

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VOLUMEN 10 MÉXICO 2000-2001

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 10 MÉXICO 2000-2001

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Mtra. Marina Fe Pastor

Dra. Renata von Hanffstengel

Dra. Laura López Morales

Mtro. Federico Patán

Dra. Marlene Rall

Dra. Claudia Ruiz

Directora:

Dra. Claudia Ruiz

Secretaria:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno

Diseño: Mauricio López Valdés

DR © 2002, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 0186-0526

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
ARTÍCULOS	
Rosalba LENDO, «Merlín: formación de la leyenda»	11
María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA, «La Biblia y Shakespeare»	23
Claudia RUIZ GARCÍA, «Breve aproximación a <i>L'école des filles</i> y <i>Le portier des Chartreux</i> (dos ejemplos de novelas libertinas de los siglos XVII y XVIII)»	33
Rosario FARAUDO, «El trágico vuelo de Ícaro. Entramado mitológico y simbólico que subyace en <i>The Awakening</i> de Kate Chopin»	43
Mario MURGIA ELIZALDE, «El deslumbrante lecho de Cristo: mitología y forma en la poesía de Dylan Thomas»	51
Aurora PIÑEIRO, «El espacio y sus significados en la cuentística de Elizabeth Bowen y Ann Beattie»	65
Marina FE, «La prisión del ser: <i>The Rise of Life on Earth</i> de Joyce Carol Oates»	73
Julia CONSTANTINO, «Paradojas narrativas en <i>Beloved</i> »	83
Laura LÓPEZ MORALES, «Le brouillage des identités: nouvel enjeu de la francophonie»	103
Guillermo LESCANO ALLENDE, «Pureza y erotismo en la poesía de Oliverio Girondo»	117

6 □ CONTENIDO

Federico ÁLVAREZ, «La desorbitación del romanticismo en Italia»	133
Federico PATÁN, «Del ensayo y sus alrededores»	155
Irene María ARTIGAS ALBARELLI, «En las ciudades de Ipazia y Tamara: algunas consideraciones sobre las imágenes visuales y las palabras»	167
Adriana DE TERESA, «Poéticas particulares y universalistas»	183
TRADUCCIÓN	
Marjorie CURRY WOODS, «Una retórica medieval va a la escuela y a la universidad: los comentarios sobre la <i>Poetria Nova</i> »	195
Nair María ANAYA FERREIRA, «Poesía caribeña de expresión inglesa»	209
RESEÑAS	
Claudia RUIZ, <i>Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián</i> (P. SERRANO)	267
Virginia WOLF, <i>El viejo Bloomsbury y otros ensayos</i> . Selec., trad. y pról. de Federico PATÁN (C. LUCCOTTI)	269
Laura LÓPEZ MORALES, comp., notas y trad., <i>Literatura francófona: III. África</i> (N. M. ANAYA FERREIRA)	275
Marina FE, coord., <i>Otramente: lectura y escritura feministas</i> (C. BROAD)	279
Tibor FISCHER y Lawrence NORFOLK, eds., <i>Writing 8</i> (G. GERLING)	284

La Biblia y Shakespeare

María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

Los movimientos de la Reforma religiosa en Inglaterra se centraron en la Biblia y en sus sucesivas traducciones. Se hizo mucho hincapié en la importancia de leer las Sagradas Escrituras, y esto, en lengua vernácula. Los pioneros en la traducción de la Biblia fueron William Tyndale y Miles Coverdale, cuyos esfuerzos culminaron en la *Gran Biblia* (*Great Bible*) de 1539, producida bajo el reinado de Enrique VIII. En el reinado de Isabel I la versión oficial de la Iglesia de Inglaterra fue la *Biblia de los obispos* (*Bishops' Bible*) que se publicó en 1568. La *Biblia de Ginebra* (*Geneve Bible*) era una versión familiar de la Biblia que apareció publicada en 1560 y que mantuvo su popularidad durante todo el periodo isabelino. Los católicos no fueron indiferentes a estas traducciones, aunque objetaron su tendencia protestante. En 1582 y 1609 produjeron una erudita versión de la Biblia conocida como la *Biblia de Douai*. Finalmente, en 1611 se produjo la *Versión autorizada* del rey Jacobo, que dejó atrás a todas las otras, excepto la *Biblia de Douai*.

