

William Shakespeare, *La Tempestad*

Prologada,
traducida
y anotada
por Manuel Palazón Blasco

**Creative Commons Atribución/Reconocimiento-CompartirIgual 4.0
Licencia Pública Internacional – CC BY-SA 4.0**

Índice

Cabeceras..... **ix**

Preludios..... **xix**

“A thing of nought” .— Algunas fechas y ocasiones .— Fuentes .— El texto perfecto.—Comedia *de ley* .—Adiós a todo eso .—*Especie* de comedia.

Avisos del lengua..... **xxix**

William Shakespeare, *La Tempestad*..... **1**

Acto I, **5**.—Acto II, **35**.—Acto III, **55**.—Acto IV, **71**.—Acto V, **83**.—Epílogo, **99**.

Notas Extensas..... **101**

I, I, Arte de marear de Shakespeare .—“I flam’d amazement...” (I, II, 198) Ariel y el Fuego de San Telmo” .—“The foul witch Sycorax, who with age and envy / Was grown into *a hoop?*” (I, II, 258 – 259) .—“This *blew-ey’d* hag...” .—“Water with *berries* in ‘t...” (I, II, 336) .—Un despiste dramático .—“But rather *loose* her to an African...” (II, I, 121) .—“I’ll get thee / Young *scamels* from the rock...” (II, II, 171 – 172) .—“Now come, my Ariel, bring a *corollary*, / Rather than want a spirit...” (IV, I, 57) .—“Thy banks with pioned and twilled brims...” (IV, I, 64) .—Sobre el traslado de los *bravos* en *La Tempestad* .—“I should be a *sore* one, then...” (V, I, 288)

Cuatro ensayos..... **125**

Gente de Próspero, **127**.

Ariel, **131**.

Su nombre, .—Espíritu, .—Calificaciones, .—Nombres de su sujeción a Próspero, .—(Ir)realidad (soledad) de Ariel, .—Amor, .—Servidor, .

historias (“*stories*”) y *cuentos* (“*tales*”), **145**.

Historia y *cuento* de Próspero, .—Dueño de la *Historia* general y de algunas *historias* particulares, .—*Cuento* e *historia* de Calibán, .

Tempestad de teatro, **153**.

Prólogo, .—Próspero, *autor* de *La Tempestad*, .—La tempestad, .—Disposición de los personajes, .—Trabajos del príncipe, .—Ansiedades, .—Tentaciones, .—La revolución de entremés (I), .—Alcahuetería, .—El *libro* de Próspero, .—La revolución de entremés (II), .—El Banquete, .—La Máscara, .—La revolución de entremés (III), .—Acto V, .—El *experimento*, .—“But this rough magic / I here abjure...”, .—Reuniones, .—Final (o casi), .—Epílogo, .

Bibliografía..... **180**

Cabeceras

“Alack for lesser knowledge!”¹

¡Ay, poder saber
menos!

¹ William Shakespeare, *Cuento de invierno*, II, I, 38.

Una sola vez, érase una vez, visitó Anne Hathaway a su marido en Londres. En su habitación, arriba de una pescadería, William Shakespeare tenía su segunda mejor cama armada de manera que servía también de teatrillo. Allí subidos, los esposos amenizaban sus ratos de amor representando escenas de comedias que él ya había escrito o soñado. Él, por ejemplo, era “alguien, o algo, llamado Calibán, de apetitos bestiales”, y ella Miranda, la hija de un Mago, el Rey de una isla embrujada. O interpretaba él a Antíoco, y ella a su hija. O él hacía la parte de Leir, un viejo rey de los britanos, y ella a Regan, a Goneril y a Cordelia, sus tres hijas de cuento. “Pero de éstos no quiero hablar. Ya es suficiente. ¡O demasiado!”²

² Así los ha imaginado Robert Nye, en su novela *Mrs Shakespeare: The Complete Works* (183 y 187).

Cordelia, de generala de los franceses, buscaba a su padre. Lo imagina, porque se lo han pintado así, ido,

--...cantando,
*Con una corona de fumiterra rancia y malas hierbas,
Bardana, cicuta, ortigas, flor del cuco,
Cizaña y otras plantas perezosas que crecen
En nuestros campos de pan.*

(IV, IV, 2 – 6)

Encontraron a Lear. Ahora dormía. Como en un cuento de hadas dicho al revés, Cordelia besó al rey viejo, antiguo, y lo devolvió a la realidad (IV, VII, 26 – 29; 48 - 84).

Perdió Francia, y mandaban a la cárcel a Lear y a Cordelia. Ya se tutean.

Cordelia: *Es tu mala suerte, Rey, lo que me pesa,
Que yo sabría, si no, mofarme del ceño de la falsa fortuna.
¡Ay! ¿Y no veremos a esas hijas, a esas hermanas?*

Lear: *No, no, no, no. Ven, vamos a la prisión,
Nosotros dos solos, y cantaremos como avecillas en su jaula.
Cuando pidas mi bendición me arrodillaré yo,
Y te pediré perdón. Así pasaremos los días,
Rezando, cantando, contando viejos cuentos, riendonos
De las mariposas de oro. Oiremos hablar a algún pobre villano
De la corte, y sabremos por él
Quién pierde y quién gana, y quién se ve aumentado, y quién disminuido,
Como si fuésemos espías de Dios. Y sobreviviremos
Encerrados entre estas paredes a partidos y sectas de los grandes
Que van y vienen con la marea.*

Edmundo: [a los soldados] *Lleváoslos.*

Lear: *Para nuestro sacrificio, mi Cordelia,
Los dioses mismos quemarán incienso. ¿Te tengo? [La abraza]
Quien quiera separarnos habrá de hacer como con el zorro,
Que le ahúman la madriguera para sacarlo de ella. Y no llores,
(...) Ven.*

(V, III, 5 - 26)

Ahorcaron a Cordelia en las mazmorras. Su padre la cogió en brazos.
“¡Aullad, aullad, aullad, aullad!”

Lear: ...*Ay, ya no vendrás más.*

Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.

Por favor, desabrochad este botón. Gracias, señor.

Oh, oh, oh, oh.

¿Veis esto? ¡Miradla: mirad, sus labios,

Mirad ahí, mirad ahí! (Muere)

(V, III, 255; 306 - 310)

Para Lear, cuerdo, curado, la celda donde lo condenan con su hija es la isla blanca de los benditos: allí soñaba pasar su resto. Cuando le quitan también eso se le rompe el corazón.

Aquel “O, o, o, o”, eco del verso inicial, “*howl, howl, howl, howl*”, o el “*O thou’lt come no more, / never, never, never, never, never...*”, retórica geminación, o tartamudeo patológico, indican el fallo del lenguaje, que no alcanza para decir la pena del padre huérfano de hija. El rey Lear, ahí mismo, pierde la palabra, y el llanto común. El triste rey balbucea su amor (también él está impedido para decirlo) por Cordelia. Son los versos blancos más extraños, tal vez los más maravillosos, de la poesía inglesa. Lear sólo consigue aullar, como el lobo o el viento, o repetirse. La pena ha roto al señor de los britanos. Y está pendiente, además, del aliento de Cordelia, del quebradizo hilo de sus últimas palabras, del temblor enfebrecido de sus labios. Y de nuevo calla Cordelia, como en la primera escena. En ningún otro sitio se ve mejor la naturaleza histérica de lo que tienen, y no saben decir, el padre con su hija, la hija con su padre.

Náufragos, prisioneros...La isla maravillosa de Próspero y Miranda es un poco como la cárcel donde encierran a Lear con Cordelia. Un bravo nuevo mundo (el mismo del principio de los tiempos) habitado, nada más, por papá y la niña de sus ojos. Un paraíso que no puede durar, delicadísimo.

El Mago mira a su pequeña. Tiene tres años. Está jugando con la arena, en la playa. No hay nadie más en la isla maravillosa. Próspero es feliz, casi. Miranda es feliz, feliz, feliz.

Han pasado doce años. Miranda no mira a su padre. Próspero tampoco mira a su hija. Escribe en su Libro, ¿qué? *La Tempestad*. Escribe a Ariel, duendecillo aprensivo, para que dirija la comedia. Escribe a Calibán, para arrancarse su porción monstruosa. Escribe la tempestad, y la nave que trae al principito. Ensayará la capacidad de éste como *galán*, y casará con él a su hija, para quitársela de la baba que lo pringa.

Preludios

“A thing of nought”

Pareció a Henry James “la ‘historia’ de *La Tempestad*” “una cosa de nada” (“a thing of nought”), “ya que en *cualquier historia* podemos encontrar una isla remota, un naufragio y una coincidencia”³.

³ Henry James (1994: 74).

Algunas fechas y ocasiones

La Tempestad fue publicada por primera vez en el *Folio* de 1623.

En una entrada del Archivo de Festejos (“the Revels Account”) puede leerse: “La noche del día de Todos los Santos [1 de noviembre de 1611] fue representada en el palacio de Whithall, ante su Majestad el Rey, una obra llamada *La Tempestad*...por los actores del Rey.”⁴

Los mismos Hombres del Rey distrajeron con ella, y con otras obras, las bodas de la Princesa Isabel y el Príncipe Palatino Elector, que se celebraron el día de San Valentín de 1613.⁵

⁴ Kermode (1994: xxi)

⁵ Kermode (1994: xxii)

Fuentes

En 1609 Sir Thomas Gates naufragó, pero pudo alcanzar, con algunos de sus hombres, las Bermudas, o Isla del Diablo. Luego llegaron a la Colonia de Virginia. En conexión con este suceso aparecieron tres panfletos en 1610 que Shakespeare debió de leer, así como una larga carta de William Strachey escrita a “una excelente dama” desde Virginia, titulada *La Verdadera Relación del Naufragio y la Redención de Sir Thomas Gates...*

Conocía otros libros de viajes. Supo de Sétebos, el demonio de los patagones, al leer, por ejemplo, traducida, la aventura de Magallanes cuando dobló el Cabo de Hornos. Y en otra *Verdadera Relación*, la que hizo el capitán John Smith de la primera plantación de la colonia de Virginia, leyó lo de *Pocahontas*, que tiene algo de Miranda. Miró, en fin, como otras veces, aquí y allá.⁶ Novelas trasladadas al inglés, cuentos de hadas, ensayos filosóficos y políticos... Vería, en los teatros, comedias, máscaras, alguna representación, tal vez, de piezas de la *Commedia dell'Arte* que tienen asuntos muy semejantes.

G. Wilson Knight⁷ acudió a un lugar inquietante (y el de más fuerza poética) de la obra para explicar los trabajos de Shakespeare. Tras el naufragio Fernando, el príncipe de Nápoles, conoce, oyendo la letra de “la canción de Ariel”, la suerte de su padre.

<i>“En el fondo del mar,</i>	<i>a cinco brazas, yace</i>
<i>Tu padre. De sus huesos</i>	<i>se fabrica el coral,</i>
<i>Ésas de ahí son perlas,</i>	<i>pero fueron sus ojos:</i>
<i>No hay parte alguna,</i>	<i>que pueda disolverse,</i>
<i>Que el mar no mude en algo</i>	<i>riquísimo y extraño.</i>
<i>Ninfas marinas tocan</i>	<i>por él todas las horas</i>
<i>A muerto. Tan, talán.</i>	<i>¿No las oyes? Ahora</i>
<i>Las oigo yo: tan, doblan</i>	<i>las campanas, talán.”</i>

(I, II, 399 – 407)

Pues eso hizo Shakespeare: mudar, como los océanos, “en algo rico y extraño”, el material que recibía, y sus cosas, y sus cosas.

⁶ Fuentes y analogías pueden estudiarse en Bullough (1966: vol. VIII).

⁷ Knight (1994: 111 – 112).

El texto perfecto

Apocalipsis quiere decir revelación. Esto supo San Juan, *en una isla (otra)*, la de Patmos. Se lo apuntó un ángel de su Señor.

“<<Yo soy *el Alfa y la Omega*>>...” (*Apocalipsis*, I, 8). <<No temas, soy yo, *el Primero y el Último*...>> (*Apocalipsis*, I, 17)

Isaías repite la Palabra que oye alucinado:

“Así dice Yahvéh el rey de Israel,
y su redentor, Yahvéh Sebaot:
<<*Yo soy el primero y el último*...>>”

(*Isaías*, XLIV, 6)

La Tempestad fue la última obra que Shakespeare hizo desayudado, y va la primera, “prieta, dispuesta y bravamente aparejada” (“tight and yare and bravely rigg’d” [V, I, 224]), orgullosa, en la Primera edición en Folio, de 1623, que sus compañeros armaron de sus *Comedias, Historias y Tragedias*... Es un texto limpísimo, editado con mucho cuidado,⁸ el más “perfecto”.

⁸ Kermode (1994: xi).

Comedia de ley

Sólo en ella⁹, además, obedeció Shakespeare los mandamientos neoaristotélicos. No se trataba de *una broma erudita* (decir, yo también sé), ni de *un ejercicio formal*.¹⁰ Tuvo algún propósito.

Para Russell Fraser, Shakespeare intentó señorear así la materia que lo cansaba desde hacía años: “No capitula ante el caos de la vida, sino que lo bendice, dándole forma. (...) Quiso tenerlo todo en un puño.”¹¹

Pauline Kiernan, en cambio, destaca el carácter contradictorio de su nueva docilidad técnica. Es como si Shakespeare creyese que, ajustándose a los patrones de la poética más rancia, daría apariencia de vida a su fábula. No pudo.¹²

J. M. Nosworthy insiste en su naturaleza paradójica. “Observa rigurosamente las unidades clásicas, pero en conexión con una acción que *en realidad tiene lugar fuera del tiempo y del espacio*”.¹³

⁹ También en *La comedia de las equivocaciones*, obra primeriza

¹⁰ Kermode (1994: lxxi).

¹¹ Fraser (1992: 241 – 242).

¹² Kiernan (2001: 84 – 85).

¹³ Nosworthy (1994: lxxvi).

Adiós a todo eso

Goodbye to all that: adiós a todo eso. Robert Graves titulaba así unas memorias con las cuales renegaba amargamente de lo que había sido (hijo, estudiante, profesor, soldado, sujeto del imperio británico) y hacía público su refugio en Mallorca, donde serviría, muy devoto, a la Diosa Blanca. En *La Tempestad* Próspero hizo al revés: enterró su palo de virtudes, hundió el Libro, rindió el bravo nuevo mundo que había soñado fundar con su hija, volvió al tedio de Milán, y de su cargo. Con *La Tempestad* Shakespeare hizo al revés: dejó abandonada a la Diosa Blanca (la poesía: otro aspecto de Ariadna) en una playa de la isla (en una orilla del Támesis) y volvió a Stratford, a su hogar, donde pasó ocioso (casi), como villano en su rincón, el resto de sus días.

“De repente, abandonó el teatro y regresó sin ninguna majestuosidad a su país natal.”¹⁴ En 1709 Nicholas Rowe escribió:

*La última parte de su Vida la pasó, como quisieran todos los Hombres Sensatos, en un Cómodo Retiro, y en Conversación con sus Amigos. Él tuvo la gran Suerte de acumular una Fortuna igual a la Ocasión y, por lo tanto, a sus Deseos, y dicen que pasó algunos Años antes de su Muerte en su Stratford natal.*¹⁵

¿O parecería más bien Shakespeare, jubilado, en Stratford, “Ovidio entre los godos”¹⁶?

Por ser la última, “*La Tempestad* ha empujado a muchos a putañear detrás de extraños dioses alegóricos”¹⁷. “Todo estaba preparado para la clase de crítica que normalmente asociamos con esta obra. Varía entre lo alegórico y lo apocalíptico.”¹⁸ Para unos es “una fatigosa pantomima”, para otros, “una oscura autobiografía”.¹⁹

En su edición de las *Obras dramáticas* de Shakespeare, de 1838, Thomas Campbell fue el primero en identificar la renuncia de Próspero a su arte con el adiós al teatro de su autor.²⁰ La obra tenía, por ello, “*algo sagrado*”.²¹

¹⁴ George Steevens, en Edmund Malone, *The Plays and Poems of William Shakespeare*, 1821, 1.468. En Fraser (1992: 247).

¹⁵ Nicholas Rowe, ‘Some Account of the Life, &c. of Mr William Shakespeare’. En su edición de las obras de Shakespeare de 1709, i, p. xxxv. En Schoenbaum (1987: 278 – 279).

¹⁶ Fraser (1992: 261).

¹⁷ Kermode (1994: lxxx).

¹⁸ Kermode (1994: lxxxi).

¹⁹ Kermode (1994: lxxxiv).

²⁰ Ver Schoenbaum (1993: 312 – 315).

Según Max Beerbohm (1903) “obviamente, Shakespeare, para echar el cierre a su carrera, quiso escribir un *epílogo* a su obra, una *autobiografía en forma alegórica*”²².

La Tempestad es “un gran juego de prestidigitación dramática”.²³ Desde el principio “ Próspero, cuando se dirige a Miranda, a Ariel, a Calibán, *parece estar a punto de liar los bártulos*.”²⁴ Entendemos

la rendición que hace Próspero de su capa y de su bastón mágicos como una figura del despojamiento del propio Shakespeare, su propósito, en esta fecha, de guardar silencio en el futuro. (...) Con su adiós al teatro, con su retiro en Stratford (...), cerró su caja maravillosa con un ruidito seco que ha reverberado a través de los siglos, y decidió pasar lo que le quedaba de vida paseando por su escuálido villorrio con las manos en los bolsillos, y sin prestar oído a otra música que no fuera el tintineo de una moneda. (...) [Nos asombra] *esta libertad para ‘escoger’*, como decimos, *para cesar, intelectualmente, de existir*, esta capacidad, ejercida en el zénit de su esplendor, de cerrar la tapa, de un día para otro, de la aptitud más potente (...) y de conducirse a partir de entonces, con toda facilidad, no sólo como si no fuese el que era, sino como si jamás hubiese sido lo que fue. Hablo de ‘aceptar’ este prodigio, pero por los datos que tenemos no nos queda otra elección (...) nos vemos reducidos a comportarnos como si comprendiésemos este extraño caso. (...) [Sin embargo] sólo podemos aceptarlo *estupefactos*. (...) Todo esto nos deja en la oscuridad respecto al hombre, en la más absoluta oscuridad. (...) *Así son las cosas, entonces, he aquí, encerrado en una nuez, el eterno misterio (...) la ruptura completa (...) entre el Poeta y el Hombre*.²⁵

Con todo eso, “*nosotros no somos otra cosa que [otros] visitantes perplejos*” de su isla.²⁶

²¹ Kermode (1994: lxxx).

²² Schoenbaum (1993: 480).

²³ Garber (1988: 46).

²⁴ Berger, Jr. (1988: 26).

²⁵ James (1994: 75 – 76).

²⁶ James (1994: 76).

Especie de la comedia

--Los actores han llegado, mi señor. (...) Son los mejores actores del mundo, y valen lo mismo para la tragedia, la comedia, la historia, el drama pastoril, el pastoril-cómico, el histórico-pastoril, el trágico-histórico, el trágico-cómico-histórico-pastoril, la escena indivisible o el poema ilimitado. Séneca no puede hacerse demasiado pesado, ni Plauto demasiado ligero.

(*Hamlet*, II, II, 388; 392 – 397)

Viene en boca de Polonio, *Vejete* ridículo.

La Tempestad ¿qué es? Tiene su parte cómica (su dudable felicidad final), y de tragedia (la muerte roza a sus buenos, y el mal los ronda y aprieta de continuo), a veces de las horrorosas, y de cuento de hadas, y de moralidad, y de misterio (Auto) religioso, y de mascarada, y de entremés, y de comedia de magia, y de comedia romántica, y de comedia a fantasía, y de comedia cortesana, y de comedia de fábrica, y de comedia “colonial”, y de drama de honra, y de fiesta, con torneo o banquete, y de la *Commedia dell’Arte*. Es, en todo caso, *poema mixto*. Cabía entre lo que se llamaba, en aquel tiempo, *tragicomedias pastoriles*²⁷, y que en inglés titulan “*romances*”²⁸.

No, la *Tempestad* que ha escrito el Rey Mago es *comedia encantada*, máquina con duende, exacto reloj.

²⁷ Guarini, en Italia, había defendido el género en una célebre controversia con De Nores, y en Inglaterra se habían representado, en 1605, *La Arcadia de la Reina*, “tragicomedia pastoril”, de Daniel, y, en 1608, *La pastora fiel*, de Fletcher, el cual, en su Prefacio, mencionaba algunas de las teorías de Guarini. Ver, por ejemplo, Kermode (1994: lix-lxi).

²⁸ Fue Edward Dowden, en 1875 (“Shakspeare: His Mind and Art”), quien agrupó a las cuatro obras, llamándolas, en inglés, “*romances*”, y el primero en titular así el género.²⁸ Emparentaba, de ese modo, con los poemas narrativos medievales y con la novela. En castellano el término resulta confuso. Falta el género en España, y, con él, su título. Ahora bien, una de las versiones, española, de la historia que sirvió de fuente a *Pericles*, el primero de los *romances* de Shakespeare, el *Libro de Apolonio*, es muy antigua, de mediados del siglo XIII. Y es, o quiere ser, según dice en su primera estrofa, “*un romance de nueva maestría*”.

Avisos del lengua

Había rondado, y rodeado, la isla fantástica muchas veces, para decir esto y lo otro (¡marejadillas!), y conocía los accidentes de su costa, y algunas de las calles de su laberinto. Quise entonces trasladar el *romance* que la contaba. Así me la allegaría.

Son éstas, como aquéllas que volvió al castellano Fray Luis de León, “escrituras” de mucho “peso”. Y he intentado, como él, al arromanzarlas, “ser fiel y cabal y, si fuere posible, contar las palabras, para dar otras tantas, y no más, de la misma manera, cualidad, y condición, y variedad de significaciones que las originales tienen”.²⁹

Trabajos de amor (¿perdidos?) han sido los que han comenzado, y terminan, esta traducción de *La Tempestad*.

*

En *La Tempestad* Shakespeare evitó la rima para la conversación. Los diálogos vienen en prosa o en el *verso blanco* (pentámetros yámbicos sueltos) que él prefiere. Lo usó primero en Inglaterra Henry Howard, conde de Surrey, trayéndolo de Italia, para traducir *Ciertos Libros de la Eneida de Virgilio* (publicado en 1557). El Bardo sólo rima, con metros variados, las canciones, y la Máscara que sirve de Epitalamio para las bodas teatrales de Fernando y Miranda, y el Epílogo.

Shakespeare escoge la prosa para la escena de la tempestad (I, I), llena de ruido y urgencias. La cólera soberbiosa, o el pánico, o la desesperación, agarrotan la vena de los nobles. Aquí sólo utilizan el verso blanco, seguidos, un momento, el buen Gonzalo, pío, aconsejando la oración (I, I, 53 – 54), Sebastián, para corregirlo, manifestando su impaciencia con el socorro divino (I, I, 54), y Antonio y Gonzalo para malhadar al Contramaestre con divertida solemnidad (I, I, 55 – 59).

Reñirán en prosa el buen Gonzalo, Antonio y Sebastián (II, I, 10 – 101; 167 - 185). Apoyados en sus muletas, sostienen los malos una sorna mezquina.

En prosa hablan siempre Trínculo y Estéfano, las *partes ridículas* de la comedia. Contagiado por el Bufón y el Bodeguero, Calibán sólo alguna vez tropieza en ella, asustado o muy enojado.

²⁹ Fray Luis de León, Prólogo a *El Cantar de los Cantares* (1582).

El Contramaestre, que en la primera escena, apretado por las prisas de su oficio, empleara la prosa, dice en el último acto (V, I, 229 – 240), aturdido, pero más sosegado, en versos blancos, la historia de la extraña conservación de la marinería, y de la nave.

Próspero y Miranda, y el principito, y el Rey de Nápoles, gastan siempre el verso blanco, como también los guzmanes, cuando no entablan batalla de bordes agudezas, y Ariel, si no canta.

Digo su prosa, claro, en prosa.

La *silva* de versos sueltos (“voluntarios” [*Aut.*]) me ha parecido que traduce mejor el *verso blanco* shakespeareano. Empleo siempre la de endecasílabos y heptasílabos, menos con Calibán. ¿Por qué hago excepción con Calibán?

*

¿Tiene un *estilo* propio Calibán? ¿Un dialecto? ¿Casi un *idioma*? Habla, casi siempre (alguna vez usa la prosa), en versos blancos, como su amo y señor, y como la señorita Miranda, que fue primero compañera suya de pupitre y luego su maestra.

En 1679 John Dryden escribe: “Shakespeare parece allí haber creado una persona que no estaba en la naturaleza...” Calibán es de otra “*especie*”, “engendrado por un incubo en una bruja”, y su autor “lo ha provisto de una persona, de una *lengua* y de una *naturaleza* que casan bien con lo que es, tanto por parte de padre como por parte de madre”.³⁰

El estilo de Calibán causó, en el siglo XVIII, perplejidad y confusión.³¹ En 1709 Nicholas Rowe entendió que la fábrica de Calibán mostraba la “*maravillosa Invención del Autor*”, y dio noticia de una conversación que había tenido lugar mediado el siglo XVII entre algunos hombres cultos, monárquicos, entre ellos Lucius Cary (vizconde de Falkland), el Justicia Mayor Henry Vaughan y el distinguido jurista John Selden. Éstos afirmaban “que Shakespeare no sólo había descubierto un nuevo Personaje con su Calibán, sino que además había diseñado y adaptado una *manera nueva de Lenguaje* para ese Personaje”.³²

³⁰ John Dryden, “El personaje de Calibán”, en *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson, vol. I (Londres, J. M. Dent & Sons, 1962), pp. 252 – 253. En Vaughan y Vaughan (1996: 94).

³¹ Vaughan y Vaughan (1996: 95).

³² Nicholas Rowe, *Some Account of the Life of Mr. William Shakespear* (Ann Arbor, Michigan, Augustan Reprint Society, 1948), pp. xxiv – xxv. En Vaughan y Vaughan (1996: 95 – 96).

En 1747 William Warburton publicó las *Obras de William Shakespeare en Ocho Volúmenes*. En una nota dice: “Shakespear ha dado, de forma muy artificial, *el aire de lo antiguo* al lenguaje de Calibán para subrayar lo grotesco de su personaje”.³³ Más adelante comenta la conversación de Falkland, Vaughan y Selden: “Lo que ellos quisieron decir con eso, sin duda, fue que Shakespear había dado a su lenguaje un cierto aire grotesco del Salvaje y de lo Antiguo, aire que, desde luego, posee.”³⁴ Dos años después John Holton replicó:

El Sr. Warb. habría hecho bien explicando lo que quería decir...con eso de *Antiguo* Respecto al Lenguaje de Calibán; y asimismo debería haber dado la razón de llamar a su Personaje *Grotesco*. Porque no hay nada absoluto en las Frases o en el Idioma de su Habla, aunque su Estilo está adaptado de un modo peculiar a su Origen, ni hay Cosa alguna absurda, caprichosa, o antinatural en su Personaje...³⁵

En efecto, dice, “el Lenguaje” de Calibán

está adaptado con finura, es más, peculiariza a su Personaje, del mismo modo que su Personaje se adapta a la Fábula, sus Sentimientos a ambos, y sus Maneras a todos ellos; su Curiosidad, su Avideza, su Brutalidad, su Cobardía, su Carácter Vengativo, y su Crueldad, concuerdan exactamente con su Ignorancia, y con el Origen de su Persona.³⁶

Cuando aprendió a hablar, pudo “escoger y separar sus Ideas, y conocer sus Propósitos, o aquellos Conceptos que había recibido de Próspero”.³⁷

En 1765 Benjamin Heath afirmó que “el poeta” había dado a Calibán “un lenguaje adaptado a la brutalidad de sus maneras, y a la aspereza de sus sentimientos, y, de acuerdo con esto, lo encontramos, por lo común, expresándose en términos que traicionan su origen diabólico, y la bajeza de su naturaleza de esclavo”. Contradiciendo a Warburton, afirma que su habla “parece pertenecer a la misma época [date] que la de su amo, Próspero, del cual, desde luego, la ha aprendido. En cuanto al epíteto de salvaje...yo no he hallado término o expresión salvaje alguna en la parte de Calibán”.³⁸

³³ William Warburton, *Works of William Shakespeare in Eight Volumes*, nota a I, II, 362. En Vaughan y Vaughan (1996: 96).

³⁴ William Warburton, *Works of William Shakespeare in Eight Volumes*, vo. I., ed. Alexander Pope y William Warburton (Londres, J. & P. Knapton et al., 1747), p. 19. En Vaughan y Vaughan (1996: 96 – 97).

³⁵ John Holt, *Some Remarks on The Tempest* (Londres, impresa por el autor, 1750), p. 28. En Vaughan y Vaughan (1996: 97).

³⁶ John Holt, *Some Remarks on The Tempest* (Londres, impresa por el autor, 1750), pp. 16 - 17. En Vaughan y Vaughan (1996: 97).

³⁷ John Holt, *Some Remarks on The Tempest* (Londres, impresa por el autor, 1750), p. 29. En Vaughan y Vaughan (1996: 97).

³⁸ Benjamin Heath, *A Revisal of Shakespear's Text* (Londres, impreso para W. Johnston, 1765), pp. 9 – 10. En Vaughan y Vaughan (1996: 98 – 99).

Samuel Johnson, en su edición de 1765 de *La Tempestad*, afirma que Falkland, Vaughan y Selden habían confundido “la brutalidad del sentimiento con la tosquedad de las palabras”. Calibán, dice, no podía haber inventado “un lenguaje propio con la escasa inteligencia que Shakespear pensó que era adecuado atribuirle”. “Su dicción se ve, de hecho, algo enturbiada por su carácter sombrío y por la malignidad de sus propósitos”.³⁹

George Steevens, en su edición de las obras de Shakespeare de 1793, señala que su “salvaje” “Oh, ho! Oh, ho!” (I, II, 351) (así suspira el monstruo, soñando con poblar la isla de calibanes engendrados en Miranda) lo usaba el demonio en “los antiguos Misterios y en las Moralidades”, y aquí “ha sido transferido a su descendiente, Calibán”.⁴⁰

Los románticos defendieron a Calibán. En 1808 August William Schlegel enseña que Calibán “es, a su modo, un ser *poético*”.⁴¹ En su conferencia sobre *La Tempestad* de 1811 – 1812 Samuel Taylor Coleridge dice cómo “el personaje de Calibán fue *concebido maravillosamente*”. A pesar de que es “una especie de criatura de la tierra”, y de que participa algo de la naturaleza de los brutos, Calibán es “un ser noble: un hombre en el sentido de la imaginación: todas sus imágenes las saca de la naturaleza, y son todas altamente *poéticas*”.⁴²

En <<El mito individual del neurótico>> (o <<Poesía y verdad en la neurosis>>), presentado el 4 de marzo de 1953, Lacan reconoce en el sujeto “una profunda insuficiencia y atestigua en él una profunda resquebrajadura, un desgarramiento original, una *‘derrelicción’*”.⁴³ Derrelictos son los barcos u objetos menores abandonados en el mar. Sufrimos, entonces, un naufragio, y la parte de nosotros que más nos importaba se va a pique, se abisma. La otra parte, la que alcanza la playa, está rota y desorientada.

³⁹ Samuel Johnson, *Johnson on Shakespeare*, ed. Walter Raleigh (Oxford University Press, 1908), p. 66. En Vaughan y Vaughan (1996: 99).

⁴⁰ George Steevens y Samuel Johnson, eds., *The Plays of William Shakespeare*, vol. III (Londres, impreso para T. Longman et al., 1793), p. 38n. En En Vaughan y Vaughan (1996: 99 – 100).

⁴¹ Augustus William Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Literature*, trad. al inglés John Black (Londres, Henry. G. Bohn, 1846), p. 395. En En Vaughan y Vaughan (1996: 103).

⁴² Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Part V. Lectures, 1808 – 1819, on Literature*, vol. I, ed. R. A. Foakes (Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1969), p. 364. En En Vaughan y Vaughan (1996: 103).

⁴³ Jacques Lacan, <<Le mythe individuel du névrosé>>, *Ornicar?* núms. 17 – 18 (1979), pp. 305 – 306. En Roudinesco (1995: 314 – 315).

“Wherever I am / I am what is missing.”⁴⁴ “Dondequiera que yo estoy, / soy lo que falta.” Lacan dijo: “Pienso donde no soy, luego soy donde no pienso.”⁴⁵ Donde soy verdaderamente no es en el lugar del pensamiento, sino en el del deseo. “El descubrimiento de Freud podría ser sintetizado así: *cuando cae el último velo sólo hay ahí un objeto indecible*”⁴⁶. Aquello que deseo, y que no sé, ni puedo decir, porque se halla más allá del lenguaje, del otro lado. De ahí que Óscar Masotta⁴⁷ señale “la posición lacaniana más inamovible: *la opacidad radical del sujeto*”. “Toda la verdad es lo que no puede decirse.”⁴⁸ “La esencia de la verdad está (...) en que uno sólo puede decirlo a medias.”⁴⁹

¿Cómo llegamos a eso? ¿Qué ha hecho que nos separemos de lo que somos, de lo que deseamos? Jacques Lacan lo explica con una fórmula, la que encierra la metáfora del Nombre del Padre. Yo sigo su *historia*, su *fábula* pseudomatemática, pero quitando a la mamá y al papá de la ecuación. Sucede algo (suceden muchas cosas). Algo “inaugural en la evolución psíquica” que, a la vez que permite al niño “advenir Sujeto”, “establece” en él “una estructura de división psíquica (*Spaltung*) irreversible.”⁵⁰ Como consecuencia de la represión queda separado “de una parte de sus representaciones”⁵¹, “de una parte de sí mismo”, y tiene lugar “el advenimiento del inconsciente”⁵² creándose la *Ichspaltung* o *escisión del yo*⁵³. Desde ahora “el sujeto *no sabe lo que dice*, y con toda razón, puesto que *no sabe lo que es*”⁵⁴, está alienado, tiene un “carácter profundamente inesencial”. Se da entonces un “*eclipse*”, un “*desvanecimiento del sujeto (fading)*”. Éste ya sólo alcanza a verse como “*representación*”, como “*máscara*”, como “*sujeto barrado*” o tachado.⁵⁵ En este sujeto escindido únicamente una parte suya, la del sujeto del inconsciente, dice su deseo: he ahí el *sujeto del deseo*: sólo allí *Ello* habla de él. Por eso “*la verdad del sujeto (...) sólo puede decirse a medias*”.⁵⁶ Su discurso ya “sólo puede ser un discurso de apariencias con respecto a la verdad de su deseo. (...) El ‘Yo’ (‘Je’) del enunciado (...) tiende a ocultar cada vez más al sujeto del deseo. (...) Allí comienza un desconocimiento total de lo que él es desde el punto de vista de

⁴⁴ Strand, *Keeping things whole*. Masotta (1976: 109) encabeza su ensayo <<Consideraciones sobre el padre en ‘El hombre de las ratas’>> con esta cita.

⁴⁵ Roudinesco (1995: 399). Masotta (1976: 31) también trae la cita, que se encuentra en Jacques Lacan, *L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud*, en *La Psychanalyse*, N° 3, 1957, pág. 70.

⁴⁶ Masotta (1976: 195).

⁴⁷ Masotta (1976: 19).

⁴⁸ Lacan (1999: 92).

⁴⁹ Lacan (1999: 107).

⁵⁰ Dor (1995: 115).

⁵¹ Dor (1995: 116).

⁵² Dor (1995: 109).

⁵³ Dor (1995: 116).

⁵⁴ J. Lacan, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, libro II, 1954-1955, seminario del 25 – V – 1955, París, Seuil, 1978, p. 286. En Dor (1995: 144).

⁵⁵ Dor (1995: 122 – 124).

⁵⁶ Dor (1995: 135).

su deseo”.⁵⁷ “El drama del sujeto en el verbo es que allí experimenta su falta de ser”.⁵⁸ Se trata pues del sujeto en “su inefable y estúpida existencia”⁵⁹, “atrapado en las redes del lenguaje y que no sabe lo que dice”.⁶⁰ Justo ahora que termina de hacerse sujeto deseante su deseo quedará para siempre insatisfecho.⁶¹

--...*Y me enseñaste a nombrar
La luz más grande,
Y la menor,
Que arden de día y de noche...*

(I, II, 336 – 338)

--...*and teach me how
To name the bigger light, and how the less,
That burn by day and night.*

(I, II, 336 -338)

La Biblia de Ginebra dice: “God then made two great lightes: the greater light to rule the day, and the lesse light to rule the night” (*Génesis*, I, 16). Calibán conocía el mundo primero, anterior al lenguaje. En ese mundo era perfecto (estaba entero), y feliz.

Miranda: ...*Te tuve lástima,
Me tomé el trabajo de hacerte hablar,
Te enseñaba cada hora esto
O aquello: cuando tú no conocías,
Salvaje, tu propio significado,
Y balbuceabas como los brutos,
Doté tus propósitos de palabras,
Para que los pudieses expresar.*

(I, II, 355 – 360)

⁵⁷ Dor (1995: 139).

⁵⁸ J. Lacan. <<Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: Psychanalyse et structure de la personnalité>> (1960), en *Écrits*, París, Seuil, 1966, p. 70. En Dor (1995: 140).

⁵⁹ J. Lacan, <<D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose>>, en *Écrits*, París, Seuil, 1966, p. 509. En Dor (1995: 142).

⁶⁰ Dor (1995: 142).

⁶¹ Dor (1995: 108 - 109).

“When thou didst not, savage, / Know *thine own meaning*” (I, II, 357 – 358). Con la traducción más literal aprovecho el doble sentido del verbo. El salvaje no sabía qué representaban aquellos signos o señales que había aprendido, mal, de su madre, o había improvisado en su soledad. A la vez, Calibán no conocía su significado, ignoraba quién era, o qué. Sin embargo, el monstruo conoce su *pérdida*, y *perdición*, ahora que ha aprendido el lenguaje, y el idioma de sus amos:

Calibán: *Vosotros*
 Me enseñasteis el lenguaje [language],
 Y el provecho que saco de ello
 Es que sé maldecir.
 ¡Que la peste bermeja os acabe
 Por hacerme aprender vuestra lengua [your language]!

(I, II, 365 – 367)

Calibán ha recibido, pues, de sus amos, de sus señores, el lenguaje, que lo *pierde* para el gozo, y un idioma. Entiende, o intuye, además, que con ese idioma buscan avasallar, y quiere torcerlo, hacerlo suyo, usarlo para “*maldecir*”, para decir su querella, todo lo que le han quitado.

Calibán es *persona* nueva (nueva *máscara*, y *hombre* nuevo), de otra *especie* (hijo del demonio y de Sýcorax), y de otra *naturaleza*, monstruosa. Y Shakespeare lo dotó de un *estilo* que refleja su *diferencia radical*. Han dicho que usa una *lengua* nueva o, si no, un estilo que han juzgado arcaico, o grotesco, o salvaje, o, desde el Romanticismo, maravilloso, natural, lleno de poesía. Para traducir esa *manera* de Calibán he querido que use una silva de versos sueltos impares más libre, que no se sujeta sólo a heptasílabos y endecasílabos. Quería sacarlo, con ello, de la sociedad de los demás personajes.

*

Mi torpeza rimadora, con mi horror al ripio, han estropeado, ay, las canciones.

Rimar la primera canción de Ariel (I, II, 377 – 389), que celebra el final de la tormenta con un baile de nereidas en la playa, ha forzado el cambio de los duendes que llevan el estribillo por hadas, y el uso de una forma verbal arcaica (“Y luego de las manos *os tomad*...” “*Os saludad* después, y *os besad*...”). Sus cinco pareados de 7 y 4 sílabas los he vuelto en versos endecasílabos: un cuarteto (ABBA), un terceto (CDC) y un pareado (EE).

Viene enseguida la segunda canción de Ariel (I, II, 399 – 405), la que dice, mentirosa y cruel, a Fernando, la muerte de su padre, y la maravillosa mudanza que el mar hace de sus partes. Para conservar la extremada delicadeza de sus conceptos la he dicho con versos alejandrinos compuestos perfectos (7 + 7), que no riman.

Ariel despierta de su hechizo a Gonzalo, alertándolo, con una canción (II, I, 295 – 300) (7a, 7a, 4b, 7c, 7c, 4b) que yo digo con un pareado (8a, 8a), una cuarteta (6b, 8c, 6b, 8c), un pareado (8d, 8d), y una tercerilla monorrima (4e, 4e, 4e).

Próspero ha encargado a Ariel que represente para Fernando y Miranda “cierta vanidad de [su] Arte” (IV, I, 40). El “espíritu” asegura su rápida obediencia con una cancioncilla (IV, I, 44 – 48) monorrima (8a, 7a, 7a, 7a, 7a) que traduzco así: (9a, 11b, 9c, 9c, 8b, 6d, 6d, 9a).

Digo la canción (7a, 7a, 7a, 7a, 7a, 10b, 10b) que canta Ariel mientras viste a su señor, soñando con su inmediata libertad (V, I, 88 – 94), con una séptima de endecasílabos (11A, 11A, 11B, 11B, 11C, 11D, 11C).

La rufanesca jacaranda de marineros que canta Estéfano empinando el codo (II, II, 47 – 55) la pongo en endecasílabos que forman un cuarteto (ABBA), un terceto monorrimo (CCC) y un quinteto (DFFFD).

Para traducir el himno revolucionario que Calibán improvisa borracho (“*Ban, Ban, Cacaliban / has a new master: --get a new man.*”) (II, II, 180 – 185), utilizo una estrofa de cuatro versos (7a, 9B, 7a, 9B), un pareado (9C, 9C), y una estrofa de tres versos (7d, 7e, 11D).

Otra brevísima y peligrosísima canción (“*Flout ‘em and cout ‘em, / And scout ‘em and flout ‘em; / Thought is free.*” [III, II, 191 – 121]) la digo así: “Hacedles befa y bufa, / hacedles bufa y befa. / El pensamiento es libre.”

La *Máscara* que representan Iris, Ceres y Juno para bendecir el matrimonio de los príncipes la dicen las diosas en pareados decasílabos encadenados (AABBCCDD etc.), y yo la vuelvo en heptadecasílabos con cesura, sumando hemistiquios de 9 y 8 (o de 8 y 9) versos que no riman. El *Epitalamio* que dicen Ceres y Juno con pareados octosílabos encadenados (aabbccdd etc.) para bendecir a los novios, los he trasladado a versos octosílabos sueltos.

Y, en fin, el Epílogo, que viene en pareados encadenados de siete y ocho sílabas, lo traduzco con versos compuestos hexadecasílabos (8 + 8 sílabas).

