

El irracionalismo en *Hamlet* se expresa a través de la obediencia ciega al rey y al dogma cristiano. En este sentido, nosotros afirmamos que es absolutamente imposible justificar la siguiente afirmación del profesor Valverde: “Al final, el lector tiene que quedar un poco perplejo, a la vez que del todo fascinado, ante esta figura [Hamlet] tan «moderna», incluso tan «existencial»” (XIV-XV).

Hamlet no representa la modernidad, sino todo lo contrario: a pesar de sus opiniones nihilistas y misántropas, este personaje no se suicida por temor a Dios y a la condenación eterna. Sus acciones y las de otros personajes, como Claudio, se encuentran constantemente condicionadas por el temor irracional a las llamas del infierno. Hamlet no es un poeta romántico que, liberado de la creencia religiosa, se quita la vida, sino todo lo contrario: el personaje creado por Shakespeare está aterrorizado por la conciencia de su pecado.

#### 4. *Macbeth*

En este apartado, vamos a examinar críticamente otra de las obras más importantes de Shakespeare: *Macbeth*<sup>2</sup>. El argumento de esta pieza de teatro, al igual que en el caso de *Hamlet*, se encuentra dominado por los ejes angular y radial, así como por una concepción del orden del mundo basado en los dos pilares del Antiguo Régimen: el Altar y el Trono.

El eje angular aparece de forma muy temprana en la obra a través de las tres brujas. De esta forma, Shakespeare empieza a introducir elementos mágicos y sobrenaturales que no son propios del orden natural del mundo en los primeros compases de *Macbeth*: [Banquo] “¿Quiénes son esas [...] que no parecen iguales que los habitantes de esta tierra, y sin embargo están en ellas?” (125). Su existencia material, como entes físicos, es puesta en entredicho por aquellos que, aparentemente, las ven y las escuchan: [Macbeth] “Lo que parecía corpóreo se ha fundido como aliento en el viento” (126) y [Banquo] “En nombre de la verdad, ¿sois de fantasía, o sois en efecto lo que parecéis por fuera?” (125).

Asimismo, como en el caso de la relación de Hamlet con el supuesto fantasma de su padre, se cuestiona la cordura de Macbeth y de Banquo ante las apariciones de estos personajes propios de lo sobrenatural: [Banquo] “¿Estaban aquí esas de que hablamos, o hemos comido una raíz de locura, que hace prisionera a la razón?” (126). Sin embargo, no es este una de las cuestiones claves de la obra, sino, más bien, el carácter profético de las brujas: [Bruja 3a] “¡Te saludamos, Macbeth, que un día serás rey!” (125) y [dirigiéndose a Banquo] “Engendrarás reyes, pero tú no lo serás” (126). Su saber supera la capacidad de raciocinio de los humanos y es mucho mayor al saber del que ellos disponen: [Carta de Macbeth a la Sra. Macbeth] “En ellas hay más que conocimiento mortal” (130).

Efectivamente, los *omina* aquí citados terminan cumpliéndose al final de la pieza teatral, por lo que Shakespeare dota de veracidad y de capacidad operatoria a un presagio. Las palabras de las brujas, como se demuestra de forma fehaciente y empírica por el desenlace de *Macbeth*, actúan como profetas: [Macbeth] “Entonces, proféticamente, le saludaron como padre de una línea de reyes” (150), [Macbeth] “Nos detenéis en nuestro camino con saludos proféticos” (126) o [Banquo] “Con vos han mostrado alguna veracidad” (138). Por consiguiente, el

---

<sup>2</sup> Shakespeare, W. (1987). *Hamlet. Macbeth* (5a ed.). Tr. José María Valverde. Barcelona: Planeta. Todas las citas pertenecen a esta edición.

determinismo impuesto por estos supuestos agentes del destino conecta a *Macbeth*, indudablemente, con el *Edipo Rey* de Sófocles.

Como ya sabemos, este dramaturgo trágico presenta en su obra un hombre absolutamente condicionado por la profecía: Edipo. En su caso, el presagio parte del oráculo de Delfos, cuyas sibilas le anuncian que matará a su padre y yacerá con su madre. Edipo, que trata de evitar su destino, termina abocándose a él, puesto que no es consciente de que es adoptado. En el desenlace de la historia, como se había predicho, Edipo mata a Laertes, su padre, y se casa y tiene descendencia con su madre, Yocasta. Finalmente, el protagonista termina arrancándose los ojos, a causa del horror que le provocan sus propios crímenes.

Así pues, este recurso narrativo, el héroe (o antihéroe) que lucha contra el *dictum* profético y que es vencido irremediabilmente por él, también es utilizado por Shakespeare unos dos mil años después que Sófocles. El público ya sabe qué va a pasar, puesto que el augurio no admite otra posibilidad que su certero cumplimiento, así que, ante la tragedia inevitable, el espectador solo observa cómo esta se desarrolla en el seno del argumento de la obra.

Este hecho solo contribuye a demostrar, como se ha afirmado en el apartado dedicado a *Hamlet*, la falta de modernidad del dramaturgo inglés, no tanto por su imitación de un clásico como Sófocles, sino por la utilización de su mismo sistema de pensamiento. La *paideia*, el elemento educativo que el dramaturgo griego transmite a los espectadores, prescribe la obediencia total y absoluta a los dioses, cuyos designios son irrefutables y cuya potencia supera al ser humano en todos sus aspectos:

Sófocles construye sus dramas en contraste con un trasfondo de poder divino, mucho más potente que el poder humano y que actúa por caminos oscuros y amenazadores [...]. Ese mundo divino se concibe, en efecto, como una unidad a cuya potencia se atribuye todo el acontecer, como un orden que ha de aceptarse sin reservas por ser lo más conveniente para el hombre (Arteta, 1987: 20).

El héroe convierte su excelencia en pasión y esa pasión degenera en *hybris*, en exceso, que de todas formas se traduce en catástrofe (Arteta, 1987: 21).

El orden divino, como sucede siempre en Sófocles, queda reivindicado (Arteta, 1987: 22).

Por consiguiente, Sófocles presenta a un personaje cuyo destino se encuentra guiado por unas potencias divinas a las cuales no puede enfrentarse. El eje angular, es decir, el “orden divino”, como lo llama Arteta, siempre impone su poder sobre la vida de los hombres, por lo que el ser humano solo puede (y debe) someterse a él. Este es un contenido propio de la literatura dogmática o primitiva: “no luchéis contra los designios de los dioses, o seréis terriblemente



castigados”. Esto es, exactamente, lo que reproduce Shakespeare en *Macbeth*: la profecía de las tres brujas ensalza al protagonista, pero también alerta de su posterior perdición. Por consiguiente, en la lucha de Macbeth para conservar su poder, el protagonista cae en la *hybris*, por lo que es castigado con su propia muerte a manos de Macduff. Así pues, el autor inglés perpetúa un contenido lógico dogmático e irracional, el cual insta al público de la obra a someterse a unos supuestos designios divinos con la amenaza de ser castigados si contrarían a los númenes<sup>3</sup> en cuestión.

La tragedia de *Macbeth* se manifiesta constantemente. En primer lugar, observamos la presencia de la “tentación”, ya que esta mención nos remite a la órbita cristiana, según la cual la tentación es un instrumento del demonio para arrastrarnos al pecado y a la condena. Macbeth, que intenta luchar, en primera instancia, contra esa tentación que le desborda, se conduce, como el público ya sabe, a su propia ruina. El mero pensamiento acerca del crimen que quizá va a perpetrar para convertirse en rey resulta más fuerte que su propia voluntad o que cualquier razón del eje circular, puesto que su destino ya ha sido fijado previamente por una voluntad divina revelada a través de las tres brujas. ¿Por qué la profecía le otorga un éxito inicial: ser barón de Cawdor? Para arrastrarlo a su ulterior destino, a su perdición:

[Macbeth] Esta incitación sobrenatural no puede ser mala: no puede ser buena. Si es mala, ¿por qué me ha dado empeño de éxito al comenzar con una verdad? Soy Barón de Cawdor. Si es buena, ¿por qué cedo a esa tentación cuya horrenda imagen me eriza el pelo, y hace que mi sólido corazón me golpee las costillas, contra la costumbre de la Naturaleza? Los temores reales son menores que las imaginaciones horribles: mi pensamiento, cuyo crimen solo es todavía imaginario, trastorna [...] mi simple condición de hombre (127-128)

El ser humano resulta solo un títere de las Potencias superiores, dado que estas ya saben de su futuro: [Macbeth] “Los espíritus que conocen todos los destinos mortales me lo han declarado así” (181). Las mismas fuerzas angulares que han llevado a Macbeth a ser rey también le arrastrarán a su perdición cuando llegue el momento, hecho que solo refuerza el componente trágico de esta obra: [Malcolm] “Macbeth está maduro para la caída y las Potencias de lo alto preparan sus instrumentos” (179).

---

<sup>3</sup> *Numen*: núcleo de la religión. «Es un “centro de voluntad y de inteligencia” capaz de mantener unas relaciones con los hombres de índole que podríamos llamar “lingüística” (en sus *revelaciones* o manifestaciones) del mismo modo que el hombre puede mantenerlas con él (por ejemplo, en la *oración*). Las relaciones religiosas del hombre y el numen son relaciones prácticas, “políticas”, en el sentido más amplio». (García Sierra, 2021: definición 353).

Por otra parte, los Macbeth (y, sobre todo, él) son dos asesinos un tanto hipócritas; por una parte, desean alcanzar su objetivo (es decir, gobernar Escocia) y, por otra parte, les horroriza el crimen que deben cometer para conseguirlo:

[Macbeth] Estrellas, ocultad vuestro fuego: que la luz no vea mis negros y profundos deseos; el ojo se cierre ante la mano; pero sea lo que el ojo teme ver cuando está hecho (131).

[Sra. Macbeth] Ven, densa noche, y envuélvete en el más maldito humo del infierno, para que mi agudo cuchillo no vea la herida que hace, ni el Cielo atisbe a través de las mantas de las tinieblas para gritar: “¡alto, alto!” (132).

[Sra. Macbeth] ¿Tienes miedo de ser en tus propios actos y en tu valor el mismo que eres en tus deseos? (135).

[Macbeth] Me da miedo pensar en lo que he hecho: no me atrevo a mirarlo otra vez (141).

Todo esto se justifica por el componente trágico que hemos examinado: los Macbeth son títeres de los designios divinos (eje angular) y de su propia ambición (una pasión propia del eje radial, pero con un claro componente circular, ya que su objetivo es situarse en el escalafón más alto de la sociedad escocesa). Sus voluntades se ven anuladas por la ambición política, que les impone el crimen que, a la vez, temen cometer: [Macbeth] “Yo, para punzar los flancos a mi intento, no tengo más espuela que la elevada Ambición, que salta demasiado alto y me arroja al otro lado...” (135).

A pesar de lo que hemos visto hasta ahora, el *omen* no se manifiesta exclusivamente a través de las tres brujas, sino que también toma otras formas. Es importante la presencia de los númenes análogos zoomorfos en *Macbeth*, es decir, “aquellos cuya naturaleza se concibe ligada a la progenie de los animales [...] animales totémicos, animales sagrados” (García Sierra, 2021: definición 356).

Veamos algunos ejemplos: “Está ronco el mismo cuervo que grazna ante la fatal entrada de Duncan bajo mis almenas” (131) o “el pájaro de la tiniebla ha graznado toda la noche” (144). Tradicionalmente, el cuervo ha sido considerado un pájaro de mal agüero y su graznido, un precursor de desgracias. Una vez más, Shakespeare da capacidad operatoria al presagio, como habíamos visto también en *Hamlet*: el *omen* será demostrado como verdadero, ya que Duncan será asesinado en casa de los Macbeth, como había predicho el canto del cuervo.