Los dramas de Shakespeare reflejan este gran movimiento de traducción bíblica, y las dos grandes versiones, *La Biblia de los obispos* y la *Biblia de Ginebra*, están representadas en ellos. Sólo cuando el autor usa la fraseología de los *Salmos* se dejan oír ecos de la *Gran Biblia*, lo cual indica que a pesar de su probable formación católica Shakespeare asistía a los servicios anglicanos y que su devocionario o *Book of Common Prayer* dejó huella en él. También hay ecos de la Biblia católica en su obra, aunque más que de una lectura directa éstos pueden provenir de sus conversaciones con amigos de esa creencia. El conocimiento que Shakespeare tenía del Antiguo y del Nuevo Testamentos es sorprendentemente amplio. Apenas existe algún libro de toda la Biblia cuyo eco no se oiga aunque sea por una palabra o frase casual en uno u otro de sus dramas. Los libros que parece haber conocido más ampliamente y sabido de memoria en algunos de sus pasajes son *Génesis*, *Job*, los *Salmos* y el *Eclesiástico*, en lo que respecta al Antiguo Testamento, y los *Evangelios* de Mateo y Lucas y la *Epístola a los Romanos*, en

el Nuevo Testamento. No los emplea sólo ocasionalmente, tomando alguna frase o palabra para enriquecer su texto, sino que deriva de ellos las ideas centrales que permean sus obras de teatro.

Cada etapa de su desarrollo dramático está marcado por algún aspecto sobresaliente de influencia bíblica. Las comedias se centran en el *Génesis*, *Mateo* y la doctrina del matrimonio según los *Efesios*; los dramas históricos, en la realeza como institución sagrada según los *Libros de Samuel*; los “problem plays”, en la teología paulina del pecado y de la redención; las grandes tragedias, en los relatos de la caída de Adán y en la pasión de Cristo, y los últimos dramas, en las enseñanzas de Cristo sobre el perdón de las ofensas y en la proclamación que hace san Pablo de la vida nueva en Cristo. Cada una de sus obras trata de algún asunto laico de manera laica, pero sus ideas están invariablemente cargadas de tonos religiosos, debido a las frecuentes y espontáneas, nunca proselitistas, alusiones bíblicas.

Así, en *La comedia de las equivocaciones* y en *La fierecilla domada*, la relación ideal entre los esposos se expresa principalmente en términos bíblicos. Para citar sólo un ejemplo, en *La fierecilla domada*, Catalina, al culminar la obra, pronuncia un discurso contundente en que declara los deberes de los esposos para con sus cónyuges, y cuya fuente es este pasaje de *Efesios* V, 21-24, que reza:

Sed sumisos los unos a los otros en el temor de Cristo.
Las mujeres a sus maridos, como el Señor, porque el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la Iglesia, el salvador del Cuerpo. Así como la Iglesia está sumisa a Cristo, así también las mujeres deben estarlo a sus maridos en todo.

Por su parte, la antes retobada y ahora totalmente dócil Catalina dice:

Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign...
Such duty as the subject owes the prince,
Even such a woman oweth to her husband. (V, 2)

Tu esposo es tu señor, tu vida, tu guardián,
Tu soberano, tu cabeza...
El mismo deber que guarda el súbdito a su príncipe,
Le debe la mujer a su marido.*

* Las traducciones de las citas de Shakespeare son de la autora de este artículo.

En *Los dos caballeros de Verona* y en *Trabajos de amor perdidos* se hace hincapié en la importancia de la caridad y del perdón. Así habla Berowne con acento paulino en la segunda de estas obras:

For charity itself fulfills the law;
And who can sever love from charity? (IV, 3)

Porque en sí misma la caridad cumple la ley
Y ¿quién puede separar el amor de la caridad?

Los bufones como Lance en *Los dos caballeros* y Dromio en *La comedia de las equivocaciones* hacen chistes a propósito de tópicos bíblicos como la caída de Adán y el hijo pródigo. Dromio, por ejemplo, toma trozos sueltos de la Escritura y hace con ellos revoltijos cómicos:

Not that Adam that kept the Paradise, but that
Adam that keeps the prison; he that goes in calf's
skin that was killed for the Prodigal; he that
came behind you, sir, like an evil angel, and
bid you forsake your liberty. (IV, 3)

No el Adán que poseía el Paraíso, sino aquel
Adán que permanece en la prisión; el que anda
cubierto con piel de becerro y que murió para
el Pródigo; el que se colocó detrás de vos como
ángel malo y os dijo que abandonarais vuestra
libertad.

Alusiones a esta misma parábola también son usadas por Falstaff en *I Enrique IV* y aparecen en *Como gustéis*. Aunque parezcan irreverentes, esas alusiones contienen elementos de sabiduría popular, con lo que se cumple lo que dice *I Corintios* (1, 27): "Dios ha escogido a los necios según este mundo para confundir a los sabios".