William Shakespeare,
La Tempestad

La Escena, una Isla deshabitada

*Nombres de los Actores*⁶²

Alonso, R[ey]. de Nápoles.

Sebastián, su hermano.

Próspero, el Duque de Milán de derecho.

Antonio, su hermano, que ha usurpado el Ducado de Milán.

Fernando, Hijo del Rey de Nápoles.

Gonzalo, un anciano y honrado Consejero.

Adrián y Francisco, Caballeros.

Calibán, esclavo salvaje y deforme.

Trínculo, bufón.

Estéfano, bodeguero borracho.

Capitán de la nave.

Contramaestre.

Marineros.

Miranda, hija de Próspero.

Ariel, espíritu de(l) aire.

Iris, Ceres, Juno, Ninfas, Segadores: Espíritus.

⁶² “Names of the *Actors*.” Quiere decir *personajes*.

ACTO I

ESCENA I

[En una nave, en el mar]: Se oye ruido de tempestad.

Entran un Capitán y un Contramaestre.⁶³

Capitán: ¡Contramaestre!

Contramaestre: *Aquí, capitán. ¿Qué gesto ponéis?*⁶⁴

Capitán: *¡Ah, ahí estás! Habla*⁶⁵ *a los marineros: ponte a ello, deprisa, o embarrancamos: muévete, muévete. Sale.*

Entran Marineros.

Contramaestre: *¡Hale, mis valientes! ¡Ánimo, ánimo, mis esforzados! ¡Rápido, rápido! Aferrad la gavia. Atended al silbato del capitán. ¡Y tú, viento, sopla, si quieres, hasta que revientes, mientras tengamos espacio para marear!*

⁶³ “Enter a Ship-Master and a Boatswain.” El Capitán (“Shipmaster”) tiene el mando de la Capitana, “la principal galera o navío de los que componen una armada o escuadra, a la cual siguen las demás, así en las órdenes, como en el rumbo, por lo cual, y por ir siempre en ella el General, o el que la manda, se llamó así”, que es aquí además la Nave Real, “la principal galera de testas coronadas y Reinos independientes” (*Aut.*). El Contramaestre (“Boatswain”) es “el Oficial o Cabo que en los navíos, galeras, y otras embarcaciones tiene a su cuidado el gobierno de ellos y de los marineros” (*Aut.*).

⁶⁴ “Here, master: *what cheer?*” (I, I, 2) La palabra “*cheer*” viene del latín tardío “*carā*”, y significa, entre otras cosas, “rostro, gesto...”, o “humor”. Con la frase “*What cheer [with you] / [make you]?*” haces inquisición del estado de ánimo o del humor de tu interlocutor (O. E. D.).

⁶⁵ “*Speak to th’ mariners...*” (I, I, 3) El verbo, en inglés (“speak”) como en castellano, parece demasiado blando en este aprieto, pero hablar “se toma también por inspirar, avisar y amonestar” (*Aut.*). Amonestar significa “aconsejar, rogar, requerir, advertir persuadiendo”. La primera autoridad que trae el *Diccionario* (Ambrosio de Morales, *Obras*, tomo I, folio 96) pega bien aquí: “Mandando tocar arma *amonestó* apresuradamente a los suyos” (*Aut.*). Inspirar es “verbo activo”, y vale “dar luz o aviso divino, o causar en el alma movimiento sobrenatural para la ejecución de alguna buena obra” (*Aut.*). La luz, o aviso, del Contramaestre son mundanales, y su fin es práctico, interesado.

Entran Alonso, Sebastián, Antonio, Fernando, Gonzalo y otros.

Alonso: *Buen contramaestre, pon en esto todo tu cuidado. ¿Dónde está el capitán? Mueve a tus hombres.*⁶⁶

Contramaestre: *Ahora os lo ruego, quedaos abajo.*

Antonio: *¿Dónde está el capitán, contramaestre?*

Contramaestre: *¿No lo oís? Estorbáis nuestra labor: quedaos en vuestros camarotes: aquí sólo favorecéis la tormenta.*

Gonzalo: *No, mira, ten paciencia.*⁶⁷

Contramaestre: *Cuando el mar la tenga. ¡Fuera de aquí! ¿Qué se les da a estas alborotadoras⁶⁸ el nombre del Rey? ¡A vuestros camarotes! ¡Silencio! ¡No nos importunéis!*

Gonzalo: *Bien, pero recuerda a quién tienes a bordo.*

Contramaestre: *A nadie a quien ame por encima de mi persona.*⁶⁹ *Vos sois consejero: si sabéis ordenar a los elementos que callen, y lográis apaciguarlos con vuestra sola presencia, no jalaremos otra cuerda. Usad vuestra autoridad y, si no podéis, dad las gracias por haber vivido tanto, y preparaos en vuestro camarote para la hora más desventurada, si fuera a llegar. ¡Y vosotros, sus y a ello, bragados! ¡Quitaos de en medio, os digo!* Sale.

⁶⁶ “*Play the men*” (I, I, 10). “Mueve a tus hombres.” Tiene un doble sentido, teatral (los marineros son los *hombres* de la compañía que el Contramaestre dirige), y ajedrecístico (el Contramaestre ha de mover sus *hombres* para salir de la celada de la tempestad que los amenaza). Orgel (1998: 98: nota a I, I, 10) entiende que el Rey se dirige a los Marineros. Si fuera así la traducción literal (y, otra vez, metateatral) sería: “*Representad al hombre.*” O bien: “*Haced al hombre.*” O sea: “Portaos como hombres.”

⁶⁷ “...you do assist the storm.” “Nay, good, be patient” (I, I, 13 – 14). Kermode (1994: 4: nota a I, I, 14) lo compara con las palabras que los Marineros dirigen a Pericles en el *romance* que titula. Éste se desesperaba: creía haber perdido, en la marejada, a su mujer, en los trabajos del parto. “Paciencia, mi buen señor: no favorezcáis la tormenta.” “Patience, good sir; do not assist the storm” (William Shakespeare, *Pericles*, III, I, 19).

⁶⁸ “What cares these *roarers* for the name of King?” (I, I, 16 – 17) Gonzalo se ocupaba, por razón de su cargo de Consejero, del orden público, y debía aplastar las protestas y manifestaciones, callar a los alborotadores o “rugidores”. “*Roarers*” se refiere aquí sobre todo, claro, a las enfurecidas olas. Ver Kermode (1994: 5: notas a I, I, 16 [“*roarers*”] y a I, I, 21 [“*counsellor*”]).

⁶⁹ “None that I love more than myself” (I, I, 20). La forma “I am nearest to myself” (“Yo soy la persona más próxima que tengo”) era proverbial (M. P. Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor, 1950: N57). G. L. Kittredge, en su edición de la obra de 1939, cita a Terencio: “Proximus sum egomet mihi” (*Andria*, IV, I, 12). En Orgel (1998: 98: nota).

Gonzalo: *Me reconforta este sujeto: le falta, creo yo, la marca de los abogados; antes me parece el retrato exacto del patibulario.*⁷⁰ *Asegura, buen Destino, su ahorcamiento: haz que la soga de su suerte nos sirva a nosotros de cable*⁷¹, *puesto que los de esta nave no nos van a dar mucha ventaja. Si éste no ha nacido para que lo cuelguen, nuestro caso está perdido.*

Salen.

Vuelve a entrar el Contramaestre.

Contramaestre: *¡Rendid el mastelero! ¡Enseguida! ¡Más abajo, más abajo! ¡Ponedla al paio con la vela mayor. Un grito, dentro. ¡Que una peste caiga sobre esos aullidos! Meten más ruido que la borrasca, o que nuestro oficio.*

Entran [de nuevo] Sebastián, Antonio y Gonzalo.

¡Otra vez aún! ¿Qué hacéis aquí? ¿Ahocicamos, y naufragamos luego? ¿Es que buscáis que nos hundamos?

Sebastián: *¡Que las viruelas te pudran la garganta, perro gruñón, blasfemo y desalmado!*

Contramaestre: *Ocupaos vosotros, entonces.*

Antonio: *¡Que te aborquen, chuchol! ¡Que te aborquen, hijo de puta, follón insolente! Tenemos nosotros menos miedo de ahogarnos que tú.*

Gonzalo: *Yo garantizo que éste no se moriría ahogado, aunque la nave fuera menos robusta que una cáscara de nuez, o tuviera más coladeros que una ramera incontinente.*⁷²

Contramaestre: *¡Esconded la nave, escondedla! ¡Recoged ahora las dos velas maestras! ¡Hay que tomar la vuelta de la mar! ¡Apartadla de la costa!*

⁷⁰ “Methinks he hath no drowning mark upon him...his complexion is perfect gallows” (I, I, 28 – 30). El proverbio decía: “He that is born to be hanged shall never be drowned.” Traducido: “Aquel que ha nacido para la horca jamás se ahogará” (M. P. Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor, 1950: B139). En Orgel (1998: 98: nota).

⁷¹ “...make the rope of his destiny our *cable*...” (I, I, 31) Cable es “término náutico”, “maroma muy gruesa que sirve para mantener y asegurar la nave contra el ímpetu del mar, y de los vientos” (*Aut.*).

⁷² “as an unstanched wench” (I, I, 47 – 48). Puede referirse también a una mujer que, estando con el mesillo, no usa paños. Ver Orgel (1998: 99: nota).

Entran los Marineros, mojados.

Marineros: *¡Todo está perdido! ¡Entregaos a la oración! ¡A la oración! ¡Todo está perdido!*

Contramaestre: *¿Qué? ¿No queda otra cosa sino volvernos fiambre⁷³?*

Gonzalo: *El Rey y el Príncipe están rezando:
Acompañémoslos, que nuestro caso
Es el suyo.*

Sebastián: *No tengo ya paciencia.*

Antonio: *Nos estafan la vida unos borrachos:
Un canalla bocazas... ¡ojalá
Acabes anegado, y te laven
Diez mareas.⁷⁴*

Gonzalo: *Aún lo aborcarán,
Aunque todas las aguas se conjuren
Para impedirlo y abran sus fauces
Para tragárselo.*

Ruido confuso, dentro. *“¡Que Dios se apiade de nosotros!” --
“¡Nos partimos, nos partimos!” -- “¡Adiós, esposa, hijos míos!” --
“¡Adiós, hermano!” -- “Nos partimos, nos partimos, nos partimos!”*

Antonio: *Naufraguemos todos con el Rey.*

Sebastián: *Despidámonos de él. Salen [Antonio y Sebastián.]*

Gonzalo: *Ahora daría yo mil estadios de mar por un acre de tierra baldía, de brezos,
de aliagas pardas y malas hierbas. ¡Háganse las voluntades del cielo! Yo, sin
embargo, preferiría una muerte seca. Salen.⁷⁵*

⁷³ “What, must our mouths be cold?” (I, I, 52) “To be cold in the mouth” (literalmente, “quedarse con la boca fría”) es proverbial, y significa morir. Aunque algunos interpretan: “¿Y nos iremos al fondo con la boca seca?” Defienden éstos que el Contramaestre lo diga empujando el codo. Por eso, afirman, más adelante, Antonio lamenta que sus vidas estén en manos de unos borrachos. Ver Orgel (1998: 100: nota a I, I, 52) y Kermode (1994: 7: nota a I, I, 52).

⁷⁴ “...would thou mightst lie drowning / The washing of ten tides!” (I, I, 56 – 57) La Corte Inglesa del Almirantazgo ordenaba que ahorcasen a los piratas en la playa, con la bajamar, y los tuviesen allí hasta que la marea los cubriese y descubriese tres veces. Ver Kermode (1994: 8 y 166: notas a I, I, 57). Ver también Orgel (1998: 100: nota a I, I, 57).

⁷⁵ Ver Nota Extensa 1: I, I. Arte de marear de Shakespeare.

ESCENA II. [La Isla. Delante de la Celda de Próspero.]

Entran Próspero y Miranda.

Miranda: *Si con vuestro Arte, amado padre,
Habéis puesto a bramar
Estas salvajes aguas,
Amansadlas. Mirad
Que el cielo vomitaría, parece,
Hedionda pez, si el mar,
Aupándose hasta los carrillos
De las nubes, no sofocase antes
El fuego. ¡Ay, he sufrido con éstos
Que he visto sufrir! ¡Un bajel bravo
(Que transportaba, sin duda, alguna
Noble criatura) roto en pedazos!
¡Oh, sí, sus lamentos han golpeado
Con sus nudillos en las puertas mismas
De mi corazón! ¡Habrán perecido,
Pobres almas! De haber sido yo
Algún dios poderoso,
Habría hundido el mar
Dentro de la tierra, para evitar
Que hubiese engullido tan buena nave,
Con su aciago cargamento de almas.*

Próspero: *Serénate, y que cese
Tu confusión: advierte
A tu corazón misericordioso
Que no se ha producido
Daño alguno.⁷⁶*

Miranda: *¡Ay, qué día tan triste!*

Próspero: *Ningún daño, digo. No he hecho nada
Que no haya sido por tu bien, por ti,
Cariño mío, por ti, hija mía,
Que ignoras lo que eres, que no sabes
De qué parte soy yo,
O si yo soy mejor, o algo más
Que Próspero, señor
De una mezquina celda, y tu pobre
Padre.*

⁷⁶ “Tell your piteous heart...” Sólo aquí no tutea Próspero a su hija.

Miranda: *Saber otra cosa jamás
Se ha cruzado con mis pensamientos.*⁷⁷

Próspero: *Ya es hora de que te informe mejor.
Échame una mano
Y quitame la capa
De mago...Sí. Así: [Deja su manto en el suelo.]
Yace ahí, Arte mío. Y tú
Sécate las lágrimas; consuélate.
El atroz espectáculo
Del naufragio, que ha estremecido
Las cuerdas mismas de tu compasión,
Lo he ordenado con tanto cuidado,
Haciendo provisión
De todo con mi Arte,
Que ninguna de esas criaturas
A las cuales has oído dar voces,
Las del bajel que has visto irse a pique,
Ha padecido perdición⁷⁸ alguna,
Y han conservado, no ya sus almas,
Sino cada uno de los cabellos
De su cabeza. Siéntate,
Que ahora debes aprender más cosas.*

Miranda: *Habéis, muy a menudo,
Empezado a decirme qué soy,
Pero os deteníais, y me dejabais
Entregada a inútiles
Inquisiciones, concluyendo: “No.
Espera, todavía no.”*

Próspero: *La hora
Ha llegado, el momento exacto
Que te obliga a prestar el oído.
Obedece, y ponme atención. ¿Puedes
Recordar algún tiempo,
Antes de que viniésemos
A esta celda? No creo que puedas,
Pues no habías cumplido todavía,
Entonces, los tres años.*

⁷⁷ “More to know / Did never meddle with my thoughts” (I, II, 21 – 22). “Meddle” significa “confundir”, y conservó, hasta bien entrado el siglo XVII, una connotación sexual: “mezclarse, cruzarse” (Orgel, 1998: 102: nota a I, II, 22).

⁷⁸ “perdition” (I, II, 30). La perdición puede ser “espiritual o temporal”, pero “particularmente, y como por antonomasia, se toma por la condenación eterna” (*Aut.*). Conservo la palabra, puesto que pega en una obra que trata (también) de culpas, penitencias y redenciones.

Miranda: *Desde luego, señor, sí que me acuerdo.*

Próspero: *¿De qué? ¿De otra casa, de otra persona?*

Dime cualquier imagen

Que haya podido guardar tu memoria.

Miranda: *Es muy lejano, y más parece un sueño*

Que una seguridad

Esto que la memoria me concede.

¿No tenía yo entonces

Cuatro o cinco mujeres

Que me servían?

Próspero: *Sí que las tenías,*

Y más, Miranda. Pero ¿es posible

Que viva eso aún en tu mente?

¿Qué ves, además, en el cuarto oscuro,

Trasero, del tiempo, y en sus abismos?

Y si recuerdas cosas

Tan remotas, tal vez

No hayas olvidado cómo viniste

Hasta aquí.

Miranda: *No, de eso no conservo*

Ningún recuerdo.

Próspero: *Hace doce años,*

Miranda, hace ahora doce años,

Era tu padre era el Duque de Milán,

Y un príncipe de mucho poder.

Miranda: *Señor, entonces, ¿no sois vos mi padre?*

Próspero: *Tu madre daba ejemplo a la virtud,*

Y aseguró que eras hija mía;

Y tu padre era duque de Milán;

Y tú eras su única heredera,

Y princesa: no eras menos.

Miranda: *¡Cielos!*

¿Qué fullería sufrimos nosotros,

Que pasamos de aquello

A esto? ¿O ha sido,

Al cabo, una bendición?

Próspero: *Lo uno*

Y lo otro, lo uno y lo otro,

Mi pequeña: mediante fullería,

Como dices, nos echaron de allí;

En cambio, una bendición nos trajo

Hasta este lugar.

Miranda: ¡Ay, se me desangra el corazón
Pensando en los trabajos
Que os habré hecho pasar,
Y de los cuales yo nada recuerdo!
Por favor, continuad.

Próspero: Mi hermano,
Y tu tío, llamado Antonio (óyeme,
Te lo ruego...) ¡Ay, que pueda un hermano
Ser tan pérfido! Quitándote a ti,
A nadie amaba tanto en todo el mundo,
Y le cedí la administración
De mi estado; era Milán entonces,
Entre todas las grandes Señorías,
La primera, y Próspero
El duque principal,
Reputado así por su dignidad,
Y, tocando en las Artes liberales,
Sin igual: su estudio
Ocupaba mis horas, y así
Puse el gobierno a cargo de mi hermano
Y me fui extrañando de mi propio
Estado⁷⁹, transportado⁸⁰ como estaba,
Y rebén de mis estudios secretos.
Pues bien, tu tío, el falso...¿Me atiendes?

Miranda: Señor, sí, sí, con todos mis sentidos.

Próspero: Una vez que aprendió a otorgar
Feudos a uno, y a denegárselos
A otros, y a quién adelantar,
Y a quién apretar
La correa por intentar subirse
A sus barbas, creó
Como nuevas aquellas criaturas
Que habían sido mías,
Digo, que o las cambió, o las formó
De nuevo; y teniendo él la llave
De oficiales y oficios,

⁷⁹ "...And to my state grew stranger..." (I, II, 76) Estado "es también el que tiene o profesa cada uno, y por el que es conocido y se distingue de los demás..." "Se toma también por el País y dominio de un Rey, República o Señor de vasallos" (*Aut.*). Próspero se extrañó de su calidad de Duque, de su empleo y cargo y, casi, de su naturaleza, desconociéndolos.

⁸⁰ "...being transported..." (I, II, 76) Transportarse significa "enajenarse de la razón, o sentido, por alguna pasión, o accidente, que priva o suspende el ejercicio de los espíritus vitales o racionales" (*Aut.*).

*Supo templar todos los corazones
De palacio de modo que sonaran
A su sabor. Ahora era él
La yedra trepadora que ocultaba
Mi tronco principesco, y chupaba
La savia de mi verdura. ¿Acaso
No me atiendes?*

Miranda: *Oh, sí, mi buen señor.*

Próspero: *Te lo ruego, escúchame.*

*Yo descuidaba así
Los asuntos mundanos, dedicado
Entero a los arcanos,
Y al mejoramiento
De mi inteligencia, y con eso
Y vivir tan retirado perdí
El amor de mi pueblo, y desperté
En mi falso hermano
Su naturaleza peor; al tiempo
Mi confianza, como la de un padre
Bueno, engendró en él
Una falsedad contraria, tan grande
Como mi fe, la cual,
Ciertamente, no conocía límites
Ni fronteras. Y él,
Que se vio así señor,
Como recibía los intereses
De mis rentas, y usaba
Para provecho suyo
Las ventajas de mi cargo, faltó
Con tanta frecuencia a la verdad
Que hizo que pecase su memoria
Y diese fe a sus propias invenciones,
E imaginó que era, por derecho,
El duque. Mientras hacía mis veces
Él ostentaba los signos externos
De la realeza, y disfrutaba
De sus prerrogativas, y crecía
Con ello su ambición... ¿Me oyes?*

Miranda: *Vuestro
Cuento, señor, sanaría a un sordo.*

Próspero: *Deseó entonces que no mediase
Pantalla alguna entre su parte
Y el actor que la representaba:
Tenía que ser, él,
Absoluto⁸¹ Milán.
Entre tanto para mí, pobre hombre,
Mi biblioteca era
Ducado suficiente:
Para las regalías temporales⁸²
Él me juzga ahora incapaz.
Se conjura (tan sediento estaba
De potestad) con el Rey de Nápoles,
Prometiéndole un tributo anual,
Prestándole homenaje, agachando
Su coronilla ante la corona
De aquél, humillando el ducado,
Que jamás antes (¡ay, pobre Milán!)
Había inclinado la cerviz,
Y perdió así toda su nobleza.*

Miranda: *¡Oh, cielos!*

Próspero: *Repara en su condición⁸³,
Y en sus acciones, y luego dime
Si merece uno así el nombre
De hermano.*

Miranda: *Pecaría
Si no tuviera por noble a mi abuela:
Vientres buenos han concebido malos
Hijos.*

⁸¹ "Absolute Milan..." (I, II, 109) Absoluto vale "despótico, independiente. soberano, y en todo supremo y libre, sin reconocer superior" (*Aut.*).

⁸² "of temporal royalties" (I, II, 110) Regalía quiere decir "preeminencia, prerrogativa o excepción particular y privativa, que en virtud de suprema autoridad y potestad ejerce cualquier Soberano en su Reino o Estado, como el batir moneda, etc." (*Aut.*). Las leyes temporales se distinguen de las espirituales, o eclesiásticas. Son las que pertenecen al mundo (*Aut.*).

⁸³ "Mark his condition..." (I, II, 117) Condición se toma por el "natural o genio de los hombres", y "significa también la naturaleza, calidad y distintivo del nacimiento de los hombres" (*Aut.*).

Próspero: *Ahora a sus condiciones.*⁸⁴

*Este Rey de Nápoles, enemigo
Mío inveterado,
Escucha la propuesta de mi hermano,
La cual venía a decir que él,
A cambio de recibir homenaje
Y cobrar yo no sé cuánto tributo,
Habría de extirparnos,
A mí y a los míos, del ducado,
Y conferir la hermosa Milán
Con todos sus honores,
A mi hermano: y así,
Haciendo leva de gente traidora,
Una medianoche, muy favorable
Para su propósito, abrió Antonio
Las puertas de Milán;
Y, en lo más oscuro, sus ministros
Nos sacaron de allí con mucha prisa,
A mí y a ti, y ¡cómo llorabas!.*

Miranda: *¡Ay, qué desgracia! Yo, que no recuerdo
Haber llorado entonces, lloraré
Por segunda vez ahora: el caso
Me exprime los ojos.*

Próspero: *Oye un poco más, y te traeré
Luego hasta la ocasión presente,
Que se nos viene encima, sin la cual
Fuera esta historia impertinente.*

Miranda: *¿Por qué motivo no nos destruyeron
En esa misma hora?*

Próspero: *Tu demanda*⁸⁵
*Es oportuna, niña:
Mi cuento provoca esa pregunta.
Cariño, mucho me amaba mi pueblo,
Y no se atrevieron a dejar marcado
Con sangre aquel paso*⁸⁶;

⁸⁴ “Now the condition.” (I, II, 120) Próspero juega con este otro sentido de la palabra. Condición “se toma también por convenio, concierto, capitulación, que se ajusta entre las personas que rinden una Plaza, o hacen algún contrato, y comúnmente se usa en plural, como “con estas condiciones se rindió la Plaza o el Castillo” (*Aut.*).

⁸⁵ “Well demanded, wench...” (I, II, 139) Demanda “significa asimismo pregunta” (*Aut.*).

⁸⁶ “business” (I, II, 142). Traduzco “*paso*” porque significa “lance o suceso especial y digno de reparo” y apunta a “cualquiera de los acaecimientos de la Pasión de Cristo Nuestro Señor” (aquí, la Pasión de Próspero y Miranda), y por su sentido teatral.

*Antes pintaron sus pérfidos fines
 Con colores galanos. Lo diré
 Brevemente. Nos subieron con prisas
 A una barca, nos adentraron luego
 En la mar algunas leguas, y allí
 Botaron el esqueleto podrido
 De un bote, sin aparejos, sin jarcias,
 Ni vela, ni mástil; hasta las ratas
 Lo habían dejado por instinto:
 En él nos arrojaron.
 A nuestros llantos contestaba el mar
 Rugiendo, y los suspiros que dábamos
 Al viento, éste, muy compadecido,
 Nos los devolvía mucho mayores,
 Haciéndonos, sin querer, mucho daño.*

Miranda: *¡Ay, cuánto trabajo tuve que daros
 Yo en aquel trance!*

Próspero: *Al contrario,
 Fuiste mi querubín,
 Todo mi amparo. Tú sonreías
 (Que el cielo te infundía fortaleza)
 Mientras yo iba vistiendo de lágrimas
 El mar, y gemía, muy agobiado
 Por el peso de aquel momento⁸⁷; fue
 Tu sonrisa la que me dio estómago
 Para afrontar todo lo que siguiera.*

Miranda: *¿Cómo fue que alcanzamos la costa?*

Próspero: *Por divina Providencia. Teníamos
 Algo de comida, y agua fresca,
 Que un noble napolitano, Gonzalo,
 A quien habían puesto a la cabeza
 De esta empresa, por caridad nos dio,
 Junto con ricos vestidos, y ropa blanca,
 Y provisiones, y las demás cosas
 Necesarias⁸⁸, que nos han ayudado
 Mucho desde entonces.*

⁸⁷ “Under my burthen groan’d” (I, II, 156) Han notado cómo Próspero utiliza aquí la imagen de una parturienta, poniéndose en el lugar de la madre que falta a Miranda.

⁸⁸ “...and necessities” (I, II, 163). En inglés tiene además un sentido teatral. Se refiere al atrezzo, a la tramoya... Aquí es muy útil, puesto que Próspero dirige, en cierto modo, *La Tempestad*.

*También, por gentileza,
Sabiendo cómo amaba yo mis libros,
Me abasteció, sacándolos
De mi biblioteca, de unos volúmenes
Que aprecio por encima
De mi ducado.*

Miranda: *¡Ah, quisiera yo,
Algún día, conocer a ese hombre!*

Próspero: *Ahora yo me pongo en pie. Tú
Sigue sentada, y escucha el final
De nuestras penas marinas. Aquí,
A esta isla, llegamos, y en ella
Yo, tu maestro, he sacado fruto
Mayor de ti del que obtienen otros
Príncipes, con más tiempo
Para las horas vanas, y tutores
Mucho menos cuidadosos.*

Miranda: *¡Los cielos
Os lo agradezcan! Y ahora, os lo ruego,
Señor, que todavía
Fatiga esto mi entendimiento,
¿Por qué habéis levantado esta tormenta?*

Próspero: *Sólo esto más tienes que saber:
Por un extrañísimo accidente
La generosa Fortuna (será,
Ahora, mi señora) ha traído
A mis enemigos hasta esta playa,
Y por mi presciencia he descubierto
Que mi zénit depende
De una estrella muy auspiciosa.
Si yo no cortejase su influencia,
Y la dejase pasar, mis fortunas
Irían menguando en adelante.
Quiero que cesen aquí tus preguntas.
Te ha entrado sueño, una pereza
Dulce: déjate arrastrar por ella:
Sé que no puedes hacer otra cosa.*

[Miranda se duerme.]

*Acude, servidor, ven, que ya estoy
Preparado. Acércate,
Mi Ariel, ven.*

Entra Ariel.

Ariel: *¡Ave⁸⁹, amo magnífico!*
 ¡Mi grave⁹⁰ señor, ave!
Vengo a responder a tu placer,
Sea para volar, para nadar,
Para zambullirme dentro del fuego,
O ya para cabalgar las rizadas
Nubes. Somete, pues,
A tu potente voluntad a Ariel,
Con todos sus atributos.

Próspero: *Espíritu,*
 ¿Has representado la tempestad
 Que te encargué, y punto por punto?

Ariel: *En todos sus artículos.*
He abordado la nave del rey
Y, ahora sobre su mascarón,
Ahora en sus costillas,
Ahora en la cubierta,
En todos los camarotes prendí,
Con mis llamas, la confusión.⁹¹ A veces
Me dividía incendiando esto
Y lo otro: entregaba al fuego
El bauprés, el mastelero, las vergas,
Por separado, y después juntaba
Las hogueras. Las lámpadas de Júpiter,
Precursoras de los horribles truenos,
No habrían sido de tanto momento
Ni tan tremendas: al poderosísimo
Neptuno parecían poner cerco
El fuego y los crujidos
De aquel bramadero
Sulfuroso; temblaban
Sus olas, tan bragadas,
Sí, sí, y vacilaba
Su temido tridente.

⁸⁹ Entra Ariel. Va su saludo primero: “All hail, great master! grave sir, hail...” (I, II, 189) “Hail!” Así saluda el Ángel a María, antes de decir sus gracias y cubrirla con su sombra. Así saludaban los romanos al César. Es nuestro “Ave”. Encierra un respeto religioso, que apunta el misterio.

⁹⁰ “...grave sir...” Grave “significa también circunspecto, que tiene entereza, y causa respeto y veneración.” “Se llama también la persona de autoridad y que supone en la República” (Aut.).

⁹¹ “I flam’d amazement...” (I, II, 197). Ver Nota Extensa 2.

Próspero: *¡Mi bravo espíritu! ¿Quién fue tan firme,
Tan constante, que este caos no infectara
Su razón?*

Ariel: *No hubo un alma
Que no sufriese la fiebre del loco,
O mostrase maneras
Del desesperado. Todos, entonces,
Menos los marineros, se arrojaron
Al espumoso mar, y abandonaron
El bajel, que ardía
Conmigo⁹². El hijo del Rey, Fernando,
Con los pelos de punta (parecían
Juncos sus cabellos) fue el primero
Que saltó, gritando: “Se ha vaciado
El Infierno, y todos los demonios
Están aquí.”*

Próspero: *¡Ahí, ése es mi espíritu!
Pero ¿no estaba próxima la costa?*

Ariel: *Muy cerca, amo.*

Próspero: *Pero ¿se encuentran,
Ariel, a salvo?*

Ariel: *Ni un solo cabello
Han perdido, y tampoco han sufrido
El menor estropicio
Las ricas ropas que los sostuvieran
Sobre las aguas, y ahora parecen
Más nuevas que antes. Luego, siguiendo
Tus órdenes, los he ido dispersando
En compañías⁹³ por toda la isla.
Al Príncipe lo he dejado aparte,
En una playa, enfriando el aire
Con suspiros en un ángulo extraño
De la isla, sentado,
Los brazos anudados tristemente.*

Próspero: *De la nave del Rey,
Y de los marineros,
Di cómo has dispuesto,
Así como del resto de la flota.*

⁹² “Then all afire with me.” (I, II, 212) Ariel es aire, fuego (ahora) y agua.

⁹³ “...in troops...” (I, II, 220) Tiene, en inglés, lo mismo que en castellano “compañías”, ese segundo sentido teatral.

Ariel: *En buen puerto, segura,
 Está la nave real, en la cala
 De aguas profundas adonde una vez
 Me mandaste ir una medianoche
 A recoger rocío
 De las siempre turbulentas Bermudas⁹⁴:
 Ahí queda escondida.
 A los marineros los he arrumado
 A todos bajo los escotillones⁹⁵:
 Con un hechizo que he añadido
 A los muchos trabajos
 Que han padecido los he dejado
 Dormidos: y en lo que toca al resto
 De la flota, después de dispersarla
 He vuelto a reunir
 Sus naves, que surcan el Mediterráneo,
 Y han puesto apesadumbrado rumbo
 A casa, hacia Nápoles:
 Suponen que han visto
 El naufragio de la nave del rey,
 Y que pereció su Alteza.*

Próspero: *Ariel,
 Exactamente has desempeñado
 Tu labor, pero aún hay más trabajos.
 ¿En qué hora del día
 Estamos?*

Ariel: *Pasado el meridián.*

Próspero: *Al menos dos ampolletas. De aquí
 A las seis debemos aprovechar
 Los dos muy bien el tiempo,
 Como cosa preciosa.*

Ariel: *¿Quedan más fatigas? Ya que me haces
 Penar aún, deja que te recuerde
 Eso que me habías prometido,
 Y que todavía no has cumplido.*

⁹⁴ “the still-vex’d Bermoothes” (I, II, 229). Las tormentas continuas caracterizaban las Bermudas. Eran, además, pensaban, islas encantadas. Y el nombre se aplicaba, además, al lupanar. Ver Kermode (1994: 24: nota a I, II, 229, “Bermoothes”). Kermode lo relaciona con el príncipe Fernando, al que Ariel ha dejado “en un ángulo extraño de la isla”, y cita a Ben Jonson, *La Feria de Bartolomé*, II, VI, 76 – 77: “Mira en todos los Ángulos de la ciudad, (en los Estrechos, o en las Bermudas)...” (Kermode, 1994: 24: nota a I, II, 223, “odd angle”). Ahora bien, entonces, cuando Próspero, empleando a Ariel, arrime a su hija al Infante en aquel barrio, ¿no hará, un poco, a su rufián?

⁹⁵ La voz es náutica y teatral.

Próspero: *Y ahora ¿qué? ¿Huraño?*
¿Qué me demandarás?

Ariel: *Mi libertad.*

Próspero: *¿Antes de tiempo? ¡No sigas por ahí!*

Ariel: *Te lo ruego, recuerda que te he hecho*
Muy buen servicio, no te he mentado,
No he cometido errores,
Te he servido sin refunfuñar
Ni rezongar: y tú me prometiste
Que restarías un año completo
De mi condena.

Próspero: *Y ¿olvidas tú*
De qué tormento te liberé?

Ariel: *No.*

Próspero: *Sí, y te parece mucho pisar*
El légamo de los fondos salados,
Correr a lomos del áspero viento
Del norte, y en las venas de la tierra,
Que la escarcha ha endurecido,
Tratar mis negocios.

Ariel: *Señor, no, no.*

Próspero: *¡Mientes como bellaco!*
¿Has olvidado a la abyecta bruja,
Sýcorax, que, con la edad y la envidia,
Parecía abubilla⁹⁶?
¿La has olvidado?

Ariel: *Señor, no, no.*

Próspero: *Sí. ¿Dónde nació? Dímelo.*

Ariel: *Señor,*
En Argel.

Próspero: *¿Allí dices, eh?⁹⁷ Me toca*
Repasar mensualmente tu suerte,
Que tú olvidas. Esta condenada
Bruja, Sýcorax, por innumerables
Fechorías, y hechizos terribles
Cuya relación no soportarían
Oídos humanos, de Argel, lo sabes,
Fue desterrada: por algo que hizo

⁹⁶ “The foul witch Sycorax, who with age and envy / Was grown into a hoop?” (I, II, 258 – 259) Ver Nota Extensa 3.

⁹⁷ “O, was she so?” (I, II, 261) Próspero parece poner en duda la versión de Ariel. Argel puede ser el Alguer, villa de la Cerdeña cuyo primer nombre fue Corax. Kermode (1994: 26, nota a I, II, 258, “Sycorax”) cita *Algaria, Michaelis Antonii Baudraud Parisini Geographia*, de 1682.

Resolvieron no quitarle la vida.

¿No es verdad esto?

Ariel: *Señor, sí.*

Próspero: *Trajeron
Hasta estas playas a esta bruja
De ojos azules⁹⁸, preñada, y aquí
La dejaron los marinos. Pues tú,
Esclavo mío, según me contaste
Tú mismo, eras entonces su siervo,
Y, siendo un espíritu demasiado
Delicado para llevar a cabo
Sus terrenales y abominables
Mandatos, desatendiste sus altas
Solicitudes, y te confinó,
Con la ayuda de sus más potentes
Ministros, torcida por una cólera
Que nada lograría mitigar,
Dentro de un pino hueco,
En cuya hendidura
Quedaste prisionero, doloroso,
Doce años. Murió
Ella en aquel espacio de tiempo,
Y allí te dejó, dando gemidos
Con la regularidad de las ruedas
De molino. No honraba entonces
Esta isla (salvo el hijo que ella
Parió aquí, un perrillo pecosito
Nacido de bruja) forma humana
Alguna.*

Ariel: *Ah, sí, Calibán, su hijo.*

Próspero: *Ése decía, necio,
Ése, ese Calibán que ahora
Tengo a mi servicio. Mejor que nadie
Sabes bajo qué suplicio te hallé;
Tus plañidos hacían aullar
A los lobos, penetraban los pechos
De los malhumorados osos: era
Un tormento como el que padecen
Los malditos, y Sýcorax
No podía otra vez deshacerlo.*

⁹⁸ “This blue-ey’d hag...” Ver Nota Extensa 4.

*Mas yo, cuando llegué,
Oyéndote, alcancé, con mi Arte,
Que se abriese el pino,
Y te saqué de él.*

Ariel: *Y te doy las gracias por ello, amo.*

Próspero: *Pues si murmuras aún, partiré
En dos un roble, y te clavaré
A sus entrañas ñudosas, y allí
Pasarás aullando doce inviernos.*

Ariel: *Perdóname, amo: seré obediente
Cuando me mandes, y trasgüearé
Con gentileza.*

Próspero: *Hazlo así, y luego
De dos días te quitaré tu carga.*

Ariel: *¡Ése es mi noble amo!
¿Qué hago? ¡Di!, ¿qué hago?*

Próspero: *Hazte semejante a una ninfa
De los mares, y no estés sujeto
A otros ojos que no sean los tuyos
O los míos: con todos los demás
Sé invisible. Corre, y asume
Ese aspecto, y vuelve aquí. Vé, ea,
Con diligencia.*

Sale [Ariel].

*¡Despierta, corazón,
Despierta! Has dormido bien. ¡Despierta!*

Miranda: *La extrañeza de vuestra historia
Me pesó.*

Próspero: *Sacúdete el pesar
De encima. Vamos: visitaremos
A Calibán, mi esclavo, que nunca
Nos rinde una respuesta amable.*

Miranda: *Es villano, señor,
Y prefiero no verlo.*

Próspero: *Con todo, tal y como están las cosas,
No podemos pasar
Sin él: mira que él enciende el fuego,
Trae la leña, y sirve en oficios
Que nos aprovechan. ¡Hola! ¡Esclavo!
¡Calibán! ¡Criatura de la tierra,
Tú! Habla.*

Calibán: *Ya hay leña de sobra dentro.*

Próspero: *¡Sal, digo! Hay aún otra faena
Para ti. ¡Ven, tortuga! ¿Vienes ya?*

Entra [de nuevo] Ariel, como ninfa del agua.

*¡Fina aparición! Mi Ariel galano,
Acerca tu oído.*

Ariel: *Mi señor,
Se hará. Sale.*

Próspero: *¡Tú, esclavo ponzoñoso,
Engendrado por el mismo diablo
En tu mala madre, sal!*

Entra Calibán.

Calibán: *¡Caiga sobre vosotros dos
El rocío venéfico⁹⁹
Que mi madre recogía con pluma
De cuervo en malsanos tremedales!
¡Que el viento del suroeste os abrace
Llenándoos de ampollas!*

Próspero: *Por esto, puedes ya estar seguro,
Tendrás esta noche retortijones,
Sufrirás punzadas en los costados
Que te quitarán el aliento; trasgos,
En forma de erizos¹⁰⁰, trabajando
Toda la vasta noche,
Se ejercitarán, rabiosos, contigo;
Amanecerás con más agujeros
Que un panal, y las púas
Te escocerán como si te picasen
Las abejas que fabrican sus celdas.*

Calibán: *Ahora tengo que almorzar.
Esta isla es mía. La heredé
De Sýcorax, mi madre,
Y tú me la quitaste.
Al principio, cuando llegaste aquí,
Me acariciabas,
Y me tenías en mucho; solías
Darme agua de bayas¹⁰¹,*

⁹⁹ “wicked dew” (I, II, 323). Veneficiar es “lo mismo que maleficar o hechizar”. Venéfico vale “venenoso” y “se toma también por lo mismo que hechicero” (*Aut.*).

¹⁰⁰ “Urchins” (I, II, 328) puede significar lo mismo “duendes”, que “erizos”, que “duendes en forma de erizos” (Kermode (1994: 30: nota a I, II, 328, “urchins”).

¹⁰¹ “Water with *berries* in ‘t...’ Ver Nota Extensa 5.

*Y me enseñaste a nombrar
 La luz más grande,
 Y la menor¹⁰²,
 Que arden de día y de noche;
 Yo entonces te amaba,
 Y te mostré todas las cualidades
 De la isla, los manantiales
 De agua clara,
 Las minas de salmuera,
 Lugares fértiles y yermos:
 ¡En mala hora
 Lo hice!
 ¡Que todos los hechizos
 De Sýcorax,
 Sapos, escarabajos y murciélagos,
 Lluevan sobre vosotros,
 Pues soy yo todos los sujetos
 Que tenéis, yo, que era antes
 Mi propio Rey!:
 Y ahora me habéis encerrado aquí,
 En esta pocilga de dura roca,
 Mientras apartáis para vuestro uso
 El resto de la isla.*

Próspero: *¡Tú, esclavo
 Embustero, te mueve la correa,
 Jamás el cariño! Te he tratado,
 Sucio como eres, humanalmente,
 Y te alojé en mi propia celda,
 Hasta que buscaste violar la honra
 De mi niña.*

Calibán: *¡Huy, huy!
 ¡Ojalá hubiera podido!
 Tú me lo estorbaste;
 Habría poblado, si no,
 Esta isla de Calibanes.*

Miranda: *¡Esclavo aborrecible,
 En el cual no se estampa
 Señal alguna de bondad, capaz
 De todos los males! Te tuve lástima,*

¹⁰² “the bigger light, and (...) the less” (I, II, 337) La Biblia de Ginebra emplea una expresión parecida para referirse al sol y a la luna: “God then made two great lightes: the greater light to rule the day, and the lesse light to rule the night” (*Génesis*, I, 16). En Kermode (1994: 31: nota a I, II, 337). Calibán conocía, antes de que Próspero le enseñase su idioma, un mundo anterior al lenguaje.