Asimismo, el aullido del lobo, exactamente igual que el graznido del pájaro negro, es presentado como precursor del asesinato del rey Duncan:

Perversos sueños engañan al que duerme entre cortinas: la brujería celebra pálidos ofrecimientos a Hécate, y el macilento Asesinato, alarmado por su centinela –el lobo, cuyo aullido es su grito de guardia–, se pone en marcha hacia su designio como un fantasma (138).

Empero, hay algo que debemos considerar respecto a estas predicciones y que vuelve a conectar a *Macbeth* con algo que ya hemos examinado y comentado en *Hamlet*, en este caso, el miedo ante las posibles artimañas del diablo: [Banquo] “A menudo, para conseguir nuestro daño, los instrumentos de la tiniebla nos dicen verdades, nos conquistan con tonterías honradas, para traicionarnos en consecuencias más graves” (127). Banquo expresa así, en los compases iniciales de la obra, la desconfianza ante los posibles servidores del diablo (las tres brujas), que parecen benevolentes ante Macbeth y su futuro, pero que, en realidad, solo lo arrastrarán al pecado y a la condenación eterna.

Este temor solo aumentará a lo largo de la obra, cuando el *fatum* horrible de Macbeth se haga cada vez más abrumador: [Macbeth] “Empiezo a temer los equívocos del diablo, que miente con apariencia de verdad” (189) y “Que nadie crea más a esos demonios engañosos que nos enredan con un doble sentido” (190). De esta forma, el protagonista expresa la terrible clarividencia que se va abriendo paso acerca de sus actos: las brujas lo han engañado, con palabras en principio alentadoras, para que se lanzara a los brazos del propio demonio.

Esta conciencia se refleja todavía más claramente en las siguientes palabras:

[Macbeth] Si así es, para la prole de Banquo he manchado mi alma; para ellos he matado al buen Duncan [...] solo para ellos, dando mi joya eterna al común Enemigo del hombre para hacerles reyes, ¡reyes, la semilla de Banquo! (151)

Ese “común Enemigo del hombre” es, por definición, el diablo. Macbeth expresa así un conjunto de ideas que surgen de la razón teológica y del dogma del cristianismo: de entrada, la existencia del espíritu y, por lo tanto, de la posible vida eterna en Dios. Empero, tal y como él mismo se da cuenta, Macbeth ha sacrificado la salvación de su alma al seguir las palabras de unos seres diabólicos. Asimismo, su propia *hybris* ha sido la causante de su ruina, una inmoderada ambición que quería transgredir los designios fijados por los númenes, y cuyos beneficiarios serán los descendientes de Banquo.

El otro punto crucial en esa cita es la referencia a la mancha, una idea que se repite constantemente a lo largo de la obra y que obsesiona tanto a Macbeth como a su esposa. Veamos algunos ejemplos al respecto:

[Macbeth] ¿Qué manos tengo aquí? Ah, me sacan los ojos. El océano entero del gran Neptuno, ¿lavará y limpiará esta sangre de mis manos? No, más bien mis manos dejarán encarnado el multitudinario mar, haciendo rojo el verde (141).

[Sra. Macbeth] Sigue habiendo una mancha. [...] Fuera, mancha maldita, fuera digo [...] ¡El infierno está oscuro! [...] Qué, ¿no van a quedar nunca limpias estas manos? [...] Aquí hay siempre olor de sangre: todos los perfumes de Arabia no perfumarán esta manita (181)

La sangre de Duncan, que ensucia las manos de ambos personajes, no es solamente una noción física, sino que simboliza el pecado que mancilla sus almas. Malcolm, por ejemplo, identifica fácilmente el pecado con la mácula: “Admito que [Macbeth] es sanguinario, lujurioso, avaro, falso, engañador, violento, malicioso, manchado de todo pecado que tenga nombre” (173). Esa mancha no puede desaparecer con agua, puesto que su impronta es mucho más profunda. Según el dogma cristiano, el ser humano se encuentra intrínsecamente manchado por el pecado original, el cual solo puede lavarse o redimirse a través del bautismo —precisamente, la cuestión acerca de qué sucede en la ultratumba con los bebés que mueren sin haber sido bautizados ha sido un verdadero quebradero de cabeza para los teólogos a lo largo de los siglos—. Por consiguiente, esa mancha primigenia se ve aumentada por los pecados cometidos a lo largo de la vida de cada uno, como en el caso de Macbeth.

Así pues, vemos cómo el dogma cristiano tiene una enorme presencia en el desarrollo de *Macbeth*, como también pasaba en *Hamlet*. Macbeth se da cuenta del grave pecado que ha cometido, ya codificado en Las Tablas de la Ley (es decir, los Diez Mandamientos), con el célebre: “No mates” (Sociedad Bíblica de España: 2002, Ex. 20:13). En consecuencia, el protagonista ha cometido un grave crimen cuyas consecuencias son irreparables y que no solo implicarán su muerte terrenal, sino la condenación eterna de su alma.

Las referencias a la razón teológica o al dogma cristiano, más allá del concepto de “mancha”, recorren toda la pieza teatral, como vamos a ver a continuación:

[Macbeth] Uno gritó “¡Dios nos proteja!”, y el otro “¡Amén” como si me hubieran visto con estas manos de verdugo: al oír su temor, no pude decir “¡Amén” cuando dijeron “¡Dios nos proteja!” [...] Pero ¿por qué no pude pronunciar “Amén”? Tenía la mayor necesidad de bendición, y el “amén” se me atravesó en la garganta» (140).

Macbeth no puede decir “Amén”, como parte de una plegaria a Dios para pedir su protección, a causa de su sempiterna culpa: su crimen no le permite pronunciar esta palabra, puesto que su condición de pecador embrutecería tal elemento sagrado.

Asimismo, observamos referencias a nociones como la confesión, el arrepentimiento y el perdón, las cuales son elementos esenciales, dentro de la órbita cristiana, para obtener la absolución por los pecados cometidos. Por ejemplo: [Malcolm] “Pero he hablado con uno que le vio morir, y me ha contado que con toda franqueza confesó sus traiciones, imploró el perdón de Vuestra Majestad, y mostró un profundo arrepentimiento” (129).

Como en el caso de *Hamlet*, Macbeth se pregunta acerca de la vida eterna de su víctima, Duncan, en el caso de que lo asesine. Finalmente, llega a la misma conclusión que Hamlet: el alma del rey se salvará, ya que sus actos han sido virtuosos. Por el contrario, Macbeth estará cometiendo un grave pecado que lo condenará a interminables tribulaciones:

[Macbeth] Además, este Duncan ha usado sus poderes con tal bondad, ha sido tan claro en su dignidad, que sus virtudes argüirán como ángeles de lengua de trompeta en contra de la profunda condenación de eliminarle (134-135).

Prosigamos con la siguiente cita, relacionada con la anterior:

[Macbeth] Pero que se descoyunte la trabazón de las cosas, que sufran este mundo y el otro, antes que comamos con miedo y durmamos con la aflicción de esos terribles sueños que nos agitan de noche: mejor estar con los muertos, con los que hemos enviado a tener paz, para conseguir nuestra paz, antes que yacer, bajo el tormento del alma, en pasmo sin descanso. Duncan está en su tumba: tras de la intermitente fiebre de la vida, duerme bien. (154)

En ella, podemos observar múltiples elementos del cristianismo, como la creencia en dos mundos: el terrenal y el espiritual. Asimismo, Macbeth expresa un terrible sentimiento de culpa que corroe su alma; el pecado que ha cometido es su peor tormento, ya que se siente un condenado en vida, consciente de que el asesinato que ha perpetrado le va arrastrar al infierno en la vida eterna. La muerte no le ayudará a alcanzar la paz, puesto que después de ella solo se encuentra la condenación. En cambio, para la víctima de su crimen, Duncan, la muerte es un remanso de paz, un descanso eterno y merecido por sus virtudes.

El imaginario cristiano sigue mostrándose en numerosos ejemplos a lo largo de la pieza teatral: [Macbeth] “La campanilla me invita. No la oigas, Duncan, porque es un toque fúnebre que te llama al Cielo o al Infierno” (139). Estos dos elementos, el “Cielo” y el “Infierno” pertenecen al cristianismo y, como ya sabemos, representan los más importantes destinos a los que se puede dirigir el alma del ser humano después de su muerte.

Veamos otro ejemplo: [Macbeth] “¿Estáis tan evangelizados como para rezar por ese buen hombre y por su descendencia, si su pesada mano os ha inclinado a la tumba [...]?” (151). El

concepto de “Evangelio” (del griego εὐ-αγγέλιον, ‘buen mensaje’) remite, sin lugar a dudas, a la predicación de Jesús, plasmada en el Nuevo Testamento. No solamente eso, sino que Macbeth se está refiriendo a uno de los preceptos que Cristo da en su Sermón del Monte, según el cual los cristianos deben amar a sus enemigos (en el caso de los sicarios de Macbeth, deberían perdonar a Banquo):

También habéis oído que antes se dijo: ‘Ama a tu prójimo y odia a tu enemigo’. Pero yo os digo: Amad a vuestros enemigos y orad por los que os persiguen. Así seréis hijos de vuestro Padre [...]. (Sociedad Bíblica de España: 2002, Mt. 5:43-45).

Sin embargo, Macbeth se posiciona (e incita a otros) contra el mandato cristiano, hecho que resulta totalmente irreverente y sacrílego. En consecuencia, al final de la obra, será castigado por ello. De esta forma, Shakespeare reafirma la importancia de seguir los dogmas de la religión y de la obediencia ciega a ella, como ya habíamos visto en *Hamlet*.

Las referencias al cristianismo son numerosísimas: [Malcolm] “Los ángeles siguen siendo luminosos, aunque los más luminosos cayeran” (172). En esta frase se encuentra arraigado el mito de la caída de Lucifer, según el cual el favorito de los ángeles de Dios (junto con otros ángeles, como Azazel) se rebeló contra Él, por lo que fue expulsado del Cielo. En este caso, Malcolm quiere decir que, aunque Macbeth, sumamente honrado por Duncan, haya resultado un asesino, no por ello debe desconfiar del resto de caballeros escoceses.

Todos los personajes de la obra se ven afectados o se expresan con una clara impronta de la religión. En la cita que veremos a continuación, Macduff traslada al eje angular unos crímenes cuya motivación es puramente circular. Macbeth ordena matar a la familia de Macduff (y a él mismo si hubiera podido) para asegurarse el trono, es decir, para conservar su poder dentro de una sociedad políticamente organizada. No obstante, Macduff piensa que han sido sus pecados los que provocaron la muerte de sus seres queridos y, como justo castigo que era, la Providencia no hizo nada al respecto. En consecuencia, Macduff solo puede esperar, por parte de Dios, que perdone las almas de los inocentes asesinados y que les dé el descanso eterno que se merecen:

[Macduff] ¿Y el Cielo lo vio y no tomó su defensa? Pecador Macduff, todos cayeron muertos por ti. No soy nada: no por sus motivos propios, sino por los míos cayó la matanza sobre sus almas: déles ahora descanso el Cielo (178).

Pasemos ahora a observar la importancia del rey, como elemento fundamental del Antiguo Régimen, en *Macbeth*. En primer lugar, como afirma la profesora Bradbrook, “The relation between the King and the body politic is a sympathetic one. When the King is sick or

disordered, the land is disordered too” (Bradbrook, 1984: 146). En consecuencia, también el asesinato del rey Duncan se verá reflejado en el estado del mundo físico, puesto que la muerte del monarca implica el desorden, el caos total. Veamos algunos ejemplos:

[Lennox] La noche ha sido agitada: donde dormíamos, las chimeneas se las ha llevado el viento, y dicen que se han oído lamentos en el aire, extraños chillidos de muerte, y profecías, con terribles acentos, de horribles incendios y sucesos confusos, recién incubados para este tiempo doloroso. [...] Algunos dicen que la tierra tenía fiebre y temblaba. (144).