Falstaff no debe considerarse meramente como bufón, sino como villano cuando alude a la Biblia como excusa para justificar su regodeo en los pecados capitales y le confiesa al príncipe Hal en *I Enrique IV* (III, 3):

Dost thou hear, Hal? Thou knowest in the state of
innocence Adam fell; and what should poor Jack
Falstaff do in the days of villainy? Thou seest
I have more flesh than another man, and therefore
more frailty.

¿Me oyes, Hal? Ya sabes de qué estado de inocencia
cayó Adán; ¿y qué deberá hacer el pobre Jack
Falstaff en estos perversos días? Ya ves que tengo
más carne que nadie, y por tanto más fragilidad.

La advertencia de Cristo contra “los lobos que se visten de piel de oveja” (*Mateo*, VII, 15) y la de san Pablo contra Satanás que se transforma “en ángel de luz” (II *Corintios*, XI, 14) se hallan entre los textos favoritos del dramaturgo, porque el contraste entre la apariencia y la realidad recorre toda su obra. En este sentido el prototipo es Ricardo III, que se propone disimular su villanía con citas bíblicas (I, 3).

Shylock también, en *El mercader de Venecia*, imita según Antonio al diablo, que sabe citar la Escritura para sus propios fines, en este caso la usura y la venganza (I, 3).

Antonio, además, alude a las tentaciones de Cristo, en que Satanás utiliza citas de la Escritura (*Mateo*, IV, 1-10) y el mismo pensamiento se repite por parte de Bassanio en la escena de los cofres cuando el pretendiente menciona la falsía de las apariencias.

De hecho, el tema general de la comedia en *El mercader de Venecia* tiene base escriturística. Se alude a varios textos para subrayar el contraste entre el régimen que se basa en el cumplimiento estricto de la ley y la nueva economía que es la de la misericordia. Este contraste llega a su clímax en la escena del juicio, cuando al “What judgement shall I dread doing no wrong?”, “¿Qué juicio deberé temer si no hago mal?”, se opone al famoso discurso de Porcia sobre la misericordia (IV, 1):

The quality of mercy is not strain'd,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath...
Though justice be thy plea, consider this,
That in the course of justice none of us
Should see salvation; we do pray for mercy,
And that same prayer doth teach us all to render
The deeds of mercy... (IV, 1)

La cualidad de la misericordia
No conoce limitación alguna.
Cae del cielo a la tierra como suave lluvia...
Aunque la justicia sea tu argumento,
considera esto: que en el curso de la justicia
ninguno de nosotros hallará salvación.

Pedimos misericordia, y la oración misma
nos enseña a todos a devolver
obras de misericordia.

Hay en este pasaje ecos del *Eclesiástico* XXXV; del *Deuteronomio* XXXII, 2; del *Salmo* 143; de *Isaías* LII, 10; del *Cántico de Simeón* en *Lucas* II, 30, y de la segunda mitad del *Padre Nuestro*, *Mateo* VI, 12.

El conflicto entre justicia y misericordia es también básico en *Medida por medida*, en que Angelo exige la justicia estricta e Isabella defiende la misericordia en términos escriturísticos y teológicos (II, 2).

Otra heroína, Helena, de *A buen fin no hay mal principio*, alude a tres pasajes de la Biblia: el juicio de Daniel en defensa de la casta Susana (*Daniel* XIII, 45); el agua que brota milagrosamente de la roca en *Exodo* XVII, 6, y el paso del Mar Rojo por los israelitas en *Exodo* XIV.

No sólo Helena, sino todas las heroínas idealizadas de Shakespeare se relacionan en general con la Biblia, y en particular con María, Madre de Dios. Casi siempre Shakespeare las describe como llenas de gracia, recordando la salutación del Ángel a María en *Lucas* I, 28. Tal es el caso de Hermiona y Perdita en *El cuento de invierno*; de Miranda en *La tempestad*, y Desdémona en *Otelo*.

Los dramas históricos también rezuman las alusiones bíblicas por parte de sus protagonistas, los reyes de las dos tetralogías. El piadoso Enrique VI, en los tres dramas del mismo nombre, es un excelente fecundo ejemplo. Se trata de un personaje que en cierto sentido se continúa en Ricardo II cuando éste cae en desgracia. Ricardo está convencido de que sus derechos reales son de origen divino, y que es el “ungido del Señor”, como Saúl y David. Más aún, en la escena de la abdicación (IV, 1) Ricardo se identifica con Cristo, y ve a sus enemigos como trasuntos de Pilato y de Judas. Asimismo, en esta obra el rival de Ricardo, Bolingbroke, queda descrito en términos de Absalón, el hijo que conspiró contra David, su padre, y le hizo la guerra, apoyándose en una mal granjeada popularidad, según narra *II Samuel*.