*Me tomé el trabajo de hacerte hablar,
 Te enseñaba cada hora esto
 O aquello: cuando tú no conocías,
 Salvaje, tu propio significado,¹⁰³
 Y balbuceabas como los brutos,
 Doté tus propósitos de palabras,
 Para que los pudieses expresar.
 Mas, aunque aprendiste algunas cosas,
 Guarda en su interior algo tu vil raza
 Que aquéllos de mejor naturaleza
 No te toleran en su compañía;
 Fuiste en esta roca confinado,
 Por ello, con todo merecimiento,
 Aunque merecerías una pena
 Mayor que la de la prisión.*

Calibán: *Vosotros
 Me enseñasteis el lenguaje,
 Y el provecho que saco de ello
 Es que sé maldecir.
 ¡Que la peste bermeja¹⁰⁴ os acabe
 Por hacerme aprender vuestra lengua!*

Próspero: *¡Simiente de bruja, fuera de aquí!
 Tráenos leña, y responde rápido
 Cuando te encargue otra tarea,
 Más te vale. ¿Y te encoges de hombros,
 Malicia¹⁰⁵? Si hicieras
 Negligentemente, o desganado,
 Lo que te mando, te asparé con viejos
 Calambres, llenaré todos tus huesos*

¹⁰³ “When thou didst not, savage, / Know thine own meaning” (I, II, 357 – 358). Con la traducción más literal aprovecho el doble sentido del verbo. El salvaje no sabía qué representaban aquellos signos o señales que había aprendido, mal, de su madre, o había improvisado en su soledad. A la vez, Calibán no conocía su significado, ignoraba quién era, o qué.

¹⁰⁴ “The red plague rid you...” (I, II, 366). Había tres pestes, roja, amarilla y negra. Volumnia, la madre de Coriolano, viendo a su hijo desterrado, dice: “Now the red pestilence strike all trades in Rome...” (*Coriolano*, IV, I, 13) (Kermode, 1994: 33: nota a I, II, 366, “The red plague”). El color rojo se aplica “a varias enfermedades caracterizadas por la evacuación de sangre o por erupciones cutáneas” (O. E. D.). En *Troilo y Crésida* (II, I, 18) Tersites maldice a Áyax deseando que caiga sobre él una “murria roja” (“A red murrain o’ thy jade’s tricks!”). En Orgel (1998: 121: nota a I, II, 363, “red”). Tal vez se trate de la fiebre tifoidea, que provoca erupciones rojizas en la piel (Philip Brockbank, ed., William Shakespeare, *Coriolanus*, 1987: 238, nota a IV, I, 13).

¹⁰⁵ Aquí, como en otra, a Ariel (“Bravamente, mi *diligencia*” [V, I, 241]), Próspero usa el sustantivo como adjetivo para calificar al monstruo.

*De dolores, te haré rugir de modo
Que las bestias se echen a temblar
Al oír tu escándalo.*

Calibán: No, *te lo ruego.*

[Aparte] *Debo obedecer:
Puede tanto su Arte
Que controlaría al dios de mi madre,
Sétebos¹⁰⁶, y lo haría su vasallo.*

Próspero: *¡Hala, esclavo, fuera!* Calibán sale.

Vuelve a entrar Ariel, invisible, tocando y cantando. [Lo sigue Fernando.]

Canción de Ariel

*Acudid a estas arenas doradas
Y luego de las manos os tomad,
Las furibundas olas sosegadas,
Os saludad después, y os besad.*

*Bailad con salero, que dulces hadas
Llevar el estribillo. ¿Lo sentís?*

Estribillo, aquí y allá. *¡Uh, uh!*

¡Mas ahí viene hipando¹⁰⁷ la perrada!

¹⁰⁶ Este Sétebos fue dios de los Patagones. Shakespeare leyó alguna traducción del *Viaje alrededor del mundo* de Antonio Pigafetta. Allí se lee: Junio de 1520. “El capitán (...) se valió de la astucia siguiente: les dio una gran cantidad de cuchillos, espejos y cuentas de vidrio, de manera que tuvieron las dos manos llenas; en seguida les ofreció dos grillos de hierro, de los que se usan para los presos, y cuando vio que los codiciaban (les gusta extraordinariamente el hierro), y que, además, no podían cogerlos con las manos, les propuso sujetárselos a los tobillos para que se los llevaran más fácilmente; consintieron, y entonces se les aplicaron los grillos y cerraron los anillos, de suerte que de repente se encontraron encadenados. En cuanto se dieron cuenta de la superchería, se pusieron furiosos, resoplando, bramando e invocando a *Setebos*, que es su demonio principal, para que viniese a socorrerlos” (Pigafetta, 1999: 57). Junio de 1520. “Su religión: Parece que su religión se limita a adorar al diablo. Pretenden que cuando uno de ellos está muriéndose, aparecen diez o doce demonios cantando y bailando a su alrededor. Uno de los demonios, que alborota más que los otros, es el jefe o diablo mayor, y le llaman *Setebos*; los pequeños se llaman *Chelele*. Los pintan y representan como a los habitantes del país. Nuestro gigante pretendía haber visto una vez un demonio con cuernos y pelos tan largos, que le cubrían los pies, y que arrojaba llamas por la boca y por detrás” (Pigafetta, 1999: 59).

¹⁰⁷ Hipar es voz de montería. “En la caza vale resollar el perro, cuando va tras los conejos” (*Ant.*).

[Estribillo, aquí y allá.] ¡Uh, uh!

*Yo oigo (¿no la oís, no la oís?)
La tonada del gallo del rabí
Que canta, ¿lo oyes? [Estribillo, aquí y allá.] Quiquiriquí.*

Fernando: *¿Dónde nace esta música?
¿En el aire o en la tierra? No suena
Ya: y seguro que atiende a algún dios
Nativo de la isla.
Estando yo sentado en la orilla,
Lamentando de nuevo el naufragio
Del Rey, mi padre, vino esta música
Arrastrándose hacia mí por encima
Del agua, amansando
Tanto su furia como mi pasión
Con sus aires dulces: la he seguido
Hasta aquí, o, más bien,
Ella me ha traído. Pero ahora
Ha desaparecido.
No, otra vez comienza.*

Canción de Ariel.

*En el fondo del mar, a cinco brazas, yace
Tu padre. De sus huesos se fabrica el coral,
Ésas de ahí son perlas, pero fueron sus ojos:
No hay parte alguna, que pueda disolverse,
Que el mar no mude en algo riquísimo y extraño.
Ninfas marinas tocan por él todas las horas
A muerto. Tan, talán. ¿No las oyes? Ahora
Las oigo yo: tan, doblan las campanas, talán.*

Fernando: *Esta letra recuerda a mi padre,
Abogado. Esto no es asunto
Mortal, ni sonido que pertenezca
A la tierra: puedo oírlo, ahora,
Arriba.*

Próspero: *Las cortinas guarnecidas
De caireles de tus ojos descorre
Y dime que ves ahí.*

Miranda: *¿Qué es eso?
¿Un espíritu? ¡Señor, cómo mira
A su alrededor!*

*Creedme, señor, pasea una forma
Brava. Pero será algún espíritu...*

Próspero: *No, niña: come, y duerme, y usa
Los sentidos que nosotros usamos,
Los mismos. Este galán que tú ves
Padeció el naufragio
Y, si no lo afease la pena
(Cáncer de la belleza)
Algo, podrías decir que está
Bien apersonado: él ha perdido
A sus compañeros y va vagando,
Tratando de encontrarlos.*

Miranda: *Yo lo llamaría cosa divina,
Pues nada natural he visto nunca
De tanta nobleza.*

Próspero: [Aparte.] *La cosa va,
Ya lo veo, como mi corazón
Apunta.¹⁰⁸ ¡Espíritu, fino espíritu!
Te soltaré, por esto,
Dentro de dos días.*

Fernando: *¡Estoy seguro,
Ésta es la diosa que acompañan
Estos aires! Contestad a mis rezos,
Descubridme si tenéis residencia
En esta isla, y si me daréis
Algunas instrucciones
Que me ayuden a sobrevivir
En ella. Con todo, mi primer ruego,
Que pronuncie el último,
Es que me confirméis, ¡oh, maravilla!,
Si sois doncella o no.*

Miranda: *Maravilla
No, señor; mas doncella, desde luego,
Sí.*

Fernando: *¡Mi idioma! ¡Cielos!
Yo soy el principal de los que hablan
Esta lengua, si me hallara ahora
Donde se habla.*

¹⁰⁸ “It goes on, I see, / As my soul *prompts* it.” (I, II, 422 – 423) El verbo, como en castellano, tiene una acepción teatral. Próspero ha escrito la comedia, y es, en cierto modo, su “apuntador”. Apuntador “en las Comedias es el que está diputado en las Compañías de farsa para advertir y apuntar a los Comediantes lo que deben representar, decir, o hacer, para que no yerren o suspendan la representación” (*Aut.*).

Próspero: ¿Cómo? ¿El principal?
 ¿Qué sería de ti, si el Rey de Nápoles
 Te oyese?

Fernando: Una criatura sola,
 Y simple,¹⁰⁹ como soy
 Ahora, que se asombra oyéndoos
 Hablar de Nápoles. Sí, él me oye,
 Y, ¿veis?, porque lo hace, lloro yo.
 Soy Nápoles, y con mis propios ojos,
 Cuyas aguas no menguan desde entonces,
 Contemplé el naufragio del Rey, mi padre.

Miranda: ¡Ay, que Dios se apiade de él!

Fernando: Sí, a fe, y con él
 Se han ido a pique todos sus hombres,
 Y entre ellos el duque de Milán
 Junto a su bravo hijo¹¹⁰.

Próspero [Aparte] ¡Ah! El duque de Milán y su hija,
 Muchísimo más brava
 Que ese otro que dices, podrían
 Avasallarte, si tocase ahora.
 A primera vista se han hecho ojitos.
 Delicado Ariel,
 Te voy a dar la libertad por esto.
 [A Fernando.] Oídme unas palabras, señor;
 Estáis en un error,
 Me parece, oídme unas palabras.

Miranda: ¿Por qué habla mi padre
 Con tan poca gentileza? Es éste
 El tercer hombre que he visto jamás,
 Y el primero por el que he suspirado:
 ¡Quisiera ahora que la compasión
 Moviese a mi padre a inclinarse
 Hacia donde mi corazón me lleva!

Fernando: Oh, si verdaderamente sois virgen,
 Y no habéis esparcido¹¹¹ vuestro amor,
 Os convertiré en la Reina de Nápoles.

¹⁰⁹ “A single thing...” (I, II, 435) Significa solo (ha perdido a su padre, y sus compañeros), y soltero, y, delante de tantas cosas asombrosas, simple.

¹¹⁰ Ver Nota Extensa 6. Un despiste dramático.

¹¹¹ Esparcir es “echar y arrojar a mano alguna cosa, derramándola por el suelo, o encima de otra cosa...” (Aut.).

Próspero: *¡Despacio, señor! Una cosa más.*

*[Aparte.] Están ya en poder
El uno del otro: pero este rápido
Negocio debo volverlo difícil,
O lo que fue ganado a la ligera
Volverá también ligero el premio.
[A Fernando.] Unas palabras más:
Atiéndeme, te lo ordeno. Tú
Usurpas un nombre que no es tuyo,
Y te has presentado en esta isla
Como espía, para arrebatármela
A mí, su señor.*

Fernando: *Como que soy hombre,
Digo que no.*

Miranda: *Nada viciado puede
Vivir en un templo así: si el espíritu
Maligno poseyera una casa
Tan bella la bondad se esforzaría
Por vivir con él.*

Próspero: *Sígueme.
Y tú no lo defiendas,
Que es un traidor. Ven: te amarraré
Del cuello y los pies; beberás
Agua salada, y, por alimento,
Tendrás tellinas de arroyo, raíces
Marchitas, y las cáscaras
Que hacían de cuna a la bellota.
Ven conmigo.*

Fernando: *No: me resistiré
A ese trato mientras mi enemigo
No gane más poder.*

Desenvaina, y queda paralizado mediante hechizo.

Miranda: *Oh, padre bien amado,
No lo juzguéis con demasiada prisa,
Pues es gentil, y no nos amenaza.*

Próspero: *¿Qué? Digo: ¿serán mis pies mis tutores?
Rinde tu espada, traidor, que amagas,
Mas no te atreves a golpear,
Poseída como está tu conciencia
De culpa: baja la guardia, que yo*

*Puedo desarmarte con este palo*¹¹²
Y hacer que bajes tu herramienta.

Miranda: *Os lo suplico, padre.*

Próspero: *¡Aparta! No te cuelgues de mi hábito.*

Miranda: *Señor, tened piedad:*
Yo seré su garantía.

Próspero: *¡Silencio!*
Una palabra más
Hará que te riña, o que te odie.
¿O serás la abogada
De un impostor? ¡Calla ahora! Tú piensas
Que no hay otros hombres con su figura,
Porque sólo lo has visto
A él, y a Calibán:
¡Boba! Comparado con muchos hombres,
Éste es un Calibán, y los demás,
A su lado, parecerían ángeles.

Miranda: *Mis afectos son, entonces, humildes:*
No tengo ambición alguna de ver
Un hombre más noble que éste.

Próspero: *¡Vamos,*
Obedece!: tus nervios
Han vuelto a su infancia y les falta
Todo vigor.

Fernando: *Así es: mis espíritus*¹¹³,
Como en un sueño, los tengo todos
Atados. La pérdida de mi padre,
La flojedad que siento, el naufragio
De todos mis amigos,
Las grandes amenazas de este hombre
Al cual me veo ahora sometido,
Todas estas cosas no las tendría
En nada si pudiera,
A través de las rejas
De mi prisión, diariamente ver
A esta doncella: la libertad
Puede usar de todos los demás
Rincones de la tierra;
Espacio suficiente
Tengo yo en esta cárcel.

¹¹² La varita mágica o palo de virtudes.

¹¹³ “My spirits...” (I, II, 489) Espíritu “se llama también la facultad, el vigor natural y virtud que vivifica el cuerpo, lo anima, alienta y fomenta, y le da fuerzas para obrar” (*Aut.*).

Próspero: [Aparte.] *Funciona.*
[A Fernando.] *Vamos.* [A Ariel.] *¡Lo has hecho bien, fino Ariel!*
Sígueme, te diré qué otras cosas
Vas a hacer por mí.

Miranda: *Consolaos: mi padre tiene, señor,*
Mejor naturaleza
De la que asoma en sus palabras:
Estas maneras que ha mostrado ahora
Son cosa muy poco acostumbrada.

Próspero: *Serás tú tan libre como los vientos*
Serranos; mas cumple exactamente,
Y punto por punto todas mis órdenes.

Ariel: *Hasta la última sílaba.*

Próspero: *Ven,*
Sígueme. [A Miranda.] *No lo defiendas, te digo.* *Salen.*

ACTO II

ESCENA I [En otra parte de la Isla.]

Entran Alonso, Sebastián, Antonio, Gonzalo, Adrián, Francisco, y otros.

Gonzalo: *Os lo suplico, señor, animaos:
Tenéis razones, como las tenemos
Todos nosotros, para la alegría,
Pues nuestra escapatoria
Compensa en gran medida nuestra pérdida.
La ocasión de nuestra desventura
Es común: todos los días la esposa
De algún marino, y los patrones
De un navío mercante, y el naviero,
Tienen por tema alguna desgracia
Como la nuestra; pero en lo que hace
Al milagro, o sea,
Nuestra conservación, pocas personas,
Entre millones, pueden contar algo
Así. Obrad, pues, con sabiduría,
Mi buen señor, y, con una balanza,
Poned, en un plato, nuestra tristeza
Y en el otro nuestro consuelo.*

Alonso: *Calla,
Te lo ruego.*

Sebastián: [Aparte, a Antonio] *El Rey recibe su consuelo como si fueran gachas frías.*¹¹⁴

Antonio: [Aparte, a Sebastián] *Su visitador*¹¹⁵ *no renunciará a aliviarlo así como así.*

Sebastián: [Aparte, a Antonio] *Mirad, está dando cuerda al reloj de su ingenio: pronto dará las horas.*

Gonzalo: *Señor...*

Sebastián: [Aparte, a Antonio] *La una: llevad la cuenta.*

Gonzalo: *Cuando uno procura
Distraer a otro de sus trabajos
Recibe, por su diversión...*

¹¹⁴ “Prithee, peace.” “He receives comfort like cold porridge.” (II, I, 9 – 10) Orgel (1998: 129: nota a II, I, 9 – 10) explica el chiste culinario, que pierdo en la traducción. “Peace” (“Silencio, Calla”) suena como “peas[e]”, guisantes. Desde sus primeras palabras Sebastián y Antonio, los hombres peores del *romance*, cultivan la sorna.

¹¹⁵ “The visitor...” (II, I, 11) Gonzalo *visita* a su señor, como Médico de su alma, y de su ánimo, obligación del cristiano.

Sebastián: *Un dólar.*
 Gonzalo: *Dolor, dolor: habéis dicho una verdad mayor de la que pretendíais.*
 Sebastián: *Vos lo habéis interpretado con mayor inteligencia de la que os atribuía.*
 Gonzalo: *Así pues, mi señor...*
 Antonio: *¡Uf, cómo despilfarra su lengua!*
 Alonso: *Por favor, dejadme...*
 Gonzalo: *Bien, he acabado, y, sin embargo...*
 Sebastián: *Hablará aún.*
 Antonio: *¿Hacemos una apuesta? ¿Quién cacareará primero, Adrián o él?*
 Sebastián: *El viejo gallo.*
 Antonio: *El pollo.*
 Sebastián: *Hecho. ¿La apuesta?*
 Antonio: *Una carcajada.*
 Sebastián: *¡Vale!*
 Adrián: *Aunque esta isla parece estar desierta...*
 Antonio: *¡Ja, ja, ja!*
 Sebastián: *Señor: daos por pagado.*
 Adrián: *Inhabitable, y casi inaccesible...*
 Sebastián: *Así y todo...*
 Adrián: *Así y todo...*
 Antonio: *No podíais fallar.*
 Adrián: *Por necesidad debe poseer una templanza sutil, tierna y delicada.*
 Antonio: *Doña Templanza era una moza delicada.*
 Sebastián: *Sí, y sutil: lo mismo que él aprendió después de mucho estudio.¹¹⁶*
 Adrián: *El aire sopla sobre nosotros con una dulzura extremada.*
 Sebastián: *Como si tuviera pulmones, y los gastara podridos.*
 Antonio: *O como si perfumase la isla una ciénaga.*
 Gonzalo: *Aquí todo es ventajoso para la vida.*
 Antonio: *Cierto, salvo que faltan los medios suficientes para vivir.*
 Sebastián: *De esos hay pocos, o ninguno.*
 Gonzalo: *¡La hierba crece exuberante, lujuriosa! Y ¡tan verde!*
 Antonio: *Sí, verdaderamente el suelo está curtido...¹¹⁷*
 Sebastián: *Con su poquito de verdura.*
 Antonio: *No se le escapa detalle.*
 Sebastián: *Al contrario: no hace otra cosa que confundir totalmente la verdad.*

¹¹⁶ “It must needs be of subtle, tender and delicate temperance.” (II, I, 41 – 42) En *Isaías* (XLVII, 1) se lee que la “virgen, hija de Babel”, ha perdido sus títulos de “dulce” y “exquisita” (“tendre and delicate” en la Biblia de Ginebra). Jourdain Strachey, en *La verdadera declaración o El verdadero relato del naufragio*, que usó Shakespeare, habla del “aire virgen y templado” (“virgin and temperat aire”). En Kermode (1994: 45: nota a II, I, 41 – 42). Antonio y Sebastián hacen mofa de la honestidad de esa “doña Templanza”, puteándola.

¹¹⁷ “How lush and lusty the grass looks! how green!” “The ground, indeed, is tawny” (II, I, 51 – 52). Sebastián aprovecha los adjetivos que usa Gonzalo para hacer un guiño ríjoso.

Gonzalo: *Pero la rareza mayor...y casi no podemos darle crédito...*

Sebastián: *Como ocurre con tantas rarezas atestiguadas.*

Gonzalo: *Es que nuestras ropas, con las cuales nos habíamos echado al mar, conservan, sin embargo, su frescura y su brillo, como si las acabásemos de tinter, y el agua salada no las hubiese estropeado.*

Antonio: *Si uno solo de sus bolsillos supiese hablar, ¿no diría que miente?*

Sebastián: *Sí, o bien escondería, como moneda falsa, su cuento.*

Gonzalo: *A mí me parece que nuestras ropas están ahora tan nuevas como cuando las estrenamos en África, en las bodas de Claribel, la bella hija del Rey, con el Rey de Túnez.*

Sebastián: *Han sido unas bodas dulces, y regresando de ellas hemos prosperado.*

Adrián: *Túnez no mereció nunca antes la gracia de una Reina de tanta calidad.*

Gonzalo: *Desde los tiempos de la viuda Dido, no.*

Antonio: *¡Viuda! ¡Oh cuerpo de mí con la viuda! ¿Y cómo ha llegado ella hasta aquí? ¡La viuda Dido!*

Sebastián: *¿Y si hubiera dicho también “el viudo Eneas”?¹¹⁸ ¡Señor, os lo tomáis muy a pecho!*

Adrián: *¿“La viuda Dido”, decís? Me haréis estudiar el caso: Dido era de Cartago, no de Túnez.*

Gonzalo: *Esta Túnez, señor, fue aquella Cartago.*

Adrián: *¿Cartago?*

Gonzalo: *Os lo aseguro, Cartago.*

Antonio: *Su palabra puede tanto como la milagrosa arpa.*

Sebastián: *Con ella ha levantado las murallas, y sus edificios además.¹¹⁹*

Antonio: *Y ahora, ¿qué otro asunto imposible convertirá en cosa de hilar y cantar?*

Sebastián: *Supongo que se llevará esta isla a casa en el bolsillo, y se la dará a su hijo en lugar de una manzana.*

Antonio: *Desparramará sus pepitas en el mar y surgirán nuevas islas.*

Gonzalo: *Sí.*

Antonio: *¿Ya contestáis? ¡Os habéis tomado vuestro tiempo!*

¹¹⁸ Sebastián y Antonio ponen de pedante a Gonzalo (nadie habla de “la viuda Dido”). Dido fue la viuda de Siqueo, un sacerdote de Tiro. En las versiones más antiguas, las de Timeo o Nevio, Pigmalión, el hermano de Dido, mata a su marido, y la viuda se suicida por esquivar la boda con Yarbas, caudillo africano. Virgilio conoce lo de Siqueo, pero inventa sus desgraciados amoríos con Eneas. En la tragedia de Christopher Marlowe Dido viste a Eneas con la ropa de su esposo y, ya perdida por el troyano, le dice:

*--Que te llamen Siqueo, y no Eneas,
Rey de Cartago, y no hijo de Anquises.*

Y sí, también Eneas era viudo. Más pendiente de su padre y de los penates de la patria, perdió (extravió) a su mujer, Creúsa, durante su huida de Troya.

¹¹⁹ Ahora lo hacen ignorante: Cartago y Túnez son villas vecinas. Anfión, con su lira maravillosa, levantó las murallas de Tebas, como Febo las de Ilión con la suya. Gonzalo, con su error, ha fabricado una nueva ciudad.

Gonzalo: *Señor, decíamos que nuestra ropa parece ahora tan nueva como cuando la estrenamos en Túnez, en el casamiento de vuestra hija, que ahora es su reina.*

Antonio: *Y la más rara que han visto allí.*

Sebastián: *Quitando, eso sí, a la viuda Dido.*

Antonio: *¡Ah, la viuda Dido! Sí, la viuda Dido...*

Gonzalo: *¿No está, señor, mi jubón tan nuevo como el primer día que lo llevé? Quiero decir, poco más o menos.*

Antonio: *Ese “poco más o menos” lo habéis pescado muy oportunamente.*

Gonzalo: *Decía, cuando lo llevé para celebrar el matrimonio de vuestra hija...*

Alonso: *Me embutís los oídos*

Con esta cháchara, y se revuelve

El mal estómago de mi razón.

Ojalá nunca hubiera casado

A mi hija, que, viniendo de allí,

He perdido a mi hijo, y, ahora

Lo veo, a ella también, pues queda

Tan apartada de Italia que nunca

La volveré a ver. Ay, y a ti, que ibas

A heredarme en Nápoles y en Milán,

¿Qué extraño pez se ha almorzado contigo?

Francisco: *Señor, puede que viva...*

Yo vi cómo luchaba con las olas

Y cabalgaba subido a sus lomos:

Me parecía que él caminaba

Sobre las aguas, echando a un lado

Su gran enemistad,

Y superaba las hinchadas crestas

Que al paso le salían;

Por encima del furioso oleaje

Mantenía la cabeza, y usaba

Sus vigorosos brazos como remos,

Nadando con fuerza hacia la costa,

De manera que ésta parecía

Doblarse para aliviar sus trabajos:

Yo no dudo que haya llegado a salvo

A tierra.

Alonso: *No, se ha ido.¹²⁰*

Sebastián: *Señor, sólo a vos mismo*

Debéis agradecer

Esta enorme pérdida,

Pues no quisisteis bendecir a Europa

Con vuestra hija, prefiriendo antes

¹²⁰ “No, no, he’s gone” (II, I, 118). Irse “vale morirse...” (Aut.).

*Soltársela a un africano.¹²¹ Pero
Al menos ella, que está desterrada
Donde vuestros ojos no podrán ya
Mirarla, no verá cómo el dolor
De vuestra doble pena
Os los humedece.*

Alonso: *Calla, te ruego.*

Sebastián: *Todos nosotros nos arrodillamos
Ante vos, y ¡cómo os importunábamos
Para que no lo hicieseis! Y la pobre
Niña, dividida entre el asco
Y la obediencia, no sabía bien
Hacia dónde inclinarse.
Hemos perdido a vuestro hijo, temo,
Para siempre: y sí, Milán y Nápoles
Han ganado más viudas
Con este mal negocio
Que hombres les llevamos
Con los que consolarlas.
Y vos tenéis la culpa.*

Alonso: *Pierdo yo
También más que ninguno.*

Gonzalo: *Mi señor Sebastián,
A la verdad que decís le han faltado
Gentileza y oportunidad:
Habéis echado sal
En una herida que deberíais
Procurar aliviar con algún bálsamo.*

Sebastián: *Excelente parlamento.*

Antonio: *Y exhibe,
Con él, la ciencia de un cirujano.*

Gonzalo: *El día se encapota
Para todos nosotros,
Mi señor, si os nubláis.*

Sebastián: *¿Se encipota?*

Antonio: *Se encepta.¹²²*

Gonzalo: *Si yo gobernase la plantación
De esta isla, mi señor...*

Antonio: *Con semilla
De ortiga la sembraría.*

¹²¹ "But rather loose her to an African..." (II, I, 121) Ver Nota Extensa 7.

¹²² Sebastián y Antonio juegan con el adjetivo: "It is *foul* weather..." "Fowl weather?" "Very *foul*..."

Sebastián: O *malvas*,
 Y *otras malas hierbas*.

Gonzalo: ...Y *fuera Rey en ella, ¿qué haría?*

Sebastián: *Evitar la borrachera, pues falta el vino.*

Gonzalo: *En mi República¹²³ muy al contrario*
 De lo que se acostumbra
 Ejecutaría todas las cosas,
 Pues no admitiría
 Clase alguna de tráfico, ni nombres
 De magistrados. En cuanto a las letras
 No se conocerían,
 No habría riqueza, ni pobreza,
 Ni uso de servicios;
 Nada de contratos, ni sucesiones,
 Lindes entre tierras, cultivos, viñas;
 No se emplearía el metal,
 Ni el grano, ni el vino, ni el aceite;
 No habría ninguna ocupación:
 Todos los hombres ociosos, sí, todos,
 Y también las mujeres,
 Que serían inocentes y puras.
 Sin soberanía...

Sebastián: Y, *sin embargo*,
 Sería él su Rey.

Antonio: *El final de su República olvida su principio.*

Gonzalo: *La Naturaleza todas las cosas*
 Produciría en común, sin sudores
 Ni trabajos: yo en ella no tendría
 Traición, felonía, espada, pica,
 Navaja, escopeta,
 Ni necesidad de máquina alguna,
 No, pues Naturaleza nos daría,
 De lo suyo, hartura y abundancia
 Para alimentar a mis inocentes.

Sebastián: ¿*No existiría el matrimonio entre sus sujetos?*

Antonio: No, *hombre: todos ociosos: ramera y rufianes.*

Gonzalo: Con *tanta perfección gobernaría,*
 Señor, que mejoraría la Edad
 Dorada.

Sebastián: ¡*Salve a Su Majestad!*

Antonio: ¡*Larga vida a Gonzalo!*

¹²³ "Commonwealth" (II, I, 143 y 153). Describe una sociedad comunista, utópica.

Gonzalo: *Además...*

¿Me oís, señor?

Alonso: *Te lo ruego, no digas más: hablas de cosas que no significan nada para mí.*

Gonzalo: *Creo muy bien a vuestra alteza, pues no hice sino dar ocasión para la mofa a estos caballeros, que tienen los pulmones tan sensibles y ágiles que siempre los emplean para reírse de las nonadas.*

Antonio: *Era de vos que nos reíamos.*

Gonzalo: *Y eso porque (y sigo picando en esta vena de juegos tontos) no soy nada para vosotros, de forma que podéis continuar, y reiros aún por nada.*

Antonio: *¡Ese golpe habría dolido...!*

Sebastián: *Si no hubiera caído de plano.*

Gonzalo: *Sois caballeros de bravo temple¹²⁴: sacaríais a la luna de su esfera si vieséis que pasaban cinco semanas sin que mudase.*

Entra Ariel [invisible] tocando una música solemne.

Sebastián: *Sí que lo haríamos, y luego iríamos a cazar pajarillos con su lámpara.*

Antonio: *Vamos, mi señor, no os enfadéis.*

Gonzalo: *No, os lo aseguro, no aventuraré mi discreción por tan poco. ¿Me dormiréis con vuestras burlas? Me ha entrado un sueño pesado.*

Antonio: *Andad, dormid, que os acunaremos con ellas.*

[Todos se duermen, excepto Alonso, Sebastián y Antonio.]

Alonso: *¿Qué es esto? ¡Todos dormidos, tan pronto!*

*Quisiera yo que mis ojos, cerrándose,
Pudieran clausurar mis pensamientos,
Y encuentro que se inclinan a hacerlo.*

Sebastián: *Por favor, señor, no desconozcáis*

*La pesada oferta: rara vez
Visita el sueño la pena y,
Cuando lo hace, nos consuela mucho.*

Antonio: *Nosotros dos, mi señor, guardaremos*

*Vuestra persona mientras descansáis,
Y haremos la centinela de vuestra
Seguridad.*

¹²⁴ “...of brave *mettle*” (II, I, 177). Ajustándome a los orígenes metálicos de la palabra, *temple* “vale la calidad, o estado del genio, y natural, apacible o áspero” (*Aut.*).

Alonso: *Os doy las gracias...Tengo
Mucha fatiga.*

[Alonso se duerme. Sale Ariel.]

Sebastián: *¡Qué extraño sueño
Los posee!*

Antonio: *Será
La calidad del clima.*

Sebastián: *Y ¿por qué no se hunden
Entonces nuestros párpados?
Yo no me encuentro inclinado a dormir.*

Antonio: *Tampoco yo: estoy despabilado.
Ellos se han derrumbado,
Todos, ¿ves?, como por consentimiento;
Se han ido al suelo
Lo mismo que si un trueno los hubiera
Derribado. ¿Qué podría pasar,
Mi noble Sebastián? ¡Oh! ¿Qué podría
Pasar? No diré más...Y, sin embargo,
Me parece verlo ya en tu rostro,
Todo lo que tú deberías ser.
Esta ocasión pronuncia tu nombre,
Y mi poderosa imaginación
Ve una corona depositándose
Sobre tu cabeza.*

Sebastián: *¿Sueñas? ¿O dices
Todo eso despierto?*

Antonio: *¿No me oyes
Hablar?*

Sebastián: *Sí, sí, y doy como seguro
Que es el idioma de la modorra,
Y que parloteabas
En sueños. ¿Qué decías?
Extraño reposo: estar dormido
Con los ojos abiertos como platos,
Y de pie, y hablando, y moviéndote,
Y aun así, completamente dormido.*

Antonio: *Noble Sebastián, dejás
Que tu fortuna duerma...o, más bien,
Que muera; los dos ojos
Guiñas, estando despierto.*

Sebastián: *Tú roncas*
 Con mucha claridad, y tus ronquidos
 Significan algo que me importa.

Antonio: *Hablaba más en serio*
 De lo que acostumbro,
 Y tú deberías mostrar la misma
 Seriedad, puesto que, si me haces caso,
 Te verás triplicado.¹²⁵

Sebastián: *Soy como una charca*
 De aguas estancadas.

Antonio: *Yo os enseñaré*
 A fluir.

Sebastián: *Hacedlo, pues la pereza*
 De mi herencia¹²⁶ me ha enseñado
 A dejarme llevar
 por la corriente.

Antonio: *¡Oh, si vos supieseis*
 Cómo este propósito
 Os tienta, aunque os moféis así
 De él! ¡Cómo, cuanto más despreciáis
 La púrpura, mejor os veis vistiéndola!
 Los hombres que se dejan arrastrar
 Por la corriente, suelen, en efecto,
 Irse al fondo debido a su miedo,
 O bien a su pereza.

Sebastián: *Te lo ruego,*
 Continúa: tu gesto,
 Y tu mirada, proclaman que estás
 A punto de dar a luz una idea,
 Y será un parto, te lo aseguro,
 Que te va a costar muchos dolores.

Antonio: *Voy, señor: aunque este caballero*
 De débil memoria, a quien apenas
 Recordará nadie en cuanto yaza
 Bajo la tierra, haya persuadido,
 Casi (porque posee el espíritu
 De la persuasión) al Rey de que vive
 Su hijo, resulta tan imposible
 Que no haya perecido abogado

¹²⁵ C. J. Sisson, *New Readings in Shakespeare*, 1956, señala que se trata de una metáfora del juego de las damas. Sebastián, con un movimiento, adelantará a Antonio, a Fernando y a Alonso. En Kermode (1987: 168, nota a II, I, 216).

¹²⁶ El hecho de ser el hermano pequeño, sin derechos sobre el mayorazgo. En Kermode (1987: nota a II, I, 218).

*Como que éste, que ahora duerme,
Se encuentre nadando.*

Sebastián: *Yo no tengo esperanza alguna:
Se ha ahogado.*

Antonio: *¡Oh, de esa falta
De esperanza nace para vos
Una gran esperanza!
Si no conserváis esperanza alguna
En ese sentido otra esperanza,
Mayor aún, nace de este suceso,
Y la ambición, si osa mirar,
Descubrirá sin duda
Algo ahí. ¿Me querréis conceder
Que Fernando se ha ahogado?*

Sebastián: *Se ha ido.*

Antonio: *Decidme entonces, ¿quién
Heredaría Nápoles?*

Sebastián: *Claribel.*

Antonio: *Ésa: la reina de Túnez,
Que vive veinte leguas más allá
Del fin del mundo, y jamás tendrá
Noticias de Nápoles, como el sol
No le sirva de posta
(El hombre de la luna
Es demasiado lento);
Antes necesitarán un barbero
Los recién nacidos. Creerá ella
Que el mar nos ha engullido a todos;
Sin embargo, a algunos
Nos ha devuelto a la playa, y así
Nos da la oportunidad el destino
De representar un acto que hará
Que el pasado sea nuestro prólogo,
Y el futuro cosa de vos y mía.*

Sebastián: *¿Qué materia tratáis?
¿Qué decís? Es verdad
Que la hija de mi hermano es la reina
De Túnez; también es la heredera
De Nápoles: entre las dos regiones
Hay bastante espacio.*

Antonio: *Tanto trecho
Que cada codo parece decir
A voces, “¿Cómo va esa Claribel
A medir la distancia*

*Que la separa de Nápoles? Quédate
 En Túnez, y permite que despierte
 Sebastián." Suponed, pues, que la muerte
 Se hubiera apoderado de ellos:
 No estarían peor que ahora. Uno
 Hay que podría gobernar en Nápoles
 Tan bien como el que ahora
 Duerme; caballeros hay, igualmente,
 Que saben despearse
 Con la misma amplitud,
 Si no con tan poca necesidad,
 Como este Gonzalo,
 Sí, yo mismo podría charlotear
 Como una chova, y con no menos
 Hondura. ¡Oh, si fueseis
 De mi misma opinión!
 ¡Serviría este sueño
 Para que os vieseis muy aumentados!
 ¿Me comprendéis?*

Sebastián: *Me parece que sí.*

Antonio: *Y ¿consentiréis en favorecer
 Vuestra buena fortuna?*

Sebastián: *Recuerdo cómo suplantasteis vos
 A vuestro hermano Próspero.*

Antonio: *Cierto:
 Y mirad qué bien me sientan mis ropas
 Ducales, mejor que las que vestía
 Antes: quienes servían
 A mi hermano eran,
 Entonces, mis iguales,
 Y ahora son mis hombres.*

Sebastián: *¡Si no fuera
 Por vuestra conciencia...!*

Antonio: *Tenéis razón,
 Señor, mas mi conciencia
 ¿Dónde yace? Si ella fuera un callo
 Llevaría alpargatas.
 No, no, yo no custodio
 Esa divinidad
 En mi pecho: ¡si se interpusiesen
 Veinte conciencias entre mi persona
 Y Milán, desearía que fueran
 De caramelo, y se derritieran
 En mi boca, y no me enfadarían!*

*Abí yace vuestro hermano, que no vale
 Más que el barro sobre el que descansa.
 Mirad, si estuviese, como aparenta
 Ahora, muerto...Yo,
 Con este obediente acero,
 Con sólo tres pulgadas de mi arma,
 Podría darlo al sueño para siempre,
 Mientras que vos, si me dais vuestro voto,
 Haciendo así, podríais
 Perpetuamente cerrarle los ojos
 A este pobre viejo,
 A este don Prudencio,
 Para que no estorbe
 Nuestra carrera. En cuanto a los otros,
 Creerán todo lo que les digamos
 Con el descuido con que el gato lame
 Su plato de leche: con sus relojes
 Dirán la hora que mejor convenga
 A nuestro negocio.*

Sebastián: *Querido amigo,
 Tu caso servirá de precedente:
 Igual que alcanzaste tú Milán
 Lograré yo Nápoles. Desenvaina
 Tu espada: del tributo
 Que ahora nos pagas
 Te librára una estocada, y yo,
 El Rey, te amaré bien.*

Antonio: *Desenvainemos juntos,
 Y, cuando levante yo este brazo,
 Haced vos lo mismo, y descargadlo
 Sobre Gonzalo.*

Sebastián: *Sí,
 Pero antes dejadme que os diga algo. [Hablan, aparte.]*

Entra [de nuevo] Ariel [invisible], con música y canción.

Ariel: *Mi amo, con ayuda de su Arte,
 Prevé el peligro en el cual vos, su amigo,
 Os halláis, y me envía
 (Que, de otra manera, su proyecto
 Moriría) para que sigan vivos.*

Canta al oído de Gonzalo.

*Mientras roncáis con gran ruido
Y peligroso descuido
No pega un ojo
La infame conspiración,
Conque mucho ojo
O aprovecha su ocasión.
Si estimáis vuestra cabeza
Sacudid vuestra pereza
Y alertad:
¡Despertad,
Despertad!*

Antonio: *Entonces caigamos sobre ellos de repente.*

Gonzalo: [Despertando] *Ahora, ángeles buenos, ¡salvad
Al Rey!* [Los demás despiertan.]

Alonso: *¿Eh, qué? ¿Despiertos?
¿Y esas espadas? ¿Qué significan
Vuestros horrorizados semblantes?*

Gonzalo: *¿Qué sucede?*

Sebastián: *Mientras asegurábamos
Vuestro reposo, hace un momento,
Oímos un bramido
Hueco, como de toro,
O como si rugiese un león¹²⁷:
¿Es que no os ha despertado? Sonó
Terrible en mis oídos.*

Alonso: *Yo no he oído nada.*

Antonio: *¡Oh, el ruido habría espantado
A un monstruo, podría remover
La tierra! Sí, rugía
Toda una manada de leones.*

Alonso: *¿Habéis oído vos algo, Gonzalo?*

Gonzalo: *Por mi honor, señor, oí un murmullo
Extrañísimo, que me despertó.
Grité, mi señor, y os sacudí,
Y, al abrir los ojos,
Vi que habían sacado
Sus armas. Hubo un ruido,
Eso es muy cierto. Mejor será*

¹²⁷ En el Salmo XXII (13 – 14) “novillos innumerables”, “los toros de Basán” y leones cansan al justo.

*Que montemos guardia, o que dejemos
Este lugar: desenvainemos ahora
Nuestras espadas.*

Alonso: *Vámonos de aquí,
Y sigamos buscando
A mi pobre hijo.*

Gonzalo: *¡Que lo protejan
Los cielos de estas bestias,
Pues él se halla, esto no lo dudo,
En la isla!*

Alonso: *Guiadnos.*

Ariel: *Próspero, mi señor,
Sabrá lo que he hecho:
Así que, Rey, continúa, seguro
Ya, buscando a tu hijo.*

Salen.

Escena II [En otra parte de la Isla.]

Entra Calibán con una carga de leña. Se oyen truenos.

Calibán: *¡Que todas las infecciones que el sol
Absorbe de las ciénagas,
De los pantanos, de los llanos,
Caigan sobre Próspero, y enfermen
Cada pulgada de su cuerpo!
Me oyen sus espíritus,
Y a pesar de ello debo,
Por fuerza, maldecirle.
Ellos no me pellizcarán,
Ni me meterán miedo
Con sus gamberradas de trasgos,
Ni me hundirán en el lodo,
Ni me desviarán con teas
En la oscuridad hasta extraviarme,
A menos que él se lo mande,
Mas por cualquier nonada
Me los arroja
Encima, unas veces como simios,
Que me hacen muecas, y me chillan,
Y me muerden después,
Otras veces como puercoespines,
Los cuales me salen al paso
Y, al pisarlos,
Descalzo como voy, me llenan
Las plantas de los pies de pinchos;
Otras veces aún me veo
Atacado por víboras
Que, con sus lenguas bífidas,
Silban hasta arrastrarme a la locura.*

Entra Trínculo.

*¡Huy, mira, huy!
Aquí viene uno de sus espíritus,
Y será para torturarme
Por tardar tanto en entrar la leña.
Me echaré al suelo:
Así, quizás, no me verá.*

Trínculo: *Aquí no hay ni arbusto ni mata que puedan protegerte de los temporales, y ya se cuece otra tormenta: la oigo canturrear en el viento. Aquel mismo nubarrón negro, aquél tan enorme, parece una sucia bota de cuero, a punto de reventar. Si se pusiera a tronar como antes no sabría dónde meter la cabeza. Esa nube no podrá hacer otra cosa que descargar sus aguas a cántaros. Pero ¿qué tenemos aquí? ¿Es hombre, o pescado? ¿Está muerto, o vive? Pescado: huele a pescado, es un hedor antiguo, de pescado, y no de merluza en salazón. ¡Extraño pescado! Si yo me hallase ahora en Inglaterra, como estuve una vez, y tuviese este pescado en pintura, ni un solo bobo de vacaciones se libraría de pagar una moneda de plata por verlo: allí este monstruo haría mi fortuna: allí cualquier bestia extraña hace rico a su dueño: no darán un ochavo para aliviar a un mendigo lisiado, pero soltarán diez por ver a un indio muerto. ¡Pues gasta piernas, como los hombres! ¡Y sus aletas parecen brazos! ¡Cuerpo de Dios, y está tibio! Tendré que mudar de opinión, y no sostenerla más: esto no es pescado, sino un isleño tocado por un rayo. [Trueno.] ¡Huy, la tormenta vuelve! Mi mejor remedio está en meterme debajo de su gabardina: no hay otro refugio por aquí: la miseria trae a uno extraños compañeros de cama. Me envolveré en ella hasta que pasen las heces de la tormenta.*

Entra Estéfano, cantando. [Lleva una botella en la mano.]