[Ross] Sí abuelo, tú ves los cielos, turbados por el hecho del hombre, amenazando este sangriento escenario: por el reloj es de día, y sin embargo, oscura noche estrangula al farol viajero (147).

[Ross] Y los caballos de Duncan [...] se volvieron locos, rompieron las cuadras, se escaparon, luchando contra la obediencia, como si quisieran guerrear contra la humanidad (147).

El eje radial, la Naturaleza, se hace eco de todo lo ocurrido tanto en el eje circular (la muerte del rey, como punto álgido de la pirámide estamental de la sociedad del Antiguo Régimen) como en el eje angular (Macbeth se ha visto alentado por el *omen* de las tres brujas). Este holismo, en el que todo está conectado con todo y los tres ejes actúan al unísono, vuelve a remitirnos a la literatura dogmática o primitiva.

El crimen de Macbeth va, en primer lugar, contra la propia naturaleza del ser humano, por lo que se trata de una ofensa contra el eje radial: [Macbeth] “Me atrevo a hacer todo lo que es propio de un hombre: quien se atreva a más, no es hombre” (135) y [Viejo] “Va contra la Naturaleza, como el hecho que se ha cometido” (147). Asimismo, se trata de una afrenta contra los ejes circular y angular, hecho que solo refuerza el holismo que hemos mencionado anteriormente: [Macduff] “Un asesinato sacrílego ha abierto y roto el templo ungido del Señor, y se ha llevado de allí la vida del edificio” (144).

La muerte de Duncan representa un sacrilegio contra Dios, puesto que su posición de poder le viene dada por haber sido ungido, por haber sido escogido por esa instancia superior. Una vez más, como en *Hamlet*, nos remitimos a la noción del derecho divino de los reyes, según el cual los monarcas son elegidos por Dios para gobernar. Asimismo, la desaparición de Duncan tiene graves consecuencias en el eje circular, todavía regido por la organización del Antiguo Régimen, ya que representa la caída del más alto estamento de la pirámide social. Aunque se resuelve rápidamente proclamar rey a Macbeth, todo terminará en una guerra intestina que volverá a instaurar el orden anterior: Malcolm será el nuevo monarca de los escoceses.

Así pues, los tres ejes se conjugan y actúan a la vez en muchas ocasiones. Empero, debemos prestar un poco más de atención a la importancia del eje radial, como en la siguiente cita: [Sra. Macbeth] “Tapad el acceso y la entrada a mi piedad para que ningún natural acceso de compasión haga vacilar mi fiero propósito” (132). La Sra. Macbeth sitúa la compasión en el eje radial y, en consecuencia, se rebela contra su propia naturaleza para alcanzar sus objetivos, es decir, asesinar a Duncan. Empero, su enfrentamiento, su rebeldía contra la naturaleza solo le acarreará desgracias y, en definitiva, su perdición. La idea que aquí se contiene es: “si niegas o rechazas la piedad, que es algo natural (y, además, una virtud loada en el seno del cristianismo) su espacio lo ocupará la malignidad y tu propia condenación”.

A lo largo de *Macbeth* y, sobre todo, al principio, observamos un continuo traslado de las pasiones o de las virtudes naturales (propias del eje radial) e, incluso de instituciones circulares (como la justicia) al eje angular, con una mayúscula que las diviniza y las dota de una dimensión trascendental. Concretamente, en la batalla con la que se abre la obra, esas potencias se encuentran en disputa (o en comunión) con apreciaciones de tipo circular, como el número de caballeros del que dispone cada facción. De esta forma, la guerra (un hecho ontológicamente circular) se ve afectada por esos componentes radiales divinizados, por lo que el final de la batalla ya no se encuentra exclusivamente en manos de los seres humanos, sino también de entes como la “Fortuna” o la “Justicia”. Veamos algunos ejemplos:

[Capitán] El inexorable Macdonwald (digno de ser rebelde, pues en él bullen las diversas maldades de la Naturaleza) recibe refuerzos de infantes y jinetes de las islas de Poniente y la Fortuna, sonriendo a su causa maldita, ha resultado ser la prostituta de un rebelde (122).

[Capitán] Pues el valiente Macbeth (bien merece que se le llame así), despreciando a la Fortuna, blandió el acero humeante de sangrienta matanza (como favorito de la Valentía) para abrirse a golpes como trinchantando (122).

[Capitán] Fíjate, Rey de Escocia, fíjate: apenas la Justicia, armada con la Valentía, había obligado a esos ágiles soldados irlandeses a encomendarse a los talones, cuando el señor de Noruega, aprovechando una ocasión, empezó con un nuevo ataque con armas afiladas y nuevos refuerzos de hombres (123).

[Macbeth] Si la Suerte quiere hacerme rey, pues que la Suerte me corone sin que yo me mueva (128).

Más adelante, en palabras del médico, el eje angular y el eje radial se entremezclan:

[Médico] Una gran alteración de la naturaleza, recibir a la vez el beneficio del sueño y hacer las cosas de cuando se está despierto (181).



[Médico] Turbios susurros andan por ahí: los hechos contra la naturaleza producen alteraciones contra naturaleza: las almas corrompidas descargan sus secretos en las sordas almohadas: esta necesita más el sacerdote que el médico: Dios, Dios nos lo perdona todo (182).

En esta cita, observamos los resultados de las acciones contrarias al eje radial: los Macbeth han actuado contra la naturaleza del ser humano, contra la piedad y la compasión y han alterado hasta el orden habitual del mundo físico. Así pues, pagarán las consecuencias de su horrendo crimen: se volverán locos y terminarán muriendo. Al final de la obra, se insinúa, incluso, que la Sra. Macbeth se ha suicidado: [Malcolm] “Y someter a juicio a los crueles ministros de este muerto verdugo y su diabólica reina —que, según se piensa, se quitó la vida con sus propias manos violentas —”. (191). Asimismo, su alma, la parte inmortal del ser humano que nos remite al eje angular, se encuentra atormentada por su crimen, que ha sido una acción contra Dios, puesto que el rey se encuentra ungido por Él y su derecho al trono le viene dada por esa instancia superior.

Ante los efectos del pecado, el médico, representante del eje circular y de la ciencia, es totalmente imponente, puesto que la curación de Sra. Macbeth solo puede darse gracias a un intermediario de Dios que le otorgue la absolución por sus pecados, es decir, un sacerdote. Por consiguiente, vemos que el eje circular no tiene operatoriedad ante una enfermedad moral. En este caso, el médico se remite al perdón absoluto de Dios para la salvación del alma de la Sra. Macbeth. Curiosamente, la idea del Dios que todo lo perdona también aparece en Lope de Vega, como en estos versos del poema “Pastor que con tus silbos amorosos” (Lope de Vega: 1614):

Oye, pastor, pues por amores mueres,  
no te espante el rigor de mis pecados,  
pues tan amigo de rendidos eres.

Espera, pues, y escucha mis cuidados,  
pero ¿cómo te digo que me esperes,  
si estás para esperar los pies clavados?

A continuación, centrémonos un poco más en la figura del médico. Como ya hemos visto, este representante del eje circular y de la ciencia se reconoce impotente ante la enfermedad que atenaza a la Sra. Macbeth. Asimismo, en una escena anterior, vuelve a confesar su incapacidad y el de su conocimiento científico para curar a las personas. Así pues, Shakespeare presenta a un médico que es un verdadero inútil en el ejercicio de su profesión.

Por el contrario, el rey, dotado de la gracia divina, sí puede sanar a los enfermos. En consecuencia, el autor inglés traslada al eje angular un asunto propio del eje circular, como es la sanación de una dolencia física. En primer lugar, habla de “almas desgraciadas”, por lo que los males que aquejan a las personas en cuestión son de cariz espiritual y, por lo tanto, no pueden ser tratadas por la medicina. Asimismo, el eje angular se revela mucho más potente que el eje circular, puesto que el poder otorgado por Dios, que se muestra en la santidad del rey y se confirma en la imposición de manos, sí es capaz de curar a los enfermos:

[Médico] Hay una multitud de almas desgraciadas que aguardan su curación: sus enfermedades se resisten al gran intento de la ciencia, pero con su toque, tal santidad ha dado el Cielo a sus manos, que se curan en seguida. (175-176).

El médico no es el único que exalta la potencia curativa del rey, sino que otros personajes ofrecen pruebas empíricas de la veracidad de este hecho:

[Malcolm] Es una obra milagrosa en este buen rey, que le he visto hacer muchas veces desde que estoy aquí en Inglaterra. Él sabrá cómo consigue eso del Cielo: pero cura a gente de extrañas calamidades, hinchados y ulcerosos, que dan compasión a los ojos, la verdadera desesperación de los médicos, colgándoles una medalla de oro al cuello, aplicada con santas oraciones, y se dice que dejará a sus sucesores en la realeza esta bendición curativa. Además de esta extraña virtud, tiene un don celestial de profecía, y muchas otras bendiciones penden en torno a su trono, proclamándole lleno de gracia (176).

En esta cita, Malcolm confirma la inutilidad de los médicos y del eje circular en la curación de los enfermos. Una vez más, es el eje angular, en su vertiente más supersticiosa, el que demuestra su potencia a través del rey, el cual tiene la capacidad de obrar milagros a través de medallas y oraciones y cuya gracia divina se ve reforzada por un don profético.

Aparte de la exaltación por parte de Shakespeare de la potencia del eje angular, muy superior a la del eje circular, también observamos una divinización del propio monarca. El autor inglés presenta a un rey cuyas virtudes sanadoras son muestras del favor divino que le ha sido otorgado y que supera a la propia medicina. Las acciones milagrosas que es capaz de realizar solo refuerzan el derecho del monarca al gobierno de sus súbditos, puesto que justifican, empíricamente, su naturaleza superior al resto de los mortales, más próxima a Dios.

Además, debemos tener en cuenta el comentario que nos ofrece el profesor Valverde: [Nota del traductor] “Eduardo el Confesor, así como, al parecer, los reyes sucesores suyos, tuvieron poder de curar las escrófulas con imposición de manos. Todavía en tiempo de Shakespeare, Jacobo I reanudó esa práctica” (175-176). Así pues, el pasaje que hemos analizado se convierte en una clara muestra de literatura primitiva o dogmática, en el que se defiende a ultranza la

divinidad del rey, hecho que se ve demostrado por sus virtudes sobrenaturales, que solo le pueden haber sido dadas por Dios, y que refuerza su derecho al gobierno real. No se trata de un monarca cualquiera, sino de una defensa de la línea de monarcas ingleses y escoceses que continúa en Jacobo I, contemporáneo de Shakespeare. De esta forma, el autor inglés vuelve a demostrarse un adulator del poder y de un mundo antiguo, representado por los valores del Antiguo Régimen, es decir, el Trono y el Altar: este es uno de los principales contenidos programáticos o imperativos de la obra.

Las muestras de literatura primitiva o dogmática no se limitan a la sanación milagrosa:

[Malcolm] Las gracias propias de los reyes, tales como la justicia, la veracidad, la templanza, la firmeza, la generosidad, la perseverancia, la misericordia, la humildad, la devoción, la paciencia, el valor, la fortaleza, no tengo ni sabor de ellas, sino que abundo en las variedades de cada vicio [...] (174).

Más allá del falso alegato que representan estas palabras de Malcolm —puesto que son una artimaña para poner a prueba la lealtad de Macduff —, Shakespeare lista aquí todas las supuestas “gracias”, es decir, los dones otorgados por Dios a los reyes.