Finalmente, Enrique V, el héroe por excelencia de los dramas históricos, es tan hermoso y lleno de gracia como un hombre nuevo del que se hubiera expulsado el pecaminoso Adán (I, 1). La victoria de Agincourt se celebra en labios de ese rey, con frases en que se escuchan ecos de los *Salmos*.

Hay un desarrollo que liga los dramas históricos con las grandes tragedias, y que se nota en un incremento de tonos bíblicos, como, en primer lugar, las referencias al asesinato de Abel por su hermano Caín. Así sucede con Gloucester en *Ricardo II*, “Which blood, like sacrificing Abel’s cries even from the tongueless caverns of the earth” (I, 1). “Cuya sangre grita,

como la de Abel después del sacrificio, desde las mudas cavernas de la tierra". Este primer homicidio cae como sombra sobre las dos tetralogías y reaparece siempre que en Shakespeare existe discrepancia entre hermanos. Tal es el caso de Oliverio y Orlando y los dos duques en *Como gustéis*; de Antonio y Próspero en *La tempestad*, y del difunto rey y Claudio en *Hamlet*. En este último el desenlace del drama dentro del drama desenmascara la conciencia culpable de Claudio, que confiesa en su atormentado soliloquio:

O, my offense is rank, it smells to heaven;
It hath the primal eldest curse upon it,
A brother's murder. (III, 3)

Oh, está podrido mi pecado, apesta al cielo;
tiene la primera y más antigua maldición,
el asesinato de un hermano.

La división entre hermanos recurre en *El rey Lear* con Edmundo haciéndola de Caín contra Edgardo.

Existen también una serie de referencias a la pasión de Cristo, sobre todo por lo que se refiere a dos incidentes: la traición de Judas y el lavatorio de las manos por parte de Pilato, que puede rastrearse en *Ricardo III* (I, 4) y en *Ricardo II* (IV, 1), como ya decíamos; en la convicción que Macbeth tiene de que el océano no le bastaría para desteñir su ensangrentada mano, antes ésa teñiría el océano de rojo (II, 2); en la obsesión de Lady Macbeth por lavarse las manos (V, 1), y en la esperanza que abraza Claudio en *Hamlet* de que la lluvia celestial lo purifique de su fratricidio (III, 3). En estos tres últimos también se sobrentiende el *Salmo* LI, 7: "Lávame y quedaré más blanco que la nieve", e *Isaías* I, 16-18: "Lávate, purifícate... aunque tus pecados sean como escarlata, se volverán blancos como la nieve".

El episodio de Judas traicionando a su Maestro parece haber dejado profunda impresión en Shakespeare, que ve reflejadas en él no sólo la traición del discípulo al Maestro, sino la ingratitud del amigo. Así sucede en *Como gustéis*, *El rey Lear* y *Timón de Atenas*.

En las tragedias, el uxoricida Otelo, lleno de remordimientos, se compara al "base Indian" who "threw a pearl away / Richer than all his tribe" (V, 2), el "indio ruin", que "tiró lejos una perla más rica que toda su tribu"; y no sólo, sino que así como Judas traicionó a su Maestro con un beso, lo mismo hizo Otelo con Desdémona: la besó antes de matarla, y se suicidó luego, igual que Judas.

En *Timón de Atenas*, Apemantus hace alusión a la Última Cena al ver cómo los falsos amigos traicionan a Timón (I, 2).

El Acta de 1606 que multaba con diez libras a cualquier actor que usara de guasa o profanamente el nombre de Dios, de Jesucristo, del Espíritu Santo o de la Santísima Trinidad, no impidió que Shakespeare siguiera usando alusiones bíblicas, como la que hace Cordelia en IV, a la parábola del hijo pródigo:

And wast thou fain, poor father,
To hovel thee with swine an rogues forlorn,
In short and musty straw? (IV, 7)

¿Y te aviniste de buena gana, padre mío,
a albergarte con puercos
y desamparados indigentes
sobre la paja húmeda y rala?