Estéfano: Y ya no saldré a la mar, a la mar,
 Moriré aquí, en tierra...
 ¡Una letra ruin, que uno no quisiera oír en su funeral! Bueno, he aquí mi consuelo.

Bebe. Canta.

*Al paje de escoba y al capitán,
 Al Contramaestre y a este cura,
 Al cañonero y a su edecán
 Nos ladeaban la Mari y la Pura,
 La Quica, la Jacoba y la Paulina,
 Mas todos huíamos de la Tina,
 Que tenía la lengua víperina,
 Decía al marinero: ¡Que te ahorquen!
 (Ella el sabor de la brea odiaba,
 Y de la pez), pero si le picaba
 Siempre hallaba un sastre que la rascaba,
 Conque ¡al mar, muchachos, y que la ahorquen!*

 Esta letra también es ruin, pero ¡he aquí mi consuelo! Bebe.
 Calibán: ¡No me deis tormento! ¡Ay!

Estéfano: *¿Qué es esto? ¿Tenemos demonios aquí? ¿Acaso nos burláis con salvajes y hombres de la India? No me he salvado del naufragio para tener miedo ahora de vuestras cuatro patas, que he oído decir, “No hay hombre decente que camine a cuatro patas que pueda rendirme”, y ahora lo diré yo, Estéfano, mientras respire por las narices.*

Calibán: *El espíritu me da tormento... ¡Ay!*

Estéfano: *Esto es algún monstruo de la isla, de cuatro patas, que se duele, según entiendo, de algo. ¿Dónde diablos habrá aprendido nuestra lengua? Le daré algún alivio, aunque sólo sea por eso. Si consigo que sane, y lo domestico, y puedo llevármelo conmigo a Nápoles, será un regalo digno de cualquier Emperador que haya calzado alguna vez cuero de vaca.*

Calibán: *No me atormentes, te lo ruego: llevaré la leña a casa más deprisa.*

Estéfano: *Ahora lo ha atacado la alferecía, y dice necedades. Le daré a probar de mi botella: si no ha bebido vino antes, ayudará a rebajar sus convulsiones. Si, después de curarlo, lo desbravo, no me costará dinero alguno: quien lo compre pagará con creces todo cuanto me gaste en él.*

Calibán: *Todavía no me haces daño, pero enseguida te pondrás a ello, lo sé por tu tembleque: ya está Próspero obrando en ti su brujería.*

Estéfano: *Vamos, vuelve en ti: abre la boca: esto te devolverá la lengua, gato.¹²⁸ Abre la boca, digo: esto te quitará la tiritona, te lo aseguro. Enseguida sabrás quién es tu amigo fiel. Vuelve a abrir las mandíbulas.*

Trínculo: *Esa voz la conozco... tiene que ser... pero ¡se ha ahogado! No, éstos son demonios. ¡Oh, defendedme de ellos!*

Estéfano: *Cuatro patas y dos voces... ¡un monstruo delicadísimo! Con su voz delantera, ahora, habla bien de su amigo, mientras que usa su voz trasera para las imprecaciones y los insultos. Quizás, con el vino de mi botella, alivie sus males. Ven... ¡Amén! Echaré un poco en tu otra boca.*

Trínculo: *¡Estéfano!*

Estéfano: *¿Me nombra tu otra boca? ¡Piedad, piedad! Éste es demonio, no un monstruo: lo abandonaré, que sin una cuchara larga no osaría compartir mesa con él.¹²⁹*

Trínculo: *¡Estéfano! Si eres tú Estéfano, tócame, y háblame, pues yo soy Trínculo (no tengas miedo), tu buen amigo Trínculo.*

Estéfano: *Si eres tú Trínculo, sal: tiraré de tus patas inferiores: si algunas de las cuatro son las piernas de Trínculo, son éstas. ¡Verdaderamente eres tú Trínculo! ¿Cómo es que te has convertido en el excremento de este becerro lunar¹³⁰? ¿Puede él pedar Trínculos?*

¹²⁸ Un proverbio, “Ale will make a cat speak”, traducido, “La cerveza hará hablar al gato”. En Kermode (1987: 65: nota a II, II, 85).

¹²⁹ El dicho es viejo, y Shakespeare lo usó en *La Comedia de los Errores* (IV, III, 64): “Por la Virgen, quien tenga que comer con el diablo debe usar una cuchara larga.”

¹³⁰ “Moon calf”: Una aberración concebida bajo el influjo perverso de la luna. En Kermode (1987: 65, nota). En la *Historia Natural* de Plinio, traducida al inglés en 1601, se describe al “becerro lunar” (“mooncalf”) como “un trozo de carne sin forma, sin vida... Sin embargo,

Trínculo: *Pensé que lo había matado un rayo. Mas ¿no te ahogaste, Estéfano? Espero, ahora, que no te ahogases. ¿Ha pasado la tormenta? Yo me escondí debajo de la gabardina del cadáver de este becerro lunar por miedo de la tormenta. ¿Y vives, Estéfano? ¡Oh, Estéfano, dos napolitanos han escapado a la muerte!*

Estéfano: *Te lo ruego, no me marees, que no tengo el estómago constante.*

Calibán: [Aparte] *Éstas son finas criaturas,
Si no son espíritus. Éste es
Un dios bravo, y sirve
Un licor celestial:
Me arrodillaré ante él.*

Estéfano: *¿Cómo escapaste? ¿Cómo has llegado aquí? Jura por esta botella, y dime cómo has llegado hasta aquí. Yo salvé el pellejo agarrándome a un tonel de vino blanco que los marineros habían echado por la borda, ¡lo juro por esta botella que hice con la corteza de un árbol con mis propias manos, al llegar a la playa!*

Calibán: *Yo juraré, por esa botella, que seré tu sujeto verdadero, puesto que el licor no es terrenal.*

Estéfano: *Aquí, jura. Y tú, dime, entonces, cómo escapaste.*

Trínculo: *Nadé hasta la orilla como un pato. Sé nadar como los patos, lo juro.*

Estéfano: *Aquí, besa el libro. Nadas, sí, como un pato, pero bebes como los gansos.*

Trínculo: *Oh, Estéfano, ¿tienes más de esto?*

Estéfano: *El tonel entero, hombre: tengo mi bodega en una cueva, en la playa, y allí he escondido el vino. ¡Bueno, bueno, becerro lunar! ¿Cómo van tus dolores?*

Calibán: *¿No te has caído del cielo?*

Estéfano: *De la luna, te lo aseguro: yo fui el hombre de la luna érase una vez.*

Calibán: *Yo te he visto en ella, y te adoro:
Mi maestra¹³¹ me señalaba
Dónde estabais tú,
Y tu perro, y tu ramo de hiedra.*

Estéfano: *Ven, jura que dices la verdad: besa el libro. Yo renovaré luego su contenido: jura.*

Trínculo: *Voto al sol que éste es un monstruo torpísimo. ¿Yo, miedo de él? ¡Un monstruo bobo, bobo! ¡El hombre de la luna! ¡Un monstruo de lo más crédulo! ¡Buen trago, monstruo, a fñ mía!*

Calibán: *Te mostraré cada pulgada fértil de la isla, y besaré tus pies: te lo ruego, sé mi dios.*

Trínculo: *Voto al sol, ¡un monstruo pérfido, y borracho! Cuando su dios se duerma, le robará la botella.*

Calibán: *Besaré tus pies: juro que seré tu sujeto.*

de algún modo se movía.” Caius Plinius Secundus, *The Historie of the World*, traducido al inglés por Philemon Holland (Londres: A. Slip, 1601, p. 163). En Vaughan y Vaughan (1996: 15). Sýcorax, su madre, señoreaba la Luna. Y Calibán oía fascinado la historia del *Hombre de la Luna*, que le contaba Miranda, su “maestra”. Además, becerro marino llamaban a la foca, y Calibán parece bestia anfibia.

¹³¹ “Mi mistress...” (II, II, 141) Quiere decir, Miranda (ver I, II, 353 ss.).

Estéfano: *Ven, entonces. Al suelo, y jura.*

Trínculo: *Este monstruo de cabeza de perrillo me matará de risa. ¡Vaya monstruo ruin! Me vienen ganas de darle de palos.*

Estéfano: *Ven, besa.*

Trínculo: *El pobre monstruo está bebido. ¡Monstruo abominable!*

Calibán: *Yo te mostraré las mejores fuentes,
Cogeré moras para ti,
Para ti pescaré,
Y te traeré leña.
¡Mala peste se lleve
Al tirano a quien sirvo!
Ya no cargaré más madera
Para él; en lugar de eso,
Te seguiré a ti, hombre
Maravilloso.*

Trínculo: *¡Monstruo ridiculísimo, hacer, de un pobre borracho, una maravilla!*

Calibán: *Te lo ruego, déjame que te lleve
Donde se crían los cangrejos,
Y, con mis largas uñas,
Encontraré,
Escarbando, las más sabrosas trufas,
Te enseñaré un nido de arrendajo,
Y te instruiré hasta que aprendas
A atrapar al rápido y ágil
Tití; te llevaré
Hasta los avellanos
Más cargados de frutos,
Y alguna vez cazaré para ti
Pollos de fardelas¹³² entre las rocas.
¿Irás conmigo?*

Estéfano: *Te lo ruego, ahora guíanos, sin hablar más. Trínculo, puesto que el Rey, con toda nuestra compañía, se ha ahogado, nosotros heredaremos esto. Toma, carga con mi botella. Amigo Trínculo, volveremos a llenarla enseguida.*

Calibán [canta, borracho]: *¡Adiós, amo; adiós, adiós!*

Trínculo: *¡Un monstruo aullador! ¡Un monstruo borracho!*

Calibán: [Canción.] *Ya no fabricaré,
Para atrapar peces, pesqueras,
Tampoco juntaré,
Cuando se le antoje, maderas,
Ni lavaré ya la vajilla,
Ni fregaré ya la escudilla:*

¹³² "I'll get thee / Young scamels from the rock" (II, II, 171 – 172). Ver Nota Extensa 8.

*¡Ban, Ban, Cacalibán
Tiene un nuevo señor:
Consíguete tú un nuevo azacán¹³³!*

¡Libertad, albricias! ¡Albricias, libertad! ¡Libertad, albricias, libertad!
Estéfano: *¡Oh bravo monstruo! Guíanos.* Salen.

¹³³ “get a new man” (II, II, 185). Literalmente, “Consíguete tú un nuevo criado.” Azacán es “lo mismo que Aguador” (*Aut.*). “Metafóricamente se dice del que anda ocupado en cosas de poco provecho, y de mucho trabajo, mal trajeado y vestido” (*Aut.*). Así, andar como un azacán “se dice del que trabaja en muchas dependencias con demasiado afán y cuidado, sin dar descanso a su persona” (*Aut.*).

ACTO III

ESCENA I [Delante de la Celda de Próspero.]

Entra Fernando, con un leño.

Fernando: *Deportes¹³⁴ hay, algunos, dolorosos,
Cuyas labores dan placer; algunas
Especies de bajeza se soportan
Noblemente; y la gran mayoría
De las cuestiones más pobres apuntan
A ricos fines. Ésta,
Mi miserable tarea, sería
Tan pesada para mí como odiosa,
Pero la señora a la cual sirvo
Vigoriza mis desmayados ánimos
Y transforma en delicias mis trabajos.
¡Oh, ella es diez veces tan gentil
Como su padre es huraño, y él
Está compuesto todo de aspereza.
Tengo que cargar con varios millares
De estos maderos, y apilarlos,
Obedeciendo sus severas órdenes.
Mi dulce señora llora al verme
Trabajar, y dice que una faena
Tan baja no ha tenido jamás
Un ejecutor de mi calidad.
He olvidado sus palabras exactas,
Pero ¿veis?, estos dulces pensamientos
Refrescan mis trabajos cuando más
Me ocupan y fatigan.*

Entra Miranda y [detrás, a una cierta distancia, oculto] Próspero.

Miranda: *Ay, mirad, os lo ruego,
No trabajéis así, con tanto afán:
¡Ojalá hubieran quemado los rayos
Los leños que mi padre
Os ha mandado apilar! Os lo ruego,
Sentaos, y descansad:*

¹³⁴ “There be some *sports*...” (III, I, 1) Deporte quiere decir “diversión, holgura, pasatiempo” (*Aut.*).

*Cuando demos esta madera al fuego
Llorará por haberos fatigado.
Mi padre está estudiando. Os lo ruego,
Descansad: estas tres horas estáis
Seguro.*

Fernando: *Oh, mi señora amada,
El sol se pondrá antes de que pueda
Terminar los trabajos
Que me han impuesto.*

Miranda: *Si os sentáis
Cargaré yo vuestros leños un rato:
Por favor, dadme ése:
Yo lo llevaré hasta aquella pila.*

Fernando: *De ninguna manera,
Criatura preciosa:
Antes se me quebrarán los tendones,
O se me romperá
La espalda, que veros aquí sufrir
Tamaño deshonor
Mientras yo hacía el holgazán.*

Miranda: *Tan bien me estaría a mí como a vos,
Y yo lo haría con facilidad,
Puesto que sería de voluntad,
Mientras que vos lo hacéis forzosamente.*

Próspero: *¡Mi pobre gusanita,
Ya estás infectada!
Esta visitación¹³⁵
Lo prueba.*

Miranda: *Parecéis
Agotado.*

Fernando: *No, mi noble señora:
Para mí la mañana ha comenzado
Cuando, a la noche, estáis conmigo.
Os lo suplico (y quiero saberlo
Principalmente para usarlo
En mis oraciones) ¿cómo os llamáis?*

Miranda: *Miranda... ¡Ay, padre, que he quebrado
La promesa de no decir mi nombre!¹³⁶*

¹³⁵ “This *visitation* shows it.” (III, I, 32) Es *visita*, “acción de cortesanía, yendo a ver en su casa a alguno por atención, conversación, amistad, o consuelo”, y *visitación*, “aparición Celestial”. Próspero juega además con otro sentido que la voz posee en inglés: se dice que te visita alguna calamidad, o plaga: de ahí su frase anterior: su “pobre gusanito” está “infectado” (por Amor). En castellano, además, *visitadoras* llaman a las ramerías ambulantes, que alquilan gusto a domicilio.

Fernando: *¡Admirada Miranda!*

*¡Verdaderamente sois admirable
Sobre todas las cosas! ¡Valéis vos
Lo que el mundo estima más precioso!
Con gusto he contemplado muchas damas,
Y muy a menudo sus armoniosas
Voces avasallaban mis oídos,
Que han sido demasiado diligentes.
Por virtudes diversas me han placido
Diversas mujeres, pero ninguna,
Jamás, con toda mi alma, pues siempre
Algún defecto suyo
Se reñía con la gracia más noble
Que poseía, y la arruinaba:
¡Pero a vos, oh, a vos, tan perfecta,
Tan incomparable, os han creado
Juntando lo mejor
De cada criatura!*

Miranda: *No conozco a ninguna de mi sexo,
Ni recuerdo, de mujer, rostro alguno,
Quitando, en el espejo, el mío;
Ni he visto otros que pueda llamar
Hombres, fuera de vos, mi buen amigo,
Y de mi amado padre. Ignoro
Cómo son las personas, ahí fuera.
Ahora bien (y pongo por testigo
Mi modestia, la joya de mi dote)
No quisiera yo otro compañero
En el mundo, sino a vos, ni puede
La imaginación fabricar
Otra forma, que no sea la vuestra,
Que me plazca. Pero sin ningún tiento
Chachareo, y olvido con ello
Los preceptos de mi padre.*

¹³⁶ Próspero ha bautizado a su hija. Su nombre, que la revela, es *tabú*. Cree (es pensamiento mágico) que quien lo conozca, y pueda decirlo, será, casi, su dueño. Shakespeare puso a las hijas de sus romances nombres “músicos y peregrinos y significativos” (como aquel “Quijada, o Quesada”, o Quejana, a su rocín, y a su dama, y al caballero ideal que lo doblaba), Marina, Imógena, Perdita, Miranda, que dicen su esencia, o su origen, o alguno de los accidentes que determinan su suerte.

Fernando: Yo soy,
Por mi condición, príncipe, Miranda,
Y, según creo, rey,
(¡Ojalá no lo fuera!), y jamás
Toleraría esta esclavitud
De madera¹³⁷, como no sufriría
Que un moscardón rondase
Mis labios. Oíd hablar a mi alma:
En el mismo instante en que os vi
Mi corazón voló a vuestro servicio:
Allí reside, y soy vuestro esclavo,
Y por vos soy ahora
Paciente leñador.

Miranda: *¿Me amáis?*

Fernando: *¡Oh cielos, oh tierra, servid*
De testigos a éstas, mis palabras,
Y coronad lo que profeso haciendo
Que se vea seguido de sucesos
Felices, si he dicho la verdad!
¡Y, si mis votos son huecos, mis suertes
Mejores invertid,
Torciéndolas! Más allá de todos
Los límites que el mundo establece,
Os amo, os estimo, y os honro.

Miranda: *¡Qué tonta soy, que lloro de alegría!*

Próspero: *¡Linda reunión de dos sentimientos*
Rarísimos! ¡Que los cielos derramen
Su gracia sobre esto que se cría
Entre ellos!¹³⁸

Fernando: *¿Por qué lloráis ahora?*

Miranda: *Porque soy cobarde, que no me atrevo*
A ofrecer lo que deseo dar,
Y mucho menos a tomar lo que,
Si me faltara, me terminaría.
Mas éstas son bobadas:

¹³⁷ “This wooden slavery” (III, I, 62). El acarreo de la leña.

¹³⁸ “Heavens rain grace / On that which *breeds* between ‘em!” (III, I, 75 – 76) El verbo apunta la preocupación de Próspero por la fecundidad de aquella unión, y que procurará favorecer con la máscara.

*Cuanto más me empeñe en ocultarlo,
Mayor asomará el bulto. ¡Quitad,
Vergüenzas y dobles! ¡Y tú apúntame¹³⁹,
Llana, y santísima inocencia!
Seré, si queréis casaros conmigo,
Vuestra esposa, y si no, moriré
Siendo vuestra doncella.
Podéis negarme como compañera,
Pero os serviré, lo queráis o no.*

Fernando: *¡Mi señora, mi amada! Yo me humillo
Ante vos para siempre.*

Miranda: *¿Seréis, entonces, mi marido?*

Fernando: *Sí,
Mi corazón lo anhela
Con el mismo ahínco con que el esclavo
Busca la libertad: tomad mi mano.*

Miranda: *Abí va la mía, y mi corazón
Con ella. Y ahora adiós. Volveré
Dentro de media hora.*

Fernando: *¡Un millón de adioses!*

Salen [Fernando y Miranda, cada uno por un lado.]

Próspero: *No sabría alborozarme con esto
Tanto como ellos, que se sorprenden
De todo, pero nada puede ya
Darme mayor gozo. Yo iré a mi libro,
Que todavía, antes de la hora
De la cena, debo llevar a cabo
Cosas que son aquí muy pertinentes.* Sale.

¹³⁹ “And *prompt* me...” (III, I, 82) El verbo tiene, lo mismo que en castellano, el sentido teatral. Apuntador “en las Comedias es el que está diputado en las Compañías de farsa para advertir y apuntar a los Comediantes lo que deben representar, decir, o hacer, para que no yerren o suspendan la representación” (*Aut.*). Miranda pide a doña Inocencia que sea su apuntadora.

ESCENA II [En otra parte de la Isla.]

Entran Calibán, Estéfano y Trínculo.

Estéfano: *No me digas eso. Cuando el barril se acabe beberemos agua; antes, ni una gota. Así que armaos, y al abordaje. Monstruo y servidor mío, brinda a mi salud.*

Trínculo: *¡Monstruo y servidor mío! ¡La folía de esta isla! Dicen que en ella no habitan sino cinco personas: nosotros sumamos tres: si los otros dos tienen nuestros cerebros, el Estado se tambalea.*

Estéfano: *Bebe, monstruo y servidor mío, cuando te lo mande. ¡Se te van a salir los ojos de la cara!*

Trínculo: *¿Y dónde le asomarán luego? ¡Bravo monstruo sería, si los tuviera en el rabo!*

Estéfano: *Mi monstruoso criado ha ahogado su lengua en el vino. En lo que toca a mí, el mar no puede ahogarme: nadé, antes de alcanzar la playa, treinta y cinco leguas, a trechos. Voto al sol que serás tú mi teniente, monstruo, o mi alférez.*

Trínculo: *Vuestro teniente, si gustáis: como alférez no podría sostener la bandera.*

Estéfano: *Perded cuidado, que no nos mearemos encima, ni saldremos corriendo, Monsieur Monstruo.¹⁴⁰*

Trínculo: *Ni nos iremos a ninguna parte; en lugar de eso, os tumbareís en tierra, como perros, y mentiréis como tales, y, sin embargo, no diréis palabra.*

Estéfano: *Becerro lunar, habla de una vez, si es que eres un becerro lunar de ley.*

Calibán: *¿Cómo se encuentra tu merced?¹⁴¹ Déjame que lama tus zapatos. A él, en cambio, no pienso servirle, que no es valiente.*

Trínculo: *Mientes, monstruo ignorante. Soy muy capaz de embestir a un alguacil. Y tú, monstruo depravado, tú, dime, ¿acaso algún cobarde ha bebido tanto vino como yo hoy? ¿Dirás mentiras monstruosas, tú, que eres mitad pescado y mitad monstruo?*

Calibán: *¡Mira, se burla de mí! ¿Lo consentirás, mi señor?*

Trínculo: *¿“Señor”, le dice? ¡Que un monstruo sea tan natural!¹⁴²*

Calibán: *¡Mira, mira, otra vez! ¡Mátalo a bocados, te lo ruego!*

Estéfano: *Trínculo, muérdete la lengua y, si te amotinas, ¡te colgaré del primer árbol que encuentre! El pobre monstruo es mi sujeto, y no toleraré que sufra indignidad alguna.*

¹⁴⁰ “We’ll not run...” (III, II, 17) El Estandarte (“The Standard”) era un albañal famoso en el barrio de Cheapside, por el que corrían las aguas sucias. Ver Kermode (1994: 78, nota a “standard” [III, II, 15] y a “run” [III, II, 17], y 168: nota a “standard” [III, II, 15]).

¹⁴¹ “How does thy honour?” (III, II, 22) Calibán usa con torpeza cortesías y tratamientos. A Estéfano, su nuevo amo y señor, lo tutea a la vez que le da los títulos que le parece que más lo engrandecen.

¹⁴² “That a monster should be such a natural!” (III, II, 30 – 31). Natural, o sea, “ingenuo y sin doblez” (*Aut.*), simple, idiota, que necea.

Calibán: *Doy las gracias a mi noble señor. ¿Gustarás de escuchar una vez más mi querella¹⁴³?*

Estéfano: *Sí, por la Virgen. Arrodíllate y repítela. Yo me quedaré en pie, y Trínculo hará lo mismo.*

Entra Ariel, invisible.

Calibán: *Como te contaba antes, yo soy
Sujeto de un tirano,
Un hechicero que, con arterías
Y fullerías
Me ha quitado esta isla.*

Ariel: *Mientes.*

Calibán: *¡“Tú mientes”, mona ridícula, tú!
¡Ojalá mi valiente amo
Te destruyera! Yo no miento.*

Estéfano: *Trínculo, si le incordias otra vez mientras cuenta su historia, por vida de mi padre que te desplantaré, lo juro, varios de tus dientes.*

Trínculo: *Pero ¡si yo no he dicho nada!*

Estéfano: *Chitón, entonces, y no haya más. Procede.*

Calibán: *Decía que, con brujerías,
Ganó esta isla:
Me la quitó a mí. Si tu grandeza
Quiere vengarme (que yo sé que tú
Te atreverás a tanto,
Éste, en cambio, jamás osaría...).*

Estéfano: *Eso es muy cierto.*

Calibán: *Serás tú su señor,
Y yo te serviría.*

Estéfano: *Y ¿cómo lo conseguiremos? ¿Puedes llevarme hasta los de su bandera?*

Calibán: *Sí, sí, mi señor: te lo rendiré
Dormido, y así podrás hincarle
Una clavija en la cabeza.¹⁴⁴*

Ariel: *Mientes: no podrás.*

¹⁴³ “...the suit I made to thee...” (III, II, 37) Calibán se querella contra Próspero, exige derecho, como muy agraviado. Es querella, casi, de testamento, pues toca a la herencia de la isla, que le corresponde, como ha afirmado antes, a él, pues la tuvo de su madre.

¹⁴⁴ *Jueces*, IV, 21. “Pero Yael, mujer de Jéber, cogió una clavija de la tienda, tomó el martillo en su mano, se le acercó callando y le hincó la clavija en la sien hasta clavarla en tierra. Él estaba profundamente dormido, agotado de cansancio; y murió.”

Calibán: *¡Idiota de botarga! ¡Tú, mezquino
 Bufón!¹⁴⁵ Te lo ruego, grandeza: dale
 De palos y quítale la botella.
 Cuando no la tenga no beberá
 Otra cosa que salmuera, pues yo
 No pienso enseñarle dónde brotan
 Los arroyos de agua fresca.*

Estéfano: *Trínculo, no incurras en mayores peligros. Interrumpe al monstruo una sola
 vez más y juro, llevándome la mano al pecho, que descartaré toda compasión y te
 apalearé como a un pejepalo hasta ablandarte.*

Trínculo: *Pero ¿qué he hecho yo? Mira: me apartaré.*

Estéfano: *¿No has dicho que mentía?*

Ariel: *Mientes.*

Estéfano: *¿Ah, sí? Toma esto. [Le da una bofetada.] Si te ha gustado, vuelve a
 ponerme de mentiroso.*

Trínculo: *Yo no os he puesto de mentiroso. ¿Desquiciado, y sordo además? ¡Maldigo
 vuestra botella! Esto es lo que puede el vino, y la bebida. ¡Que la murria¹⁴⁶ consuma
 a vuestro monstruo, y que el diablo os arranque a vos los dedos!*

Calibán: *¡Ja, ja, ja!*

Estéfano: *Ahora sigue con tu cuento. Te lo ruego, apártate algo más.*

Calibán: *Dale de palos que, de aquí a poco,
 Yo le daré también.*

Estéfano: *Apártate algo más... Vamos, procede.*

Calibán: *Bien, como te dije, él tiene
 La costumbre de hacer la siesta:
 Podrás ahí descerebrarlo,
 Después de haberle quitado sus libros,
 O con un palo romperle el cráneo,
 O destriparlo con una estaca,
 O bien degollarlo con tu cuchillo.
 Mas acuérdate de hacerte primero
 Con sus libros, que es, sin ellos,
 Un simple como yo,
 Y no le obedece
 Espíritu alguno:*

¹⁴⁵ “What a pied ninny’s this! Thou scurvy patch!” (III, II, 62) Alude a su hábito de bufón. La botarga “vulgarmente se llama hoy un vestido ridículo, que sirve de disfraz, y es todo de una pieza, que se mete por las piernas, y después entran los brazos, y se abotona con unos botones gordos. Está hecho de varios colores casados en contrario, por causar risa a los circunstantes” (Aut.).

¹⁴⁶ “A murrain on your monster...!” (III, II, 78) Significa, literalmente, *epizootia*, “epidemia entre los animales” (María Moliner). *Murria*, o *morriña*, llaman a la “hidropesía del ganado lanar” y a “cierta enfermedad infecciosa de los animales domésticos” (María Moliner), y también a “un cierto género de tristeza y cargazón en la cabeza, que tiene a un hombre cabizbajo y melancólico” (Cov).

*Su odio está tan arraigado
 Como el mío. Quema sólo sus libros.
 Tiene además lo que él llama
 Bravos utensilios¹⁴⁷, con los cuales
 Amueblará su casa,
 Cuando la tenga.
 Y lo que tienes que considerar
 Más despacio es la belleza
 De su hija: él mismo afirma
 Que no tiene par: yo nunca he visto
 Mujer, quitando a Sýcorax, mi madre,
 Y a ella, pero ella sobrepasa
 A Sýcorax
 Igual que lo más grande
 A lo más diminuto.*

Estéfano: *¿Tan brava es la muchacha?*

Calibán: *Señor, sí; te servirá de muy linda
 Cama, lo garantizo,
 Y te dará una brava prole.*

Estéfano: *Monstruo, mataré a este hombre: seremos, su hija y yo, la reina y el rey (¡Dios, salve a nuestras gracias!), y Trínculo y tú seréis vicerreyes. ¿Qué te parece la trama, Trínculo?*

Trínculo: *Excelente.*

Estéfano: *Dame la mano. Siento haberte dado de palos, pero, mientras vivas, muérdete la lengua antes de hablar.*

Calibán: *Dentro de media hora
 Estará dormido: ¿Acabarás
 Entonces
 Con él?*

Estéfano: *Sí, por mi honor.*

Ariel: *Iré a contar todo esto a mi amo.*

Calibán: *Me llenas de gozo. Quisiera holgarme:
 Vamos a festejarlo: ¿cantaréis
 La jacaranda
 Que me enseñasteis hace poco?*

Estéfano: *Cualquier cosa que tú me pidas, monstruo, la haré yo, cualquiera. Vamos,*
 Trínculo: *canta. Canta.*

*Hacedles befa y bufa,
 Hacedles bufa y befa.
 El pensamiento es libre.*

Calibán: *Así no iba la melodía.*

¹⁴⁷ “He has brave *utensils*, -for so he calls them...” (III, II, 94) Utensilio es “lo que sirve para el uso, y comodidad de la vida” (*Aut.*).

Ariel toca la melodía con tamboril y caramillo.

Estéfano: *¿Y qué es esto que suena?*

Trínculo: *Es la melodía de nuestra jacaranda, y la toca el retrato de Nadie.¹⁴⁸*

Estéfano: *Si eres hombre, muéstrate bajo tu aspecto natural y, si eres demonio, llévate a quien gustes.*

Trínculo: *¡Oh, perdóname mis pecados!*

Estéfano: *Uno, cuando muere, paga de una todas sus deudas, así que yo te desafío.
Pero ¡que Dios se apiade de nosotros!*

Calibán: *¿Tienes miedo?*

Estéfano: *No, monstruo, yo no.*

Calibán: *No tengáis miedo; la isla está*

*Llena de ruidos,
Sonidos y aires dulces, deliciosos,
Que no lastiman.
Algunas veces tañen
Mil instrumentos y me ronronean
Al oído; otras me vienen voces
Que, si acababa de despertarme
De una larga siesta,
Hacen que me duerma de nuevo:
Luego, soñando, me parece
Que se abren las nubes, descubriendo
Riquezas a punto de derramarse
Sobre mí; entonces, al despertar,
Lloro por soñar otra vez.*

Estéfano: *Será, entonces, un bravo reino, ya que gozaré de mi música de balde.*

Calibán: *Cuando destruyas a Próspero.*

Estéfano: *Eso será enseguida: recuerdo bien el cuento.*

Trínculo: *El sonido se aleja: sigámoslo y, luego, hagamos nuestro trabajo.*

Estéfano: *Guíanos, monstruo: nosotros te seguiremos. Quisiera poder ver al
tamborilero: toca su instrumento con brío.*

Trínculo: *¿Viene ya? Te sigo, Estéfano.*

Salen.

¹⁴⁸ En la portada de una comedia llamada *No-body and Some-body*, de 1606, aparecía el retrato de un hombre sin cuerpo: sólo gastaba cabeza, piernas y brazos. Además, el librero John Trundle utilizaba la señal de Nadie, cosa que el público podía conocer. (En Kermode, 1994: 83 – 84: nota a III, II; 124 – 125).

ESCENA III [En otra parte de la Isla.]

Entran Alonso, Sebastián, Antonio, Gonzalo, Adrián, Francisco, etc.

Gonzalo: *Por la Virgen, yo no puedo seguir
Adelante, señor; mis viejos huesos
Me duelen, y ¿lo veis?
¡Este laberinto nos extravía
A veces por meandros,
Otras veces por caminos rectísimos!
Tened paciencia, que yo necesito
Desudarme.*

Alonso: *Anciano caballero,
No podría culparte, pues yo mismo
Me veo preso de una gran fatiga
Y con el ánimo entorpecido:
Sentaos, y descansad.
Abandono yo aquí toda esperanza,
Y no la mantendré en adelante
Para que sea mi adúladora:
Nos perdemos por encontrar a uno
Que se ha abogado, y el mar se burla
De nuestra búsqueda frustrada en tierra
Firme. Bien, dejémoslo ir.*

Antonio: [Aparte, a Sebastián] *Me alegra
Mucho que haya perdido la esperanza.
No descuidéis, por algunos escrúpulos,
El propósito que habíais resuelto
Llevar a efecto.*

Sebastián: [Aparte, a Antonio] *Aprovecharemos,
La próxima ventaja, apurándola.*

Antonio: [Aparte, a Sebastián] *Que sea esta noche,
Pues ahora el viaje los ha cansado,
Y no querrán, ni podrían tampoco,
Usar la vigilancia
Que suelen cuando se hallan más frescos.*

Sebastián: [Aparte, a Antonio] *Esta noche, entonces, digo, y basta.*

Una música solemne y extraña. Próspero arriba, invisible. Entran varias Formas. Sirven un banquete, bailan a su alrededor, saludándolos con mucha cortesía, y, después de invitar al Rey y a los demás a comer, salen.

Alonso: *¿Qué armonía es ésta?*
¡Mis buenos amigos, la escucháis?

Gonzalo: *¡Es una música maravillosa,*
Y dulcísima!

Alonso: *¡Cielos,*
Dadnos guardianes amables! ¿Qué ha sido?

Sebastián: *Un retablo animado de títeres.*
Ahora creeré que hay unicornios,
Y que hay en Arabia un árbol, el trono
Del fénix, y que un fénix
Reina allí ahora mismo.

Antonio: *Yo creeré ambas cosas,*
Y, si faltase crédito
A alguna otra noticia,
Acudid a mí, y yo juraré
Que es muy verdadera: los viajeros
No han mentido jamás,
Pese a que los condenen
Los bobos cuando regresan a casa.

Gonzalo: *Si en Nápoles contase*
Yo esto ahora, ¿me creerían?
Si dijese que había visto isleños
De esta especie (pues, sin duda, era
Ésta gente natural de la isla),
De formas monstruosas,
Y aun así, notad esto,
De maneras tan gentiles y amables
Que entre nuestra generación humana
No podríamos hallar muchos, no,
Casi ninguno...

Próspero: [Aparte.] *Has dicho muy bien,*
Honrado caballero,
Pues algunos de vosotros, aquí
Presentes, sois peores
Que demonios.

Alonso: *Encuentro admirable*
Que tales formas, tales
Gestos, y tales sonidos expresen
(Aunque les falte el uso de la lengua)
Una pantomima tan excelente.

Próspero: [Aparte.] *No os bagáis lenguas de vuestro anfitrión*
Sin que haya terminado la cena.

Francisco: *Han desaparecido*

De la forma más extraña.

Sebastián: *No importa,*

Puesto que han dejado atrás sus viandas,

Y tenemos vacíos los estómagos.

¿Queréis probar lo que hay aquí?

Alonso: *Yo no.*

Gonzalo: *Os digo, señor, que no tenéis nada*

Que temer. Cuando éramos chiquillos

¿Quién iba a creer

Que había montañeses

Con papadas como las de los toros,

Y que de sus gargantas descolgaban

Morrales de pellejo?

¿O que existían hombres

A los cuales las cabezas les nacen

En los pechos? Pues bien, de todo esto

Nos dan garantía esos viajeros

Que dejan en prenda, cuando se van,

Un doblón de a ciento,

Para cobrar cinco a su regreso.

Alonso: *Me levantaré, y comeré algo,*

Aunque sea mi último almuerzo,

Cosa que nada se me da, pues siento

Que lo mejor ha pasado. Hermano,

Y vos, duque, mi señor, levantaos,

Y haced como yo.

Rayos y truenos. Entra Ariel, de Harpía: sacude las alas sobre la mesa y, por medio de una ingeniosa máquina, el banquete desaparece.

Ariel: *Sois, vosotros tres, hombres pecadores,*

A quienes el Destino

(Que utiliza este mundo inferior,

Y cuanto hay en él

Como instrumento) ha obligado al mar,

Que nunca se harta, a eructar

Sobre esta isla donde no habita

Persona alguna...y en la cual vosotros,

Entre todos los hombres,

Sobreviviréis con mayor torpeza.

Yo os he arrastrado

A la locura y, por mucho menos,

Hombres de menos valor que vosotros

Se ahorcan de los árboles

O se arrojan al mar.

[Alonso, Sebastián y los demás desenvainan sus espadas.]

¡Bobos! Mis compañeros y yo somos

Ministros del Destino:

Los elementos con los que están

Templadas vuestras espadas podrían,

Con la misma facilidad, herir

Los ruidosos vientos, o con ridículas

Estocadas atravesar las aguas

Que, indiferentes, se cierran luego,

Que arrancar una pluma de mi airón,

Y los ministros que me acompañan

Son, ¿veis?, igualmente invulnerables.

Y aunque vosotros pudierais herirme

Os pesan demasiado

Vuestras espadas, y os faltan fuerzas

Para levantarlas. Mas recordad

(Que es ésta mi misión)

Que hace algún tiempo vosotros tres

Suplantasteis en Milán al buen Próspero,

Y lo expusisteis en el mar, a él

Y a su inocente pequeña. Ahora,

Por esa vil acción, para vengarla,

Los poderes del cielo, aplazando

Su castigo, pero sin olvidarlo,

Han airado a los mares y a las costas,

Sí, a las criaturas

Todas, para que estorben vuestra paz.

A ti, Alonso, te han arrebatado

A tu hijo. Y ahora yo os anuncio

Que una larga perdición (peor

Que pudiera serlo ninguna muerte

Inmediata) os acompañará

Allá donde vayáis,

A cada paso. Pero si os quisierais

Guardar de su cólera (y mirad

Que nada en esta isla desolada

Os podrá jamás proteger de ella)

Desde ahora habréis de mostrar

Arrepentimiento de corazón

Y propósito, de aquí en adelante,

De llevar una vida

Clara.

Ariel se desvanece entre ruido de truenos; entonces suena una música suave y entran de nuevo las Formas, y bailan, y con varios visajes y ademanes ridículos, haciendo mofa de los presentes, se llevan consigo la mesa.

Próspero: *Bravamente has representado,*

Mi Ariel, la figura de esta harpía,

Tenía una gracia

Devoradora: de mis instrucciones,

De todo lo que habías de decir,

No has omitido nada:

De igual manera, con mucha viveza

Y extraña observación,

Han hecho sus papeles

Mis ministros menores.

Mis altos encantamientos funcionan,

Y tengo a mis enemigos ahora

En mi poder, atados

A su confusión. Los dejo así,

Confundidos, y visitaré mientras

Al joven Fernando, a quien suponen

Abogado, y a la prenda que ama,

Que es también la mía. [Sale.]

Gonzalo: *En el nombre de todo*

Lo más sagrado, señor, ¿qué os tiene

Abí pasmado, mirando con ojos

Extrañados?

Alonso: *¡Ay, ay, es monstruoso,*

Monstruoso! Me pareció que hablaban

Las olas, y lo decían; los vientos

Lo cantaban; y el trueno,

Órgano profundísimo y tremendo,

Pronunciaba el nombre de Próspero,

Publicando mi traspaso.¹⁴⁹ Abí

Está la razón de que a mi hijo

Le sirva de lecho el cenagoso

Fondo del mar, y yo

Iré a buscarlo en profundidades

Que jamás ha calado sonda alguna,

Y yaceré allí,

Junto a él, en el légamo. Sale.

¹⁴⁹ III, III, 99. “my trespass”. Traspaso “vale asimismo contravención a alguna ley o precepto”.

Sebastián: *Si nos atacasen de uno en uno
Los demonios, combatiría yo
Sus legiones.*

Antonio: *Yo te secundaré.*

Salen [Sebastián y Antonio].

Gonzalo: *Los tres están desesperados: sí,
Su gran culpa, como veneno que obra
Sus efectos mucho tiempo después,
Comienza ahora a dar dentelladas
En sus espíritus. Y a vosotros,
Que gozáis de unas articulaciones
Más flexibles, os ruego que salgáis
Tras ellos enseguida e impedáis
Lo que este éxtasis¹⁵⁰ puede empujarles
A hacer.*

Adrián: *Seguidme, os lo suplico.*

Salen todos.

¹⁵⁰ “...this *ecstasy*...” (III, III, 107) *Éxtasis* vale el “arrobamiento de espíritu que deja al hombre fuera de sentido, o por la fuerza de una vehemente imaginación, o por alguna súbita mudanza de un placer repentino, o no temido pesar, o por operación divina” (*Aut.*).

ACTO IV

ESCENA I [Delante de la Celda de Próspero.]

Entran Próspero, Fernando y Miranda

Próspero: *Si con demasiada austeridad
Os he castigado, os vais a ver
Compensado con creces, pues aquí
Os doy un tercio de mi propia alma,
La razón de mi vida.
Una vez más la pongo en tus manos:
Todas tus vejaciones
No eran sino pruebas de tu amor,
Y has pasado el examen
Extrañamente¹⁵¹: aquí, ante el Cielo,
Yo ratifico mi rico regalo.
¡Ah, Fernando, te hace sonreír
Que presuma de ella! Mas verás
Que toda alabanza se queda corta
Y no puede alcanzarla.*

Fernando: *Y yo lo creeré aunque el oráculo
Venga a contradecirlo.*

Próspero: *Entonces, como huésped¹⁵²
Mío, y ya que es adquisición
Tuya, comprada a muy alto precio¹⁵³,
Toma a mi hija. Mas si rompieses
Su nudo virginal
Antes de que podamos celebrar
Con venerables ritos
Las sagradas ceremonias, en toda
Su perfección, los cielos
No fecundarían este contrato
Con dulces aspersiones¹⁵⁴:*

¹⁵¹ “*strangely*” (IV, I, 7). *Extrañamente*, “extraordinariamente, singularmente, con novedad, especialidad y singularidad” (*Aut.*).