El propio Macbeth, antes de convertirse en regicida, da voz a la importancia del monarca y, más adelante, Banquo repite la misma idea:

[Macbeth] El servicio y la lealtad que os debo, al cumplirlos, se pagan a sí mismos. A Vuestra Majestad le toca recibir nuestras obligaciones; y nuestras obligaciones son, para vuestro trono y Estado, unos hijos y sirvientes, que solo hacen lo que deben al hacerlo todo para seguridad de vuestro afecto y honor (129).

[Banquo] Mándeme Vuestra Majestad, a quien mis obligaciones están sujetas para siempre con el vínculo más insoluble (149).

En estas palabras, el protagonista de la obra expresa perfectamente la relación entre el rey y sus súbditos; los segundos son “hijos y sirvientes”, es decir, su existencia les obliga a someterse a los designios del monarca por una especie de relación filial, igual que la de Dios Padre con toda la humanidad. Asimismo, de los vasallos se exige “servicio” y “lealtad” al Trono y al Estado, los cuales simbolizan uno de los dos pilares del Antiguo Régimen. Por consiguiente, en esta cita encontramos una argumentación a favor de la servidumbre y de la obediencia ciega al rey, una nueva muestra de la reverencia que Shakespeare paga al poder monárquico. Macbeth, que desafiará el orden de su sociedad y que romperá su compromiso de lealtad con Duncan, será duramente castigado por su atrevimiento.

Incluso la Sra. Macbeth, aunque de forma irónica, se hace eco de la reverencia debida al rey, por y para el cual todo debe hacerse: [Sra. Macbeth] “Vuestros servidores siempre tienen a los

suyos, a ellos mismos y a todo lo suyo, a disposición vuestra” (134). Aunque su intención es totalmente contraria a sus palabras, este personaje no deja de reflejar el hecho de que los súbditos y sus propiedades siempre se encuentran a disposición del monarca. Por otra parte, los designios y las órdenes del rey deben ser aceptados sin vacilaciones ni objeciones, aunque puedan ser contrarias a la propia naturaleza de la persona en cuestión o a la mismísima virtud, como demuestran las siguientes palabras: [Malcolm] “Una naturaleza buena y virtuosa puede echarse atrás ante una orden de un rey” (172).

La cuestión acerca de la legitimidad del gobierno de Macbeth se plantea en algunas ocasiones. Por ejemplo, en la conversación entre Macduff y Malcolm (que ya hemos mencionado anteriormente) en la que el hijo de Duncan desvirtúa sus méritos y sus acciones con el fin de poner a prueba la lealtad de Macduff:

[Macduff] ¡Ah nación desgraciada! Con un tirano sin derechos, de cetro sangriento, ¿cuándo volverás a ver tus días de salud, puesto que la progenie más legítima de tu trono queda acusada por su propia interdicción y blasfema de su origen? (174).

Macduff expresa así la ilegitimidad de la posición de Macbeth como monarca de Escocia, ya que ha sido obtenida a través del engaño y del asesinato. Además, la línea real de Duncan sigue viva en Malcolm y el hermano de este, por lo que el derecho de sangre de ambos pervive sobre la usurpación perpetrada por Macbeth: [Noble] “El hijo de Duncan, a quien este tirano [Macbeth] usurpa su derecho de nacimiento vive en la Corte inglesa”. Así pues, la circunstancia que se está dando en ese momento en Escocia, con Macbeth como rey, significa toda una afrenta al eje radial, ya que lo más acorde con el orden establecido por la naturaleza sería el gobierno de uno de los hijos de Duncan. Como ocurre con el príncipe Segismundo en *La vida es sueño*, de Calderón, aunque por motivos distintos, Malcolm se ve privado de su derecho de sangre, por el cual él tendría que ser el nuevo rey de los escoceses.

Finalmente, como ocurre en *Hamlet*, el orden de la sociedad —que no solo viene dado por el eje circular, sino también por el angular, a causa del derecho divino del rey, y el radial, a causa del derecho de sangre que acabamos de examinar— termina restableciéndose. Después de todo el caos y de la matanza provocados por un designio angular que arrastra a Macbeth a su perdición espiritual y terrenal, Malcolm, hijo del rey Duncan, sube al poder. De esta forma, el orden del Antiguo Régimen, en el que solo hay espacio para el Trono y el Altar, se vuelve a imponer. En boca de Caithness: “Bueno, avancemos a prestar obediencia a quien se le debe de modo legítimo” (183). Los súbditos se arrodillan una vez más ante el nuevo rey, legitimado por su linaje, y el orden inicial no se ve alterado.

Asimismo, no debemos olvidar la profecía de las brujas, según la cual los descendientes de Banquo serán reyes, hecho que no se ve cumplido al término de la obra. Como analiza el profesor Williams y como también recoge la profesora Bradbrook, Shakespeare termina haciendo un homenaje a la línea de los Stuart, de la cual desciende el rey Jacobo I, a través de la presentación de los ocho reyes tras el espíritu de Banquo:

*Banquo and Fleance, not kings, were not in that royal succession. Their line had joined the royal line a trifling nine generations before James, but their line was the Stuart line, the name of the royal house. [...] When the ghost of blood-boltered Banquo smiles as the eight kings pass in review and points to them as his, he is indicating a series of actual personages of recent history whom the Jacobean audience would have recognized on stage, the Stuart dynasty—the ninth member of which sat in England's royal chair at that very moment* (Williams, 1982: 18-19).

*In the cauldron scene Shakespeare has gratified the family pride of his royal patron by a pageant of his ancestors. Henry Paul has pointed out that the Stewart line presented the striking picture of nine successive sovereigns in lineal descent the one from the other. This direct lineal descent was a matter of pride to James, who referred to it in his speeches to Parliament and in his writings. [...] The show of the eight kings was an apotheosis of the Stewart line, and must have been staged with great grandeur. To a Jacobean audience it symbolised all the stability and order which they hoped from a settled succession* (Bradbrook, 1984: 148)

Además, Shakespeare decide desviarse de *Las crónicas de Holinshed*, la principal fuente para su escritura de *Macbeth*, en cuanto al retrato de Banquo, el cual ya no será cómplice del asesinato del rey Duncan, sino otra víctima inocente de Macbeth. El motivo de este cambio es librar al supuesto antepasado de Jacobo I de la culpabilidad del crimen:

*The Banquo of Holinshed's story is privy to the murder of Duncan. But the dramatical balance required that he should be made a foil to Macbeth in the face of similar 'soliciting' by the powers evil; nor could the traditional ancestor of the House of Stuart be held up to infamy in a play that was designed to pay special compliment to the first Stuart occupant of the English throne* (Sharma, 1993: 3)

Una vez más, Shakespeare realiza un acto de reverencia a su gran mecenas, Jacobo I, tanto a través de la presentación de la estirpe de Banquo como de las modificaciones que observamos en este personaje. Asimismo, debemos considerar el hecho que “*King James adopted Shakespeare's acting company, the Lord Chamberlain's Men, as his own and gave it his royal patronage*” (Williams, 1982: 12). En consecuencia, el actor inglés resulta un adulator del poder y, en definitiva, de la mano que le da de comer, por lo que *Macbeth* se convierte en una obra programática al servicio del rey.

Banquo es dotado de una realeza natural (eje radial) y de algunas de las virtudes o gracias propias de los monarcas, como la prudencia, el valor o la templanza (y que, recordemos, ya hemos visto mencionadas en boca de Malcolm). De esta forma, Shakespeare dignifica y eleva todavía más a este antepasado de Jacobo I:

[Macbeth] Nuestros miedos por Banquo son muy profundos, y en su realeza natural reina algo que habría de temerse. Se atreve a mucho, y, además de este temple indomable del ánimo, tiene una prudencia que guía su valor para actuar con seguridad (150).

Antes de cerrar este análisis, hay algunos otros aspectos que deben ser comentados. En primer lugar, la idea del *theatrum mundi* (que también vimos en *Hamlet* y en *La vida es sueño*), según la cual el mundo es como un teatro, donde cada uno de nosotros representa un papel. Asimismo, Macbeth expresa un pensamiento cercano al nihilismo, una doctrina filosófica que defiende que la vida no tiene ningún sentido:

[Macbeth] La vida es solo una sombra caminante, un mal actor que, durante su tiempo, se agita y se pavonea en la escena, y luego no se le oye más. Es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, y que no significa nada (187).

Sin embargo, el “nihilismo” de Macbeth va ligado a su condición de pusilánime, es decir, a su incapacidad por aceptar las consecuencias de su crimen:

[Macbeth] Si yo hubiera muerto una hora antes de esta ocasión, mi vida habría sido dichosa, pues, desde este instante, no hay nada valioso en la vida mortal: todo son juguetes: la fama y el favor han muerto: el vino de la vida se ha derramado, y no quedan más que las heces bajo esta bóveda, para gloriarse (145).

Macbeth es como un niño pequeño en cuanto a su incapacidad por asumir las responsabilidades que derivan de sus actos, por lo que resuelve que la vida, en general, no vale nada. El protagonista de la obra no sería dueño de sus acciones cuando mata, según la operatoriedad de la que Shakespeare dota a los presagios sobrenaturales, ya que Macbeth representaría una voluntad rendida a los designios de entidades angulares y a la pulsión irracional de su inmoderada ambición: no es nada más que un títere de las Potencias superiores que ya han decidido su final, como hemos explicado en relación con el componente trágico de *Macbeth*. Además, Macbeth es doblemente miserable: no se soporta a sí mismo por haber matado, pero, aunque la vida le parece una verdadera porquería, no se suicida.

Su arrepentimiento significa que él mismo se reconoce como la causa del asesinato de Duncan, es decir, se culpabiliza, se responsabiliza a sí mismo. Empero, a la vez, a través del propio arrepentimiento, está tratando de desvincularse de las acciones que ha cometido, negando su

libertad personal. ¿Si la causa de la muerte de Duncan se encuentra fuera de Macbeth, por qué se arrepiente? ¿Si él mismo es el culpable, por qué no se suicida, si tan insoportable le es su existencia? Básicamente, Macbeth resulta un personaje incongruente e infantil en este aspecto. En palabras del filósofo Gustavo Bueno:

La *culpa* implica causalidad [...]. ¿Puede arrepentirse el culpable, es decir, el causante personal de la acción? No, porque al arrepentirse estaría expresando su voluntad de desligar su persona de la acción de la que, sin embargo, se considera causa. Por eso, el arrepentimiento no es virtud, porque quien se arrepiente de una acción es porque no la considera suya, es decir, efecto de su libertad personal (si no reconozco como mía una acción llevada a cabo por mi mediación, no tendría por qué arrepentirme de ella). [...] En el caso límite en el que una acción mía, de la que me reconozco responsable, sea incompatible con mi persona, que, sin embargo, se identifica con ella (lo que se expresa en el sentimiento de la culpa), no es el acto reprobado lo que habría que eliminar mediante el arrepentimiento, sino mi propia persona mediante la muerte de su individualidad (Bueno, 1996: 252-253).

No podríamos concluir este apartado sin hablar de la presencia del eje circular en *Macbeth*, al que solo hemos hecho breves referencias a lo largo de estas páginas. Es innegable que, a pesar de las motivaciones angulares (los designios divinos y el componente trágico) y radiales (la ambición política) que llevan a Macbeth a asesinar a Duncan, así como las consecuencias angulares (el pecado que mancilla su alma) y radiales (el trastorno del mundo físico), también hay una parte circular en su crimen: Macbeth consigue convertirse en rey y, por lo tanto, se establece en la cima de la estructura política que rige la sociedad escocesa.

Como en tantas otras ocasiones, el eje circular se encuentra en consonancia o en disonancia con los ejes radial y angular. En el ejemplo siguiente, el raciocinio humano (eje circular) se enfrenta con la pasión (eje radial): [Macbeth] “La urgencia de mi violento afecto dejó atrás a la moderada Razón [...] ¿Quién que tuviera un corazón amante podría refrenarse, si tenía valor en ese corazón, de dar a conocer su amor?” (145-146). Aunque, en realidad, se trate de una artimaña de Macbeth para esconder el verdadero motivo del asesinato de los guardias (culparlos de la muerte del rey Duncan), observamos el enfrentamiento entre ambos ejes y la tensión en un individuo que se escinde entre la razón y la pasión.