Esto, opina Milward, apunta a una posible interpretación de la tragedia a la luz de la parábola del hijo pródigo con los papeles cambiados: ahora el padre como pródigo acogido por la hija llena de misericordia.¹

Otras alusiones bíblicas conectan a Cordelia con Cristo. Al quedar desheredada, ella será, como dice el rey de Francia, "Fairest Cordelia, that art most rich, being poor" (I, 1). "La hermosísima Cordelia que es la más rica, siendo pobre". Así fue Cristo, según san Pablo, *II Corintios*, VIII, 9, "que siendo rico se volvió pobre por vosotros". Y al volver a Inglaterra, a semejanza del Niño Jesús en el Templo, Cordelia exclama: "O dear father! It is thy business that I go about" (IV, 4). "¡Oh padre querido! Es tu negocio el que ahora me preocupa".

En suma, Cordelia es la que: "Redeems nature from the general curse" (IV, 6). "Redime la naturaleza de la maldición común" en que incurrieron sus hermanas.

Aunque términos como "redime", "naturaleza" y "maldición común" funcionen en la obra de modo literal, tienen implicaciones bíblicas y teológicas profundas.

En el desenlace, el lamento de Lear sobre el cadáver de Cordelia recuerda los sentimientos de María y de sus acompañantes en la muerte de Cristo, y su misma postura es afín a la de la famosa Piedad de Miguel Ángel, en tanto que las exclamaciones horrorizadas de Kent y de Edgardo parecen remitirnos al *Apocalipsis*.

Esto último es más explícito en las últimas obras, especialmente en *El cuento de invierno* y en *La tempestad*, que son trasuntos del ideal paulino

¹ Peter MILWARD, *Shakespeare's Religious Background*, p. 100.

del “hombre nuevo”, la “nueva creación”, “la vida nueva”, cuya siembra en el bautismo se cosecha en la resurrección. Hay elementos de lo mismo en *Medida por medida*, “man new made” (“el hombre hecho de nuevo”) (II, 2), y en *Antonio y Cleopatra*, “new heaven new earth” (“un cielo nuevo y una tierra nueva”) (I, 1).

Recordemos cómo en *El cuento de invierno* las palabras de Paulina a la estatua:

Bequeath to death your numbness, for from him
Dear life redeems you. (v, 3)

Déjale tu rigidez a la muerte, pues ella
La amada vida te redime,

transforman la apariencia de la muerte en la realidad de la vida, no sólo para Hermione, sino para Leontes, que es como una versión de Lear en tono menor.

Finalmente, el tema de cómo el mal desemboca en el bien, el pesar en la alegría y la muerte en la vida alcanza su clímax en el epílogo de Gonzalo al resumir los acontecimientos de *La tempestad* en una especie de “Exultet”, el himno a la resurrección del Sábado Santo y el tema pascual de la “felix culpa”.²

Incluso los discursos más pesimistas de *Macbeth* y de *Hamlet* pueden ser cotejados provechosamente con los *Salmos* o con el *Libro de Job*. De los *Salmos*, por ejemplo, proceden frases como “dusty death” (la muerte polvorienta) (*Salmo* XII, 15); “walking shadow” (“sombra que deambula”) (*Salmo* XXXIX), y “a tale told by an idiot” (“un cuento narrado por un loco”) (*Salmo* XC, 9). De *Job* “a consummation devoutly to be wished” (“una consumación fervientemente anhelada”); “to die, to sleep” (“morir, dormir”) (*Job* VI, 9-10 y XIV, 10-12, respectivamente), y “the undiscovered country from whose bourn no traveller returns” (“el ignoto país de cuyos límites ningún viajero retorna”) (*Job* VII, 9-10; X, 21; XVI, 22). La comparación de la muerte con el sueño que recurre en *Macbeth*, “Out, out, brief candle” (“Apágate, breve candela”, v, 5), y la conclusión de Próspero, “This is our little life is rounded with a sleep” (“Esta breve vida nuestra rodeada está de un sueño”) (*La tempestad*, IV, 1), son lugares comunes del Antiguo Testamento.

En suma, la conclusión de todo lo que venimos diciendo es que, pese a su aparente secularismo, corre bajo toda la producción de Shakespeare un río oculto de religiosidad que por doquiera se trasmina, dando humanismo y

² “Felix culpa, que nos mereció tal Salvador”. Ritual del Sábado Santo.

trascendencia a su producción haciendo de él uno de los clásicos más típicos de la cultura occidental que deriva de la Biblia su aliento vital.

Bibliografía

LEGOUIS, Emile y Louis CAZAMIAN, *A History of English Literature*. Edición revisada. Londres, J. M. Dent and Sons, 1960.

MILWARD, Peter, *Shakespeare's Religious Background*. Indiana, Universidad Loyola, 1973.

SHAKESPEARE, William, *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. de W. J. CRAIG. Universidad de Oxford, 1957.

UBIETA, José Ángel y colaboradores, *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.