¹⁵² IV, I, 13. “Then, as my *guest*...” Rowe corrigió, “Then, as my *gift*...” Lo siguen Kermode (1994) y Orgel (1998). “Entonces, como *regalo* mío, y adquisición tuya...”

¹⁵³ “...and *thine own acquisition* / *Worthily purchas’d*...” (IV, I, 13 – 14) Las voces que emplea Próspero, como *padre-de-la-novia*, tienen este primer sentido económico.

¹⁵⁴ “*aspersion*” (IV, I, 18) Con el aspersorio, o hisopo, rocía el sacerdote con agua bendita al fiel, llenándolo de gracia.

*El odio yermo, el desdén amargo
Y larga discordia inundarán
La unión de vuestro lecho
De malas hierbas, hasta que los dos
Lo aborrezcáis. Ándate, por lo tanto,
Con mucho tiento, y que os iluminen
Las lámparas de Himeneo.*

Fernando: Yo espero gozar

*De días tranquilos, de hijos hermosos
Y de larga vida, con este amor
Que siento ahora mismo, y, así,
Ni la más tenebrosa
Cueva, ni el lugar más oportuno,
Ni siquiera la sugestión más fuerte
De que fueran capaces
Nuestros peores genios
Fundirá mi honor,
Reduciéndolo a torpe lujuria,
Pues quitaría punta,
Con ello, a los placeres del día
Solemne de mi boda,
Cuando yo desearé que cojeen,
Aguados¹⁵⁵, los alazanes de Febo,
O que la Noche quede encadenada
Allá abajo.*

Próspero: Hablas

*A mi paladar. Siéntate, entonces,
Y conversa con ella,
Que es tuya. ...¡Ariel!
¿Hola? ¡Mi industrioso servidor,
Ariel!*

¹⁵⁵ IV, I, 30. "...or Phoebus' steeds are *founder'd*..." "Aguarse" significa "constiparse y ponerse impedido, de suerte que con dificultad se pueda mover y andar. Dícese del caballo, mula o bestia, que por haber hecho demasiado ejercicio, o bebido estando sudando, se constipa de modo, que no puede andar" (*Aut.*).

Entra Ariel.

Ariel: *¿Qué quiere mi potente amo?
Aquí estoy.*

Próspero: *Tú y tus compañeros
Menores llevasteis a cabo vuestro
Último servicio de la manera
Más excelente, y tengo que emplearos
En otro ardid semejante. Vé, trae
A tu cuadrilla, ya que te he dado
Poder sobre ellos, hasta aquí:
Y que se apresuren,
Pues debo presentar ante los ojos
De esta joven pareja
Cierta vanidad de mi Arte: mira
Que se lo he prometido,
Y lo esperan de mí.*

Ariel: *¿Enseguida?*

Próspero: *Sí, sí, a remo y vela.*

Ariel: *Antes de que decir podáis,
“Corre, vé”, y sacar los pastelones,
Y exclamar, “así, así”,
Acudirán todos aquí,
Pisándose los talones
Con sus momerías
Y con sus folías¹⁵⁶.
Amo, ¿verdad que me amáis?*

Próspero: *De corazón, mi delicado Ariel.
No os acerquéis hasta que hayas oído
Que os llamo.*

Ariel: *Muy bien, lo he entendido. Sale.*

Próspero: *Mira y no faltes a tu palabra:
No des a las caricias demasiadas
Riendas: los más seguros juramentos*

¹⁵⁶ “...with mop and mow.” (IV, I, 47) Como en III, III, 82, “mock and mow”, tiene un sentido teatral. Quiere decir haciendo muecas y gestos grotescos. “Momería” significa “la ejecución de cosas o acciones burlescas, con gestos y figuras” (*Aut.*). “Folías”, “usado regularmente en plural”, vale “cierta danza portuguesa en que entran varias figuras con sonajas y otros instrumentos, que tocan con tanto ruido y el son tan apresurado, que parece están fuera de juicio” (*Aut.*). Los “compañeros menores” (IV, I, 35) de Ariel hacen en algunos de los ardises (“tricks”) que llevan a término para Próspero de *mimos*, “el truhán o bufón que, en las comedias antiguas, con visajes y ademanes ridículos entretenía y recreaba al Pueblo, mientras descansaban los demás representantes” (*Aut.*).

*Prenden como la paja si los toca
El fuego que nos corre por la sangre:
Sé más abstemio, o, de lo contrario,
¡Da las buenas noches a tus promesas!*

Fernando: *Os lo garantizo, señor: la nieve
Blanca, fría, virginal, que escarcha
Mi corazón rebaja el ardor
De mi hígado.*

Próspero: *Bien.
¡Ahora ven, mi Ariel!
Cúbrelas de propinas,
No seas tacaño, y que no falten
Espíritus¹⁵⁷: ¡aparece, y pronto!
Y vosotros ¡mordeos la lengua! ¡Sed
Todo ojos! Silencio. Música suave.*

Entra Iris.

Iris: *Ceres, señora abundosísima, tus ricos campos de trigo,
De centeno y de cebada, de arveja, de avena y de pésoles,
Las turberas donde pacen las ovejas, y las praderas
Que alfombra el heno que les sirve de forraje en el invierno,
Y tus ribazos arrompidos y asargados¹⁵⁸ cuyos setos
Peina Abril esponjoso, obediente, para tejer
Castas guirnalda con las cuales obsequia a las frías ninfas;
Y tu hiniesta, cuya sombra busca el muchacho abandonado
Cuando echa a faltar a su amiga; tus viñedos desvahlados;
Y las playas donde tú sueles recrearte, estériles,
Pedregosas; --la reina eres del cielo, y yo, su arco
Acuoso y mensajero, te suplico que abandones
Tus casas, y que acompañada de su gracia soberana*

Juno desciende.

*Aquí, a esta dehesa, a este mismo lugar, vengas
A holgarte: vuelan rapidísimos sus pavos reales, ven,
Rica Ceres, y recíbela con perfecta hospitalidad.*

¹⁵⁷ "Now come, my Ariel! bring a *corollary*, / Rather than want a spirit..." (IV, I, 57) Ver Nota Extensa 9.

¹⁵⁸ "Thy banks with pioned and twilled brims..." (IV, I, 64) Ver Nota Extensa 10.

Entra Ceres.

Ceres: *Mensajera multicolor, ave. No desobedeces*
Tú jamás a la esposa de Júpiter y, con tus alas
De azafrán, derramas miel y refrescantes aguaceros
Sobre mis huertos, y coronas con los cabos de tu arco
Azul mis acres boscosos y mis vaguadas desmatadas,
Rico pañuelo de seda de mi suelo orgullosísimo.
Dime, tu reina ¿para qué me ha convocado aquí,
En estos prados de césped?

Iris: *Quiere celebrar un contrato*
De amor verdadero, y hacer gratuita donación
A los venturosos amantes.

Ceres: *Dime, arco celestial,*
Si atienden Venus o su hijo ahora a nuestra señora.
Ellos tramaron la intriga que hizo posible que Dis,
El tenebroso, ganase a mi hija, y, desde entonces,
He jurado evitar la escandalosa compañía
De la fulana y del ciego, su hijo.

Iris: *No tengas miedo*
De su sociedad: vi a la diosa atravesando las nubes
Hacia Pafos, y la seguía en un tiro de palomas
Su hijo. Aquí pensaban seducir mediante hechizo
A este joven y a esta doncella, que han jurado no pagar
Derechos algunos de cama si no se enciende antes
La antorcha de Himeneo: pero han fallado: la caliente
Barragana de Marte ha vuelto a su isla, y su hijillo,
El avispón, ha quebrado sus flechas, jura que ya no
Disparará más su arco, y que jugará en adelante
Con gorriones, y que será un chico como cualquiera.

Ceres: *Majestuosa, la más alta reina, la gran Juno, viene*
Ya; conozco sus andares.

Juno: *¿Cómo está mi fecunda hermana?*
Ven conmigo a bendecir a estos dos, para que puedan
Ser prósperos y se vean honrados en su descendencia.

Cantan.

Juno: *Que el honor y las riquezas,*
Y un matrimonio dichoso,
Larga continuación,
Imparable crecimiento,
Y alegrías cada hora
Os acompañen ya siempre.

*Sobre vosotros dos Juno
Derrama su bendición.*

Ceres: *¡Yo aseguro el engorde
De la tierra, y hartura
Y abundancia, graneros
Y silos nunca vacíos,
Y viñedos pampanosos,
Plantas que el rico peso
De sus frutos han doblado.
¡Mando que la primavera
Se llegue hasta vosotros
Tras terminar la cosecha!
La escasez y la miseria
Ya nunca os tocarán,
Pues la bendición de Ceres
Desde ahora os guardará.*

Fernando: *Es ésta una visión majestuosa,
Encantadora, llena de armonía.
¿Sería osadía pensar que éstos
Son espíritus?*

Próspero: *Espíritus son
A los que, con mi Arte, he sacado
De sus confines para que figuren
Mis presentes fantasías.*

Fernando: *Dejadme
Vivir aquí para siempre: tener
Un padre y una esposa
Así, rarísimos, maravillosos,
Hace de este lugar un paraíso.*

Juno y Ceres murmuran, y envían a Iris a algún recado.

Próspero: *¡Mis dulces hijos, ahora silencio!
Juno y Ceres susurran gravemente,
Hay más: callad, y mudos,
O falla nuestro embrujo.*

Iris:	<i>Vosotras, Ninfas llamadas</i>	<i>Náyades, que habitáis</i>
	<i>Los sinuosos arroyos,</i>	<i>con vuestras guirnaldas de juncias</i>
	<i>Y aspecto siempre amable,</i>	<i>abandonad vuestros canales</i>
	<i>Encrespados y en este verde</i>	<i>vergel responded a nuestra</i>
	<i>Invocación; lo ha ordenado</i>	<i>Juno: venid, templadas ninfas,</i>
	<i>Y ayudadnos a celebrar</i>	<i>un contrato de amor</i>
	<i>Verdadero: no os demoréis</i>	<i>mucho.</i>

Entran algunas Ninfas.

Y vosotros, morenos

*Segadores que agosto fatiga, salid de los surcos,
Y holgaos: tomad vacaciones, poneos vuestros sombreros
De paja y, tomando así, de la mano, a estas ninfas
Virginales, obsequiadnos con una alegre villanesca.*

Entran varios Segadores, con su traje, y se unen a las Ninfas en una graciosa danza; hacia el final de la cual Próspero, de pronto, se sobresalta, y habla. Cuando termina su parlamento, en medio de un ruido extraño, hueco y confuso desaparecen dramáticamente.

Próspero: [Aparte.] *Había ya olvidado
La ruin conspiración de Calibán,
La bestia, y de sus confederados,
En contra de mi vida:
Ya casi ha llegado
El minuto de su trama. [A los espíritus.] ¡Bien hecho!
¡Basta, no haya más!*

Fernando: *Esto es extraño: alguna pasión
Mueve a vuestro padre
Con una enorme fuerza.*

Miranda: *Nunca, antes de hoy, lo había visto
Tocado por la ira,
Tan destemplado.*

Próspero: *Me parecéis, hijo
Mío, algo afectado, desmayado.
Señor, cobrad de nuevo vuestro aliento.
Nuestra máscara¹⁵⁹ termina ahora.
Éstos, nuestros actores, como os dije,
Eran todos espíritus,
Y se han desvanecido en el aire,
En el aire más fino,
Y al igual que la fábrica
Sin fundamentos de esta visión,
Las torres que llegan hasta las nubes,
Los palacios magníficos,
Los solemnes templos, el mismo globo,
Sí, y todo lo que en éste se halla,*

¹⁵⁹ “Our revels now are ended...” *Máscara* “significa asimismo la invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras. Lat. *Personata pompa*” (Aut.).

*Se disolverán, y,
Lo mismo que este paso sin substancia,
No dejarán huella alguna. Somos
La materia de la que están hechos
Los sueños, y rodea
Uno nuestra pequeña vida.
Señor, no puedo más:
Tolerad con paciencia
Mi debilidad, que algo fatiga
Mi viejo cerebro, mas no dejéis
Que os turbe mi flaqueza.
Os lo ruego, retiraos a mi celda
Y reposad allí:
Yo daré un paseo a ver si aquieto
Mi agitada mente.*

Fernando y Miranda: *Quedad en paz.* Salen.

Próspero: *Ven con el pensamiento. Gracias, hija.*

Ariel: ven.

Entra Ariel.

Ariel: *Voy cosido
A tus pensamientos. Dime, ¿qué quieres?*

Próspero: *Espíritu, debemos
Aprestarnos para nuestro encuentro
Con Calibán.*

Ariel: *Mi comandante, sí.
Pensé, cuando representaba a Ceres,
Habértelo dicho, pero temí
Enfadarte.*

Próspero: *Dime de nuevo, ¿dónde
Has dejado a esos bribones?*

Ariel: *Ya os dije,
Señor, que la bebida
Los había estufado:
Se mostraban tan gallos
Que daban de cuchilladas al aire
Porque les echaba el aliento al rostro,
Mas apuntaban, siempre,
A su proyecto. Entonces toqué
Mi tambor, y ellos, igual que potros
Salvajes, aguzaron las orejas,
Elevaron los párpados
Y alzaron las narices*

*Como si pudiesen olfatear
La música, así que hechicé
Sus oídos y, como becerrillos,
Siguieron mis mugidos
Atravesando zarzas
Dentadas, ásperas aliagas, tojos
Pinchudos y espinos que penetraban
Sus frágiles tobillos;
Finalmente los dejé en las aguas
Estancadas, podridas,
Que hay a dos pasos de vuestra celda,
Zapateando allí,
En el lodo, hasta las mismas barbas,
De manera que el fétido pantano
Acentuaba asquerosamente
La hedentina natural de sus pies.*

Próspero: *Bien hecho, pajarillo
Mío. Conserva aún
Tu forma invisible. Trae hasta aquí
Las baratijas que hay en mi casa:
Con ese señuelo atraparemos
A estos uñas.*

Ariel: *Voy, voy.* Sale.

Próspero: *Es un demonio, nacido demonio,
Y en su naturaleza
La educación no puede hacer mella.
Con él mi trato humanal¹⁶⁰, así
Como todos mis trabajos, sí, todos,
Todos, están perdidos,
Perdidos por completo
Y, conforme se vuelve
Más feo su cuerpo con la edad,
Más va corroyendo el cáncer su mente.
Les echaré plagas hasta que rijan.*

Entra [de nuevo] Ariel, cargado de baratijas relucientes, atavíos, etc.

Ven, cuélgalo todo de este tilo.

[Próspero y Ariel permanecen, invisibles.]

¹⁶⁰ “Humanely...” (IV, I, 190) Humanalmente es lo mismo que humanamente, o sea, “benignamente, con caricia y humanidad” (*Aut.*).

Entran Calibán, Estéfano y Trínculo, empapados.

Calibán: *Os lo ruego, andad despacito
Que el ciego topo no pueda oír
Una pisada: nos hallamos cerca,
Ahora, de su celda.*

Estéfano: *Monstruo, vuestro duende, que decís que es un duende inofensivo, ha estado
jugando con nosotros con sus fuegos fatuos.*

Trínculo: *Monstruo, apesto todo a meada de caballo, cosa que indigna sobremanera a
mis narices.*

Estéfano: *También las mías se ofenden. ¿Oís, monstruo? Si fuera a enojarme con vos,
mirad...*

Trínculo: *Os perderíais, monstruo.*

Calibán: *Mi buen señor, préstame tu favor
Todavía. Ten paciencia, que el premio
Que pongo en tus manos
Tapará con un capirote
Este accidente¹⁶¹.
Hablad, pues, en voz baja.
Todo está callado,
Como si ya fuera la medianoche.*

Trínculo: *Sí, pero perder nuestras botellas en el pozo...*

Estéfano: *No sólo hay en ello desgracia y deshonra, monstruo, sino una pérdida
infinita.*

Trínculo: *Algo que me afecta mucho más que haberme ensuciado. Y, sin embargo, todo
lo ha podido vuestro inofensivo duende, monstruo.*

Estéfano: *Yo rescataré la botella, aunque para ello me tenga que meter hasta las orejas
en el cieno.*

Calibán: *Te lo ruego, mi Rey, silencio.
¿Ves aquí? Ésta es la boca
De la celda: no hagas ruido
Alguno, y entra. Lleva a cabo
La estupenda fechoría
Que puede hacer esta isla
Tuya para siempre, y yo,
Tu Calibán,
Lameré eternamente tus pies.*

Estéfano: *Dame la mano. Comienzo a tener pensamientos sanguinarios.*

Trínculo: *¡Oh Rey Estéfano! ¡Oh par¹⁶²! ¡Oh noble Estéfano! ¡Mira qué armario te
aguarda aquí!*

¹⁶¹ "Shall hoodwink this mischance..." (IV, I, 206) Es voz de halconería.

¹⁶² "O King Stephano! O peer!" (IV, I, 222) Una vieja balada comenzaba: "King Stephen was a worthy peer" (Hulme y Sherman, 2004: 63, nota). *Par*, como los doce famosos de Francia.

Calibán: *Deja eso en paz, bobo;
No es sino basura.*

Trínculo: *¡Ah, no, monstruo! Nosotros sabemos con qué género tratan los traперos.
¡Oh Rey Estéfano!*

Estéfano: *Quítate ese traje, Trínculo, por vida de mi padre, ese traje es mío.*

Trínculo: *Vale: tu gracia lo tendrá.*

Calibán: *¡Que la hidropesía ahogue
A este bobo! ¡Qué persigues,
Antojándosete así
Esos despojos? Deja eso,
Y asesínalo primero:
Si se despierta
Nos pellizcará todo el cuerpo,
Desde las plantas de los pies
Hasta la coronilla,
Hasta hacer de nosotros
Una materia extraña.*

Estéfano: *Callaos vos, monstruo. Doña Tila¹⁶³, ¿no es éste mi jubón? Ahora el jubón
aparece debajo de la línea equinoccial, y ahora, jubón, vas a perder, seguramente,
todo tu pelo, y te convertirás en un jubón pelón.¹⁶⁴*

Trínculo: *Sí, sí. Nosotros robamos con plomada y nivel, si vuestra gracia gusta.*

Estéfano: *Te agradezco el chiste: toma, has ganado un traje. Nadie dejará de cobrar lo
que merezca mientras yo sea Rey de este país. Que “robamos con plomada y nivel”,
dice. Excelente chanza: toma, otro traje.*

Trínculo: *Monstruo, venid, untaos los dedos con liga¹⁶⁵, y coged el resto.*

Calibán: *Yo no quiero nada de esto. Perdemos
El tiempo, y nos volverá a todos
En percebes, o en gansos¹⁶⁶, o en simios
De estrechas frentes, como de villanos.*

¹⁶³ Brae defiende que Estéfano alude a la metamorfosis de la ninfa Filira, que fue transformada en tilo, o tila (Kermode (1994: 109: nota a IV, I, 235).

¹⁶⁴ Hay un juego de palabras, que no he sabido traducir, con la voz “*line*”, que significa aquí primero el tilo, luego la línea (equinoccial) y, enseguida, la plomada. Los que cruzaban la línea equinoccial se pensaba que podían perder el pelo por tres motivos. En primer lugar, por padecer alguna fiebre de los trópicos. En segundo lugar, porque era jocosa costumbre marinera pelarse al atravesarla. Por último, porque los calores favorecen la demasiada alegría de la carne, la cual trae, a veces, la sífilis, cuya curación provoca la pérdida del cabello. Ver Kermode (1994: 109: nota a IV, I, 236) y Orgel (1998: 185: nota a IV, I, 236 – 237).

¹⁶⁵ “Monster, come, put some *lime* upon your fingers...” (IV, I, 245) Continúa, quizás, jugando con la palabra *line* / *lime*. La liga es “cierta materia viscosa y pegajosa, que se hace de la fruta verde, que produce la planta también llamada liga, derritiéndola o licuidándola al fuego. Sirve para cazar los pájaros, untando con ellas unas varillas o espartos” (*Aut.*).

¹⁶⁶ “And all be turn’d to *barnacles*, or to apes...” (IV, I, 248) *Barnacles* significa percebes, o gansos. Algunas leyendas cuentan que los percebes se transforman en gansos.

Estéfano: *Monstruo, manos a la obra: ayudad a llevar todo esto adonde tengo mi pipa de vino, que, si no, os echaré de mi reino: id, llevad esto.*
Trínculo: *Y esto.*
Estéfano: *Sí, y esto.*

Se oye ruido de cazadores. Entran diversos Espíritus, con el aspecto de perros y sabuesos, y los persiguen, achuchados por Próspero y Ariel.¹⁶⁷

Próspero: *¡A ellos, Monte, a ellos!*
Ariel: *¡Plata! ¡Abí van, Plata!*
Próspero: *¡Furia, Furia! ¡Hale, Tirano, hale!*
¡Escuchad, escuchad!

[Sacan a Calibán, Estéfano y Trínculo del escenario.]

*Vé y ordena a mis duendes que muelan
Todas las coyunturas de sus cuerpos
Con convulsiones secas;
Que acorten sus tendones
Con los calambres que sufren los viejos;
Y que, con sus pelliños,
Los dejen más morados
Que el leopardo o el gato montés.*
Ariel: *¿Oís ya cómo rugen?*
Próspero: *Que los achuchen sin tregua. A esta
Hora han quedado a mi merced
Todos mis enemigos:
Pronto terminarán
Todos mis trabajos, y gozarás
Tú del aire con toda libertad:
Sígueme aún un poco, y préstame
Algún servicio más.* Salen.

¹⁶⁷ Thorndike sugirió primero que esta escena es una “antimasque”. Kermode (1994: 110, nota a IV, I, 254).

ACTO V

ESCENA I [Delante de la Celda de Próspero.]

Entra Próspero con su hábito de mago, y Ariel.

Próspero: *Ahora alcanza mi experimento
Su punto de ebullición: mis retortas
No se han resquebrajado¹⁶⁸, obedecen
Mis espíritus, y el tiempo guía
Derechamente su carroza. ¿Cómo
Va el día?*

Ariel: *En la sexta
Hora; aquí dijisteis, mi señor,
Que iban a cesar nuestros trabajos.*

Próspero: *Eso dije primero,
Cuando levantara la tempestad.
Y dime, mi espíritu,
¿Cómo andan el Rey y sus seguidores?*

Ariel: *Confinados juntos de la manera
Que ordenasteis, igual que los dejasteis;
Todos están prisioneros, señor,
En el oquedal de tilos que guarda
Vuestra celda del tiempo:
Hasta que los soltéis
No podrán moverse. El Rey, su hermano,
Y el vuestro, quedan, los tres, confundidos,
Y los demás lamentan su estado
Llenos de tristeza, y desmayados,
Pero principalmente
Ése que llamasteis, señor, “el bueno,
El anciano caballero Gonzalo”:
Las lágrimas le corren por las barbas
Abajo, como la lluvia de invierno
Del alar del tejado de carriño.
Vuestro encantamiento obra en ellos
Con tanta fuerza que, si los miraseis
Ahora, veríais enternecerse
Vuestros afectos.*

¹⁶⁸ “Now does my project gather to a head: / My charms crack not...” (V, I, 1 – 2). El Mago está empleando una metáfora del proceso alquímico. Ver Kermode (1994: 112: notas a V, I, 1 y V, I 2), y Orgel (1998: 187: notas a V, I, 1 y V, I, 2).

Próspero: ¿Eso crees, espíritu?

Ariel: *Los míos lo harían,
Si fuera yo humano.*

Próspero: *Y los míos lo harán.*

*¿Sus aflicciones te tocan a ti,
Y las sientes, que no eres sino aire,
Y yo, uno de su especie, que sufro
Con la misma agudeza sus pasiones,
No me conmoveré?
Es muy cierto que sus grandes afrentas
Me traspasan el alma, sin embargo,
Me pongo de parte de mi razón,
Más noble, y en contra de mi furia:
La acción más rara se halla en la virtud,
Antes que en la venganza.
Si su penitencia fuese sincera
No extenderé el alcance de mi único
Propósito un ceño más allá.
Vé a soltarlos, Ariel: romperé
Mis hechizos, restauraré sus sentidos
Y serán ellos mismos.*

Ariel: *Los traeré, señor.* Sale.

Próspero: *Vosotros, duendes de los altozanos,
De los arroyos, de los almarjales,
Y de los bosquecillos;
Y vosotros, que sobre las arenas,
Con pies que no dejan huella, seguíis
A Neptuno cuando la marea lo arrastra,
Y huís de él cuando vuelve con ella;
Vosotros, semitíteres¹⁶⁹
Que a la luz de la luna construís
Los círculos mágicos en la hierba
Donde las ovejas no se atreven
A pacer; y vosotros,
Que tenéis por pasatiempo hacer
Que broten setas en la medianoche,
Y gozáis oyendo el solemne toque
De queda; con vuestra ayuda (mas sois*

¹⁶⁹ "...you demi-puppets..." (V, I, 36) Semitíteres, especie de títeres, casi títeres. Según Kermode (1994: 114: nota a V, I, 36) se refiere al tamaño, semejante al de los muñecos, de los duendes, y también a que los niños decoraban los aros de las Mayas con títeres (espíritus de los árboles). Son, además, como señala Orgel (1998: 189, nota a V, I, 36), las marionetas que maneja Próspero.

*Oficiales muy débiles*¹⁷⁰)
He eclipsado el sol
Del mediodía, he apellidado
A los amotinados
Vientos, y, entre el verde océano
Y la bóveda azur,
He armado una guerra rugidora:
He dado al fuego el trueno terrible,
Ruidoso, y he partido en dos el roble
Durísimo de Júpiter
Con su mismo rayo; he sacudido
El promontorio de fuertes asientos,
Y he arrancado el pino y el cedro
Asiéndolos de sus ramas; las tumbas,
Bajo mis órdenes, han despertado
A sus durmientes, se han descerrado,
Y les han dado suelta,
Cosas, todas ellas, que he podido
*Alcanzar con mi Arte potentísimo.*¹⁷¹
Mas de esta ruda magia abjuro
Aquí y, cuando haya ordenado
Alguna música celestial (cosa
Que hago ahora mismo)
Para trabajar como yo deseo
Sus sentidos (y otra cosa no busca
Este aire encantado),
Romperé mi varita,
Le daré sepultura
Varios codos debajo de la tierra,
Y, en profundidades
Que ninguna plomada
Ha sondado jamás
Abismaré mi libro.

Música solemne.

Aquí entra Ariel primero; luego Alonso, con el gesto descompuesto, atendido por Gonzalo; los siguen Sebastián y Antonio, de manera semejante, atendidos por Adrián y Francisco; todos entran en el círculo que Próspero había dibujado, y se quedan dentro de él, hechizados, cosa que, observada por Próspero, lo mueve a hablar.

¹⁷⁰ Puesto que sus poderes derivan del Arte de Próspero.

¹⁷¹ Para estudiar cómo Shakespeare aprovechó para estos versos (V, I, 33 – 50) los que Medea pronuncia en las *Metamorfosis* (VII, 197 – 209) de Ovidio, ver Kermode (1994: Appendix D: <<Ovid and Golding>>: 147 – 150).

*¡Que un aire solemne,
 El alivio mayor
 De una fantasía descompuesta,
 Sane los cerebros, ahora inútiles,
 Que borbollan dentro de vuestros cráneos!
 ¡Permaneced ahí, pues mi palabra
 Mágica os tiene paralizados!
 Santo Gonzalo, hombre honorable,
 Mis ojos, asociándose
 Al espectáculo que representan
 Los tuyos, derraman parejas lágrimas.
 El hechizo se disuelve deprisa
 Y, del mismo modo que la mañana
 Asalta a la noche,
 Fundiendo la oscuridad, sus sentidos,
 Elevándose, van ya dispersando
 Los humos de la ignorancia que cubren
 Con su manto su más clara razón.
 ¡Oh, buen Gonzalo,
 Mi salvador verdadero y leal
 A tu señor! Yo recompensaré
 Tus mercedes en casa,
 Tanto de palabra como de obra.
 Con crueldad enorme
 Nos usaste, Alonso,
 A mí y a mi hija; tu hermano
 Coadyuvo al acto:
 Por eso, Sebastián, sufres, ahora,
 Estas punzadas.¹⁷² Y a ti, que eres
 Mi carne y mis huesos, mi hermano,
 Y que, entregado a la ambición,
 Sin mirar sangre ni remordimiento,
 Ya habrías dado, con Sebastián
 (Cuyas punzadas interiores son,
 Por ello, las más fuertes),
 Muerte a vuestro Rey...
 Yo te perdono, aunque hayas faltado
 A tu naturaleza.*

¹⁷² V, I, 73. "Thou art pinch'd for't now..." Punzar significa "herir de punta" y, "por extensión, se dice del dolor que molesta agudamente". "Metafóricamente vale hacerse sentir interiormente alguna cosa que aflige el ánimo" (*Aut.*). El verbo refleja bien el doble sentido de "pinch" en inglés, que es similar.

*Su entendimiento comienza a hincharse,
 Y la marea, que ya se acerca,
 Pronto inundará
 La playa de su razón, que ahora
 Parece sucia y llena de lodo.
 Mas ninguno de ellos,
 Aunque me están mirando,
 Me quiere conocer aún: Ariel,
 Tráeme el sombrero y el espadín
 Que guardo en mi celda.
 Me quitaré el manto y me presentaré
 Tal como fui: el antiguo Milán:
 Deprisa, espíritu,
 Muy pronto serás libre.*

Ariel canta y ayuda a vestirlo.

*Libo yo donde liba la abella¹⁷³.
 Duermo en la corola de una centella:
 Allí sesteo si ulula el mochuelo.
 Sobre el lomo del murciélago vuelo
 Alegremente detrás del verano.
 Alegre, alegre viviré ahora
 Bajo las flores blancas del solano¹⁷⁴.*

Próspero: *¡Ése, ése es mi exquisito Ariel!
 Te voy a echar de menos,
 Pero aun así, tendrás la libertad:
 Bien, bien, bien. Vé a la nave del Rey,
 Así, invisible: allí hallarás,
 Bajo los escotillones, dormidos
 A los marineros; cuando despierten
 El capitán y el contramaestre
 Tráelos a la fuerza
 Hasta este lugar, y enseguida,
 Te lo ruego.*

Ariel: *Bebo ya el aire que me precede,
 Y volveré antes de que vuestro pulso
 Lata dos veces. Sale.*

¹⁷³ Abella. “Lo mismo que abeja. Voz usada en Aragón, y otras partes. Lat. *Apis*. Fueros de Aragón, Folio 106: E los que los ditos ganados, *abellas*, o vasos metrán, o sacarán del dito Regno” (*Aut.*).

¹⁷⁴ Hierba mora.

Gonzalo: *Todos los tormentos,
Los trabajos, maravillas y pasmos
Habitan aquí: ¡que algún poder
Celestial nos enderece, sacándonos
De este temible país!*

Próspero: *Contempla,
Rey, al muy afrentado
Duque de Milán, Próspero:
Y, por darte mayor seguridad
De que soy yo aquel famoso Príncipe,
Y de que vivo aún,
Abrazaré tu cuerpo,
Y a ti, y a todos tus compañeros
Os doy la bienvenida
De corazón.*

Alonso: *Si eres tú él o no,
O se trata de algún otro hechizo
Como los que me cansan últimamente,
No lo sé; tienes pulso
Y late, como si fueses de carne
Y hueso, y, desde que puse en ti
Mis ojos se enmienda la aflicción
De mi mente, con la cual, según temo,
La locura hacía presa en mí:
Ésta se me antoja
(Si es que verdaderamente esto
Es así) una historia extrañísima.
Yo renuncio ahora a tu ducado,
Y ruego que perdones mis ofensas.
Pero ¿cómo es que Próspero
Vive, y está aquí?*

Próspero: *Primero, noble amigo,
Deja que abrace tus muchos años,
Pues tu honor no puede ser medido
Ni confinado en lugar alguno.*

Gonzalo: *No juraría yo si esto es
O no es.*

Próspero: *Todavía*
Saboreáis curiosos
Pasteles¹⁷⁵ de la isla, que no os dejan
Creer en cosas que son ciertas. ¡Sed,
Todos, bienvenidos, amigos míos!
 [Aparte, a Sebastián y Antonio.] *Pero a vosotros, pájaros,*
Si me viese inclinado a ello,
Podría hacer que el Rey
Os mostrase su ceño,
Ya que puedo probar vuestra traición.
Sin embargo, no lo fatigaré
Con cuentos por ahora.

Sebastián: [Aparte.] *Habla el diablo por su boca.*

Próspero: *No.*
Y en lo que toca a vos,
Esquinado señor,
Si os llamara hermano la boca
Se me infectaría...No obstante,
Perdono tus faltas más horribles...
Todas ellas, todas, y te reclamo
Mi ducado, el cual forzosamente,
Lo sé muy bien, debes restituir.¹⁷⁶

Alonso: *Si tú eres Próspero, danos cuenta*
De los detalles más particulares
De tu conservación,
Y cómo nos has encontrado aquí,
Que hace tres horas que naufragamos
En estas costas donde he perdido
(¡Qué afilada es la punta
De este recuerdo!) a mi querido
Hijo Fernando.

Próspero: *Lo siento muchísimo,*
Señor.

Alonso: *Irreparable es la pérdida,*
Y la paciencia afirma que no tiene
Cura.

¹⁷⁵ V, I, 124. “subtleties” (F). La palabra, escrita “subtalties”, se refería a “curiosas confecciones culinarias, y de repostería, comunes en los banquetes de los siglos XV y XVI” (Nichols, *Progresses*, I, 18). Mostraban “figuras alegóricas, templos y carrozas” (Withington, *English Pageantry*, I, 83), y “tenían la apariencia de una procesión formal, hecha de azúcar y gelatina”. En Kermode (1994: nota a V, I, 124, subtleties”).

¹⁷⁶ V, I, 134. “Thou must restore”. Próspero se ve así restaurado, tiene otra vez su título. Restituir vale “volver una cosa a su dueño” (*Aut.*).

Próspero: *Yo pienso, en cambio,
 Que no habéis solicitado su ayuda,
 Pues de su suave gracia,
 Por parecida pérdida,
 Tengo yo su soberano socorro
 Y quedo conforme¹⁷⁷.*

Alonso: *¿Vos, una pérdida
 Parecida?*

Próspero: *Tan enorme ha sido
 Como la vuestra, y ha ocurrido
 También en estas últimas tres horas,
 Y mirad que yo, para soportar
 Esa pérdida tan preciosa cuento
 Con medios que entiendo mucho más débiles
 Que los que vos podéis apellidar
 Para vuestro consuelo, que yo...yo
 He perdido a mi hija.*

Alonso: *¿Una hija? ¡Oh, cielos,
 Ojalá reinaran los dos en Nápoles!
 Por que así fuera me sepultaría
 En el barro que sirve a mi hijo
 De última litera.
 ¿Cuándo habéis perdido a vuestra hija?*

Próspero: *Durante esta última tempestad.
 Veo que admira a estos caballeros
 Tanto este encuentro que devoran
 Su razón, y hasta dudan
 Que sus ojos ejerzan
 Su oficio de heraldos de la verdad,
 O que sean sus palabras aliento
 Natural, y ninguna otra cosa,
 Mas aunque os veáis
 Así confundidos, tened por cierto
 Que yo soy Próspero, el mismo duque
 Que fue desterrado de su Milán
 Y que, de la manera más extraña,
 Arribó a esta playa, la misma
 En la que habéis naufragado vosotros,
 Para ser su señor. Pero de esto
 No contaré nada más, por ahora,
 Pues es ésa una crónica*

¹⁷⁷ V, I, 144. "And rest myself *content*." Conforme quiere decir "resignado, obediente, sujeto y paciente en los trabajos, contratiempos y calamidades" (*Aut.*).

*Que habrá de llevarme muchos días,
 No una relación que pueda hacerse
 Durante un desayuno,
 Ni que case bien con esta primera
 Reunión. Sed bienvenido, señor.
 Esta celda es mi corte: aquí tengo
 Muy pocos camareros, y, sujetos,
 Ninguno, fuera de ella. Os lo ruego,
 Asomaos. Ya que me habéis devuelto
 Mi ducado, os corresponderé
 Con un bien mayor, o veréis, al menos,
 Una tal maravilla
 Que os hará tan dichoso
 Como a mí mi título.*

Aquí Próspero descubre¹⁷⁸ a Fernando y Miranda jugando al ajedrez.

Miranda: *Mi dulce señor, usáis malas mañas.*

Fernando: *No, mi amor, yo no te engañaría
 Aunque estuviésemos apostándonos
 El mundo entero.*

Miranda: *Podríais, con todo, regatearme
 Un puñado de reinos
 Y todavía me parecería
 Juego limpio.*

Alonso: *Si esto termina siendo
 Una visión de la isla, dos veces
 Voy a perder a mi querido hijo.*

Sebastián: *¡Un milagro nunca visto!*

Fernando: *Los mares
 Amenazan, mas son
 Misericordiosos: sin causa alguna
 Los he maldecido.*

Alonso: *¡Ojalá todas
 Las bendiciones de un padre dichoso
 Te rodeen ahora!
 Levántate, y di
 Cómo llegaste aquí.*

¹⁷⁸ Descubrir significa “quitar la cubierta de alguna cosa, destaparla, ponerla de manifiesto”. Descubre a Fernando y Miranda como el sacerdote descubre al Señor, o el Sacramento, con un gesto teatral, descorriendo alguna cortina.

Miranda: *¡Oh, maravilla!*
¡Cuántas nobles criaturas se juntan
Aquí! ¡Qué hermosa es la humanidad!
¡Oh, bravo¹⁷⁹ nuevo mundo,
Que tiene personas tales en él!

Próspero: *Para ti es, sí, nuevo.*

Alonso: *¿Qué es esta doncella*
Con la que jugabas? Más de tres horas
No puede ser que os hayáis conocido:
¿Ha sido ella la diosa
Que nos ha separado
Para juntarnos después?

Fernando: *Señor, ella*
Es mortal, pero, por la inmortal
Providencia, es mía: la elegí
Cuando no podía pedir consejo
A mi padre, ni creía tenerlo
Ya. Ella es la hija
De este famoso Duque de Milán,
De quien tanto había oído hablar,
Aunque no lo hubiera visto antes.
De él he recibido
Una segunda vida,
Y es mi segundo padre por gracia
De esta señora.

Alonso: *También lo soy*
Yo de ella: con todo, ¡ay, qué raro
Se me hace tener que pedir perdón
A mi hija!

Próspero: *Vale, señor, callad:*
No abrumemos nuestra memoria
Con un peso que ya no soportamos.

Gonzalo: *Lloraba yo por dentro,*
Que, si no, habría hablado antes.
¡Mirad aquí, dioses, y coronad
Con vuestra bendición a esta pareja,
Puesto que sois vosotros
Quienes habéis dibujado con tiza
El camino que nos ha conducido
Hasta este lugar!

Alonso: *¡A eso digo yo amén, Gonzalo!*

¹⁷⁹ Ver Nota Extensa 11. Sobre el traslado de los *bravos* de *La Tempestad*.

Gonzalo: *¿Acaso fue desterrado Milán
De Milán, con el fin de que sus hijos
Llegasen a hacerse Reyes de Nápoles?
¡Oh, gozaos más allá de la alegría
Común! Y grabadlo con letras de oro
En eternas columnas: que en un viaje
Halló marido Claribel en Túnez,
Y Fernando, su hermano, ha encontrado
Mujer cuando se veía perdido,
Y su ducado Próspero
En una pobre isla,
Y nos hemos hallado
Todos nosotros a nosotros mismos,
Cuando ninguno era, ay, señor
De su alma.*

Alonso: [A Fernando y Miranda.] *Ob, dadme
Las manos. ¡Que el dolor y la pena
Abracen el corazón de aquél
Que no quiera vuestra felicidad!*

Gonzalo: *¡Así sea! ¡Amén!*

Entra [de nuevo] Ariel. Lo siguen el Capitán y el Contramaestre, confundidos.¹⁸⁰

*¡Oh, mirad, señor, mirad, señor! ¡Vienen
Más de los nuestros! Yo profeticé
Que, si había patíbulo en tierra,
Este tipo no podía morir
Ahogado. Ahora, tú, blasfemo,
Que con tus maldiciones
Arrojaste la gracia por la borda,
Ahora, en la playa, ¿ya no juras?
¿Has perdido la lengua en tierra firme?
¿Qué nuevas traes?*

Contramaestre: *Las mejores son éstas:
Que hemos hallado salvos
A nuestro Rey y a su compañía;
Las siguientes, que nuestra nao, que dábamos,
Tres ampollitas atrás, por partida
En dos mitades, aparece prieta,*

¹⁸⁰ Confusión significa “perturbación del ánimo, y como especie de asombro y admiración, ocasionada de alguna novedad o motivo no esperado”. También “inquietud, turbación y desasosiego del ánimo, procedido de alguna fuerte consideración o de otro afecto y motivo que lo altera y perturba”. (Aut.)

*Dispuesta y bravamente aparejada,
Igual que cuando por primera vez
Salimos a la mar.*

Ariel: [Aparte, a Próspero] *Todo este servicio,
Señor, os he prestado
Desde que os dejé.*

Próspero: [Aparte, a Ariel] *¡Mi espíritu fullero!*¹⁸¹

Alonso: *Éstos no son sucesos naturales;
Se están volviendo más y más extraños.
Decid, ¿cómo llegasteis hasta aquí?*

Contramaestre: *Si pensase, señor, que estoy despierto,
Intentaría, con todas mis fuerzas,
Contároslo. Estábamos dormidos
Como piedras, y (no sabemos cómo)
Todos apretujados
Bajo los escotillones, y allí
Ahora mismo, con ruidos extraños
Y variados, con rugidos, chillidos,
Aullidos, tintineo de cadenas
Y otros sonidos diversos, horribles
Todos, nos despertamos;
Viéndonos luego libres y sin mengua
Contemplamos, como por vez primera,
Nuestra estupenda y galante nave
Real; nuestro capitán daba brincos
De alegría, viéndola así.
Y luego, señores, como en un sueño,
Nos vimos separados
Nosotros de los demás y traídos,
Aturdidos, hasta aquí.*

Ariel: [Aparte, a Próspero] *¿Lo he hecho bien?*

Próspero: *Bravamente y con gran diligencia*¹⁸².
Serás libre.

Alonso: *Es éste el laberinto
Más extraño que ningún hombre haya
Pisado nunca; y hay en este asunto
Cosas en las cuales Naturaleza
Jamás podrá conducirnos: algún
Oráculo habrá de corregir
Nuestros conocimientos.*

¹⁸¹ “My tricksy spirit!” (V, I, 226) Si *La tempestad* es juego, Ariel, que lo ha apañado, es fullero. Próspero lo dice con simpatía, claro.