El eje circular también toma relevancia en la caída de Macbeth. Aunque su final está predicho por las brujas y las Potencias divinas, la acción de los hombres es imprescindible:

—Malcolm: Busquemos alguna sombra apartada, y vaciemos allí en llanto nuestros tristes pechos.

—Macduff: Más bien empuñemos firmemente la espada mortífera, y como hombres de veras, protejamos a nuestra caída patria [...] (172).

Ante la propuesta de Malcolm, Macduff contrapone una acción material que pueda, realmente, decidir el destino de Escocia: la guerra.

En una ocasión, Macbeth ensalza la importancia del eje circular en cuanto a la escritura de leyes que rijan la organización política de las sociedades humanas:

[Macbeth] Mucha sangre se ha vertido antes de ahora, en tiempos antiguos, antes que las leyes humanas purificaran la cortés sociedad; sí, y después, también se han cometido asesinatos demasiado horribles para el oído (159).

Aunque las leyes no evitan los asesinatos sangrientos, su existencia es imprescindible. No debemos olvidar que, en esta obra, Shakespeare presenta una defensa a ultranza del orden circular preestablecido, es decir, la vuelta a un rey legítimo, el cual, a causa de su derecho divino, gobierna su sociedad y evita el caos y el colapso del sistema.

En conclusión, *Macbeth* es una obra profundamente programática, puesto que, como hemos visto, se trata de un alegato a favor del Trono, uno de los componentes del Antiguo Régimen. Shakespeare realiza un verdadero homenaje a su rey y patrón, Jacobo I, con la presentación de su estirpe (los Stuart) y el lavado de imagen de su supuesto antepasado, Banquo. En esta obra, vemos un mundo (y una sociedad) que se hacen pedazos con la muerte de su rey y que, después de todo, vuelve al orden anterior. No debemos olvidar que el final angular de esta obra, provocado por el carácter trágico del destino de Macbeth, termina restaurando un eje circular que ya funcionaba, según el cual el rey se encuentra en la cima de la organización política de la sociedad. De esta forma, los componentes de literatura primitiva o dogmática que hemos observado (como el holismo entre los ejes angular, radial y circular), se ponen al servicio del carácter programático de la obra.



## 5. El *Quijote*

Después de estos capítulos dedicados al análisis de los conflictos que Shakespeare explota en *Hamlet* y *Macbeth*, vamos a dedicar el presente apartado a analizar algunos aspectos del *Quijote*. Para ello, no nos moveremos de los ámbitos de la Polemología literaria y de la Genealogía de la literatura; concretamente: vamos a determinar cuál es la naturaleza de los conflictos que Cervantes explota en su obra más conocida y a qué tipo de literatura pertenece. Para ello, nos serviremos de las investigaciones escritas a partir de la *Crítica de la razón literaria* por Jesús G. Maestro y por Ramón de Rubinat.

Durante mucho tiempo, se ha considerado al *Quijote* (interpretación que todavía se sigue repitiendo en facultades, institutos y escuelas) como una parodia de los libros de caballerías. Nosotros sostenemos que esto no es así, que el objetivo de esta obra no es burlarse de un tipo de literatura que en la época en la que se publicó el *Quijote* ya no era popular, sino parodiar una serie de contenidos que formaban parte de la realidad en la que vivió Cervantes. El *Quijote* es una crítica de aquel siglo, pero, muy especialmente, de los religiosos y de los nobles que se inhiben de sus obligaciones, que desprecian todo aquello que ignoran y que se libran al ocio. Además, es una crítica a la ignorancia de algunos individuos ante las exigencias materiales de la realidad, ante su incapacidad de adecuarse y de adaptarse a ellas. Cervantes, en resumen, construye una parodia de los idealistas y de los idealismos.

Siguiendo el esquema de la parodia que nos proporciona la *Crítica de la razón literaria*, podemos decir que Cervantes es el artífice de la parodia, que el sujeto de esta es don Quijote y que el objeto de la parodia son los valores del mundo ideal (que coinciden con los valores del mundo caballaresco), motivo por el cual Cervantes utiliza los libros de caballería como código de su parodia. La distinción entre las figuras del *artífice*, del *sujeto*, del *objeto* y del *código* de la parodia es fundamental para entender el sentido de la crítica construida por Cervantes y la naturaleza de los conflictos que este explota. Nosotros partimos del siguiente punto: los libros de caballerías no son el objeto de la parodia, es decir, los contenidos parodiados, sino el código de la parodia, las referencias que Cervantes va a tratar cómicamente para parodiar el idealismo y negar, también por esta vía, la capacidad operatoria en nuestro mundo de cualquier instancia trascendente al hombre. El autor del *Quijote* despliega una razón antropológica, materialista, que se enfrenta al racionalismo teológico de su siglo, incapaz de explicar la compleja realidad del tiempo en el que vive.

Empecemos por la parodia del estamento clerical. Una de las características de los clérigos (no por el mero hecho de serlo, sino por su forma de comportarse) que más se critica en el *Quijote* es su presuntuosidad, su supuesto conocimiento absoluto del mundo que parece que les da derecho a juzgar y a dar lecciones a cualquiera. La crítica de este comportamiento la encontramos fácilmente resumida en la siguiente cita: “Bien predica quien bien vive” (II, 20). En boca de Sancho hallamos una clave del pensamiento lógico y crítico de Cervantes: es muy fácil amonestar a los demás cuando uno mismo vive en un entorno de abundancia y comodidad. Como bien resume el profesor Rubinat (2022, p. 75):

Viene a decir que, de haber vivido penalidades y sufrimientos, los eclesiásticos no predicarían lo que habitualmente predicán, sino que sus prédicas, en ese caso, de haberse fundamentado en la superación de todo tipo de obstáculos y no en el puro idealismo (revindicar la fraternidad, la bondad, etc.), recogerían las enseñanzas adquiridas en la lucha contra las adversidades.

Veamos, a continuación, algunos pasajes en los que se critica la ociosidad y la soberbia de ciertos miembros del estamento religioso:

La duquesa y el duque salieron a la puerta de la sala a recibirle, y con ellos un grave eclesiástico destos que gobiernan las casas de los príncipes: destos que, como no nacen príncipes, no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son; destos que, queriendo mostrar a los que ellos gobiernan a ser limitados, les hacen ser miserables. Destos tales digo que debía de ser el grave religioso que con los duques salió a recibir a don Quijote (II, 31).

El lugar donde estoy, y la presencia ante quien me hallo, y el respeto que siempre tuve y tengo al estado que vuesa merced profesa, tienen y atan las manos de mi justo enojo; y así por lo que he dicho como por saber que saben todos que las armas de los togados son las mismas que las de la mujer, que son la lengua [...]. ¿No hay más sino a trochemoche entrarse por las casas ajenas a gobernar sus dueños, y habiéndose criado algunos en la estrechez de algún pupilaje, sin haber visto más mundo que el que puede contenerse en veinte o treinta leguas de distrito, meterse de rondón a dar leyes a la caballería y a juzgar a los caballeros andantes? (II, 32).

En el primero de los pasajes citados, el transductor-narrador<sup>1</sup> nos habla del “clérigo reprehensor”, del eclesiástico que acompaña a los duques y que se figura que puede enseñar a los otros cómo tienen que ser y cómo tienen que comportarse, aunque él no tenga los conocimientos necesarios para acometer tales propósitos y, con su estrechez de miras, arruine a aquellos a los que pretende educar. Como tantas veces sucede en el caso del transductor-narrador, Cervantes rápidamente matiza esta caracterización con una perífrasis dubitativa (“digo que debía de ser”) para protegerse ante los censores y ante cualquier tipo de ataque a su

obra. Sin embargo, a pesar de esta inmediata rectificación, la crítica ya está formulada. Conviene tener muy presente que nos encontramos a principios del s. XVII, por lo que el autor del *Quijote* demuestra un gran atrevimiento al presentar tal crítica.

En cuanto al segundo pasaje, en palabras del propio don Quijote, volvemos a encontrar una crítica a los eclesiásticos por su envanecimiento al creerse capaces de educar a señores y a nobles cuando ellos mismos no han viajado, no han vivido y no han experimentado luchas y adversidades de envergadura, motivo por el cual este los considera unos completos ignorantes. Esta idea se relaciona con el siguiente pasaje: “Ahora digo —dijo a esta sazón don Quijote— que el que lee mucho y anda mucho ve mucho y sabe mucho” (II, 25). Así pues, la clave para la sabiduría y para el conocimiento se encuentra en la experiencia, en viajar y en ver mundo, por lo que los párrocos que no han traspasado nunca los límites de su congregación no están capacitados para gobernar la vida de los otros. Como en el caso anterior, Cervantes se protege de las consecuencias de su atrevimiento haciendo que don Quijote se refiera a su condición de “caballero andante”, por lo que consigue que su crítica se diluya en la supuesta locura (en la que tampoco vamos a ahondar aquí) del personaje.

Antes de examinar otros pasajes, no debemos pasar por alto el inicio del texto que acabamos de analizar: “el respeto que siempre tuve y tengo al estado que vuestra merced profesa, tienen y atan las manos de mi justo enojo”. Aquí, el protagonista se expresa con una ironía clarísima. Recordemos que el mismo don Quijote que habla es el que, anteriormente, ha insultado y apaleado sin piedad a dos benedictinos, a los que ha llamado “gente endiablada y descomunal” y “fementida canalla” y a los que procede a atacar:

Y sin esperar más respuesta picó a Rocinante y, a la lanza baja, arremetió contra el primero fraile, con tanta furia y denuedo, que si el fraile no se dejara caer de la mula él le hiciera venir al suelo mal de su grado, y aun malferido, si no cayera muerto. El segundo religioso, que vio del modo que trataban a su compañero, puso piernas al castillo de su buena mula, y comenzó a correr por aquella campaña, más ligero que el mismo viento (I, 8).

Las palabras de don Quijote están profundamente cargadas de cinismo y de ironía, pues ¿qué respeto puede tener hacia un estamento cuyos miembros insulta y maltrata físicamente? Precisamente, como indica Jesús G. Maestro (2022), “la mayor parte de palabras ofensivas que usa don Quijote a lo largo de la primera parte, sobre todo, tienen como destinatarios a miembros de la Iglesia”. Siguiendo esta línea crítica, también podemos observar una burla socarrona al

tipo de personas que se ordenan clérigos. Lo advertimos en pasajes como el siguiente, que pertenece a la carta de Teresa Panza a su marido:

El hijo de Pedro de Lobo se ha ordenado de grados y corona, con intención de hacerse clérigo: súpolo Minguilla, la nieta de Mingo Silbato, y hale puesto demanda de que la tiene dada palabra de casamiento; malas lenguas quieren decir que ha estado encinta dél, pero él lo niega a pies juntillas (II, 52).

Aquí se expone el caso de un hombre que ha decidido hacerse clérigo, empero, su aptitud moral para esta profesión se pone más que en duda, ya que se le acusa de haber hecho una promesa de matrimonio y de incumplirla (lo cual significa que ha jurado en falso y que es un mentiroso), de haber mantenido relaciones sexuales sin estar casado y, en resumen, de haber engañado a Minguilla. Asimismo, la frase “que ha estado encinta dél” implica, precisamente, que ya no lo está, por lo que, por simple fisiología humana, ha habido un aborto. ¿Espontáneo o provocado? ¿Querido por Minguilla o forzado por el hijo de Pedro de Lobo? En cualquier caso, el personaje que así se nos describe en el *Quijote* no parece el más adecuado para entrar a formar parte del estamento eclesiástico, vocación que no ha surgido en él espontáneamente, sino, quizá, como recurso para ocultar sus pecados carnales. ¿Es este el tipo de persona que se convertirá en clérigo y que pretende regir y enseñar el comportamiento que deben tener los miembros de su parroquia? En el *Quijote* se da a entender al lector que así puede ser.