¹⁸² “My diligence...” (V, I; 241) El O.E.D. da éste como único ejemplo de personificación de la diligencia.

Próspero: *Mi señor, no infestéis vuestra mente
 Cavilando sobre la extrañeza
 De este asunto; con mucho más espacio,
 Y más en privado, resolveré
 Para vos, hasta que os parezcan cosa
 Demostrable, todos y cada uno
 De estos accidentes que han ocurrido:
 Hasta entonces, alegraos, y pensad
 Bien de estas cosas. [Aparte, a Ariel.] Ven aquí, espíritu:
 Deja a Calibán y a sus compañeros
 En libertad: deshaz ya el hechizo. [Sale Ariel.]
 ¿Cómo va vuestra gracia, señor? Faltan
 Aún, de los de vuestra compañía,
 Unos pocos machines
 Que no recordáis ya.*

Entra [de nuevo] Ariel, conduciendo a Calibán, a Estéfano y a Trínculo, con su ropa robada.

Estéfano: *Que cada cual arrime el ascua a la sardina de los demás, y que nadie mire por sus cosas, pues todo lo dirige la Fortuna.—¡Coragio, monstruo rufián, amigo mío,¹⁸³ coragio!*

Trínculo: *Si son espías verdaderos los que gasto en el medio de mi rostro, he aquí una hermosa vista.*

Calibán: *¡Oh, Sétebos, éstos sí son,
 Desde luego, bravos espíritus!
 ¡Qué fino¹⁸⁴ es mi amo! Temo
 Que me va a castigar.*

Sebastián: *¡Ja, ja! ¿Qué criaturas
 Son éstas, mi señor Antonio? ¿Cabe
 Comprarlas con dinero?*

Antonio: *Es muy posible, sí: una de ellas
 Es pescado y, no lo dudo, podremos
 Venderlo en los mercados.*

¹⁸³ “Coragio, bully-monster, coragio!” (V, I, 257 – 258). “Bully” es voz con que se expresa cariño y familiaridad. Se emplea “a menudo prefijada, como una especie de título del nombre o de designación de la persona a la cual acompaña”. Así lo usa Shakespeare, en *El sueño de una noche de San Juan* (III, I, 8): “What saist thou, bully-Bottom?”; o en *Las alegres casadas de Windsor* (II, III, 18): “Blesse thee, bully-Doctor.” (O. E. D., “bully, noun, 1: I, 1. a.) Pero también es el guapo de nuestros romances de cordel (O. E. D., “bully, noun, 1: II, 3. a.), y el chulo, o rufián (O. E. D., “bully, noun, 1: 4). Y Calibán putearía a Miranda.

¹⁸⁴ “How fine my master is!” (V, I, 262). Fino vale “perfecto, puro, y que tiene la bondad y valor intrínseco que corresponde a su especie”, y también “translaticamente vale astuto, sagaz, cauto y agudo” (*Aut.*).

Próspero: *Mirad bien las libreas de estos hombres,*

*Señores míos, y decidid luego
Si son verdaderos¹⁸⁵. Este bellaco
Malformado tenía,
Por madre, una bruja,
Y era tan poderosa que podía
Controlar la luna, y gobernar
Las mareas, logrando que creciesen
O menguasen, y hacer y deshacer
Sometiéndola a su autoridad.
Estos tres me han robado, y éste,
Que es mitad demonio
(Pues es su bastardo), tenía trato
Con ellos para quitarme la vida.
A dos de estos pícaros
Tenéis que conocerlos como vuestros;
A esta cosa de la oscuridad
La reconozco mía.*

Calibán: *Me van a matar a pelliños.*

Alonso: *¿No es éste Estéfano, mi bodeguero
Tumbacuartillos?*

Sebastián: *Mirad: va borracho:
¿Dónde consiguió el vino?*

Alonso: *Y Trínculo está como una cuba:
¿Dónde habrán encontrado el magnífico licor
Que así los ha ahumado?
¿Cómo os habéis visto
Así escabechados?¹⁸⁶*

Trínculo: *En tantos escabeches me he hallado desde que os vi por última vez que me
temo que se me han metido para siempre en los huesos: ya no tendré nunca más
miedo de los moscardones.*

Sebastián: *¡Vaya, vaya! Y ¿qué hay de ti, Estéfano?*

Estéfano: *¡Ay, no me toquéis! Yo no soy ya Estéfano, sino un tal don Calambre.*

Próspero: *Y vos, ¿queríais ser
El Rey de esta isla, señorico?*

Estéfano: *Habría sido, entonces, un rey escocido, encenagado y escabechado.¹⁸⁷*

¹⁸⁵ "...if they be true" (V, I, 268). Quiere decir, si gastan el "ánimo cándido y verdadero (Don Diego de Saavedra, *Empresas políticas*, 30), "real, sin engaño, doblez, o tergiversación, ingenuo y sincero" (*Aut.*). A la vez cuestiona su realidad.

¹⁸⁶ "How cam'st thou in this pickle?" (V, I, 281). El escabeche es "un género de salsa y adobo, que se hace con vino blanco o vinagre, hojas de laurel, limones cortados, y otros ingredientes, para conservar los pescados y otros manjares" (*Aut.*). Trínculo se refiere tanto al vino que han bebido como a las aguas pestilentes donde los ha bañado Ariel.

¹⁸⁷ "I should be a sore one, then..." (V, I, 288) Ver Nota Extensa 12.

Alonso: *No he visto nunca cosa tan extraña.* [Señala a Calibán.]

Próspero: *Tan desproporcionado en sus maneras*

Es como en su forma.

Id, señorico, a mi celda; llevaos

A vuestros compañeros¹⁸⁸,

Y, si queréis obtener mi perdón,

Dejadla barrida y aseada.

Calibán: *Sí, eso haré, y seré sabio*

De aquí en adelante,

Y buscaré la gracia.

¡He sido doblemente,

Tres veces burro,

Tomar a este borracho por un dios,

Y adorar a este torpe bobo!

Próspero: *¡Lárgate! ¡Fuera!*

Alonso: *¡Quitaos de mi vista,*

Y llevad todo ese equipaje

Adonde lo encontrasteis!

Sebastián: *O, más bien, lo robasteis.*

Próspero: *Señor, invito a vuestra Alteza,*

Con vuestros hombres, a mi pobre celda,

Donde esta noche descansaréis.

Perderé, eso sí, parte de ella,

Con un relato que sin duda hará

Que pase muy deprisa: la historia

De mi vida, y los particulares

Accidentes que han tenido lugar

Desde que yo llegué a esta isla:

Y, a la mañana, os llevaré

Hasta vuestra nave, y zarparemos

Hacia Nápoles, donde espero ver

Las nupcias de nuestros queridos hijos

Solemniizadas. Me retiraré,

Luego, a mi Milán,

Y allí un tercio de mis pensamientos

Serán mi sepultura.

Alonso: *Mucho ansío oír*

La historia de vuestra vida, que debe,

Con sus extrañísimas maravillas,

Cautivar los oídos.

¹⁸⁸ Sólo aquí emplea el vos Próspero para dirigirse a Calibán, con intención festiva.

Próspero: *Yo os lo contaré todo,
Y os prometo ahora mares en calma,
Y vientos auspiciosos,
Y una navegación tan expedita,
Que alcanzaremos vuestra real flota,
Allá lejos. [Aparte, a Ariel.] Mi Ariel, pollito, ésa
Será tu carga: ¡luego, otra vez
Te verás libre de los elementos¹⁸⁹!
¡Buena suerte! [A los demás] Por favor, acercaos.*

Salen todos.

¹⁸⁹ “...then to the elements / Be free...” (V, I, 317 – 318) Los elementos “comúnmente se entienden (...) la tierra, el agua, el aire y el fuego” (*Aut.*). Próspero libera a Ariel, “espíritu”, de la materia.

EPÍLOGO

Pronunciado por Próspero

*He arrimado ahora todos mis encantamientos,
Y cuantas fuerzas me quedan son las mías, y escasísimas.
Y ahora, en verdad, me veré aquí confinado
Por vosotros, o enviado a Nápoles. No dejéis,
Ya que tengo mi ducado y he perdonado al traidor,
Que viva en esta isla vacía, con vuestro hechizo.
No, soltadme, con la ayuda de vuestras amables manos,
Las amarras: vuestro aliento gentil debe hinchar mis velas,
O fracasa mi proyecto, que buscaba agradar.
Me faltan ahora espíritus a los que obligar, Arte
Para hechizar, y será mi final desesperado,
Como no me rescatase la oración, que con su máquina
Asalta a la merced misma, y de todos los pecados
Nos libra. Como vosotros quisierais ser perdonados
De vuestras faltas, así dejad que vuestra indulgencia
Me dé a mí la libertad. VASE.*

Notas Extensas

Nota Extensa 1

I, I. Arte de marear de Shakespeare

Para traducir las voces náuticas de la primera escena de *La Tempestad* me he servido de los siguientes textos: *The Seaman's Dictionary*, de Sir Henry Mainwaring (a. 1623), editado por G. E. Manwaring y W. G. Perrin para The Navy Records Society en 1922¹⁹⁰; un fragmento de *Shakespeare and the Sea* (1964), de A. F. Falconer, donde explica las maniobras del Contramaestre¹⁹¹; y otro de la *Gramática marina* (*Sea Grammar*), de 1627, del Capitán John Smith, en el cual enseña “cómo pilotar una nave en una tormenta”¹⁹².

El Capitán ha llamado al Contramaestre: “¡Ah, ahí estás! Habla a los marineros: ponte a ello, deprisa, o embarrancamos: muévete, muévete” (I, I, 3 – 4). Dice, y *vase*. Le ha dado una recomendación general: hay que alejar la nave de la isla, que no encalle. Eso es lo que persiguen todas las órdenes del Contramaestre: “Take in the topsail” (I, I, 6). “Aferrad la gavia.” La gavia (“topsail”) es “hablando en particular la del mastelero mayor”. Aferrarla es lo mismo que cargarla, plegarla o sujetarla (*Aut.*). Con ello se intenta que la corriente no arrastre la nave a sotavento.¹⁹³ Como sea hay que meterla en la mar: “¡Y tú, viento, puedes soplar hasta que revientes, mientras tengamos espacio para marear!”¹⁹⁴ (I, I, 7 – 8) Manda entonces: “Down with the topmast!”: “¡Rendid el mastelero!” (I, I, 34) Procura así volver más ligera la nave, reduciendo el peso en la jarcia, para que se balancee menos, y pueda luchar contra la corriente que la empuja hacia la costa.¹⁹⁵ Y sigue: “yare! lower, lower! Bring her to try with main-course.” “¡Enseguida! ¡Más abajo, más abajo! ¡Ponedla al paio con la vela mayor!” (I, I, 34 – 35) Pairar es “estar el Navío

¹⁹⁰ En Hulme y Sherman (2004: 115 – 116).

¹⁹¹ En Orgel (1998: Appendix A: 207 - 208).

¹⁹² En Kermode (1994: 3 - 4: nota a I, I, 5 – 50).

¹⁹³ A. F. Falconer, *Shakespeare and the Sea* (1964, pp. 37 - 39). En Orgel (1998: Appendix A: 207). Es la primera instrucción que da el capitán John Smith en su *Gramática marina* (1627), donde dice “cómo pilotar una nave en una tormenta”. En Kermode (1994: 3: nota a I, I, 5 – 50): “Si se cubre el cielo y tenemos viento y mal tiempo, aferrad la gavia [*settell your top sailes*]...”

¹⁹⁴ “Blow till thou burst thy wind, if room enough” (I, I, 7 – 8). En *Pericles* los Marineros se dirigen a la tormenta que los fatiga en términos parecidos: “Blow, and split thyself.” “But sea-room, and the brine and cloudy billow kiss the moon, I care not.” “Sopla hasta que reventen tus pulmones.” “Si tenemos sitio en la mar, aunque el océano y la nubosa ola besen la luna, no se me da nada” (III, I, 44 – 46).

¹⁹⁵ A. F. Falconer, *Shakespeare and the Sea* (1964, pp. 37 - 39). En Orgel (1998: Appendix A: 207). Lo mismo en la *Gramática marina* de John Smith: “...strike your top-masts to the cap...” En Kermode (1994: 3: nota a I, I, 5 – 50).

quedo, con las velas tendidas, y largas las escotas” (*Aut.*).¹⁹⁶ Pero la tormenta aprieta con demasiada fuerza: “Lay her a-hold, a-hold! set her two courses; off to sea again; lay her off.”¹⁹⁷ “¡Esconded la nave, escondedla! ¡Ahora, recoged las dos velas maestras! ¡Hay que tomar la vuelta de la mar! ¡Apartadla de la costa!” (I, I, 49 – 50). Las últimas voces, desesperadas, de los marineros, dicen: “We split, we split! (...) We split, we split, we split!” (I, I, 59 – 61) Se parte en dos la nave, o bien, como dice el *Diccionario del marino*, se hace pedazos el velamen¹⁹⁸: “Nos partimos, nos partimos! (...) Nos partimos, nos partimos, nos partimos!”

Hemos observado cómo las órdenes del Contramaestre se ajustan con curiosa exactitud a las lecciones que vendrán en la *Gramática marina* del capitán John Smith. El autor de *La Tempestad* domina la jerga y la técnica. ¿Marearía Shakespeare en sus “años perdidos”? ¿O aprendió esta ciencia, como otras, en los libros, consultando algún arte de marear, o regimiento de navegación, que no conocemos?

¹⁹⁶ En la *Gramática marina* de John Smith: “A storm, let us lie at Trier with our maine course, that is, to hale the tacke aboard, the sheat close aft, the boling set up, and the helme tide close aboard.” En Kermode (1994: 3: nota a I, I, 5 – 50). En *El Diccionario del Marino* (a. 1623) Sir Henry Mainwaring había empleado casi las mismas palabras: “Trying is to have no more sail forth but the mainsail, the tack aboard, the bowline set up, the sheet close aft, and the helm tied down close aboard.” Sir Henry Mainwaring, *The Seaman’s Dictionary*. Edición de G. E. Manwaring y W. G. Perrin para The Navy Records Society, 1922. En Hulme y Sherman (2004: 116).

¹⁹⁷ “Lay her a-hold, a-hold!” (I, I, 49) No han encontrado otro ejemplo de la expresión en la literatura, pero es voz náutica que se emplea todavía en Nueva Inglaterra, y que significa *hurtar el viento*, ir contra él. En A. F. Falconer, *Shakespeare and the Sea* (1964, pp. 37 - 39). En Orgel (1998: Appendix A: 208). Pero Kermode (1994: 4: nota a I, I, 5 – 50) opina que *a-hold* vale *bull*. La *Gramática marina* del Capitán John Smith aconseja que, “si la tormenta crece de manera que no puede soportarla, entonces *esconded la nave [bull]*, o sea, recoged todas las velas, puesto que *esconder la nave [strike a bull]* significa querer estarse a la capa, oscuramente, o buscar alguna comodidad, asegurando el timón de sotavento...” Acaso apoye la opinión de Kermode otra escena donde se representa otra tempestad en *The Sea Voyage*, de John Fletcher y Philip Massinger (1622), que conocieron, desde luego, la obra de Shakespeare. Aquí el Capitán de la nave dice: “Lay her aloof, the sea grows dangerous... (...) Down with’e main mast, *lay her at bull*, / Fardel up all her linens, and let her ride it out” (en Hulme y Sherman: 2004: 301). Traducido, daría: “Alejadla, la mar crece, y se vuelve peligrosa... (...) Aferrad la mayor, *escondedla*, / Recoged todos sus trapos, y veremos si puede soportar la tormenta...” *Esconder la nave* al mar, digo, en el sentido de desnudarla.

¹⁹⁸ Sir Henry Mainwaring, *The Seaman’s Dictionary*. Edición de G. E. Manwaring y W. G. Perrin para The Navy Records Society, 1922. En Hulme y Sherman (2004: 115).

Nota extensa 2

“I flam’d amazement...” (I, II, 198)

Ariel y el Fuego de San Telmo

Shakespeare leyó sobre el Fuego de San Telmo, o de San Nicolás y de Santa Catalina, o de Cástor y Pólux, o del Corpo Sancto, en el *Verdadero relato del naufragio y de la redención de sir Thomas Gates, Caballero* (1610), de William Strachey, y en el resumen que hizo Pietro Martire de la relación de Francisco Antonio Pigafetta del primer *Viaje alrededor del mundo* que empezó Magallanes y terminó Juan Sebastián El Cano¹⁹⁹, donde también tuvo noticia del dios patagón Sétebos.

En el *Viaje alrededor del mundo* de Pigafetta leemos:

3 de octubre. Fuegos de San Telmo. Durante las tempestades vimos frecuentemente lo que se llama Cuerpo Santo, esto es, San Telmo. Una noche muy oscura se nos apareció como una hermosa antorcha en la punta del palo mayor, en donde flameó por espacio de dos horas, lo que fue un gran consuelo en medio de la tempestad. Al desaparecer, proyectó una lumbrarada tan grande, que nos dejó, por decirlo así, cegados. Nos creímos perdidos; pero el viento cesó en aquel instante.²⁰⁰

Enero de 1520. Sufrimos una terrible tempestad en medio de estas islas, durante la cual los fuegos de San Telmo, de San Nicolás y de Santa Catalina se dejaron ver muchas veces en la punta de los mástiles, y al desaparecer, al instante se notaba la disminución del furor de la tempestad.²⁰¹

En una nota Carlos Amoretti, que publicó la obra en italiano y la tradujo luego al francés, cita indirectamente a Dixon, que comenta el fenómeno:

Cuando había tantos fuegos como mástiles, además de San Telmo se creía que aparecían San Nicolás y Santa Catalina. Los marineros ingleses, poco amigos de los santos, forjaron de este fenómeno un duendecillo, al que llaman *Davy Jones*.²⁰²

¹⁹⁹ Bullough (1966: vol VIII: 240).

²⁰⁰ Antonio Pigafetta, *Viaje alrededor del mundo*. En Pigafetta (1999: 43).

²⁰¹ Antonio Pigafetta, *Viaje alrededor del mundo*. En Pigafetta (1999: 52).

²⁰² Dixon, *Voyage autour du monde, 1785-88*. En Pigafetta (1999: 43 – 44: nota 2).

En su *Verdadero relato del naufragio y de la redención de sir Thomas Gates, Caballero* (1610) William Strachey anota la “aparición de una lucecita redonda, como una Estrella débil, temblorosa” sobre el Palo Mayor, que saltaba “a veces de Trapo a Trapo”. “Sir George Summers llamó a varios hombres, y todos ellos la observaron con mucho asombro y curiosidad, pero repentinamente, durante la vela de la mañana, la perdieron de vista, y no supieron adónde se había ido.” Dice luego cómo los marinos griegos llamaron a este “fuego del mar” Cástor y Pólux, y los italianos del Adriático y del Tirreno Corpo sancto, y los españoles San Telmo. Strachey lamenta que aquella luz no los sirviera “milagrosamente”, pues no pudieron “tomar la altura” por ella: de haber sido así fuera causa de maravilla (“it might have stricken *amazement*”), y ganara la “reverencia de nuestras devociones”.²⁰³

Ariel es (también) fuego. Él puede lo que los héroes casi divinos de los griegos, los estupendos gemelos, y lo que san Telmo, o san Nicolás y santa Catalina, y es tío, o sobrino, de aquel Davy Jones gamberro de los marinos ingleses. “I flam’d *amazement*...” (I, II, 198), dice, fanfarrón, usando la misma palabra que Strachey. Y sí, confunde, con sus incendios (pero eran fábrica, ilusión), a los hombres de la nave real.

²⁰³ William Strachey, *A True Reportory of the Wracke and Redemption of Sir Thomas Gates, Knight*, 1610. En Bullough (1966: vol. VIII, 278 – 279).

Nota Extensa 3

“The foul witch Sycorax, who with age and envy
Was grown into *a hoop?*” (I, II, 258 – 259)

“*Hoop*” puede significar “aro”. Traducen, por eso a una Sýcorax combada, encorvada... Así, Astrana Marín (2003: 530) “...la horrible bruja Sycorax, cuya vejez y maldad la hacían combarse en dos...” Ángel-Luis Pujante (1997: 55): “la inmunda bruja Sýcorax, encorvada / por la edad y la vileza”. El Instituto Shakespeare (1994): “...la horrible bruja Sycorax, esa que por los años / y la envidia iba encorvada como un arco...” Sin embargo, “*hoop*” es lo mismo que “*hoopoe*”, la *abubilla*, como dice Minsheu en su *Spanish Dictionary*, de 1599. Esta abubilla sirvió de correveidile entre Salomón y la Reina de Saba (1708, Ockley, *Saracens* [1848], 495), y es descrita como “un pájaro repugnante y sucio” (“a nasty and filthy bird”) (1601: Holland, *Pliny*, I, 287. En O. E. D., “*hoop* = *hoopoe*”). Abubilla. “Es ave sucia y de mal olor, de voz desgraciada y triste, pues su canto se reduce a sólo bu, bu, bu, de donde es natural venga su origen... Lat. *Upupa. Epops, is.*” (*Aut.*) “Este nombre abubilla está compuesto de ave, y del diminutivo de *upupa*, conviene a saber upupilla, y corrompido abubilla. Es ave sucia, que se recrea en el estiércol; su voz desgraciada y triste, y por esto dijo el adagio latino: “*Epops cum cygnis certat*”. (...) Significa también el hombre dado a vicios, por la inclinación que tiene a andar entre el estiércol; y por su voz triste y llorosa, es comparada al malo a quien su conciencia le acusa y anda siempre descontento y quejoso. Fingen los poetas haberse convertido en esta ave Tereo, luego que habiéndole dado a comer disfrazadamente a su hijo Itis, Progne y Filomela, fue tras ellas con la espada desnuda, y ellas se convirtieron, una en lascivia [*sic*: luscinia] o ruiseñor y la otra en golondrina, el muchacho en faisán y el Tereo en abubilla... (Cov.).

Nota Extensa 4

“This *blew-ey*’d hag...”

“This *blew-ey*’d hag...” (I, II, 269) Esta bruja ¿*de ojos azules*...?

Nadie tocó la frase hasta que Howard Staunton corrigió el adjetivo “*blew*” del *Folio* por “*blear*” en el “Gilbert *Shakespeare*” de 1858 – 1860. John Dover Wilson, en sus notas al *New Shakespeare*, acompañó la intuición de Staunton con pruebas paleográficas. En el fragmento de *Sir Thomas More* que han dicho que está escrito por la mano de Shakespeare la *r* final y la *w* final “son casi indistinguibles”. Pegaba más a Sýcorax ser “*legañoso*” que tener los ojos azules. La legaña, o lagaña, es “el humor que corre por los ojos y se cuaja y pega a los lagrimales y a las pestañas. Díjose lagaña, cuasi lagrimaña, *a lagrima*...” (Cov.) Avicena opinaba que era la señal del moribundo (*Aut.*). La legaña es el *polvo del sueño* o *de la tristeza* que empiedra las pupilas.

No podía ser, afirmó Daniel Wilson en *Caliban: The Missing Link* [*Calibán: el eslabón perdido*], en 1873, que la horrorosa bruja tuviera los ojos azules que Rosalinda, en *Como gustéis*, pensaba que delataban al hombre enamorado.²⁰⁴

El imperial siglo diecinueve británico asociaba los ojos azules “con la belleza, la inocencia y la trascendencia”, con el Cielo. Era el signo, además, del colono. El fondo azul de la mirada de Sýcorax tenía que ser muy distinto: la marcaba fría, mala: es el color apagado, corrido, borroso, de las viejas brujas.²⁰⁵ Hizo “la policía de las fronteras” entre civilización y barbarie, entre lo *uno*, lo *nuestro*, y lo *otro*, lo *extraño*.²⁰⁶ Desde entonces los glosadores han explorado los significados que esos “*ojos azules*” pudieron tener en el Renacimiento inglés. Han entendido que “el nombre de los colores, lo mismo ahora que entonces, es tanto una construcción cultural como una percepción”.²⁰⁷ Mirando, han visto que en los alrededores de Shakespeare tener los “ojos azules” valía a menudo tener las ojeras que da el sueño, el cansancio, la enfermedad, el dolor o la desgracia.²⁰⁸

²⁰⁴ Marcus (2004: 289).

²⁰⁵ Marcus (2004: 290).

²⁰⁶ Marcus (2004: 291).

²⁰⁷ Marcus (2004: 292).

²⁰⁸ Marcus (2004: 292).

William Aldis Wright²⁰⁹, en su edición de *La Tempestad* de 1874, fue el primero en descubrir que en aquella época los párpados azules indicaban el embarazo. Y encuentra un ejemplo en *La Duquesa de Malfi*, de John Webster:

--...*Observo que nuestra Duquesa
Lleva un tiempo enferma: vomita, tiene el estómago revuelto,
Tiene las aletas de los párpados azulonas,
Y las mejillas pálidas, acumula grasa en los flancos
Y, contradiciendo la moda italiana,
Gasta un vestido ancho: ¡ahí esconde algo!*

(II, I, 59 – 64)

“The fins of her eyelids look most teeming blue.”

Wright también cita *The Playhouse to be Let* [*Se alquila Teatro*], de William Davenant: “Her eyes look blue; pray heav’n she be not breeding!” “Tiene los ojos azules: ¡quiera el cielo que no esté preñada!”²¹⁰

Horace Howard Furness, en su *New Variorum Edition* de *La Tempestad* (1892) propone que los “ojos azules” se refieren, quizás, no al párpado, sino a la pupila misma, “donde lo que los oftalmólogos llaman arcus senilis presenta la expresión siniestra que asociamos con las brujas”. Furness dice, además, que en tiempos de Shakespeare las cualidades positivas que nosotros atribuimos hoy a los ojos azules se otorgaban a los ojos grises.²¹¹ En efecto, la mujer hermosa, en la literatura inglesa del Medievo y del Renacimiento solía tener los ojos grises o, desde finales del siglo XVI y en el siglo XVII, también negros. Cuando se compara a los ojos con zafiros, estas piedras no parecen ser azules. Sólo a veces los ojos azules indican la belleza.²¹²

En sus traducciones de la *Iliada* (1612) y la *Odisea* (1614), George Chapman traslada el epíteto que Homero da a la diosa Atenea a veces como “blue-eyed” (“la de ojos azules”), a veces como “grey-eyed” (“la de ojos grises”). Sýcorax, bruja poderosísima, gasta entonces los mismos ojos azules de la mágica diosa.²¹³

²⁰⁹ William Aldis Wright, ed., *The Tempest*, The Clarendon Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 91 – 92. Alexander Schmidt confirma este significado de la expresión en su *Shakespeare-Lexicon: A Complete Dictionary of All the English Words, Phrases and Constructions in the Works of the Poet*, 2 vols, Berlín, Georg Reimer, Londres, Williams & Norgate, 1874 – 1875, 1: 23. En Marcus (2004: 288 – 289).

²¹⁰ Marcus (2004: 292).

²¹¹ Marcus (2004: 292 – 293).

²¹² Marcus (2004: 293 – 296).

²¹³ Marcus (2004: 296 – 297).

El siglo XX ha “congelado la especulación editorial anterior, convirtiéndola en dogma”. “Los editores no sólo han registrado su incomodidad con la idea de una bruja de ojos azules, sino que han investigado exhaustivamente el significado de ‘blue-eyed’ en el Renacimiento para apoyar sus notas...”²¹⁴ “Pero este proceso siempre implica el riesgo de una excesiva normalización, de construir el pasado de manera que se acomode a lo que uno, o sus lectores, piensa que constituye un significado aceptable.” Leah Marcus sostiene que para nosotros, desde el postestructuralismo, “es más deseable una edición que permita la disonancia y la distancia crítica que otra que suavice consistentemente toda dificultad interpretativa. ¿En qué momento la ayuda del editor se transforma en una intrusión no deseada?”²¹⁵

Dejar sin anotar la frase ‘blue-eyed hag’ significa romper una serie de estrictas limitaciones culturales que han mantenido a la bruja bajo control en las ediciones modernas de *La Tempestad*. Significa declarar que uno prefiere la variabilidad antes que la fijación del significado. Significa abrir la obra de nuevo para que vuelva a presentar esa amenaza desasosegadora y polisémica que tanto Próspero como los editores modernos se han esforzado mucho por contener.²¹⁶

Tenía Sýcorax, simplemente, los ojos azules. Los mismos ojos zarcos de la mágica diosa Atenea. O fue legañosa. O tuvo ojeras. O eran azules sus párpados, señalando su gravidez. O el azul gastado de sus pupilas decía su naturaleza torcida, o fría.

²¹⁴ Marcus (2004: 291).

²¹⁵ Marcus (2004: 291 - 292).

²¹⁶ Marcus (2004: 298).

Nota Extensa 5

“Water with *berries* in ‘t...’ (I, II, 336)

Calibán: ...*Al principio, cuando llegaste aquí,*
 Me acariciabas,
 Y me tenías en mucho; solías
 Darme agua de bayas...

Frank Kermode señala que se trata de las “bayas del cedro” (“cedar-berries”) que menciona Sylvester Jourdain en *Un Descubrimiento de las Bermudas* (1610).²¹⁷ Éstas aparecen en otros dos textos muy pertinentes. En *Un relato verdadero del naufragio y de la redención de Sir Thomas Gates, Caballero* (1610), William Strachey cuenta cómo las Islas Bermudas “están llenas de Bosquecillos de buenos Cedros, más hermosos que los nuestros de aquí, en Virginia: de sus Bayas [Berries] nuestros hombres, hirviéndolas, exprimiéndolas, y dejándolas reposar tres o cuatro días, hacían una especie de bebida placentera: estas Bayas son del mismo tamaño y color de los Corintos, llenas de pequeñas semillas, y muy restringentes y duras...”²¹⁸ Se trata del fruto del falso *cedro de las Bermudas* (*Juniperus bermudiana*). También en *Una verdadera declaración del estado de la Colonia de Virginia, con una confutación de las escandalosas noticias que han desgraciado una empresa tan noble*, panfleto anónimo de 1610 “publicado bajo la recomendación y la dirección del Consejo de Virginia”, se mencionan “las bayas del *Cedro*” [the berries of *Cedar*], justo después de contar cómo atrapaban con ciertas artes ciertos pájaros, acaso los mismos que Calibán prometió que cazaría para Estéfano, su nuevo, ridículo señor (II, II, 171 – 172).²¹⁹

²¹⁷ Kermode (1994: Appendix Ab, 141).

²¹⁸ En Bullough (vol. VIII, 1975: 283).

²¹⁹ En Bullough (vol. VIII, 1966: 296).

Nota Extensa 6. Un despiste dramático

De este bravo, heredero del falso duque de Milán, Antonio, y sobrino, por ello, del brujo, no se dice más. Tiene, y de prestado, un tercio de verso. A escena no sale. A su padre su ausencia ni le va ni le viene. Ariel no lo trae a ninguna playa. Próspero no lo recibe dentro de su círculo mágico. Shakespeare lo ha sacado del cuento. Se le fue el personaje al cielo (o a pique), y queda suspendido en el momento del naufragio, ahogándose, ahogándose, un fantasma extraviado en la tempestad teatral, olvidado adrede o sin querer, descartado. Hay un texto ideal, el del lector aseado, descontentadizo, que corrige con fastidio. No tolera esto del hijo hecho humo de Antonio.

Nota Extensa 7

“But rather *loose her to an African...*” (II, I, 121)

Sebastián carga sobre las espaldas de su hermano Alonso, rey de Nápoles, la alforja de sus desgracias. “To loose” es verbo alcahuete, de mamporreros, que Shakespeare ha empleado otras veces. Mira en *Hamlet*:

Rey: ¿Cómo podremos probarlo con mayor seguridad?

Polonio: *Sabéis que a veces se pasa horas dando vueltas
A este patio.*

Reina: *Sí, así es.*

Polonio: *Pues en una de éstas le soltaré a mi hija.
Vos, señor, y yo, nos pondremos detrás de un tapiz
Y acecharemos el encuentro. Si no la ama
Y no es eso lo que le ha torcido la razón
Dejaré yo de ser consejero de Estado,
Me haré campesino, o arriero.*

Rey: *Probaremos.*

(*Hamlet*, II, II, 159 – 167)

“At such a time *I’ll loose my daughter to him.*”

En *Las Alegres Comadres de Windsor* (II, I, 186 ss.) un gentilhombre menosprecia a Falstaff. Si él se empeñara en emprender un viaje de esos con mi mujer, *se la soltaría* (“*I would turn her loose on him*”), y todo lo que sacara de ella, fuera de malas palabras, pónmelo por cuernos.

J. Dover Wilson, erudito escocés, guardián de la casa natal de Shakespeare y editor de sus teatros, lo ha oído también de labios de los ganaderos, que sueltan la hembra al semental ganoso. Frase que él enlaza a la bravuconada de Polonio (“si falla esto me meto a vaquero”) y pega con la afición del Cisne del Avon por las metáforas largas, que se le arrellanan en los pisos de toda una finca de versos.²²⁰

²²⁰ Ver Jenkins (2003: 245, nota a II, II, 162, “loose”).

Nota Extensa 8

“I’ll get thee /

Young scamels from the rock...” (II, II, 171 – 172)

Frank Kermode señala en su nota a esta voz²²¹ que “el peso de la opinión” prefiere leer “*sea-mells*”, o sea, la gaviota común (*Larus canus*)²²² (pero William Caxton, en su traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, de 1480, que manejó Shakespeare, iguala el “*seamell*” al alción [O. E. D.]). “*Scamells*” o “*picks*” llamaban en Blakeney, los escopeteros locales, a un tipo de “bar-tailed godwit” (*Limosa lapponica*) que habita los marjales. Se trata de nuestra “aguja colipinta”.²²³ Apunta luego la autoridad de W. A. Osborne (*M. L. R.*, xx. 73). Éste recoge las variantes “*scameler*” y “*scamler*”, que en Irlanda del Norte y en Escocia sirven para el “*sheldrake*”, o “*shelduck*” (*Tadorna tadorna*), que nosotros decimos “*tarro blanco*”, o para el mergo o cuervo marino (“*merganser*”). Kermode no descarta que esta “tediosa controversia” se resuelva finalmente identificando el “*scamel*” con algún molusco. Y, en efecto, justo arriba del lugar al que voy a ir William Strachey habla de cómo “la Costa y las Bahías que la rodean, cuando tomamos tierra por primera vez, proporcionaron gran cantidad de pescado, y de diversas especies, y excelente... Hemos cogido también de debajo de las Rocas quebradas, y en sus Grietas, Langostas de mayor tamaño que ninguna de las mejores Inglesas, y asimismo gran abundancia de Cangrejos, Ostras, y Buccinos. Y es cierto que en cuanto a Pescado en cada Cueva o Grieta encontrábamos Bocas [“*snauls*”] y Calaveras [“*skulles*”] en tanta abundancia que (creo yo) ninguna Isla del mundo puede tener mayor provisión de Pescado, o mejores...”

Aunque Bullough (1966: vol. VIII, 284) identifica también “*scamels*” con “*seamells*” (gaviotas) me guía hasta el lugar que trae la clave de la especie. En *Un relato verdadero del naufragio y de la redención de Sir Thomas Gates, Caballero* (1610) William Strachey cuenta que en aquellas Islas Bermudas había “gran abundancia de Aves, Pajarillos pequeños, Gorriones gordos y rechonchos como el Verderón, más grandes que los nuestros, Petirrojos de diversos colores, verdes y amarillos, que frecuentaban con familiaridad nuestras Cabañas, y otros de especies menores. Garzas blancas y grises, Avetoros, Cercetas, Agachadizas, Cuervos, y Halcones, de los cuales, en Marzo, encontramos diversos Nidos, Azores y halcones peregrinos, Pájaros Buey [Oxen-birds: dunlins: *tringa variabilis*], Cormoranes, Fúlicas Calvas, Pollas de

²²¹ Kermode (1994: 68: nota a II, II, 172 [“*scamels*”]).

²²² La siguen Luis Astrana Marín y el Instituto Shakespeare, que traducen “gaviotas jóvenes”. Ángel-Luis Pujante dice, simplemente, “polluelos”.

²²³ H. Stevenson, en *Birds of Norfolk* (1866) (II, 260) (O. E. D.).

agua, Búhos, y Murciélagos en grandes cantidades...” Dice entonces (y a este pájaro voy): “Una especie de Ave palmípeda hay, del tamaño del Chorlito verde inglés, o la Gaviota [*Sea Meawe*], que no vimos en todo el Verano, y salían en las noches más oscuras de Noviembre y Diciembre (puesto que sólo se alimentan de noche), pero nunca se alejaban del nido, y, cerniéndose en el aire, y sobre el Mar, emitían un extraño aullido, hueco y áspero... Nuestros hombres descubrieron un modo gracioso de atraparlas, que era que se plantaban en las Rocas o en las Playas de arena y, aullando, riéndose y haciendo los ruidos más extraños que podían, los Pájaros acudían en bandadas a ese lugar, y se posaban sobre los brazos o la cabeza del que chillaba así, y se arribaban más y más, contestando a los sonidos con otros suyos, tras lo cual nuestros hombres los pesaban con una mano, y cogían el más pesado y dejaban que los otros se fueran, de forma que nuestros hombres atrapaban veinte docenas en dos horas de los principales de ellos, y eran Aves muy ricas, gordas y sabrosas como la Perdiz...” (Bullough, 1966: vol. VIII, 284). También en *Una verdadera declaración del estado de la Colonia de Virginia, con una confutación de las escandalosas noticias que han desgraciado una empresa tan noble*, panfleto anónimo de 1610 “publicado bajo el consejo y la dirección del Consejo de Virginia”, leemos: “Del mismo modo que los Cuervos llevaron carne a Elías, las aves traían a nuestros hombres sus propias carnes, porque cuando ellos silbaban, o hacían cualquier ruido extraño, las aves acudían y se posaban sobre sus hombros, y sufrían que nuestros hombres las tomaran y pesaran, y escogieran las más gordas y hermosas, y dejaran que se fueran volando las más flacas y ligeras...” (Bullough, 1966: vol. VIII, 296). En ambos lugares se refieren, con toda seguridad, a la *fardela de Bermuda*, que dicen en inglés *Bermuda Petrel* (*Pterodroma cahow*). Han anidado estas aves en las Bermudas durante 300.000 años. Cuando llegaron los primeros colonos, se calcula que había medio millón de estas fardelas. Sus graznidos (que les ganan el apellido “*cahow*”) metían tanto miedo que, por ellos, llamaron a las Bermudas Islas del Diablo. Efectivamente, la fardela de Bermuda es ave nocturna, y muy marinera, que sólo regresa a las Bermudas a finales de octubre, para aparearse y anidar. Los nidos los hacen en pequeños hoyos que excavan con el pico. La introducción de mamíferos en la isla (cerdos, perros, gatos, ratas) y la acción del hombre (su caza es facilísima) casi las extinguió. Shakespeare usó el “*relato verdadero*”, como la “*verdadera declaración*”, para escribir *La Tempestad*, y leería esta parte con curiosidad. Ni aquí ni allí dan nombre al pájaro.

Mi amiga Manoli Catalá Lafarga, bióloga, me llevó hasta la *fardela de Bermuda* (en inglés, *Bermuda Petrel*; nombre científico, *Pterodroma cahow*).

Diciendo “*pollos de fardela*” por “*young scamels*” acierto el pájaro que leyó Shakespeare, y no, claro, el que escribió. Daría él, como solían hacer los viajeros, un nombre local a una especie que no conocía.

Nota Extensa 9

“Now come, my Ariel! bring a *corollary*, /
Rather than want a spirit...” (IV, I, 57)

Próspero: ...¡Ahora ven, mi Ariel!
 Cúbrelas de propinas,
 No seas tacaño, y que no falten
 Espíritus...

Los romanos obsequiaban a los actores que destacaban en alguna representación con un *corollarium*, -i, o sea, una “coronita” o guirnalda. La palabra pasó luego a designar la “gratificación” que añadían a su sueldo. En castellano la voz *corolario* quiere decir “propiamente” “propina, añadidura” y “corona pequeña” (Segura Munguía). Puesto que entiendo que los *espíritus* que sirven a Ariel son, en cierto modo, los actores de su compañía, traduzco así la frase.²²⁴

²²⁴ Siguiendo a la mayoría de editores, que entienden “*corollary*” como “exceso”, Luis Astrana Marín traduce: “Conduce aquí, a este sitio, la *turba* de genios...” De forma similar, el Instituto Shakespeare (“Haz que venga un *ejército* de elfos...”) y Ángel-Luis Pujante (“Trae espíritus *de más* antes que pocos...”).

Nota Extensa 10

“Thy banks with pioned and twilled brims...” (IV, I, 64)

Uno de los versos que más problemas ha dado a los editores, glosadores y traductores de la obra. Quedan dos escuelas principales. La primera, florida, entiende *pioned* como *peonied*, o sea, cubierta de peonias, o de una especie local de orquídea silvestre, o de caléndulas o maravillas de los marjales, y *twilled* como una palabra dialectal que se refiere a las mimbreras que se utilizan para evitar la erosión de los ribazos. Podría traducirse así: “Tus ribazos sembrados de peonias y mimbreras...” Esto va bien con los dos versos siguientes: Abril peina esos ribazos floridos para tejer guirnaldas para las ninfas. La segunda escuela, agrícola, defiende que *pioned* significa “dug, excavated, trenched” (O. E. D. da sólo este ejemplo, literal, como dudoso, y otro figurado), mientras que *twilled* se refiere a un tipo de seto común en Warwickshire cuya fábrica (está encostillada con tablas o ramas cruzadas, entretejidas) recuerda a la sarga, “tela de seda que hace cordoncillos...” (Aut.), y que cercan las dehesas. He preferido ésta, puesto que Iris invoca a Ceres, diosa cereal, de los campos de pan, y no a Flora. Ver Kermode (1994: 97 – 98 y 173) y Orgel (1998: 174), en sus notas a IV, I, 64, así como O. E. D., *peony*, *pion* (v.) y *pioned*.

Nota Extensa 11

Sobre el traslado de los *bravos* de *La Tempestad*

Y ansí es de creer todo esto que agora por su novedad y por ser ajeno de nuestro uso, nos desagrada, era todo el bien hablar y toda la cortesanía de aquel tiempo entre aquella gente (...) podrá ser que algunos no se contenten tanto y les parezca que en algunas partes la razón queda corta y dicha muy a la vizcaína y muy a lo viejo, y que no hace correa el hilo del decir pudiéndolo hacer muy fácilmente con mudar algunas palabras y añadir otras: lo cual yo no hice (...) porque entiendo ser diferente el oficio del que traslada, mayormente escrituras de tanto peso, del que las explica y declara. El que traslada ha de ser fiel y cabal y, si fuere posible, contar las palabras, para dar otras tantas, y no más, de la misma manera, cualidad, y condición, y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitarlas a su propio sonido y parecer...