Proseguimos nuestro análisis acerca de la representación del estamento religioso con la parodia que Cervantes hace del cura Pero Pérez, un sacerdote que no ejerce como tal en ninguno de los episodios en los que aparece. Así es, Pero Pérez no realiza ninguna de las funciones o de los rituales que se encuentran habitualmente asociados a su profesión. A lo largo de las dos partes de la obra: no reza, no lee la Biblia, no bautiza, no da la comunión ni administra cualquier otro sacramento. Solamente confiesa a don Quijote en el capítulo LXXVIII de la segunda parte, es decir, al final de todo. Así pues, ¿cuáles son las actividades que lleva a cabo este personaje a lo largo de la novela?

En primer lugar, el cura, que, repetimos, en ningún momento muestra interés alguno por la Sagrada Escritura, sí parece, en cambio, muy aficionado a la lectura de los libros de caballería y a la literatura profana. Este hecho es evidente en el famoso episodio de la quema y de la selección de los ejemplares que forman la biblioteca de Alonso Quijano. El juicio que emite el barbero, pero, especialmente, el cura, implican que este último tiene que disponer del

conocimiento necesario para distinguir el valor de unas y de otras obras y que, por lo tanto, ha dedicado su tiempo a la lectura de tales libros. Por ejemplo:

—Que me place —respondió el barbero—. Y aquí vienen tres todos juntos: *La Araucana* de don Alonso de Ercilla, *La Austríada* de Juan Rufo, jurado de Córdoba, y *El Monserrato* de Cristóbal de Virués, poeta valenciano.

—Todos esos tres libros —dijo el cura— son los mejores que en verso heroico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia; guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España (I,6).

Por otra parte, el transductor-narrador lo presenta en más de una ocasión como una especie de maquinador profesional, perfecto para trazar planes, aunque estos impliquen la manipulación de otras personas. Veamos el siguiente pasaje: “pero el cura, que era un gran tracista, imaginó luego lo que harían para conseguir lo que deseaban, y fue que con unas tijeras que traía en un estuche quitó con mucha presteza la barba a Cardenio” (I, 29). La burla de Cervantes llega a su punto álgido cuando el cura se disfraza de mujer:

No le pareció mal al barbero la invención del cura [...]. En resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver. Púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempo del rey Bamba. No consintió el cura que le tocasen (I, 27).

En este pasaje volvemos a ver repetida la idea del cura como urdidor de planes y de manipulaciones. Asimismo, como ya hemos adelantado, este eclesiástico (por idea y voluntad propia, no lo olvidemos), decide vestirse de mujer. No contento con eso, Cervantes, sirviéndose de la ambigüedad del verbo “tocar”, va a acentuar notablemente la burla, ya que, por un lado, puede dar a entender que Pero Pérez no dejó que le cubrieran la cabeza con una toca, pero, por el otro, podría indicar que el cura, además de vestirse como una mujer, empieza a comportarse como tal y, como buena “doncella menesterosa”, no permite que la “toquen”, es decir, que la manoseen. No obstante, como ya hemos observado en casos anteriores y como tantas veces ocurre en Cervantes, este rectifica su atrevimiento:

Mas apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, aunque le fuese mucho

en ello; y diciéndoselo al barbero, le rogó que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad; y que si no lo quería hacer, determinaba de no pasar adelante, aunque a don Quijote se le llevase el diablo (I, 27).

Sin embargo, la burla ya está hecha y, por mucho que el autor se esfuerce en desdecirse de su crítica prontamente, esta corrección se queda en el ámbito formal. Así lo señala el profesor Rubinat (2022):

Hemos visto en diversas ocasiones los usos que Cervantes hace de la figura de la *correctio* o epanortosis. Esta recurrencia [...] lejos de expresar el cuidado del autor por enmendar determinados errores, lo que hace es poner de manifiesto una estrategia encaminada a equilibrar retóricamente la desmesura con un freno o una enmienda de aquel exceso, pero de forma retórica, meramente formal, sin que esto tenga ningún efecto material (p. 95).

Antes de cerrar este análisis de la parodia del estamento eclesiástico en el *Quijote*, debemos detenernos ante la que seguramente es la mayor burla de Cervantes a este colectivo, nos referimos al episodio del ocultamiento de don Quijote en Sierra Morena. Veamos el pasaje en cuestión:

Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere, del cual se dirá lo que del otro se dijo, que si no acabó grandes cosas, murió por acometellas; y si yo no soy desechado ni desdeñado de Dulcinea del Toboso, bástame, como ya he dicho, estar ausente della. Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros. Mas ya sé que lo más que él hizo fue rezar y encomendarse a Dios; pero ¿qué haré de rosario, que no le tengo? En esto le vino al pensamiento cómo le haría, y fue que rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando, y dióle once ñudos, el uno más gordo que los demás, y esto le sirvió de rosario el tiempo que allí estuvo, donde rezó un millón de avemarías (I, 26).

Por lo que aquí se expresa, don Quijote decide rezar, pero no por devoción o por una creencia profunda, sino a imitación de un referente caballaresco. Así pues, el componente religioso de la oración del protagonista se ve completamente desacralizado, ya que su objetivo es ser cual Amadís, hecho que relega la religión a un segundo plano. No contento con eso, Cervantes lleva un paso más allá su burla y hace que don Quijote construya un rosario con las faldas de su camisa, a la que hace once nudos y a la que considera, en consecuencia, rosario. Sobre estas cuestiones, el profesor Jesús G. Maestro (2022) dice que:

Durante su ocultamiento en Sierra Morena don Quijote reza. Es la única vez que lo hace en toda la novela, tanto en la primera parte como en la segunda. Mas no reza por devoción, sino por imitación de sus héroes favoritos, concretamente a emulación de Amadís de Gaula. Reza porque así lo disponen los libros de caballerías, en los cuales se inspira y guía don Quijote, libros que, obviamente, no son ni religiosos ni teológicos, aunque el ingenioso hidalgo los haya constituido en sus Sagradas Escrituras de cabecera. Este hecho, en sí mismo considerado, el rezo como mimesis de figuras legendarias y ficticias, en un contexto de locura provocada y deliberada por el protagonista, es suficiente de por sí para ironizar burlescamente sobre la cuestión de la oración a un dios teológico y terciario. Sin embargo, la expresión irónica aún se incrementa más, cuando se confirma que el instrumento del rezo es un rosario hecho a costa de los trozos de tela más inferiores —digámoslo así— de la camisa que lleva puesta don Quijote, seguramente desde que salió de su casa. Todos los comentaristas y editores de la novela han considerado esta hechura como una irreverencia o una burla religiosas, cuando no una infamia.

Así pues, hemos podido comprobar claramente la parodia del estamento eclesiástico en el *Quijote*, especialmente, por medio de la figura del cura Pero Pérez y del insulto y el maltrato a otros miembros de la Iglesia. ¿Cómo se pudo librar Cervantes de la censura de su época y, más concretamente, de la Inquisición? La respuesta se halla en un complicado entramado de ingeniería narrativa que lleva al lector a una constante vacilación entre los contenidos de verdad y mentira de cuanto lee, que, no lo olvidemos, es una transcripción que el transductor-narrador hace de la traducción que un morisco aljamiado ha hecho de lo que en su día leemos que escribió el “historiador arábigo” Cide Hamete Benengeli. Además, las opiniones o las acciones antieclesiásticas perpetradas por don Quijote serían fácilmente explicadas por su autor como consecuencia de la locura del personaje. Ante cualquier ataque a su obra, Cervantes podía escudarse detrás del estado mental enfermizo del protagonista. Así lo expresa Jesús G. Maestro (2022):

¿De quién proceden estas críticas? Pues proceden, de forma única y exclusiva, de su personaje protagonista, esto es, de un loco, figurón insensato, anciano, además, y relativamente «inofensivo», que, de la forma acaso más inocente, ha perdido el juicio, por lo cual está tan fuera de sí como de los fueros y exigencias de la razón. No cabe pedirle cuentas. Por ello mismo sus críticas antieclesiásticas, nunca directas ni excesivamente explícitas, y en muchos casos ni siquiera conscientes, apenas pueden tenerse en cuenta. La Iglesia ni siquiera debe identificarlas como tales. No hay mejor desprecio que el de no apreciar... lo que sin duda resulta un inconveniente. Por eso interesa tanto, también a la religión católica, que don Quijote esté loco, completamente loco. A un cuerdo no se le permitirían semejantes comportamientos, desafíos y agresiones contra hombres de Iglesia.

Antes de cerrar esta primera parte de nuestro análisis del *Quijote*, debemos tener en cuenta que la crítica que Cervantes dirige al estamento religioso no constituye una afrenta al catolicismo como religión de Estado de la monarquía Española de Felipe III. Cervantes es católico frente al islam (contra el cual luchó en la batalla de Lepanto) y se posiciona a favor del cristianismo católico frente al Protestantismo y al Islam porque sabe muy bien —basta leer el *Discurso de las armas y las letras*— que la libertad de que gozamos está instruida por la defensa militar de la tradición greco-latina-católica. Según Jesús G. Maestro (2022):

Nada, absolutamente nada, hay de crítica antieclesiástica en la obra literaria de Miguel de Cervantes contra la materia terciogenérica o estructuras lógicas (M3) de la Iglesia católica. Incluso todo lo contrario: ante el islam, Cervantes defenderá el cristianismo, y en el seno de este, optará por el racionalismo tridentino antes que por el idealismo protestante, sin que toda esta dialéctica sea óbice, en absoluto, para comportarse como ateo ante la ontología católica, a la que en última instancia considerará como una realidad política, económica y social, tras la cual no hay ningún referente metafísico ni numinoso. Pero que no haya dios no significa que la religión sea ilegítima, sino que su legitimidad es de orden político, económico y social, no numinoso ni metafísico.

Cervantes se esfuerza por rebatir la presencia o la operatoriedad de cualquier entidad numinosa o sobrenatural que pueda quedar inexplicada en el *Quijote*. Todas las referencias a sucesos mágicos que don Quijote inventa no son nada más que un intento de continuar su juego fuera de las normas de la realidad operatoria del mundo en el que vive, son autoengaños de los que el lector es consciente y que el protagonista presenta y explota bajo el pretexto de su supuesta locura. Debemos tener en cuenta que la locura de don Quijote es un elemento narrativo, por lo que no se puede examinar desde otras ciencias categoriales (como la Medicina) que no sea la Teoría de la Literatura. La supuesta enfermedad mental que aqueja al protagonista es una forma de eludir el orden operatorio de su siglo. Por ejemplo, en el capítulo XXXI de la primera parte, ante la imposibilidad de que Sancho Panza haya podido entregar la carta a Dulcinea en tan poco espacio de tiempo, don Quijote decide inventarse una fantástica e irónica ayuda que pueda explicar tal hecho, aunque todos sabemos que se trata de una falsedad. Lo sobrenatural es un elemento lúdico en manos de los personajes:

Sabes de qué estoy maravillado, Sancho? De que me parece que fuiste y veniste por los aires, pues poco más de tres días has tardado en ir y venir desde aquí al Toboso, habiendo de aquí allá más de treinta leguas. Por lo cual me doy a entender que aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo, porque por fuerza le hay y le ha de haber, so pena que yo no sería buen caballero andante, digo que este tal te debió de ayudar a caminar sin que tú lo sintieses; que hay sabio destos que coge a un



caballero andante durmiendo en su cama, y, sin saber cómo o en qué manera, amanece otro día más de mil leguas de donde anocheció (I, 36).

En Cervantes no hay nada sobrenatural que tenga fuerza operatoria en el orden material de las cosas. Como veremos seguidamente, el autor del *Quijote* se esfuerza por corregir rápidamente cualquier manifestación sobrenatural que pueda quedar inexplicada por la realidad material de las cosas. En primer lugar, examinemos uno de los sucesos que tienen lugar durante las bodas de Camacho. Como ya sabemos, Quiteria es una labradora que, ya desde su niñez, se encuentra muy unida a Basilio, su vecino. Sin embargo, su padre decide casarla con Camacho, que es más rico que su anterior pretendiente. El día que debe tener lugar la unión matrimonial, Basilio simula suicidarse y, aprovechando este engaño, consigue que Quiteria (y también Camacho, que tenía que convertirse en su esposo) accedan a que esta se case con él.

Y puesta la que se podía llamar empuñadura en el suelo, con ligero desenfado y determinado propósito se arrojó sobre él, y en un punto mostró la punta sangrienta a las espaldas, con la mitad del acerada cuchilla, quedando el triste bañado en su sangre y tendido en el suelo, de sus mismas armas traspasado. [...] Estando, pues, asidos de las manos Basilio y Quiteria, el cura, tierno y lloroso, los echó la bendición y pidió al cielo diese buen poso al alma del nuevo desposado (II, 21).

Una vez recibida la bendición del cura, Basilio descubre su artificio:

El cual, así como recibió la bendición, con presta ligereza se levantó en pie, y con no vista desenvoltura se sacó el estoque, a quien servía de vaina su cuerpo. Quedaron todos los circunstantes admirados, y algunos dellos, más simples que curiosos, en altas voces comenzaron a decir:

—¡Milagro, milagro!

Pero Basilio replicó:

—¡No milagro, milagro, sino industria, industria! (II, 21).

El ingenio humano, no la intervención divina, es lo que permite que Basilio y Quiteria se casen. Ante cualquier duda que pudiera surgir acerca de la naturaleza de la pronta recuperación de Basilio, que las mentes más simples otorgan sin pensar a un milagro, el labrador responde “¡industria, industria!”. Cervantes da rápidamente una explicación racional a lo ocurrido para que al lector no le quepa ninguna duda de que se trataba de un truco propio del teatro. No hay

lugar aquí para lo sobrenatural o para lo divino, pues todo surge del ingenio y del artificio humanos, del racionalismo antropológico. Nada se mueve dentro del eje angular, en la relación entre lo numinoso o divino y lo humano. Lo ocurrido se encuentra sometido al eje circular, al orden del ser humano.

Hay otro episodio que debemos analizar antes de cerrar la primera parte de este apartado: el de la cabeza encantada. Como ya sabemos, don Quijote se encuentra en Barcelona, en casa de don Antonio, el cual le revela que tiene en su poder una cabeza de bronce que, supuestamente por arte de magia, responde a todo lo que se le pregunta. Empero, como siempre pasa en el *Quijote* ante cualquier duda que pueda surgir acerca de la naturaleza mágica o sobrenatural de algunos de sus elementos, Cervantes se encarga de zanjar rápidamente el asunto volviendo a la realidad material de los hechos y al artificio humano. Así pues, la presunta cabeza encantada resulta ser una mera estatua conectada por un tubo de hojalata a la estancia inferior, desde donde habla un sobrino de don Antonio.

Con esto se acabaron las preguntas y las respuestas, pero no se acabó la admiración en que todos quedaron, excepto los dos amigos de don Antonio que el caso sabían. El cual quiso Cide Hamete Benengeli declarar luego, por no tener suspenso al mundo creyendo que algún hechicero y extraordinario misterio en la tal cabeza se encerraba, y, así, dice que don Antonio Moreno, a imitación de otra cabeza que vio en Madrid fabricada por un estampero, hizo esta en su casa para entretenerse y suspender a los ignorantes. Y la fábrica era de esta suerte: la tabla de la mesa era de palo, pintada y barnizada como jaspe, y el pie sobre que se sostenía era de lo mismo, con cuatro garras de águila que dél salían para mayor firmeza del peso (II, 62).

Cervantes niega la existencia de seres mágicos o de sucesos inexplicables racional y materialmente. Como dice Jesús G. Maestro (2022):

El último de los episodios numinosos de la novela es el de la cabeza encantada (II, 62), inmediatamente desmentido y desmitificado por el narrador una vez concluido [...]. Lo numinoso, como lo mitológico, se disuelve teatralmente en la fábula narrativa del Quijote. Ninguna razón, salvo el sentido lúdico de sus promotores e intérpretes, puede avalarlo.

Antes de terminar este apartado, queremos mencionar la nula capacidad operatoria de la Fortuna en las fábulas construidas por Cervantes:

Oyendo lo cual Sancho, dijo:

— [...] he oído decir que esta que llaman por ahí Fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y sobre todo ciega y, así, no ve lo que hace, ni sabe a quién derriba ni a quién ensalza.

—Muy filósofo estás, Sancho —respondió don Quijote—, muy a lo discreto hablas. No sé quién te lo enseña. Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura (II, 66).

Por un lado, Sancho incurre en la idea de la divinización de la Fortuna, poniendo como ejemplo su propia vida, pues se ha visto ensalzado como gobernador de la famosa isla Barataria y, posteriormente, rebajado a su condición de escudero. Sin embargo, don Quijote responde a ello con una declaración puramente materialista: cada uno se construye su destino, cada uno es responsable de su suerte. Nada sobrenatural o divino interviene en nuestras vidas, sino que es el ser humano el que tiene la capacidad y el poder de guiar su existencia.

Esta idea no se encuentra solamente fijada, dentro del conjunto de la obra de Cervantes, en el *Quijote*, sino que en la *Numancia* leemos los siguientes versos: “Cada cual se fabrica su destino / no tiene aquí Fortuna alguna parte” (*La Numancia*, I, vv. 156-157). En estos pasajes apreciamos claramente la idea de Cervantes contra la Fortuna entendida como ente numinoso con capacidad operatoria en las vidas de los seres humanos. No hay tal cosa en nuestro camino, sino que somos nosotros mismos los que construimos nuestro devenir.

Después de esta primera parte de nuestro análisis del *Quijote*, vamos ahora a explicar brevemente la crítica del estamento nobiliario que aparece en la obra. El motivo de la diferente extensión de nuestros análisis en cuanto a la crítica del estamento religioso y del nobiliario viene dada por el objetivo de este trabajo: la comparación de Cervantes con Shakespeare, teniendo en cuenta el predominio del eje angular en el autor inglés.

De forma similar a lo que hemos observado en la crítica a los representantes terrenales de la religión católica, Cervantes ataca a los nobles por su desconocimiento del mundo, hecho que les sitúa más cerca del idealismo que de la realidad material de su siglo. Veamos el siguiente pasaje:

No todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes: de todos ha de haber en el mundo, y aunque todos seamos caballeros, va mucha diferencia de

los unos a los otros; porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies, y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser, y en todo trance y en toda ocasión los acometemos, sin mirar en niñerías, ni en las leyes de los desafíos (II, 6).

Más allá del delirio caballeresco de don Quijote, lo que expresa este pasaje es una fuerte crítica a ese tipo de cortesano que nunca ha salido de sus estancias (Cervantes se sirve aquí de los mismos argumentos aducidos en su crítica a los clérigos que nunca han traspasado los límites de su parroquia). ¿Cómo puede ser sabio y buen gobernador aquel que no ha vivido, que no ha experimentado y que no ha viajado? En cambio, a diferencia de estos individuos y frente a ellos, se encuentran los caballeros andantes (como los califica don Quijote) o, más adecuadamente, diríamos nosotros: los soldados. Estos son los que (como Cervantes, no olvidemos que participó en la batalla de Lepanto) experimentan en sus propias carnes la crudeza de la realidad política de su tiempo.

Así pues, la ociosidad de los cortesanos es criticada: desde el propio don Alonso —ya que su inactividad como hidalgo le llevará a vender sus tierras para adquirir nuevos libros de caballería y, en consecuencia, a desentenderse por completo del gobierno de sus posesiones— hasta los duques que se burlan de Sancho y de don Quijote. Veamos los pasajes siguientes para ejemplificar esta cuestión:

Este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y su desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos (I, 1).

—Señora mía, sepa vuestra señoría que todo el mal desta doncella nace de ociosidad, cuyo remedio es la ocupación honesta y continua. [...]

—Y el mío —añadió Sancho—, pues no he visto en toda mi vida ramera que por amor se haya muerto, que las doncellas ocupadas más ponen sus pensamientos en acabar sus tareas que en pensar en sus amores. (II, 70).

Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos (II, 70).

Aparte de la primera cita, que ya hemos comentado, tanto don Quijote como Sancho ponen en el trabajo el remedio a los males de la doncella, los cuales, en realidad, surgen de su propia ociosidad. En el tercero de los casos, se ejerce una clara crítica a los duques que acogen a los protagonistas y que, a la vez, se ríen de ellos constantemente a través de episodios como el de Clavileño, el caballo alado, en los capítulos cuarenta y cuarenta y uno. Los duques, como nobles ociosos que son, invierten su tiempo y sus recursos en reírse de don Quijote y de Sancho, en lugar de preocuparse por el buen gobierno de sus propiedades y de la gente que vive en sus dominios.

En conclusión, la crítica a la religión se plantea en lo que respecta a los individuos que la representan, es decir, en cuanto al carácter y a las obras de cada persona. Los eclesiásticos no son criticados por el mero hecho de serlo, sino por su estrechez de miras y por su ignorancia. Asimismo, Cervantes rechaza en esta novela la presencia de cualquier ente numinoso o sobrenatural que pueda tener capacidad operatoria sobre el destino de las personas: cada uno de nosotros se construye su propia suerte a través de la experiencia y del trabajo. En cuanto a los nobles, la crítica cervantina que nos interesa destacar es la que atañe a la ociosidad de estos y a su idealismo, exponentes, ambos, de su desprecio por la realidad política de su siglo y por las exigencias materiales que esa realidad impone.



## 6. Conclusión

En definitiva, podemos afirmar que las hipótesis que hemos planteado al principio de este trabajo son ciertas. En el análisis de *Hamlet*, hemos podido observar la importancia del eje angular y del eje radial, así como el hecho de que esta obra es, en suma, un alegato a favor del Antiguo Régimen, es decir, de una defensa del Trono y del Altar. Estamos ante una obra programática (racional y acrítica) con tintes primitivos y dogmáticos. El irracionalismo que se da en *Hamlet* proviene de la obediencia al rey y al dogma cristiano. En consecuencia, es totalmente imposible afirmar de forma racional, y a través de un examen crítico de los pasajes de la obra, que Hamlet sea un personaje moderno. Sus acciones están condicionadas por el temor irracional a la condenación eterna, por el miedo a comprometer su vida eterna.

En el caso de *Macbeth*, volvemos a encontrarnos ante una pieza teatral que está al servicio de un programa político: el reinado de Jacobo I, monarca de Inglaterra y representante de los Stuart. Los ejes que predominan siguen siendo el angular y el radial. Es fácil observar la presencia operatoria de lo sobrenatural o de lo numinoso mediante entes divinizados (como la “Fortuna” o la “Justicia”) o mágicos y proféticos (como las tres brujas). No debemos olvidar que, en el caso de *Hamlet*, también hemos hallado elementos sobrenaturales con poder operatorio sobre los seres humanos, como el espectro del rey fallecido, el padre de Hamlet.