Fray Luis de León. *El Cantar de Cantares*. Prólogo

He levantado, en *La Tempestad*, un hato de *bravos*. Los rodeo, y te los traigo luego, como fiel perro lebrero. Conducido por sus *bravos*, entro a explorar *La Tempestad*. Serán mis prácticos en sus inciertas aguas, mis lenguas y guías en la isla mágica.

“Y como sea cierto que toda palabra del hombre sciente esté preñada, desta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí tan crecidos ramos y hojas, que del menor pimpollo se sacaría harto fruto entre personas discretas...”²²⁵

Hay palabras que ocurren, que acuden al texto lo mismo que a una cita, emplazadas, y nos vienen al paso, acorralándonos. Hay palabras que suceden, sonoras epifanías, palabras que encierran, dentro de sí, una peripecia, media aventura, prodigios. En *La Tempestad* la voz “bravo” sale (como a escena) diecisiete veces, y muy repartida, tanto que hace de compás musical y marinero, sirve de contrapunto y rosa de los vientos. Yo me voy ahora a los paraderos de estos bravos y procuraré ir dándote sus señas.

Las voces son cajones que vamos llenando de trastos. Allí dentro, de estar tan arrimados, cogen color unos de otros, se contaminan. Sí, una palabra es todo lo que se ha dicho de ella desde que la parieron, y cambia según cómo se diga, o quién la oiga. “*Brave*” allí, como “*bravo*” acá, fueron, en aquel tiempo, moneda corriente, muy sobada, manoseado comodín, mula periconas que no

²²⁵ Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en el Prólogo a la edición de Valencia de 1514.

extraña ningún tiro. “*Bravo*” fue palabra facilona, algo golfa, y de sus variados tratos concibió muchas especies de hijos. En 1611, el año de *La Tempestad*, “bravo”, en el idioma de su autor, igual que en el mío, era una fulana solicitadísima, una cualquiera que criaba un capazo de bastardos.

Aquí es la entretenida de Shakespeare. Le ha puesto pisito en este libro y la visita a menudo. Se la mira mucho. Pero él no la toca. Es él también, un poco, su rufián: la apareja con sus personajes, la trae y la lleva, la marea, y observa fascinado, fascinándonos, cómo se apaña.

La embarcación que trae a la isla a los personajes que faltaban, y que la vaciará en las últimas, es nave real, capitana, que transporta a gente muy principal. Viene vestida de tiros largos, pues don Alonso, el rey de Nápoles, ha llevado en ella a su hija Claribel hasta Túnez, para casarla con el soberano africano. Un “*bajel bravo*” (“*a brave vessel*”), lo llama Miranda (I, II, 6), y, seis versos abajo, por no repetirse, y para decir lo mismo, se refiere a la “*buena nave*” (“*the good ship*”). Va la cuarta acepción que da Covarrubias: “Bravos edificios, grandes, soberbios, altos y suntuosos.” El Diccionario de Autoridades dice que “bravo” “se toma también por magnífico, ostentoso, suntuoso, excelente y excelso: y así se dice comúnmente, bravos edificios, bravos Templos, Palacios, &”, y pone ejemplos, una fortificación, el techo de una capilla... Es esa nave, claro, un alcázar flotante (aunque venido a pique imaginario).

Abunda en ello el contramaestre, al final, cuando anuncia:

--...*que nuestra nao, que dábamos,
Tres ampolletas atrás, por partida
En dos mitades, aparece prieta,
Dispuesta y bravamente aparejada,
Igual que cuando por primera vez
Salimos a la mar.*

--...*our ship—
Which, but three glasses since, we gave out split—
Is tight and yare and bravely rigg'd, as when
We first put out to sea.*

(V, I, 222 – 225)

La nave, desplegadas las velas, enjaezada como cabalgadura en romería, va brava, galana.

Hay más: la mar tiene sus humores, y suele ponerse sañuda. Meterse en ella pide valentía: la nave va brava: alentosa, bragada: hinchada de velas, saca pecho, y valen su nervio las jarcias.

Miranda ha visto a Fernando, el príncipe de su cuento. “¿Qué es? ¿Un espíritu? / (...) Creedme, señor, / pasea *una forma brava* [It carries a *brave form*]. Pero será algún espíritu...” (I, II, 412 – 414) Es hombre (o no sabe muy bien qué) “de forma”, “sujeto de prendas y distinción” (*Aut.*). O está Miranda encantada con la forma del principito, su “figura, talle y parecer” (*Aut.*) Miranda, pobrecita, sólo conoce a su padre, *Viejo* de comedia, y a Calibán, el monstruo. A Fernando, comparado con ellos, lo juzga bravo: apuesto, de muy buenas partes.

Llama Fernando “*bravo*” al hijo del falso Duque de Milán, el usurpador. Próspero, aparte, picado, nos dice que la hija del (verdadero) Duque de Milán es “*mucho más brava*” (“*more braver*”), doblando comparativos, desigualándola del infante contrahecho (I, II, 439 – 443). Con estos “bravos” pone aquí en una balanza la nobleza de ambos, la justicia de sus derechos al ducado milanés. Pesa más Miranda.

Calibán entiende a Estéfano, su copero, “*un dios bravo*”, que sirve “licor celestial” (II, II, 118 – 119), y será su beato.

Trínculo, el bufón, imagina, socarrón, a Calibán, los ojos en el rabo: sería entonces “*bravo monstruo*” (“*a brave monster*”) (III, II, 7 – 10).

Calibán tienta la codicia de sus camaradas. Próspero tiene lo “él llama” “*bravos* utensilios [*brave utensils*] (...) / con los que amueblará su casa, cuando la tenga” (III, II, 93). Utensilio es “lo que sirve para el uso, y comodidad de la vida...” (*Aut.*). “Bravos” quiere decir aquí caros, de mucho precio.

Para rendir del todo a Estéfano, su nuevo señor, para su causa, Calibán se mete a rufián, a mamporrero, y chulea a Miranda, maravillosa. “Y lo que tienes que considerar / más despacio es la belleza / de su hija...” “¿Tan *brava* es la muchacha?” “*Is it so brave a lass?*” “Señor, sí; te servirá de muy linda cama, lo garantizo, / y te dará *una brava prole* [and bring thee forth *brave brood*]” (III, II, 102 – 103).

Describe después Calibán las gracias musicales de la isla. “Será, entonces, *un bravo reino* [*a brave kingdom*], ya que gozaré de mi música de balde” (III, II, 142 – 143).

El bueno de Gonzalo soñaba fundar una república perfecta en la isla, levantar una plantación ideal. Los otros, los villanos, se la echaban abajo con sus sarcasmos. Él replicó, escarneciéndolos, llamándolos valentones de boquilla: “Sois caballeros *de bravo temple* [*of brave mettle*]: sacaríais a la luna de su esfera si vieseis que pasaban cinco semanas sin que mudase” (II, I, 177 – 179).

“¡*Mi bravo espíritu!*” “*My brave spirit!*” (I, II, 206) Así jalea Próspero a Ariel, mientras lo saluda con el gorro altísimo, cónico, de brujo. Ariel ha representado la tempestad. ¡Duende prodigioso! Flores que le tira... “*Bravamente* [*Bravely*] has representado, / mi Ariel, la figura de esta harpía...” (III, III, 83 – 84) Si antes el director aplaudía al Ariel tramoyista, ahora felicita a su actor, después de hacer el papel de pájara horrorosa en la escena del banquete. Que “bravamente” es “lo mismo que perfectamente...” (*Aut.*)

El Contramaestre dijo la extraña dormición de la marinería, y su despertar, y la conservación maravillosa de la nave real.

Ariel: [Aparte, a Próspero] *¿Lo he hecho bien?*
Próspero: Bravamente [*Bravely*] *y con gran diligencia.*
Serás libre.

(V, I, 240 - 241)

Bravos, estupendos, juzga Miranda a todos aquellos náufragos notables, hidalgos varados tras la tormenta teatral, cuando los descubre.

Miranda: *¡Oh, maravilla!*
¡Cuántas nobles criaturas se juntan
Aquí! ¡Qué hermosa es la humanidad!
¡Oh, bravo nuevo mundo,
Que tiene personas tales en él!

(V, I, 182 – 185)

“*O brave new world...*”

Enseguida, cuando Calibán ve a los guzmanes italianos, exclama: “¡Oh, Sétebos, éstos sí son, desde luego, *bravos espíritus* [*brave spirits*]!” (V, I, 261)

Miran con los mismos ojos asombrados, inocentes, idiotas, Calibán y Miranda, el ogro palurdo y la educada princesa. Primero, a esos grandes, los juzgan espíritus, y no personas. La niña, que ya ha aprendido, por Fernando, que comen y se desaguan como todos, no falla a la segunda, son carne mortal. Pero todavía bravos.

Miranda: *¡Oh, bravo nuevo mundo...!*

Próspero: *Es nuevo para ti.*

Miranda: *O brave new world...!*

Prospero: *‘Tis new to thee.*

(V, I, 183, 185)

La gracia está, claro, en que hacen ellos cuatro, Próspero, Miranda, Calibán y Ariel, el Nuevo Mundo. Nativo seguro de la isla (aunque engendrado en África) sólo es Calibán, que lo parió allí Sícórax, la bruja. Ariel será oriundo o no, no se dice. Próspero es el colono, el dueño (forzoso) de la plantación, y Miranda su heredera. En cambio las personas de ese mundo que le parece nuevo a Miranda, y tan bravo, los que la ilusión de la borrasca ha puesto en sus playas, figuran como representantes de un continente viejísimo, pasado, caduco, echado a perder. Próspero, triste, lo sabe.

Miranda, Calibán y Ariel, la crema (agria) de Nápoles...¿No has echado de menos, entre tanto bravo, a Próspero? Falta el Rey Mago, y la grieta de su ausencia derrumba este bravo edificio que he levantado. O no. Próspero dictó a Shakespeare, su secretario, *La Tempestad*, para que lo rescatase junto con su hija y, de paso, lo redimiese. Es Próspero el verdadero autor de la obra, él la ha concebido y él la dirige. Él pone los nombres, y los *bravos*. Por recato, quizás, se lo calla de sí mismo. Yo no. ¡Mi bravo Próspero!

Va el último *bravo* (va el *bravo* primero).

“You Poets all, *brave Shakespeare*, Johnson, Greene...” (“Vosotros, poetas todos, *bravo Shakespeare*, Johnson, Greene...”)²²⁶ ¡Dicen que dijo la primera Isabel de Inglaterra! Pasando lista a sus poetas favoritos la Reina Virgen (o, por lo menos, Soltera), la Señora de Hadas, la Estrella de Occidente, honró doblemente a Shakespeare, poniéndolo el primero, por delante de Ben Jonson y de Robert Greene, ¡y titulándolo bravo! A él le corresponde, claro, el mutis final.

²²⁶ Viene en *A Mournefull Dittie, entituled Elizabeths losse, together with a welcome for King Iames* (“Un Poema Triste, titulado la pérdida de Isabel, junto con una bienvenida al rey Jacobo”), que publicó en 1603 Thomas Pavier, en Londres. La cita la traen la edición de C. M. Ingleby (1874) y la de la New Shakespeare Society (1879) de *Shakespeare’s Centurie of Prayse*, 56 (“Un Siglo de Alabanzas de Shakespeare”). Yo la he sacado del *Oxford English Dictionary*.

Nota Extensa 12

“I should be a *sore* one, then...” (V, I, 288)

“*Sore*” alude a dolores del cuerpo y del alma. Escocer significa “ocasionar o causar un dolor fuerte, que parece quema y cuece la carne: como hace el azote que levanta cardenal, o la sal y vino echados en la herida o llaga” (*Aut.*), y Estéfano ha sufrido las dentelladas de los perros que Próspero y Ariel les han echado detrás (IV, I, 255 – 257), y el tormento de los trasgos (IV, I, 258 – 262). Pega bien con la tesis de Warburton, según el cual en la fuente italiana el autor jugaba con el nombre de Estéfano (*Staffilato*, “azotado”). Con todo eso ha salido escocido, o sea, escarmentado. En el mismo sentido, “sore” es lo mismo que “sorry”, es decir, “arrepentido” (O. E. D., “sore”, *adj.* 8). Hay más. “Sore” es voz dialectal, y valió “cieno” y vale, hoy, en Cheshire y Yorkshire, “lodo negro, estiércol líquido, desagüe”. Un vocabulario de cerca del año 1440 lo traduce *cenum* (“cieno”) y *limus* (“lodo, barro, limo”). Otro, de 1674, dice: “*Sour-pool*, a stinking puddle”, que, traducido, da “ciénaga pestilente”. En otro *Glosario* aún, de 1828, leemos que “*Saur*” llaman a “la orina de la vaqueriza, &c” (O. E. D., “sore”, *noun* 3). Estéfano, Trínculo y Calibán han estado metidos en una charca de aguas estancadas (“th’ filthy-mantled pool”) / zapateando, metidos en el lodo hasta las barbillas, de manera que el fétido pantano / acentuaba la hedentina natural de sus pies” (IV, I, 181 – 184). Y, después de esta aventura, Trínculo se queja de que apesta “todo a meada de caballo” (IV, I, 199). Hay más. “Sore” significa también “arenque ahumado” (O. E. D., “sore”, *noun* 4). Estéfano (con Trínculo, *gracioso*) alarga quizás la chanza del escabeche.

Para que no se pierda ninguno de los sentidos que encierra la voz, traduzco: “Habría sido, entonces, un rey escocido, encenagado y escabechado.”

Cuatro ensayos

Gente de Próspero

*

Gente, digo, de Próspero, personas de su *Casa* y, casi, de su *apellido*.

*

“This cell’s my court: here have I few attendants, / And subjects none abroad...” (V, I, 166 – 167)

Próspero: *Esta celda es mi corte: aquí tengo*

Muy pocos camareros, y, sujetos,

Ninguno, fuera de ella.

Así resume su señorío en la isla de cuento el Rey Mago.

*

“Acércate, *mi* Ariel, ven.” (I, II, 188) “¡*Mi* bravo espíritu!” (I, II, 206) “¡Ahí, ése es *mi* espíritu!” (I, II, 215) “*Mi* Ariel galano...” (I, II, 319) “...*mi* Ariel...” (III, III, 84) “¡Ariel! ¡*Mi* industrioso servidor, Ariel!” (IV, I, 33) “De corazón, *mi* delicado Ariel.” (IV, I, 49) “¡Ahora ven, *mi* Ariel!” (IV, I, 57) “Bien hecho, pajarillo mío.” (IV, I, 184) “...Y dime, espíritu mío...” (V, I, 6) “¡Ése, ése es *mi* exquisito Ariel!” (V, I, 95) “¡*Mi* espíritu fullero!” (V, I, 226) “Bravamente, *mi* diligencia.” (V, I, 241) “*Mi* Ariel, pollico...” (V, I, 316) Próspero menudea, con Ariel, ¿ves?, el posesivo. Casi siempre es cariñoso: uno intenta apropiarse de lo que ama. Sólo en una ocasión lo usa para reñirlo: “Tú, esclavo *mío*...” (I, II, 270) Se declara siempre, con ello, su dueño, y señor suyo. Han dicho también que Ariel forma parte de él, que es su doble, o lo desdobra²²⁷, separados el uno del otro por exigencias dramáticas.

*

“...this thing of darkness I / *Acknowledge mine*” (V, I, 274 – 276).

Próspero: ...*A esta cosa de la oscuridad*

La reconozco mía.

Reconocer significa “dar por suyo, o confesar que alguna cosa es suya o le pertenece...” (*Aut.*) Igual que el Rey de Nápoles tiene la obligación de “conocer” a Estéfano y Trínculo, las *partes ridículas* de la comedia, y partes integrales de la Ciudad del Hombre, Próspero declara solemnemente que conoce a Calibán (la espuma de su torpe gana pringa a Miranda), que es cosa suya, un pedazo de su naturaleza, que el monstruo, si puedo decirlo así, lo entera.

²²⁷ Berger Jr. (1988: 15 – 16).

Es curioso: para irse de la isla teatral, para escapar de ella, de su monarquía ilustrada, de su familia imposible, Próspero renuncia a su Arte, y suelta a Ariel, que era como una emanación libresca (del Libro Negro de la Bruja, del Libro Blanco del Mago), y casa a su hija. De sus tres *sujetos*, sólo se queda con Calibán, carga con él auestas, se lo lleva consigo, dentro. El “becerro lunar” tendrá, si asea su celda, su “perdón” (V, I, 293). “Sí, lo haré, y seré sabio de ahora en adelante, / y buscaré la gracia” (V, I, 294 – 295).

*

“I have done nothing but in care of thee, / Of thee, my dear one; thee, my daughter...” (I, II, 16 – 17)

Próspero: ...*No he hecho nada*
 Que no haya sido por tu bien, por ti,
 Cariño mío, por ti, hija mía...

Hija suya, su “chica” (“*my girl*” [I, II, 61]), su “niña” (“*my child*” [I, II, 350]), es Miranda. Pero no para siempre. De hecho, ha levantado con su Arte aquella tempestad fantástica, ha escrito La Tempestad, para dársela (¿puede hacer otra cosa?) a Otro, para quitársela de la baba de sus sueños. Las tres veces de los cuentos de hadas, o del mito, dice cómo ha perdido a su hija “en esta última tempestad” (V, I, 142 - 153). Casándola con el principito, rinde, con ella, “un tercio de [su] propia vida” (IV, I, 3). Luego, una vez “solemnizadas” “las nupcias” de Fernando y Miranda, se retirará a Milán, “y allí un tercio de mis pensamientos serán mi sepultura” (V, I, 309 – 310). Es la suerte triste del Viejo de las comedias, del padre-de-la-novia.

Ariel

Su nombre

Ariel, en la Biblia, vale el altar de los holocaustos (*Ezequiel*, XLIII, 15 – 16), o Jerusalén (*Isaías*, XXIX, 1 – 4; XXXIII, 7), o “el León de Dios” (así lo traduce en sus márgenes la *Biblia de Ginebra*). Es uno de los espíritus que Agrippa clasifica y describe en *De occulta philosophia*. No obstante, Shakespeare debió de sacar el nombre de los libros fáusticos. Allí (como aquí) es un demonio remolón: su obediencia siempre es forzada.^{228 229}

²²⁸ E. M. Butler, *Ritual Magic*, 1949, p. 168. En Kermode (1994: 142).

²²⁹ Kermode (1994). Appendix B, <<Ariel as Daemon and Fairy>>.

Espíritu

En la lista que trae los “*Nombres de los Actores*” Shakespeare apuntó el penúltimo a Ariel, “un *espíritu* de(l) aire” (“an airy *spirit*”), a la cabeza de los otros “*Espíritus*” (Iris, Ceres, Juno, las Ninfas y los Segadores que regalan, con un epitalamio, a los novios), como acaudillándolos.

Ariel es “*espíritu*”: así lo conoce Próspero (I, II, 103; I, II, 206; I, II, 215; I, II, 272; IV, I, 165; V, I, 6; V, I, 19; V, I, 86; V, I, 226; V, I, 251). Como son “*espíritus*” sus demás sujetos prodigiosos (III, II, 92; IV, I, 58; IV, I, 120; IV, I, 149; IV, I, 254; V, I, 2).

Ariel es *espíritu*, vapor, átomo, “substancia viviente, incorpórea e inmaterial”, como la que hace “la naturaleza del Ángel” (*Aut.*).

Espíritus “en el uso común de hablar significan los demonios que se han apoderado de alguna persona, y así se dice, Fulano tiene espíritus, o está poseído de espíritus” (*Aut.*). No son de éstos. Son, Ariel y los otros, más bien, genios, de la misma especie que los que construyeron el Templo de Jerusalén para el Salomón de las leyendas, diablillos gamberros como los que siguen a Fausto, familiares del Mago, espiritillos que tienen trato con él, y comunican con él, y lo acompañan y sirven de ordinario, aunque él no los tiene, como suelen otros, “en algún anillo u otra alhaja doméstica” (*Aut.*), sino que puede en ellos ayudándose de su Libro (o de su biblioteca) y de su varita, herramientas de su *Arte*.

“¡*Mi* bravo espíritu!” (I, II, 206) “¡Ah, ése es *mi* espíritu!” (I, II, 215) “Dime, espíritu *mío*...” (V, I, 6) “¡*Mi* espíritu fullero!” (V, I, 226) Ariel es el *espíritu* de Próspero, o sea, “la facultad, el vigor natural y virtud que vivifica el cuerpo, lo anima, alienta y fomenta, y le da fuerzas para obrar”, y que los latinos llamaban *Spiritus vitalis*, y el don o la gracia sobrenaturales que ha ganado “para obrar bien y rectamente, o especialmente concedido para algún efecto particular”, y tanto como su alma, y, si él hace a un dios menor (al *padre*), su tercera persona, un rebajado espíritu santo.

Calificaciones

“An *airy* spirit.”

Ariel (lo dice la lista de los Actores) es “un espíritu *de(l) aire*” (“an *airy* spirit”).

Ariel (lo sabe Próspero) no es “sino aire” (V, I, 21).

Y observamos cómo aquellos “espíritus” (IV, I, 149), los “compañeros menores” de Ariel (IV, I, 35), la gente maravillosa de su compañía, sus “actores” (IV, I, 148), que representan la máscara que adornaba la boda de su hija, se desvanecen “en el aire, en el aire más fino” (IV, I, 150).

Airy significa, literalmente, aéreo. Ariel es criatura del aire, y de aire, pneumática (del griego *Pneuma*, “cosa de espíritu, o de viento” [*Aut.*]).

Pero *airy*, como *aéreo*, “se llama también (...) todo lo que es insubsistente, vano, o fantástico...” (*Aut.*) Así, “cosas de viento” son “las inútiles, vanas, de poca entidad, o substancia”, en latín, “*Levissima res, vel qua vento facile rapitur*” (*Aut.*). En el mismo sentido, decimos que algo “es un poco de aire, o (...) es aire”, cuando “es cosa sin substancia y despreciable, o que es cosa de poca o ninguna entidad y consideración” (*Aut.*). El *Diccionario* cita la autoridad del Padre fray Hortensio Paravisino (*Adviento y Cuaresma*, fol. 115.): “Decir que es aire todo, es decir que es nada” (*Aut.*). Ariel, entonces, carece de substancia, es muy poco, no es nada. Ariel, entonces, es irreal, “fantástico”, cuento.

Hay más. Lord Tennyson saludó a la dama del poema que titulaba (*Lilian*, 1830) como “*airy, fairy Lilian*”. Su Liliana era “de aire, como hada”. Han llamado, desde este verso, “*airy-fairy*”, a aquello que es “delicado, o ligero, como un hada” (*Oxford English Dictionary*). Y Ariel, “an *airy spirit*”, es también, aquí, aquí, aquí, “delicado” (I, II, 272; I, II, 444; IV, I, 49).

Bravo

Ariel es *bravo*, o sea perfecto, “acabado” (muy capaz) o “cumplido” (“se dice también por el que cumple, y no omite circunstancia de atención y obsequio con los otros”), “hábil o diestro en algún empleo o arte” (*Aut.*).

Ariel había “representado” “la tempestad” que su señor le había encargado, “punto por punto”, “en todos sus artículos” (I, II, 193 – 195). “¡Mi *bravo* espíritu!” (I, II, 206) Próspero expresa así su complacencia, saludándolo, quizás, con el gorro altísimo, cónico, de brujo.

“*Bravamente* has representado la figura / de esta Harpía, mi Ariel, con gracia devoradora” (III, III, 83 – 84). Si antes el autor aplaudía al Ariel tramoyista, ahora felicita a su actor, después de hacer el papel de pájara horrorosa en la escena del banquete. Que “bravamente” es “lo mismo que perfectamente” (*Aut.*).

Ariel despertó a los marineros de su sueño “con ruidos extraños y variados” (V, I, 232) y, separando al Capitán y al Contramaestre de sus hombres, los trajo ante la presencia de Próspero, “aturdidos”, “como en un sueño” (V, I, 239 – 240).

Ariel: [Aparte, a Próspero] *¿Lo he hecho bien?*
Próspero: Bravamente, *mi diligencia. Serás libre.*

(V, I, 240 - 241)

(Demasiado) delicado

Ariel era “un espíritu demasiado delicado” para servir a la viciosa bruja Sýcorax (I, II, 272 – 274). Delicadísimo es Ariel, “suave, blando, tierno”, frágil, “escrupuloso” (“dudoso, temeroso, cuidadoso, lleno de recelos, especialmente en lo que mira a la conciencia” [*Aut.*]). Su pudor, sus remilgos, sus melindres, lo llevaron a preferir el martirio, su cárcel de palo.

Ariel: *¿Me queréis, amo? ¿No?*
Próspero: *De corazón, mi delicado Ariel...*

(IV, I, 48 - 49)

Aquí delicado vale sutil, de ingenio agudo, y delgado, y hermoso, y gracioso, y elegante, y exquisito, y algo afeminado.

“Quaint”

Ariel aparece “como ninfa del agua”. “My quaint Ariel” (I, II, 319). “Quaint” significa también “ingenioso” (y el espíritu es, desde luego, “hábil, sutil”, y posee extremada la “facultad o potencia [...] con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias” [Aut.]), pero aquí Próspero elogia, creo, la curiosidad del traje, del disfraz. “Mi Ariel galano.”

Fino

Ariel ha entrado, de nereida: “[Fina aparición! Mi Ariel galano...” (I, II, 319) Aquí vale lo mismo que “delicado, primoroso y sutil” (Aut.).

“¡Lo has hecho bien, *fino* Ariel!” (I, II, 497) Decía, esta vez, su mamporrería. Ariel había arrimado al príncipe y a Miranda.

Fino se toma por “lo que en su especie es perfecto y acabado” (Cov.). El elogio de Próspero puede ser muy general, o aludir de manera más particular a su lealtad, pues “significa también amoroso, seguro, constante y fiel” (Aut.). En inglés, *fine* quiere decir, asimismo, sutil, o sea, “agudo, perspicaz e ingenioso” (Aut.), y aquí pega al alcahuete.

Industrioso

“...¿Eh? ¡Ariel! ¡Mi *industrioso* [*industrious*] servidor, Ariel!” (IV, I, 33)

Ariel acababa de facilitar a don Amor sus dulces trabajos, colocando en la misma playa a Fernando y Miranda. Ahora quería su amo y señor que preparase una máscara, con epitalamio, para sus bodas. Industrioso dice bien ahora a Ariel, que se ha mostrado “hábil, diestro y mañoso” en todas las artes que practica (Aut.), así como infatigable trabajador (María Moliner).

“Dainty”

Ariel es camarero de Próspero, su gentilhomme de cámara, ése que “sirve de vestir y desnudar al Rey” (*Aut*), su mayordomo en las cosas más privadas. Le ha ayudado a quitarse el hábito de Mago, y a ponerse el manto que señala su calidad ducal, cantando, mientras tanto, la libertad que gozará enseguida, enseguida.

Próspero: *¡Ése, ése es mi exquisito [dainty] Ariel! Te voy a echar de menos,
Pero, aun así, tendrás la libertad: bien, bien, bien.*

(V, I, 95 - 96)

“Dainty” significa exquisito, o raro, o precioso, o delicado, o lleno de gracia.

“Tricksy”

El Contramaestre, pasmado, ha contado la extraña dormición de la marinería durante las tres horas de la representación, y la conservación asombrosa de la nave (V, I, 221 – 224) “My *tricksy* spirit!” (V, I, 226) Si *La tempestad* es juego, Ariel, que lo ha apañado, es algo tramposillo. Próspero lo dice con simpatía, claro.

Avecilla

“Bien hecho, *pajarillo* mío [my *bird*].” (IV, I, 184) “Mi Ariel, *pollico*... [chick]” (V, I, 316)

Una y otra voz valen, en inglés como en castellano, para las crías de las aves. También “se llama translaticamente el muchacho o muchacha de poca edad” (*Aut*). Y significa asimismo, ojo, hijo.

Ariel parece, desde luego, ave volandera, criatura (está dicho) del aire, celeste, casi celestial, o insecto alado (mira su última canción). Si es hombre, y tiene edad, es mozuelo rapagón. Pero Próspero, dándole estos nombres, lo ahija.

Nombres de su sujeción a Próspero

¿Cómo se dirige Ariel a Próspero? ¿Qué dignidad le reconoce? ¿Qué nombres da a su sometimiento al Rey Mago?

Ariel: *¡Ave, amo magnífico*²³⁰!
 ¡Mi grave señor, ave!
 Vengo a responder a tu placer,
 Sea para volar, para nadar,
 Para zambullirme dentro del fuego,
 O ya para cabalgar las rizadas
 Nubes. Somete, pues,
 A tu potente voluntad a Ariel,
 Con todos sus atributos.

(I, II, 189 - 193)

Ariel viene manso, dócil, bien dispuesto. ¿O han sido estas primeras palabras simple urbanidad? “Mi *amo*” (“My *master*” [I, II, 216]), le dice Ariel, mientras le explica cómo ha armado la tempestad.

“¿Hay más trabajos?” (I, II, 242). Un momento Ariel gruñe, es, casi, casi, lucifer, ángel rebelde. Enseguida, cuando lo riñe Próspero, contesta con frases cortísimas. “*Señor*, no.” (“I do not, *sir*.” [I, II, 256]) “No, *señor*.” (“No, *sir*.” [I, II, 259]) “*Señor*, en Argel.” (“*Sir*, in Argier.” [I, II, 261]) “Sí, *señor*.” (“Ay, *sir*.” [I, II, 268]) “Y te doy las gracias por ello, *amo*.” (“I thank thee, *master*.” [I, II, 293]) “Perdóname, *amo*.” (“Pardon, *master*.” [I, II, 296])

Los dos títulos que usa (“*sir*” y “*master*”: “señor” y “amo”) son de respeto (de “miramiento, veneración, acatamiento” [*Aut.*]). Ariel rinde su orgullo, se desamotina, se deja herrar.

Próspero le ordena, entonces, que parezca nereida, y se vuelva invisible para todos, menos para él (I, II, 294 - 306).

²³⁰ “Great Master”, o “Grand Master”, dicen, en inglés, a nuestro Gran Maestre, el Superior de las Órdenes Militares. Ariel sería el Cabo, o Capitán, de la Caballería de su Orden genial, secreta. El territorio de su Maestrazgo abarca la isla y sus mareas.

[Vuelve a entrar Ariel, como ninfa del agua.]

Próspero: *¡Fina aparición! Mi Ariel galano,
 Acerca tu oído.*

Ariel: *Mi señor [lord], así se hará.*

(I, II, 319 – 320)

“Mi señor...” “My lord...” (I, II, 320) Segunda vez, en un momento significativo, cuando osa pedir, de nuevo, la libertad, empleará el tratamiento. Era “la sexta hora...” “Aquí dijisteis, mi *señor* [my *lord*], / que iban a cesar nuestros trabajos (V, I, 4 – 5). Con este título reconoce Ariel el señorío que ejerce Próspero sobre él. Es su dueño, “tiene dominio, y propiedad”, en él. Es el Rey, el Príncipe de la isla. Y Señor, “por antonomasia absolutamente se entiende de Dios...” (*Aut.*).

(Ir)realidad (soledad) de Ariel

A Ariel lo conoció (y lo desconoció luego, porque no la seguía) la bruja Sýcorax. A Ariel lo conoce Próspero. Sólo con el Mago tiene conversación. Miranda no lo nota nunca. Calibán sí (pero no lo *sabe*), continuamente, para bien y para mal. El duende, con sus “ministros menores”, es su policía, y su verdugo. Pero su magia musical, que envuelve la isla, lo fascina (III, II, 133 – 141). En cuanto a los visitantes forzosos, los náufragos, sólo ven, y sufren, sus aspectos teatrales. Los pierde con sus trucos de ilusionista para que vuelvan a su ser, redimidos, después de su penitencia y arrepentimiento. Lo logra sólo parcialmente.

Si, creyendo verdadera *La Tempestad*, y con nuestras plegarias, sacamos a todos esos personajes de la isla (¿a Calibán también?), Ariel ganará en ella la soledad feliz de un insecto ocioso (V, I, 88 – 94):

Amor

Ariel: *¿Me queréis, amo? ¿No?*

Próspero: *De corazón, mi delicado Ariel...*

(IV, I, 48 - 49)

Próspero: *¡Ése, ése es mi exquisito Ariel! Te voy a echar de menos,
Pero, aun así, tendrás la libertad: bien, bien, bien.*

(V, I, 95 - 96)

“Do you love me, master? No?” (IV, I, 48). “¿Me queréis, amo? ¿No?” Ariel procura su libertad, pero solicita, además (no sabe si lo tiene seguro), el amor de su señor. El mago lo acaricia: “Dearly, my delicate Ariel” (IV, I, 49). “De corazón, mi delicado Ariel...” Y Próspero, que obliga a su espíritu con su *Arte*, lo echará, cuando lo suelte, de menos: “I shall miss thee...” (V, I, 95)

Servidor

Ariel sirvió primero a la bruja Sýcorax, y luego al buen mago. Con la misma voz, “*servant*”, designa Próspero su empleo antiguo y el que lo sujeta a él. Ariel fue el servidor, o sirviente, de Sýcorax y de Próspero, su criado, su doméstico, su camarero. También, su vasallo (que ellos eran sus señores feudales). También, su esclavo (que ellos eran sus amos). También, su familiar, su demonio privado (que ellos, con sus *artes*, negras, o blancas, lo dominaban). También, su siervo, o sea, su sacerdote (son dioses, Sýcorax y Próspero, echados de sus terrenales cielos). También, y sobre todo, fue Ariel *servidor* de Próspero en el sentido teatral²³¹ y, con el socorro de sus “ministros menores” (III, III, 87), dirige la representación de *La Tempestad*, la *comedia* que ha escrito el Mago.

²³¹ Así, el rey Jacobo llama en un documento a Laurence Fletcher y William Shakespeare sus “servidores”, y les daba licencia y autorización para usar y ejercer el Arte y la Facultad de representar Comedias, Tragedias, etcétera; así, algunas compañías eran conocidas como “Servidores” de este o aquel noble patrón.

historias (“*stories*”) y *cuentos* (“*tales*”)

Historia y cuento de Próspero

*

¿Por qué se quita el hábito de Mago Próspero (I, II, 23 – 25) para contar a su hija su *historia*? Quiere, con eso, creo yo, que parezca verdadera. *Ecce homo*.

Próspero: ...*Siéntate,*
 Que ahora debes aprender más cosas.

Miranda: *Habéis, muy a menudo,*
 Empezado a decirme qué soy,
 Pero os deteníais, y me dejabais
 Entregada a inútiles
 Inquisiciones, concluyendo: “No.
 Espera, todavía no.”

Próspero: *La hora*
 Ha llegado, el momento exacto
 Que te obliga a aprestar el oído.
 Obedece, y ponme atención.

(I, II, 32 – 38)

Próspero vigila desde el principio que su hija le preste atención, o sea, que escuche lo que le dice con “cuidado, advertencia, aplicación, quietud y silencio” (*Aut.*). Le pide que se siente, y se sienta él con ella. La cogería, digo, de la mano. La miraría a los ojos.

Quiso averiguar, primero, qué recordaba Miranda (I, II, 38 – 52). Puede, entonces, Próspero, *enterar* a su hija, darle entera noticia de su persona. Era él el Duque de Milán, y ella, en calidad de heredera única suya, princesa (I, II, 53 – 59). Sin embargo, “mediante fullería” (I, II, 62) los echaron de su sitio. Ya ha despertado la curiosidad de su hija: “Por favor, seguid” (I, II, 65). Pero Próspero, una y otra vez, mientras cuenta a su hija la traición que le hizo su hermano, la riñe, que parece distraída: “Óyeme, te lo ruego...” (I, II, 67) “¿Me atiendes?” “Señor, sí, con todos mis sentidos.” (I, II, 78) “¿Es que no me atiendes?” / “Oh, sí, mi buen señor, sí.” “Te lo ruego, escúchame” (I, II, 87 – 88). “¿Me oyes?” “Vuestro cuento, señor, sanaría a un sordo” (I, II, 106). Continuamente tiene Miranda que asegurar a su padre: sí, sí, su *historia* la conmueve: “¡Oh, cielos!” (I, II, 116) “¡Ay, qué pena! / Yo, que no recuerdo haber llorado entonces, / lloraré otra vez ahora: el caso / me exprime los ojos” (I, II, 132 – 135).

Próspero: *Oye un poco más, y te traeré
 Luego hasta la ocasión presente,
 Que se nos viene encima, sin la cual
 Fuera esta historia [story] impertinente.*
 Miranda: *¿Por qué motivo no nos destruyeron
 En esa misma hora?*
 Próspero: *Tu demanda
 Es oportuna, niña:
 Mi cuento [tale] provoca esa pregunta.*

(I, II, - 135 - 140)

Le recordó cómo los abandonaron en medio del mar, en “el esqueleto podrido de un bote, sin aparejos, / sin jarcias, ni vela, ni mástil” (I, II, 146 – 147), y cómo, “por divina providencia”, alcanzaron la isla (I, II, 158 – 159), bien abastecidos de cosas necesarias y de los libros que podían remediarlos (I, II, 160 – 168). Próspero se levanta ahora. Y, aunque no se dice, vuelve a ponerse la capa de mago. Ha terminado su historia: “Ahora yo me pongo en pie. / Tú sigue sentada, y escucha el final de nuestras penas marinas” (I, II, 169 – 170). Le recuerda su llegada a la isla, y su perfecta tutoría (I, II, 171 – 174). Miranda quiso saber aún por qué su padre había levantado aquella tormenta. Próspero contesta con impaciencia: “Sólo esto más has de saber...” (I, II, 177) Dice el “extrañísimo accidente” que ha traído a sus enemigos “hasta esta playa”, y la “estrella muy auspiciosa” cuya “influencia” debe cortejar ahora. “Y cesen aquí tus preguntas. / Te ha entrado sueño, una pereza dulce: / déjate llevar por ella: sé que no puedes hacer otra cosa” (I, II, 178 – 186). Próspero duerme entonces a su hija, para tratar con Ariel, y la despierta luego. “La extrañeza de vuestra *historia* [story] / me pesó” (I, II, 308 – 309).

Harry Berger Jr.²³² nota aquí en Próspero “un cierto nerviosismo retórico”. Pone mucho cuidado en que su hija crea su “*historia*”.

*

Próspero había encerrado, dentro de un círculo encantado, a sus enemigos, había dicho sus pecados y, cumplida su penitencia, los perdonaba. Ahora rompía su varita mágica, y la enterraba, y abismaba su *Libro*, y se quitaba la capa de mago. Pidió su sombrero y su espadín de Duque, y se presentó.

²³² 1988: 27.

Sin embargo, dudaban aún de su realidad (los confundía, quizás, “algún otro hechizo”), y les parecía, su “*historia*” (“*story*”), “extrañísima” (“most strange”) (V, I, 111 – 117)

Otra vez Próspero está empeñado en decir su “*historia*”:

Próspero: *Señor, invito a vuestra Alteza,
Con vuestros hombres, a mi pobre celda,
Donde esta noche descansaréis.
Perderé, eso sí, parte de ella,
Con un relato que sin duda hará
Que pase muy deprisa: la historia [story]
De mi vida, y los particulares
Accidentes que han tenido lugar
Desde que yo llegué a esta isla...*

(V, I, 300 – 306)

Alonso: *Mucho ansío oír
La historia [story] de vuestra vida, que debe,
Con sus extrañísimas maravillas,
Cautivar los oídos.*

(V, I, 311 – 313)

“I’ll *deliver* all...” (V, I, 313) Próspero lo contará “*todo*”. O bien, aprovechando otro uso del verbo “*deliver*”, ayudará, como comadrón, a dar a luz, a traer al mundo, su *historia* entera.

*

La relación que hace el Rey Mago de su *vida* es “*historia*” [“*story*”], en cursiva, y “*cuento*” [“*tale*”].

Dueño de la *Historia* general, y de algunas *historias* particulares

Próspero es además dueño de las *historias* (de las *vidas* transformadas en texto) de Sícorax, Calibán y Ariel (I, II, 250 – 293). Próspero las repite una y otra vez, subrayando el origen viciado, monstruoso, de Calibán, y la deuda de su “espíritu”. Con ella se habilita como Rey de la isla y amo y señor, por derecho, del duende y del salvaje.

Cuento e historia de Calibán

Calibán es *mal sujeto* en el sentido althusseriano, puesto que no reconoce su sometimiento (Althusser, 1978: 165 – 166). Mira en la *Tercera parte de El rey Enrique VI* (V, V, 17). Eduardo, príncipe de Gales, el hijo del depuesto Enrique Sexto, ha sido hecho prisionero por el traidor, otro Eduardo, de los York, pero no se somete: “¡Habla como sujeto, orgulloso y ambicioso York!” “Speak like a subject...!” Es que hay una *manera* de hablar el *sujeto* (y de pensar, y de desear, y de soñar, y de leer, y de escribir). Mira ahora en *Ricardo II* (II, III, 133 – 134). Ha regresado a Inglaterra Enrique Bolingbroke, que fue duque de Hereford y será (se hará) el rey Enrique VI. El Segundo Ricardo lo había desterrado y desposeído. Ahora venía armado, querelloso: “¿Qué queréis que haga? *Soy sujeto, / y desafío a la ley.*” “What would you have me do? *I am a subject, / and challenge law.*” Igual que este Enrique Calibán es sujeto bravo, rebelde, cimarrón, “*mal sujeto*”, y no se dejará avasallar por *la Ley* (de Próspero).

Calibán, entonces, *mal sujeto*, quiere decir también su *historia*, y la última de la isla.

Calibán: ...*Esta isla es mía. La heredé*
 De Sýcorax, mi madre,
 Y tú me la quitaste.
 Al principio, cuando llegaste aquí,
 Me acariciabas,
 Y me tenías en mucho; solías
 Darme agua de bayas,
 Y me enseñaste a nombrar
 La luz más grande,
 Y la menor,
 Que arden de día y de noche;
 Yo entonces te amaba,
 Y te mostré todas las cualidades
 De la isla, los manantiales
 De agua clara,
 Las minas de salmuera,
 Lugares fértiles y yermos:
 ¡En mala hora
 Lo hice!