En oposición a estas dos piezas teatrales programáticas, basadas en lo angular y en lo radial, encontramos la obra literaria de Cervantes. A diferencia del autor inglés, el escritor español niega la presencia de lo sobrenatural en su obra. El eje angular no tiene en el *Quijote* ningún tipo de operatoriedad, todo lo que allí sucede se explica a partir del eje circular: los hechos acaecidos en la novela son fruto, exclusivamente, de las relaciones que se establecen entre los seres humanos. Tanto en el episodio de las bodas de Camacho como en el de la cabeza encantada, Cervantes muestra rápidamente, para que no haya ninguna duda al respecto, que los supuestos “milagros” o la supuesta “magia” que permiten que pasen hechos increíbles no son nada más que construcciones, que artificios humanos. Debemos remarcar la gran diferencia que esto representa respecto a Shakespeare, cuya dramaturgia da cabida a entes como la “Fortuna” (con una condición divinizada), la magia y la profecía (como en el caso de las tres brujas de *Macbeth*) o a espectros (como el padre de Hamlet).

Por otra parte, además del predominio absoluto del eje circular, debemos tener en cuenta la potencia crítica del *Quijote*, que pertenece, dentro de la Genealogía de la literatura, a la literatura crítica o indicativa. Cervantes, a través de un complejo tejido narrativo, critica al

estamento eclesiástico, al nobiliario y al idealismo, es decir, a muchos de los elementos que conformaban la realidad española de los siglos XVI y XVII.

Así pues, nosotros sostenemos que enfrentar a Shakespeare y a Cervantes equivale a enfrentar las ideas del Antiguo Régimen a la modernidad y no al revés. Nada hay de moderno en las obras que hemos examinado del autor inglés, al contrario, el contenido lógico objetivado en *Hamlet* y en *Macbeth* se encuentra al servicio del monarca y de la religión. Además, el predominio del eje radial y del angular, a través de las manifestaciones proféticas de la naturaleza y de entes sobrenaturales, solo acentúan el carácter retrógrado de las ideas que encontramos en Shakespeare. En cambio, Cervantes expone un raciocinio antropológico y materialista que rompe con el dogmatismo teológico de su tiempo. Su crítica no se encuentra al servicio de nadie, sino que sirve como expresión de burla hacia aquellas personas que pretenden vivir alejadas e inadaptadas en relación con la sociedad y con la realidad que habitan.

El mito de la modernidad de Shakespeare solo puede explicarse como consecuencia de su uso por parte de la angloesfera. En nuestro siglo, la órbita anglosajona impone sus cánones, sus valores y sus usos, hecho que también se traslada a la literatura. En el caso de Shakespeare, su obra “moderna” no es nada más que un instrumento de poder.

La siguiente afirmación de Bloom, considerado uno de los mayores críticos literarios en lengua inglesa, no es nada más que una hipérbole fácilmente desarticulable con una lectura atenta y crítica de las obras literarias del dramaturgo británico, como nosotros hemos hecho:

Nuestras ideas en cuanto a lo que hace auténticamente humana a la persona deben a Shakespeare más de lo que debería ser posible, pero es que se ha convertido en una Escritura, que no debe leerse como leemos la Biblia o el Corán o las Doctrinas y Alianzas de Joseph Smith, pero tampoco debe leerse como leemos a Cervantes o a Dickens o a Walt Whitman. Las Obras Completas de William Shakespeare podrían llamarse igualmente el Libro de la Realidad, por muy fantástico que pretenda ser gran parte de Shakespeare. He escrito en otro lugar que Shakespeare no sólo es por sí mismo el canon occidental; se ha convertido en el canon universal, tal vez el único que puede sobrevivir al actual envilecimiento de nuestras instituciones de enseñanza, aquí y en el extranjero (Bloom: 2006, p. 39-40).

En primer lugar, resultaría interesante saber cómo Bloom define los conceptos de *humano* y de *humanidad*, pero, en cualquier caso, es evidente que este crítico eleva a Shakespeare a una posición intermedia entre las obras literarias y los textos sagrados de religiones como el cristianismo, el islam o el mormonismo. ¿Es este el canon occidental? ¿Unos textos dramaturgicos que, como hemos vistos, ensalzan las bases del Antiguo Régimen y dan operatoriedad a entes mágicos y sobrenaturales?



Es inasumible que queramos poner como referencia de nuestras sociedades y culturas un conjunto de obras literarias que, en cuanto a las ideas que contienen, resultan absolutamente retrógradas. La defensa de la obediencia ciega al Trono y al Altar resulta absurda en el siglo XXI; en cambio, la crítica que expone Cervantes resulta mucho más actual.

La idea de que el “canon occidental” (formado únicamente por Shakespeare, según Bloom) se convierta en el “canon universal” solo puede entenderse desde el dominio y la expansión de la angloesfera, cuyo objetivo es imponer sus modelos al resto del mundo, también en el caso de la literatura. Como hemos podido comprobar en este trabajo, el verdadero exponente de la modernidad es, en realidad, Cervantes, cuyo racionalismo supera con creces el programa ideológico y político de Shakespeare. El hecho de que Bloom pretenda poner al escritor inglés en un escalón superior a Cervantes resulta completamente absurdo, ya que la potencia crítica del autor español es muy superior a las ideas objetivadas en las obras literarias de Shakespeare.



## 7. Bibliografía

- ARTETA, A. (1987). Aspectos básicos de la «Paideia» de Sófocles. *Estudios clásicos*, 29 (91), pp. 17-54. Recuperado de: <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/c7061e72246ad8ba8a44c245eae797e4.pdf>
- BLOOM, H. (2006). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- BRADBROOK, M. (1984). *Muriel Bradbrook on Shakespeare*. Sussex: Harvester Press.
- BUENO, G. (1996). La libertad. Dentro de G. Bueno, *El sentido de la vida*. Oviedo: Pentalfa. Recuperado de: <https://fgbueno.es/med/dig/gb96sv4.pdf>
- CERVANTES, MIGUEL DE (1605-1615). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico, 1998. Barcelona: Crítica.
- CERVANTES, MIGUEL DE (2021). *El coloquio de los perros*. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros--0/html/ff31b1bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_32.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros--0/html/ff31b1bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_32.html)
- CERVANTES, MIGUEL DE (2022). *Tragedia de Numancia*. Recuperado de: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cerco-de-numancia-0/html/187a2242-e0fa-4a3f-a262-27888c0d6dfb\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cerco-de-numancia-0/html/187a2242-e0fa-4a3f-a262-27888c0d6dfb_2.html) [Consultado el 15 de mayo de 2022]
- CHURCH OF ENGLAND (2014). *General Synod. Private Member's Notion: Canon B 38. Canon law in relation to the funerals of those who have taken their own life*. Recuperado de: <https://www.churchofengland.org/sites/default/files/2017-12/gs%201972b%20-%20pmm%20on%20canon%20b%2038.pdf> [Consultado el 28 de diciembre de 2021]
- GARCÍA SIERRA, P. (5 de julio de 2021). *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. Recuperado de: <https://www.filosofia.org/filomat/index.htm>
- KURLAND, S.M. (1994). Hamlet and the Scottish Succession? *Studies in English Literature, 1500-1900*, 34(2), 279–300. <https://doi.org/10.2307/450902>
- MAESTRO, J. G. (17 de agosto de 2015). *Vol. 3. La genealogía de la literatura*. [Archivo de vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=lSC5hXohx7U&list=PLUTo9-5-PxihK\\_l8iT4aPkNFLupUnzrXI&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=lSC5hXohx7U&list=PLUTo9-5-PxihK_l8iT4aPkNFLupUnzrXI&index=4)

MAESTRO, J. G. (26 de febrero de 2016). *¿Qué es una Arquea literaria?* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6Xwke9QaQVM&list=PLUTo9-5-Pxij-btqK-HJDspIAZbFonVPf>

MAESTRO, J. G. (14 de abril de 2016). *El coloquio de los perros de Cervantes según la Crítica de la razón literaria*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=e4E-e7p9x8Q>

MAESTRO, J. G. (2017-2022). *Crítica de la razón literaria: una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica. Tratado de investigación científica, crítica y dialéctica sobre los fundamentos, desarrollos y posibilidades del conocimiento racionalista de la literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo. Recuperado de: <https://bit.ly/3BTO4GW>

MAESTRO, J. G. (18 de octubre de 2018). *La Divina comedia de Dante como crisol de las 4 genealogías literarias*. [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=aoK9GD1Nlsg&list=PLUTo9-5-PxijA2je99T2M12aOiLVtOnnU>

MAESTRO, J.G. (12 de julio de 2021). *Lope de Vega, contra la literatura servil: en tiempos de barbarie, el conocimiento es un insulto* [Archivo de vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=I18DvcuhQ7Q&list=PLUTo9-5-PxijINTNIbv3wAY8G\\_AqcfJJac](https://www.youtube.com/watch?v=I18DvcuhQ7Q&list=PLUTo9-5-PxijINTNIbv3wAY8G_AqcfJJac)

PADUANO, G. (2018). Is Hamlet's Madness True or Faked? *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 4(1), 213-221. <https://skenejournal.skenejournal.it/index.php/JTDS/article/view/163/141>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> [Consultado el 20 de noviembre de 2021].

RODRÍGUEZ ENNES, L. (2018). *La polémica en torno a los enterramientos y los suicidas en la España de la Ilustración*. Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña, v. 22, pp. 320-328. Recuperado de: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/22360>

RUBINAT, R. (2020a). *Distinción entre literatura, crítica literaria y teoría de la literatura según la Crítica de la Razón Literaria*. Lleida: Aula de Literatura.

RUBINAT, R. (2020b). *Polemología literaria. Tipos de conflictos literarios según la Crítica de la Razón Literaria*. Lleida: Aula de Literatura.

RUBINAT, R. (2022a), *Cervantes contra su siglo. Análisis de los contenidos críticos del Quijote examinados a partir de la Crítica de la razón literaria de Jesús G. Maestro*. Lleida: Editorial Aula de Literatura. Recuperado de: [shorturl.at/oruwM](http://shorturl.at/oruwM)

RUBINAT, R. (2022b), *Análisis de la ingeniería narrativa del Quijote a partir de la Crítica de la razón literaria de Jesús G. Maestro*. Lleida: Editorial Aula de Literatura. Recuperado de: [shorturl.at/lqvS0](http://shorturl.at/lqvS0)

SHAKESPEARE, W. (1987). *Hamlet. Macbeth*. Tr. José María Valverde. 5a ed. Barcelona: Planeta.

SHARMA, B.D. (1993). *Macbeth: a defence of King James I. Punjab Journal of English Studies*, 8, pp. 1-5. Recuperado de: [https://www.academia.edu/463860/Macbeth\\_A\\_Defence\\_of\\_King\\_James\\_I](https://www.academia.edu/463860/Macbeth_A_Defence_of_King_James_I)

SOCIEDAD BÍBLICA DE ESPAÑA (2002). *La Biblia. Versión Dios Habla Hoy (DHH)*. Recuperado de: <https://www.biblija.net/>

STEELE, J. (febrero 2020). *What Do Anglicans Believe about the Sacraments? (Baptism, Holy Communion, Confirmation, Ordination, Marriage, Absolution, Anointing of the Sick)*. Anglican Compass. Recuperado de: <http://anglicancompass.com/what-do-anglicans-believe-about-the-sacraments-baptism-holy-communion-confirmation-ordination-marriage-absolution-anointing-of-the-sick/> [Consultado el 29 de diciembre de 2021]

VEGA, LOPE DE (1614). *Rimas sacras*. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-sacras--0/html/ffe59452-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-sacras--0/html/ffe59452-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

WARD, D. (1992). The King and “Hamlet.” *Shakespeare Quarterly*, 43(3), 280–302. <https://doi.org/10.2307/2870529>

WILLIAMS, G.W. (1982). *Macbeth: King James’s Play. South Atlantic Review*, 47 (2), pp. 12-21. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/3199207>