*¡Que todos los hechizos
 De Sýcorax,
 Sapos, escarabajos y murciélagos,
 Lluevan sobre vosotros,
 Pues soy yo todos los sujetos
 Que tenéis, yo, que era antes
 Mi propio Rey!
 Y ahora me habéis encerrado aquí,
 En esta pocilga de dura roca,
 Mientras apartáis para vuestro uso
 El resto de la isla.*

(I, II, 333 – 345)

Calibán conoce bien sus derechos sobre la isla: es herencia suya, él es su única criatura natural, y la ha aprendido, y la ama. Próspero, primero, lo ahijó, y lo educó, y él, agradecido, fue su guía, su rumbeador. Hasta que lo desposeyó, lo avasalló, lo encarceló en una caverna. Segunda vez lo maldice. Próspero se apresura a contradecir su versión: “Thou *most lying* slave...!” “¡Tú, esclavo *embustero*...!” (I, II, 346)

Calibán usa el idioma que ha aprendido de sus amos para maldecirlos (I, II, 365 – 367): “*And yet I needs must curse...*” (II, II, 4) No puede hacer otra cosa. Es toda la libertad que le queda. Pero también puede decir con él, todavía, su *historia*:

Calibán ha presentado ante su nuevo (ridículo) señor una “*querella*” (“*suit*” [III, II, 37]) contra Próspero: “Como te contaba antes, yo soy sujeto de un tirano, un hechicero que, con arterías y fullerías me ha quitado esta isla” (III, II, 40 – 42). Ariel estorba la relación de esa peligrosa *historia*, diciendo, escondido, invisible, las tres veces de los cuentos, que miente, que miente, que miente (“Thou *liest*.” [III, II, 43, 61, 73]). Calibán subraya, ofendido, que es verdadero: “Yo no miento.” (“*I do not lie*.” [III, II, 46]). Y sigue adelante con su demanda.

El “*cuento*” (“*talé*” [III, II, 47 y 81]) o “*historia*” (“*story*” [III, II, 145]) de Calibán es doble: encierra su “*querella*”, forense, contra Próspero (reclama la libertad primera que gozaba en su isla), y la trama de la revolución, con el asesinato del tirano. Con eso ganarían a su “brava” hija (III, II, 101), y un “bravo reino” (III, II, 142).

Tempestad de teatro

Prólogo

La Tempestad es una obra *metadramática*²³³: es teatro, y trata de lo que el teatro puede o no.

Como el *Autor* de *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, Próspero sale “con manto de estrellas y potencias en el sombrero”, de Brujo. Ha dado forma a la “oscura materia” de este mundo, que es, dice, “un suspiro” de su “voz”, “un rasgo” de su “mano” (32 – 34), “hechura” suya (36). Sí: el Rey Mago se escribió, doce años atrás, en la isla fantástica, con su pequeña. Allí ensayaron un paraíso que ahora (Miranda está en sazón, tiene la humedad perfecta) falla. Y Próspero escribe *La Tempestad*, para, casando a su hija con algún príncipe de cuento, ganar su redención (que es su rendición). Ha escrito, ya, a Calibán, su porción monstruosa. Ha escrito, ahora, a Ariel, para que dirija la representación con la ayuda de sus “ministros menores” (III, III, 87). Hace (dice), además, la *parte* principal. Sin embargo, *La Tempestad* no es de las comedias “premeditadas”, “distendidas” (puestas “por extenso”, “di parola in parola”) o “sostenidas”. Es *commedia improvvisa* o *all'improvviso*. La ausencia de texto la caracteriza. Es, sí, *jouer du masque*, juego de máscaras que usan, para *hacer* su *persona*, el *canovaccio* (la espina repelada del argumento en una hoja), los *lazzzi* (viejas gracias, acrobacias gimnásticas o verbales, comodines que salvan los momentos más apagados de la representación) y los *generici* (“esqueletos de personaje, fantasmas de tipos cómicos”²³⁴). Apoyados sobre estas muletas los actores intentarán que adelante su bellísima, difícil, peligrosa empresa²³⁵.

Pero (y sigo aún a Calderón) ¿acertarán los personajes esta *comedia nueva* (457 – 458)? Por ahora “se miran *perdidos*” (473). Próspero alcanza mucho menos que Dios Todopoderoso. Podrá, quizás, “*con el apunto*” “enmendar al que errare / y enseñar al que ignorare”. No obstante, sus máscaras tienen “*ya*” (nacen con él) “*albedrío*” (482), y harán, y dirán, sus *partes* como quieran.

²³³ Traister (1988: 127 – 128).

²³⁴ Tessari (1981: 90 – 91).

²³⁵ Así califica Andrea Perrucci, en *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699) (ed. A. G. Bragaglia, Florencia, Sansoni, 1961, pp. 159 – 162), las representaciones de la *Commedia dell'Arte*. En Tessari (1981: 140).

Próspero, *autor* de *La Tempestad*

Como Pedro de la Rosa en aquel entremés²³⁶, Próspero, *autor* de *La Tempestad*, parece dirigir “*un ensayo general*”.²³⁷ Barbara Howard Traister desmenuza a Próspero como Tribuno de los Festejos Públicos (“Master of the Revels”), presentador de máscaras (“masque presenter”)²³⁸, “productor y director de espectáculos”²³⁹. Próspero es el autor de la tempestad inicial y (a eso voy) de *La Tempestad*, y tiene *arte* o *parte* en todas las escenas que tienen lugar en estas tres horas, más o menos. Él escribe esto que es y no es comedia. Pero su preternatural compañía la dirige Ariel, y Ariel es también su primer actor. Voy poco a poco.

²³⁶ Andrés Gil Enríquez, *El ensayo* (1668).

²³⁷ Berger, Jr. (1988: 27).

²³⁸ Traister (1988: 115 – 122).

²³⁹ Traister (1988; 115).

La tempestad

*

Miranda cree la tempestad *real*, pero no *natural*, sino *mágica*: sospecha que la ha levantado su padre con su “Arte” (I, II, 1 – 2).

*

“Be collected: / No more *amazement*” (I, II, 13 – 14). Próspero pide a su hija que cese su “confusión”, o “embeleso” (“la suspensión y pasmo que ocasiona en el ánimo alguna fuerte imaginación, dejando sin movimiento, y aun sin sentido, al que lo padece” [Aut.]). Que “no ha habido daño alguno” (I, II, 15). Se quita entonces su manto, o capa, de mago, y la deja en el suelo, que va a confesarse, a ser verdadero (I, II, 23 – 24). Y sí, “el espantoso *espectáculo* [*spectacle*] del naufragio”, lo ha “ordenado” él “haciendo provisión de todo con [su] *Arte*” (I, II, 26 – 28).

*

Próspero ha dormido a su hija e invoca (pega el verbo, fáustico) a Ariel (I, II, 187 – 188). Ariel lo saludó, ofreciéndose:

Próspero: ¿Has representado [perform’d], *espíritu*,

La tempestad que te encargué, punto por punto?

Ariel: *En todos sus artículos.*

(I, II, 193 – 195)

Dice, y la describe. “I flam’d *amazement*” (I, II, 198). Prendió, con sus llamas, la *confusión*, que es “perturbación del ánimo, y como especie de asombro y admiración, ocasionada de alguna novedad o motivo no esperado”, y también “inquietud, turbación y desasosiego del ánimo, procedido de alguna fuerte consideración o de otro afecto y motivo que lo altera y perturba” (Aut.).

*

La primera escena *representa* la tempestad que titula el *romance*, y el naufragio de la nave real. Ahora bien, todo, el aparato de la tormenta, los meneos de la embarcación, la marejada terrible, es *ilusión* que Próspero ha encargado a Ariel que fabrique para *perder* al Rey de Nápoles y a sus cortesanos en su isla. Pero también engaña a Miranda. Y al público (y al lector), hasta que Próspero descubre a su hija que lo que ha contemplado es un “*espectáculo*” (“*spectacle*” [I, II, 26]), visión teatral, y Ariel lo confirma.

Disposición de los personajes

Ariel representó, primero, la tempestad, y el naufragio de la nave real.

Próspero: *De la nave del Rey,
Y de la marinería, di cómo has dispuesto,
Así como del resto de la flota.*

(I, II, 224 – 226)

Hizo después que el resto de la flota (creyendo verdadero el hundimiento de la capitana) regresase a Nápoles (I, II, 232 – 237). “En buen puerto, segura” (I, II, 226), dejó la nave, y, dormidos, con un hechizo que añadió a sus trabajos, amontonó debajo de los “*escotillones*” al Capitán, al Contramaestre y a los marineros (I, II, 230 – 232) (los despertará en el último acto, para que puedan sacar a su señor de la isla). Dispersó entonces a los demás “en *compañías*” (“in *troops*” [I, II, 220]) por el lugar. Apartó a Fernando, el príncipe, “en un ángulo extraño de la isla” (I, II, 221 – 224), para que hiciese su *máscara* de *enamorado*. Juntó, en otro punto, al Rey y a sus hombres, sus leales, y sus traidores. Y soltó en otra playa a Estéfano, el bodeguero, y Trínculo, el bufón, las *partes ridículas* de la comedia, para que intentasen su revolución de sainete con Calibán.

Trabajos del *príncipe*

“Ariel, tu labor / la has desempeñado [*perform*’²⁴⁰] exactamente, pero hay más trabajos...” (I, II, 237 – 238)

Debía hacerse ahora Ariel “semejante a una ninfa de los mares”, y volverse invisible (I, II, 301 – 306), y guiar, con una canción (I, II, 377 – 389), a Fernando, el principito, hacia una playa conveniente. Con otra (I, II, 399 – 407) le da noticia (pero es cruel engaño) de que su padre yace en el fondo del mar. La voz y la música son del estupendo duendecillo; la letra, seguramente, también. Pero es poesía por encargo. Había de cumplir dos objetivos: hacer del chico un hombre, y arrimarlo a la chica. Próspero está satisfecho: “La cosa va, ya veo, / tal y como mi alma *apunta* [*as my soul prompts it*]” (I, II, 422 – 423). El verbo que usa lo saca de los teatros. “A primera vista / se han hecho ojitos” (I, II, 443 – 444). “Funciona” (I, II, 496). Y agradecido: “¡Espíritu, fino espíritu! Te soltaré / dentro de dos días, por esto” (I, II, 423 – 424). “Delicado Ariel, / te daré la libertad por esto” (I, II, 444 – 445).

El Padre-de-la-Novia, para probar al Príncipe, le impone trabajos (I, II, 452 – 455). El primero, y el mayor, es su duelo (que se piense huérfano). Los demás son físicos, y ensayan su humildad. Próspero aseguró a Fernando con cepos, bebería agua del mar, no lo alimentarían otra cosa que “tellinas del arroyo, raíces marchitas, y las cáscaras / que hacían de cuna a la bellota” (I, II, 463 – 467), y tendría que apilar “varios millares” de leños (III, I, 9 – 10).

²⁴⁰ Casi, “tu parte la has representado exactamente...”

Ansiedades

Próspero promete de nuevo a Ariel que le dará la libertad, pero insiste en que Ariel siga su guión “exactamente”, “en todos sus puntos”. “Hasta la última sílaba” (I, II, 501 – 504). Sufre ansiedad: quiere evitar el caos de la *commedia all'improvviso*, marcada por la *ausencia de texto*.

Tentaciones

Ahora Ariel duerme al Rey de Nápoles y a sus cortesanos más fieles, pero deja muy despabilados a Antonio y Sebastián, para calar sus peores naturalezas. Antonio, otro Satanás, tienta a Sebastián. Si él asesinase al buen Gonzalo, y Sebastián a su hermano, el Rey, se verían ambos muy aumentados... Ya han desenvainado las espadas... Pero Próspero, “a través de su Arte”, ha conocido (¡está escrito *en su Libro!*) “el peligro”, y encarga a Ariel que dé la alarma, “que, de otro modo, su *projecto* muere” (II, I, 192 – 294).

La revolución de entremés (I)

“En otra parte de la Isla” Calibán tropieza con Estéfano, el bodeguero, y Trínculo, el bufón. Porque Estéfano le da a beber un “licor celestial”, le parece “un bravo dios”, y lo adorará en adelante (II, II, 118 - 119), y será su “sujeto” (II, II, 152). Su canción, que dirige, resentido, a Próspero, celebra su escuálida “libertad”: “¡Ban, Ban, Cacalibán / tiene un nuevo amo: consíguete tú un nuevo azacán!” (II, II, 184 – 185)

Esta escena ¿la tenía también escrita, o al menos esbozada, Próspero? Ariel ha apartado a Estéfano y a Trínculo adrede. Sin embargo, el *paseo* que van a representar Calibán y los dos fantoches no divierte al Rey Mago; al contrario, lo enfadará mucho.

Alcahuetería

Mientras tanto, Próspero observa, teatralmente oculto, los trabajos del príncipe, y la “visitación” (III, I, 32) que le hace su hija (III, I). Está contento: “*gl’innamorati*” hacen su máscara como toca.

Próspero: *No sabría alborozarme con esto*
 Tanto como ellos, que se sorprenden
 De todo, pero nada puede ya
 Darme mayor gozo.

(III, I, 92 – 94)

El *libro* de Próspero

-- ...Yo iré a *mi libro*,
Que todavía, antes de la hora
De la cena, debo llevar a cabo [“perform”]
Cosas que son aquí muy pertinentes.

(III, I, 94 – 96)

“I’ll to *my book*...” El *libro*, claro, es el de *La Tempestad*. Y otra vez utiliza el verbo “perform”, tan teatral.

La revolución de entremés (II)

Calibán contó a su nuevo amo su *historia*, dijo su *querella*, y le pidió que lo vengase, asesinándolo. Estéfano sería, entonces, el señor de la isla, y él lo serviría. Pero debe, primero, apoderarse de “sus libros”, y quemarlos, “que sin ellos / es un simple, igual que yo, / y no le obedece espíritu alguno” (III, II, 85 – 93). Serían luego suyos los “bravos utensilios” que su antiguo amo guardaba para amueblar su casa (III, II, 94 – 95), y su hija, su hija, que le daría “brava prole” (III, II, 103). Ariel, segundo Hamelín, con tambor y caramillo desvió a las ratas.

El Banquete

“Varias Formas extrañas” sirven un banquete espléndido para el Rey de Nápoles y su séquito, y desaparecen luego. Próspero estudia a sus personajes, “arriba (invisible)”. A todos admira aquel “retablo animado de títeres” (III, III, 21), y su “excelente pantomima” (III, III, 39), pero lo creen verdadero, y comerán las maravillosas viandas.

Pero el espectáculo no ha terminado. “Entra Ariel, de harpía”, agita las alas sobre la mesa, y el festín se hace humo. A continuación recita los pecados de aquellos hombres. Próspero lo felicita:

Próspero: *Bravamente has representado,
Mi Ariel, la figura de esta harpía,
Tenía una gracia
Devoradora: de mis instrucciones,
De todo lo que habías de decir,
No has omitido nada:
De igual manera, con mucha viveza
Y extraña observación,
Han hecho sus papeles
Mis ministros menores.
Mis altos encantamientos funcionan,
Y a éstos, mis enemigos, los tengo
Ahora en mi poder,
Atados a su confusión.*

(III, III, 83 – 90)

Aquí Próspero se dirige a Ariel como *Director* de esta escena que el espíritu, con sus “ministros menores”, los demás miembros de su compañía, ha representado, alabando su graciosa y precisa actuación. Queda clara, además, la doble condición de su *Arte*, mágica y cómica.

La Máscara

A continuación ordena “cierta vanidad de [su] *Arte*” (IV, I, 41), una máscara nupcial, con epitalamio, que Ariel y sus “compañeros menores” representan, una especie de boda de mentirijillas. Salen Iris, Ceres y Juno a bendecir a los novios ...

Fernando: *Es ésta una visión majestuosa,
Encantadora, llena de armonía.
¿Sería osadía pensar que éstos
Son espíritus?*

Próspero: *Espíritus son
A los que, con mi Arte, he sacado
De sus confines para que figuren [enact]
Mis presentes fantasías.*

(IV, I, 117 – 122)

Eso hace Ariel, con su compañía: figurar, representar, las *fantasías* de Próspero. Fantasía vale imaginación. “Significa asimismo ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso, y así se dice, las fantasías de los Poetas y de los Pintores” (*Aut.*).

Mas Próspero teme que se estropee la frágil ilusión, y pide silencio, “o falla nuestro embrujo” (IV, I, 125 – 128)

Próspero se acuerda, en eso, de Calibán. Y se harta de tanto teatro:

Próspero: *...Nuestra máscara termina ahora.
Éstos, nuestros actores, como os dije,
Eran todos espíritus,
Y se han desvanecido en el aire,
En el aire más fino,
Y al igual que la fábrica
Sin fundamentos de esta visión,
Las torres que llegan hasta las nubes,
Los palacios magníficos,
Los solemnes templos, el mismo globo,
Sí, y todo lo que en éste se halla,
Se disolverán, y,
Al igual que este paso sin substancia,
No dejarán huella alguna. Somos*

*La materia de la que están hechos
Los sueños, y uno rodea nuestra
Pequeña vida.*

(IV, I, 148 – 158)

“*Our revels now are ended.*” Próspero no habla sólo de esta máscara, “visión” o “paso”. Todo lo que tiene lugar en el globo del mundo, pero también, pero sobre todo (esto lo diría el actor con un gesto), en El Globo, su teatro de la orilla fantástica del Támesis, o sea, *La Tempestad*. Todo es *sueño*.

La revolución de entremés (III)

Manda entonces a Ariel que aborte la revolución de los idiotas, y el espíritu, hechizándolos con su música, los lleva hasta un pozo ciego, cerca de la celda, y los deja allí, rebozándose (IV, I, 171 – 184). Luego, siguiendo las instrucciones de su señor, los tienta con baratijas (IV, I, 184 – 187). Ahora Próspero y Ariel los achucharán con una perrada imaginaria (son, otra vez, “diversos Espíritus” [IV, I, 255 – 262]).

Acto V

Harry Berger Jr.²⁴¹ entiende que el Acto V es el “momento estelar” de Próspero. En él...

...acapara el escenario como actor, director y héroe; es el anfitrión oficial, y recibe a los visitantes; es el presentador, y da explicaciones, y promete seguir entreteniéndolos después de la cena; es el empresario teatral, y está muy ajetreado sacando maravillas, sorpresas y reuniones de su barroco saco de trucos.

²⁴¹ 1988: 38.

El *experimento*

“Entra Próspero *con su hábito de mago*, y Ariel.”

Próspero: *Ahora alcanza mi experimento*
Su punto de ebullición: mis retortas
No se han resquebrajado, obedecen
Mis espíritus, y el tiempo guía
Derechamente su carroza. ¿Cómo
Va el día?

Ariel: *En la sexta*
Hora; aquí dijisteis, mi señor,
Que iban a cesar nuestros trabajos.

(V, I, 1 – 5)

“En el principio...” (“first”) fue “la tempestad”. Con “la tempestad” comenzó el *Libro*, la *Comedia*, el “experimento” (“project”), *La Tempestad*. Han pasado tres horas, y llega el Acto Quinto, el último.

“But this rough magic / I here abjure...”

Ariel ha encerrado a los hijos de algo en un círculo encantado, en el bosquecillo de tilos que rodea la Celda. Son sus prisioneros (V, I, 7 – 11).

Próspero: ...*Si su penitencia fuese sincera*
No extenderé el alcance de mi único
Propósito un ceño más allá.
Vé a soltarlos, Ariel: romperé
Mis hechizos, restauraré sus sentidos
Y serán ellos mismos.

(V, I, 28 – 32)

Próspero despidió entonces a los duendes de diversas especies que lo habían ayudado a tanto, a tanto (aunque todo ello lo alcanzase “con [su] potentísimo *Arte*” (V, I, 33 – 50).

Próspero: ...*Mas de esta ruda magia abjuro*
Aquí y, cuando haya ordenado
Alguna música celestial (cosa
Que hago ahora mismo)
Para trabajar como yo deseo
Sus sentidos (y otra cosa no busca
Este aire encantado),
Romperé mi varita,
Le daré sepultura
Varios codos debajo de la tierra,
Y, en profundidades
Que ninguna plomada
Ha sondado jamás
Abismaré mi libro. Música solemne.

(V, I, 50 – 57)

El hechizo va disolviéndose (V, I, 58 – 82). Ya son, otra vez, “ellos mismos” (V, I, 31 – 32). Dudan aún de esto que, sin embargo, es real (V, I, 104 – 106). Próspero se quita el traje de *Mago* y se presenta como era antes, “Milán”, con el sombrero y el espadín de *Duque*. Una y otra vez tiene que asegurarles que han cesado los prodigios. Importa mucho a Próspero que *crean* que *La Tempestad*, la comedia que han representado, es verdadera.

Reuniones

El Rey de Nápoles dijo su “pérdida” “irreparable” (V, I, 140). “He perdido (...) a mi amado hijo Fernando” (V, I, 137 – 139). Próspero también había perdido, “en esta última tempestad” (V, I, 153) (en *La Tempestad*) mucho, tanto como él, a su hija. Y ahora intentaría consolar a su antiguo enemigo con “una *maravilla*” (V, I, 170). Pidió a Alonso que se asomase a su Celda. Próspero descorre una cortina y “*descubre* a Fernando y Miranda jugando al ajedrez” (V, I, 171 – 172). El Rey espía su conversación, y teme que sea solamente “una [otra] *visión* de la isla” (V, I, 175 – 177). No lo era, y Próspero y Alonso trataron el feliz matrimonio de sus hijos.

Trae luego Ariel, de la “compañía” del Rey de Nápoles, a Estéfano y Trínculo, y, de la Casa de Próspero, a Calibán. Para ganar el perdón del Mago asearían la celda que serviría esa noche (¿la última?) de dormitorio común. Calibán sería “sabio” en adelante y buscaría “la gracia” (V, I, 292 – 295).

Así, como suelen las comedias, ésta empezaba “por riñas, cuestiones, desavenencias, despechos”, y se remataba “en paz, concordia, amistad y contento” (Cov.).

Ya está, casi. Pero les falta el barquero que los cruce a la otra orilla. Próspero manda a Ariel a la nave, y el duende despierta a la marinería, que había dejado encantada “bajo los escotillones” (V, I, 95 – 103).

Final (o casi)

Próspero contará, esa noche, su *historia*, y promete a sus invitados forzosos que al otro día los sacará de la isla (V, I, 313 – 316). Sin embargo, él no puede, solo:

Próspero: ...[Aparte, a Ariel.] *Mi Ariel, pollito, ésa
Será tu carga: ¡luego, otra vez
Te verás libre de los elementos!
¡Buena suerte!*

(V, I, 316 – 318)

Epílogo

“ Próspero no está seguro de su público ”.²⁴² O, más bien, no está seguro de la eficacia de la comedia que ha escrito.

Desde muy temprano surge, en los estudiosos de *La Tempestad*, la cuestión de la fe poética que señorea el epílogo:

Soy consciente de que, en efecto, en esta obra, se aparta demasiado de la verosimilitud que debería ser observada en este tipo de textos; sin embargo, lo hace con tanta fineza que uno tiende fácilmente a *tener más Fe, por él*, de lo que la Razón permite. Su Magia tiene algo muy Solemne, muy Poético...²⁴³

El poeta ha invocado aquella *fe poética*, aquella convicción intelectual, que es necesaria para hacer que parezca verdad lo que de otro modo juzgaríamos casi fabuloso.²⁴⁴

En el Epílogo es Próspero quien se nos acerca, no, como en otros, el actor que lo re-presenta.²⁴⁵ Viene a seducirnos (a engañarnos, a procurar que demos por verdadera su fábula), porque es menos de lo que era, y no puede terminar la obra sin nuestro socorro:

La mayoría de los epílogos dramáticos (...) forman una especie de segundo final, de final suplementario. En él, el actor que ha interpretado uno de los papeles principales (...) abandona su personaje y se acerca al público como actor (...) Así, el epílogo es un mero suplemento del cuerpo principal de la acción, un añadido convencional que se pega a la acción que ya ha concluido. Próspero, sin embargo, no se acerca al público como actor, sino como Próspero, pero desposeído, sin sus poderes mágicos. (...) [Además], puesto que el epílogo incluye al público dentro de la acción principal de la obra, *para que la complete*, el público se transforma, no en el espectador marginal, desplazado, de la obra, sino en su sujeto implícito, en su juez y, en cierta manera, en su creador.²⁴⁶

La obra no deja a Próspero con el control absoluto, y resulta significativo que al final abandone el espacio que ha colonizado para ejercer su espectacular autor/idad en otra parte, fuera del escenario. En el epílogo, que dice Próspero, vuelve a sujetarse a las exigencias del teatro colaborativo.²⁴⁷

²⁴² Berger, Jr. (1988: 40).

²⁴³ Rowe (1991: 31).

²⁴⁴ Coleridge (1991: 52 – 53).

²⁴⁵ Kiernan (2001: 100).

²⁴⁶ Patrick (1988: 83 – 84).

²⁴⁷ Masten (1997: 110).

Ahora bien, ¿podemos tanto?

Hemos de admitir (...) una perplejidad nerviosa, mezclada, francamente, con resentimiento. ¿Cómo *podemos* nosotros conceder la indulgencia que nos pide en su epílogo de una manera tan renqueante, tan dócil? Somos prisioneros suyos, y es él quien nos ha llenado de embarazosas dudas, de desasosiegos. Desde luego nosotros no estamos en condición de dar la libertad *a nadie*.²⁴⁸

Por primera vez vemos a Próspero en el mundo real, plantado más allá de los confines de su círculo mágico, preparándose para enfrentarse a la vida con los mismos medios ordinarios de cualquier hombre. (...) *El epílogo es, así, otro prólogo; él sigue tentando, experimentando, indeciso, al borde del abismo...*²⁴⁹

*

“Ahora mis encantamientos están todos arrimados...”²⁵⁰

“*Now...*” “Ahora....” Toca. Se han agotado los plazos, y no hay más demoras. Ahora, empezando de nuevo, como nuevo, si es que se puede.

“*my charms...*” “Mis encantamientos...” La prosa es cosa común, que acerca. Pero si empleas rimas o aliteraciones, si repites acentos, si mides y agrupas las frases, te apartas de los demás, buscas, recogido, lo otro, lo que no entiendes, lo que habrá o no. La poesía primera fue mágica, religiosa, mester de hechicería. *Charm* viene de *carmen*, “verso brujo”, como se dijo *encantar* de los murmullos entonados con que el iluminado forzaba a sus angelicos.

“...*are all o’erthrown...*” “Están todos arrimados...” Arrimar “vale también dejar para siempre, y como abandonar, y olvidar lo que antes se hacía, o el ejercicio, empleo y ministerio en que uno se ocupaba, entretenía y trataba: y así se dice Fulano arrimó los libros, arrimó las armas, &c.” (*Aut.*). El *Diccionario de Autoridades* trae más ejemplos: se arrima la guitarra, el cetro, el bastón de mando. Próspero, aquí, da por hecho lo que dijo atrás, a solas (cuando uno habla de veras), en monólogo famoso con acompañamiento de arpa. Próspero ha renunciado a las artes de las que se valía y, por si le tentase emplearlas luego, y con tal de que nosotros, que lo vigilamos, sepamos que va en serio, aparta el palo prodigioso y el *Libro* que guarda su ciencia donde no pueda alcanzarlo.

²⁴⁸ Auden (1991: 81).

²⁴⁹ Berger, Jr. (1988: 41).

²⁵⁰ Aquí no cuento sílabas, que me importa traducir el Epílogo exactamente.

*

*“Y todas las fuerzas que me quedan son las mías,
Y escasísimas.”*

Se nos allega Próspero sin poderes, desasistido de Ariel, tan desayudado como cualquiera.

*

*“...ahora, en verdad,
Habré de verme confinado aquí por vosotros,
O enviado a Nápoles.”*

Cuando recitas el epílogo, en teatro, te sales del cuento para pedir al público la venia y otras gracias. Aquí Próspero nos pone muy en alto, casi como a divinos. De nosotros depende, dice, nosotros le daremos cárcel o buen regreso.

*

*“No dejéis,
Ya que he ganado mi ducado,
Y perdonado al traidor, que viva
En esta isla vacía, bajo vuestro hechizo,
No, soltadme las amarras
Con la ayuda de vuestras buenas manos:
Vuestro gentil aliento mis velas
Debe hinchar, si no...”*

Ahora (eso, ahora, en sus penúltimas) gira la suerte, vuelcan los oficios, y hay mudanza de papeles: tú, que mirabas, tienes al antiguo mago cercado en el corral maravilloso de tu imaginación. Próspero, Miranda, Ariel, Calibán y los demás están o no, existen vagamente, son fantásticos aún. Animar sus figuras es tu faena. Incorpora sus cosas a las tuyas, dales bulto, luces y sombra, y vivirán.

Aplaudes (o te sonríes, o te estremeces callado, disimulando el lagrimón sentimental) y con eso el personaje se encarna, o sea, se hace carne, trasciende la ficción, se concreta.

La “fe poética”, decía Coleridge, obra cuando, adrede, y para ese momento, nos volvemos cándidos, bobos, y suspendemos nuestro descreimiento. Así, simples, idiotas, hacemos verdadero lo fabuloso: Próspero podrá casar muy bien a Miranda a la segunda (que las bodas del cuarto acto fueron teatrales), en Nápoles, y regresará a Milán a morir, como debe, aburridísimo.

*

*“...si no, falla mi proyecto,
Que quería agradar.”*

La intención de gustar, pregonada al final, es formularia, cosa de época o de género. Shakespeare la ha usado bastante. Próspero “vacila entre las opciones del aplauso y de la oración, entre el oficio del cómico y el del pecador, entre la obligación de dar al público placer o provecho moral.”²⁵¹

*

*“Ahora me faltan
Espíritus a los que obligar, Arte con el que encantar,
Y mi final es desesperado,
A menos que me vea rescatado por la oración,
Que con su máquina poderosa asalta
A la merced misma, y nos libra de los pecados.
Así como quisierais ser perdonados de vuestros crímenes,
Dejad que vuestra indulgencia me dé la libertad.”*

En otros epílogos piden disculpas al público por cortesía, no sea que alguno se haya molestado o, peor aún, que no se haya entretenido. En éste no. Aquí el perdón que se busca es religioso, está en el tuétano de la obra. Es el Epílogo, en sus últimos versos, un padrenuestro rezado al cielo de butacas. Nosotros, endiosados, desde el gallinero (que por algo llaman también paraíso) desligaremos o no a los personajes, sacándolos de la comedia, haciéndoles sitio en el corazón.

Epílogo: la última palabra. Tan seguro está de ello, de que, con eso, se termina (él, el mundo en el que se había quedado a solas con su hija), que “parece más reacio que nunca a abandonar” la isla, la representación. El Epílogo “es su acto final, el más revelador: no sólo intenta retrasar el adiós, está robando una [última] escena. (...) Uno tiene la impresión de que se está agotando, de que está, literalmente, *desanimándose*.”²⁵²

Y es que el final que ha escrito para sí mismo es tristísimo, espantoso:

La otra cara de su representación final es que es gratuita. Evita con ella regresar por ahora a Milán, abandonar el escenario; momentáneamente, no tiene que vivir su mezquina vida; y puede aún dirigirse a un público más allá de la isla, de la obra. Ha intentado trabajar las almas de los otros; ha

²⁵¹ Berger, Jr. (1988: 40).

²⁵² Berger, Jr. (1988: 38 – 39).

proporcionado el final feliz que esperábamos; y ahora se vuelve hacia nosotros, como si no estuviese del todo seguro de sus logros.²⁵³

El galés valiente, de George Purslowe²⁵⁴, termina con estas palabras del Bardo:

--...*Ahora os ruega el viejo Bardo que digáis
Si nuestra historia ha sobresalido por buena o por mala.
Si la juzgáis mala me encerraré yo en mi silenciosa tumba
Y, metido en mi mortaja, dormiré en la tranquilidad del polvo,
Aunque pretendía dar a luz por segunda vez.
Pero si ha gustado, entonces el Bardo afinará su voz
Para cantar de nuevo las alabanzas de este galés.
Las campanadas son la música de los muertos: antes de irme,
El sonido de vuestros aplausos me dirá si sí o si no.*²⁵⁵

En las traducciones se pierde mucho; aquí, casi todo. En el original inglés, los últimos versos dicen: “Ere I goe, / Your Clappers sound *will tell me I, or no.*” “*I, or no.*” “*Si yo [soy], o si no [soy].*” Y suena igual que “*aye or no*” (“*si sí o si no*”).²⁵⁶

Próspero, como este “viejo Bardo” cambrio (de otro país mágico), será o no, según ordenen nuestros “aplausos”. Y su cuento, *La Tempestad*, será o no sólo si nos lo creemos.

La Tempestad, “parece ser, *no va a terminar nunca...*”²⁵⁷ Próspero, que la ha escrito, que ha dirigido su representación para separarse de su hija, para sacarla de los humedales de sus sueños, vacila ahora. No sabe si servirá, su gastado cuento de invierno, todo aquel teatro. Si nos creeremos a este *Viejo* de comedia, que suelta a Miranda desapegado, generosamente.

²⁵³ Berger, Jr. (1988: 40).

²⁵⁴ *The valiant Welshman*, 1615.

²⁵⁵ Masten (1997: 111).

²⁵⁶ Como subraya Masten (1997: 111).

²⁵⁷ Kiernan (2001: 100).

BIBLIOGRAFÍA

- AUDEN, W. H. “Caliban to the Audience” (1991) [1945]. En PALMER, D. J., ed. (1991: 81 – 89).
- BANCES CANDAMO (1970), Francisco Antonio de, *Theatro de los theatros*, ed. W. Duncan Moir, Londres, Támesis Books.
- BERGER, Jr., Harry (1988) [1969], “Miraculous Harp: A Reading of Shakespeare’s *The Tempest*” (1969). En BLOOM (1988: 9 - 41).
- BERGMAN, Hannah E. (1984), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España (Siglo XVII)*, Madrid, Castalia.
- BLOOM, Harold (ed.), (1988), *William Shakespeare’s The Tempest. Modern Critical Interpretations*, Nueva York y Filadelfia, Chelsea House Publishers.
- BULLOUGH, Geoffrey (ed.), (1966), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. VI, “Other classical plays: Titus Andronicus, Troilus and Cressida, Timon of Athens, Pericles, Prince of Tíre”, Londres, Routledge & Kegan Paul / Nueva York, Columbia University Press.
- (1966), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. VIII, “Romances: Cymbeline, The Winter’s Tale, The Tempest”, Londres, Routledge & Kegan Paul / Nueva York, Columbia University Press.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997), *El gran teatro del mundo y El gran mercado del mundo*, ed. Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra.
- COLERIDGE, S. T., “An Analysis of Act I” (1991) [1811]. En PALMER (1991: 42 – 53).
- CRAIG, W. J., ed, (s. f.), *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press.
- DOR, Joël (1995), *Introducción a la lectura de Lacan: El inconsciente estructurado como lenguaje*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.
- DOWDEN, Edward (1991) [1875], “The Serenity of *The Tempest*”. En PALMER (1991: 61 – 66).
- DREHER, Diane Elizabeth (1986), *Domination & Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*, Lexington, Kentucky University Press.
- EWBANK, Inga-Stina (1994) [1964], <<The Triumph of Time>>. En MUIR (1994: 98 – 115).
- FIEDLER, Leslie A. (1994) [1973], <<Caliban as the American Indian>>. En PALMER (1994: 167 – 175).
- FRASER, Russell (1992), *Shakespeare: The Later Years*, Nueva York, Columbia University Press.
- GARBER, Marjorie (1988) [1980], “Te Eye of the Storm: Structure and Myth in Shakespeare’s *The Tempest*”. En BLOOM (1988: 43 – 63).
- GIL ENRÍQUEZ, Andrés [1657 – 1660?], *El ensayo*. En BERGMAN (1984: 337 – 346).
- HOENIGER, F. D., ed. (1994), William Shakespeare, *Pericles* (1608-09), Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- HUGHES, Ted (1993), *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Londres, Faber and Faber.

- HULME, Peter, y SHERMAN, William H. (2004), eds., William Shakespeare, *The Tempest*, Nueva York y Londres, W. W. Norton & Company.
- JAMES, Henry, "Introduction to *The Tempest*" (1991) [1907]. En PALMER (1991: 67 - 81).
- JENKINS, Harold (2003), ed., William Shakespeare, *Hamlet*, Londres, Arden.
- KERMODE, Frank, ed. (1994), William Shakespeare, *The Tempest* (1611-12), Frank Kermode, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- (2001), *Shakespeare's Language*, Londres, Penguin.
- KIERNAN, Pauline (2001), *Shakespeare's Theory of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KNIGHT, G. Wilson (1991) [1947], "The Shakespearean Superman". En PALMER (1991: 111 - 130).
- LACAN, Jacques (1999) *Encore. On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge. The Seminar (1972 - 1973). Book XX*, ed. Jacques-Alain Miller, ed. y trad. al inglés.
- LAROQUE, François (1993), *Shakespeare: Court, Crowd and Playhouse*, trad. al inglés Alexandra Campbell, Londres, Thames and Hudson.
- LUIS DE LEÓN, Fray (1999), *La perfecta casada; Cantar de los cantares; Poesías originales*, intr. y notas Joaquín Antonio Peñalosa, México, Porrúa.
- MARCUS, Leah (1996), *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*, Londres, Routledge.
- (2004), <<The Blue-Eyed Witch>>. En HULME y SHERMAN (2004: 286 - 298).
- MASOTTA, Óscar (1993) [1976], *Ensayos lacanianos*, Barcelona, Anagrama.
- MASTEN, Jeffrey (1997), *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MOSSIKER, Frances (1996), *Pocahontas: The Life and the Legend*, Nueva York, Da Capo Press.
- MUIR, Kenneth, ed. (1994), Shakespeare: *The Winter's Tale. A Selection of Critical Essays*, Casebook Series, Londres, Macmillan.
- NOSWORTHY J. M. ed. (1994), William Shakespeare, *Cymbeline* (1609-10), J. M. Nosworthy, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- NYE, Robert (1994), *Mrs Shakespeare: The Complete Works*, Londres, Sceptre.
- ORGEL, Stephen (1988) [1984], "Prospero's Wife". En BLOOM (1988: 99 - 112).
- ed. (1998), William Shakespeare, *The Tempest*, Oxford, Oxford University Press.
- PAFFORD, J. H. ed. (1996), *The Winter's Tale* (1610-11), J. H. Pafford, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
- PALMER, D. J., ed. (1991), Shakespeare: *The Tempest. A Selection of Critical Essays*, Casebook Series, Londres, Macmillan.
- (ed.), (1994), Shakespeare: *The Tempest*, MacMillan, Hong Kong.
- PATRICK, Julian (1988) [1983], "The Tempest as Supplement". En BLOOM (1988: 69 - 84).
- PIGAFFETA, Antonio (1999), *Primer viaje en torno del Globo*, traducido al español de la versión francesa de Carlos Amoretti por Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe.
- PORGE, Erik (2001), *Jacques Lacan, un psicoanalista: Recorrido de una enseñanza*, Madrid, Síntesis.
- ROJAS Villandrando, Agustín de (1995), *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressayot, Madrid, Castalia.

- ROUDINESCO, Élisabeth (1995), Jacques Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento, Barcelona, Anagrama.
- ROWE, Nicholas (1991) [1709], “Solemn and Poetical Magic”. En PALMER (1991: 31 – 32).
- SCHOENBAUM, Samuel (1987), *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*, Nueva York / Oxford, Oxford University Press.
- (1993) *Shakespeare's Lives*, Nueva York / Oxford, Oxford University Press.
- SHAKESPEARE, William,
 - (s. f.) *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (2003), *Obras completas*, trad. y notas Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
 - (s. f.), *The Third Part of King Henry VI* (1589 – 1592). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (s. f.), *The Comedy of Errors* (1592 – 1593). En *The Complete Works of William Shakespeare*, W. J. Craig, ed., Oxford, Clarendon Press.
 - (s. f.) *Richard the Second* (1595 – 1596). En *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W. J. Craig, Oxford, The Clarendon Press.
 - (1985), *The Merry Wives of Windsor* (1600 – 1601), H. J. Oliver, ed., Londres y Nueva York, Arden.
 - (2003), *Hamlet* (1600-01), Harold Jenkins, ed., Londres, Arden.
 - (1997), *King Lear* (1605-06), R. A. Foakes, ed., Walton-on-Thames, Surrey, Arden.
 - (1994), *Pericles* (1608-09), F. D. Hoeniger, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
 - (1994), *Cymbeline* (1609-10), J. M. Nosworthy, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
 - (1996), *The Winter's Tale* (1610-11), J. H. Pafford, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
 - (1994), *The Tempest* (1611-12), Frank Kermode, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
 - (1994), *Henry VIII* (1612-13), R. A. Foakes, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
 - (1994), *The Tempest* (1611-12), Frank Kermode, ed., Londres y Nueva York, Routledge, Arden.
 - (1998) *The Tempest*, Stephen Orgel, ed., Oxford, Oxford University Press.
 - (2004), *The Tempest*, Peter Hulme, y William H. Sherman, eds., Nueva York y Londres, W. W. Norton & Company.
 - *La tempestad* (1994), ed. bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra.
 - *La tempestad* (1997), trad. y ed. Ángel-Luis Pujante, Madrid, Austral.
- STAUFFER, Donald A. (1994) [1949], “*The Winter's Tale*”. En MUIR (1994: 69 – 79).
- STRACHEY, Lytton (1994) [1906], “Books and Characters”. En MUIR (1994: 56).
- SYMONS, Arthur (1994) [1890], “Introduction to the Henry Irving *Shakespeare*”. En MUIR (1994: 41 – 42).
- TESSARI, Roberto (1981), *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milán, Mursia.
- TILLYARD, E. M. W. (1991) [1938], “The Tragic Pattern”. En PALMER (1991: 104 – 111).

- TRAISTER, Barbara Howard (1988) [1984], “Prospero: Master of Self-Knowledge”. En BLOOM (1988: 113 – 130).
- TWINE, Lawrence (1975), *The Patterne of Painefull Aduentures*. En BULLOUGH (1975, vol. VIII).
- VAUGHAN, Alden T. y VAUGHAN, Virginia Mason (1996), *Shakespeare’s Caliban: A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WEBSTER, John (1996), *The Duchess of Malfi* and other plays, ed. René Weis, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.

OBRAS BÁSICAS DE REFERENCIA

- *Biblia de Jerusalén*, ed. española dirigida por José Ángel Ubieta, Bilbao, ed. Desclée de Brouwer, 1975
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Cov.), edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de erudición crítica, 1995.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1986.
- *Oxford English Dictionary*, 2ª ed., CD-ROM, Oxford, Oxford U. Press, 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades (Aut.)*, Madrid, Gredos, ed. facsímil, 1990.
- SECO, Manuel, ANDRÉS, Olimpia y RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2003), *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto.