«THE TEMPEST»: LA IDEA DE UN NUEVO MUNDO EN SHAKESPEARE

Parece como que Shakespeare, para despedirse de este mundo, nos quisiera entregar una alegoría entrañable de un «estado feliz». *The Tempest* tiene las pretensiones de un ejemplo dramático que, saliéndose de una leve anécdota, avanza hacia la «construcción de un orden». La imagen de Próspero tiene todos los matices providencialistas que precisemos: es a la vez político y mago, realiza al mismo tiempo la salvación de los demás y la construcción de una Utopía. Esta es la solución a un nexo de palabras que, partiendo de la situación «Bien, mal, un mago y su hija», avanza hacia la construcción de territorios más dilatados. Ya no se trata sólo de un proceso de restitución. Nos encontramos ante un modelo de teoría política donde se expresa cómo los enemigos hay que reunirlos, llevarlos juntos a un espacio de escarnio y someterlos a la tortura de que vean sus propias faltas. Para eso Shakespeare se apoya en un *dumb show*, no duda en acercarse a los artificios de la *Morality*, incluso emplear algún dato que se desprende del *Endymion*, de John Lyly. Esa suma, como fusión de datos y elementos, es *The Tempest*, un espectáculo de conversiones que tienen como meta la llegada o un orden moral. Próspero no busca sólo su ducado perdido. Es la imagen del poderoso que reclama lo que le corresponde. Aprovechar la magia como elemento de persuasión pone de relieve al poco espíritu democrático de la empresa. La imagen de una bella Miranda a sus pies implica el sometimiento de la fertilidad, pero también que es capaz de hacer milagros eróticos al conseguirle nada menos que un pretendiente de estirpe regia.

He aquí la mentira de *The Tempest*. La falsificación de un sistema de creencias para conseguir así que los milagros se repitan, la llegada a un mundo de tautologías incisivas que tienen como meta y destino una problemática profunda y atractiva: El rey Alonso ha caído en la red de la magia, debe responder, se mueve en una situación de decaimiento, puesto que esta isla no es su estado: Calibán es como un poder negativo que vigila todos sus actos. La oposición,

que en *Henry VI* se notaba con fulgor, aparece aquí para dejar al descubierto una escala de identidades, una barrera de posibilidades futuras. En ese sentido, *The Tempest* es la obra de la simbolización del orden negativo: hay algo que impide que la obra de Próspero triunfe, y por ello se une a la absurda imagen de matrimonio-fertilidad que Ferdinand ostenta. Amor y magia se funden en gloriosa combinatoria con justicia y libertad, para llegar a un esquema de equivalencia entre las ideas y los actos, para conquistar un punto donde se encuentran los textos de teoría política con estos casos particulares que, procedentes de la *Utopía* de Santo Tomás Moro, superan los estudios de sir Philip Sidney para entrar en una dimensión más amplia y concreta. El poder sujeto a crítica, el enemigo como fuerza necesaria, la conspiración como elemento básico. *The Tempest* se abre para entregar una tempestad de contradicciones. La primera es un padre con su hija, que se imaginan dueños del universo. Y van a intentar demostrarlo.

Consideremos en el centro de *The Tempest* la idea de autoridad, pensemos que la temática de la obra es la ceremonia de devolver lo sustraído. Ese clima de devolución retórica que incluye espacios procedentes de toda la fase última de Shakespeare hace que la *praxis* de Próspero sea más una «devolución» que un plan de equilibrio. Miranda sería como el vehículo de esa nueva moral que se pretende, centrada en el matrimonio y fundada en un principio de la proyección del mensaje de Próspero en un futuro pacífico. Parece como que estemos ante una alegoría del «príncipe eterno», que nos hayamos otra vez colocado ante el monarca universal que busca un estado de paz duradera. La relación con un *Sansom Agonistes*, de Milton, puede ser oportuna en este instante e imaginar que el rey Alonso es el «tentador» una posible disyuntiva en una obra que pretende volver a la Naturaleza, hacer del «viaje al campo» un dato más que no termine en *As You Like It*, sino que se reitere como si fuera una medicina milagrosa: allí encontramos la situación anómala. Todos buscan a todos. Cada cual quiere recuperar su *status* perdido. Hay una conmoción absoluta que lleva a que toda la tripulación pretenda encontrar una identidad olvidada. Este momento de comunión espiritual tiene resonancias en esa magia que patrocina el proyecto. Próspero realiza una labor muy bella de «colocar cada frase en su sitio», su oficio es el de quien desea, mediante el teatro, poner de relieve la verdad.

Citar *Hamlet* es obvio e inevitable. Y hasta recordar *The Spanish Tragedy* del todo oportuno: nos encontramos ante un mecanismo que usa el teatro para decir la verdad, que envuelve en «pantomima» las

más estruendosas tautologías, que busca representar (repetir) la acción para que así convenza. Todo el montaje de *mask* de *The Tempest* responde a una necesidad de romper con el esquema lineal de que el hecho teatral se basta a sí mismo; intentar hacer de la sucesión de evidencias visuales un paradigma que coloque cada frase en su sitio. La armonía de la totalidad exige un tributo: la llegada a una analogía entre el destino del hombre y su condición natural lleva a unos marinos borrachos. La idea de sometimiento que el rey Alonso guarda hacia la naturaleza tiene ecos de un instante de Spencer cuando las categorías de la magia política no desbancan el orden moral. No encontramos aquí a Colin Clout, pero sí en esta Poly-Olbion estamos descubriendo la garantía de una teoría de las formas políticas que no desbancan la afectividad moral y se consigue que Miranda se haga mucho más real que Cordelia, puesto que su alianza con el poder le llevará a una garantía de mando absoluto. Próspero insiste en este sentido: su bella hija ha cumplido una misión, ha sido una «trampa» cuyo final era convertir la Utopía en una realidad. Ferdinand ha sido el encargado de esta bella *recognition.*

Siguiendo con este razonamiento, la idea de un orden político total en *The Tempest* lleva a colocarla junto a *Macbeth.* Esa sucesión de confidencias que Próspero hace sobre la teoría del poder tiene una repercusión evidente sobre el proceso de colocar a Alonso en su verdadera condición. Así observado el conflicto, estaríamos más próximos de planteamientos mesianistas de lo que pudiéramos creer —Próspero con su bien domina al «malvado» Sebastián—. Ariel, con su actuación benéfica, doblega el intento de rebelión de Alonso. Que magia y política se fundan nos coloca más cerca de *Measure for Measure,* y más alejados de planteamientos «lineales» como el que trasciende en *Hamlet* en la corte de Elsinore. Por ello, como muy bien observa en su espléndido estudio John Rusell Brown, nos encontramos ante un proceso de *recognition* (1), donde se entrecruzan los distintos niveles de *praxis* moral, en un festival que no descansa hasta llegar a una vistosa totalidad. El tono de «repulsa» contra el mal que el depuesto duque de Milán exhibe lleva hacia puntos mucho más atrevidos. No es el mero «gobernante justo» (2), sino también quien desea continuar su política en sus hijos.

---

(1) «Próspero is a self-consciously man: he has studied for the betterment of his mind and prides himself on the recognition of both good and ill affections in others», *Shakespeare. The Tempest,* by John Rusell Brown, London, Edward Arnold, 1969, p. 42.

(2) Esta relación con el «gobernante justo» hace que *The Tempest* deba colocarse junto a *Richard II.* La teoría del poder de Próspero haría de la sabiduría un método de combatir la adversidad. Su modo de hablar tan brillante y retórico tiene ecos en *Henry IV.*

Queda así entendida la obra como una alegoría de los peligros que acechan la construcción de un orden moral nuevo —llámese Utopía o Arcadia—, el ámbito de Próspero es la comunicación brutal con la adversidad y el sometimiento del pecado a la gracia. Ello se organiza en la fantasmal situación de un caos vibrante: esa alegoría de los mares tempestuosos, que nos recuerdan *King Lear*, señala un punto de conflicto con su propia definición de mera coreografía. Se trata de ir más lejos. Incluso al estudiar este punto deberíamos entrar en un recital musical que no excluye cuantos efectos especiales sean precisos para conseguir una totalidad coherente (3). Se conquista así antes que un postulado una condición moral, se alcanza una situación de dinámica relacionada con la *praxis* del punto central que, como recordando héroes de Christopher Marlowe, nos señalan un punto a la vez próximo y remoto. Su deseo de construir un «orden nuevo» lleva implícito la conquista de un «espacio vegetal» distinto. Que no descubra la misteriosa sexualidad de *Twelfth Night*, sino que sea más cauto y «virginal», pues un celoso padre de la moral de su hija está en el centro. La misma idea de aislamiento, el que sepamos que no se puede salir de ese recinto puesto que el barco en el que vinimos ha sucumbido, añade una nota de situación límite a una obra que «no puede salir de sí misma». Se puede huir del texto de *Macbeth*, no es difícil escapar de *Richard II*. De obras como *Hamlet* se intenta más cómo hacer la menor evasiva en un territorio que además de estar en una alejada situación no tiene otra relación geográfica que la magia: haber caído en las redes de Próspero es la peor de las suertes, ya que allí además entraremos en una ambigua relación de bien sujeto a la crítica del mal (Calibán) que hace que en esa alejada parte del mundo se repita la metáfora de la guerra civil. Renacen ecos de las guerras de las dos rosas de *Henry VI* y parece que los clanes que se agolpan en *The Tempest* luchan por la posesión de la isla. Quieren repetir allí el deseo de dominio de los demás que les acompaña desde antes del naufragio.

El final de *The Tempest*, el punto al cual progresa, es la ceremonia de trazar un círculo en el suelo y en él colocar a los que han sido nuestros enemigos. Tal liturgia de «incluir» para perdonar la realiza Próspero en el acto quinto de la obra y tiene el valor de una separación del Paraíso. Recordemos esa escena y cómo entra Ariel, seguido de Alonso, con gestos frenéticos; Gonzalo, Sebastián y An-

(3) «By repeating the sound-effect of thunder, Shakespeare keeps the sea-stor echoing thoughout the play and makes it serve as a continuing reminder of Próspero's supernatural powers. King Alonso and the conspirators are first dismissed from the scene, and Caliban makes his first entry to be joined by Trinculo and Stephano, to repeated thunder», *Shakespeare. The Tempest*, op. cit., p. 25.

tonio, Adrián y Francisco. Añade Shakespeare que todos ellos, una vez dentro del círculo, quedan «encantados». La magia hace su última aparición, se trata ahora de hacer un inofensivo juego de escarnio, de colocar en evidencia las faltas cometidas y hacer de las faltas motivos de repulsa. En el escenario aparece un nuevo símbolo. Próspero pide música solemne. Recuerda su gratitud a Gonzalo, «hombre honrado», «fiel salvador», «caballero leal». En el círculo se acaba de producir una *Morality*. El bien ya ha sido nombrado y excluido. Sin embargo, los mayores ataques van dirigidos al rey de Nápoles y a Sebastián, su hermano. El espectáculo es de una belleza indescriptible y lleva a la añorada nostalgia del poder. Próspero aparecerá ahora como duque de Milán. Este acto de escarnio ha llevado a un punto de recuperación del poder. Ariel será liberado.

Aquí repetimos lo dicho: los móviles de Próspero son de mera restauración monárquica, su actuación está basada en «recuperar lo perdido», en este caso un título noble. *The Tempest* debería entenderse como una metáfora de «conquistar el reino perdido», de luchar por encontrar la patria que tuvimos. En esa peregrinación dolorosa ayuda una muchacha dulce y bella llamada Miranda; que es como la garantía de que un orden familiar nos acompaña. Por eso verla jugando al ajedrez es pensar que hay una prisa por añadir un concepto de ocio a ese festival de tentaciones. Inocencia y mal se unen en la empresa de tentar a la diosa de la naturaleza y Próspero sabe que su mandato en la isla está cumplido y deberá volver a tierra firme: Milán le espera. La enemistad con Nápoles no durará puesto que una boda afianza esta distancia. Ferdinand es un aliado de la magia de Próspero y se comportará como un hijo encontrado en una tempestad antes que como el hijo de Alonso: con ello se llega a pensar que *The Tempest* es una obra de «recuperar una situación familiar perdida». Ferdinand no tienen una genealogía tan clara como Troilus o Hamlet: no debe vengarse, no sabe luchar. En esta obra no hay batallas. Sin embargo, hay una conspiración continua, se establece el vigor de una contienda perenne. El poder y el súbdito compiten en una situación de lucha sin respiro. *The Tempest* se debe entender como la magia que hace que la política haga la justicia. En el centro no hay un rey político, Enrique V sería un buen ejemplo, sino alguien que de la magia ha hecho su profesión ideológica.

El rencor vuelve. No hay más deseo que «restablecer el orden». Ni más empresa que «volver a casa». Próspero habla de un «reposo inmediato» y en esa paz explicará lo ocurrido: el hecho de poner en libertad a Calibán y sus compañeros nos indica una imagen de que el mal vuelva a su destino. El momento en el que invita a todos a su

pobre cueva es de unas pretensiones que rozan el *Filoctetes* de Sófocles. Estamos ante el tema de «menosprecio de corte y alabanza de aldea» y ese viaje al corazón de la tierra sólo tendría paralelos con algún momento de *King Lear*. Cuando Próspero promete «mares tranquilos, vientos favorables» está dejando al descubierto un espectáculo de magia brutal que no evite la menor de las posibilidades. Que Ariel quede libre en los elementos nos lleva más a *Robinson Crusoe* que a *Alice in Wonderland*. El rencor ha servido para liberar el bien, se ha conseguido que todo vuelva a su cauce y que cada palabra quede en un sitio funcional, como si se buscara con *The Tempest* hacer una apología del buen orden político. La responsabilidad alcanza a todos los puntos del decorado: se abre como una promesa que se cumplirá en el futuro. Aquí sí que hay ciertos latidos procedentes de *Henry IV* y nos vuelven imágenes de «tiempos remotos» que se configuran en situaciones cada vez más agresivas: Ferdinand es una esperanza estéril, podemos estar seguros que no es un personaje de carácter. No tiene un valor suficiente ni tampoco estamos seguros que va a conseguirlo con esa boda con la diosa Miranda (4).

Aquí está colocado el engaño: en esta cadena de transformaciones que hacen de *The Tempest* un punto de rotura con la totalidad. Ariel y Calibán resultan ser los «parlamentarios» necesarios: ellos discuten y preparan un Nuevo Mundo. Pero la actitud reverencial y absoluta del rey de Nápoles excluye cualquier posible sospecha de misericordia. Próspero se comporta como quien busca rehacer un orden caduco, la mirada bondadosa que intenta colocar en calma la magia total del sistema en sus lugares necesarios. Toda la isla es suya, pero la utiliza como una función teatral. Su *show* tiene por finalidad enseñar, educar, que aprendamos a ver nuestro error: volver a casa después de haber traído a nuestras aguas a los enemigos. Este argumento es a la vez profundo y nimio. Por un lado nos lleva a un *King Lear* mucho más organizado; por otro, nos quedamos en la historia misteriosa de un naufragio donde no vemos la dimensión metafísica requerida. Ulises vuelve a casa y Próspero recupera una hija-esposa. Esta es toda la mitología de una obra desconcertante

---

(4) La búsqueda del nexo femenino en la isla lleva a un proceso de mitificación que nos conduce a *Cymbeline*. Miranda se comporta siempre en un tono de bondad hacia su padre y su manera de descifrar su misterio es a la vez simple y complicado. Parece entender su función, y hasta Gonzalo lo subraya. La idea de que la isla ha sido un preámbulo necesario para entrar en el Paraíso del Nuevo Reino de Nápoles es una evidencia. Que Shakespeare quiso forjar una imagen de la Utopía como «país de magia» nos acerca más y más a la idea de un paraíso americano que se extiende por todas las fronteras de *The Tempest* como una alusión insinuante, aunque nunca declarada.

que no acaba de dejarse someter, que se escapa y cambia a cada paso como las olas y que tiene una engañosa superficie. No es fácil entrar en el interior de las tempestades, difícil explicar su valor y no resulta a la crítica un método simple decir qué ocurre en esa actuación «misericordiosa» de Próspero.

Ese es el sentido íntimo de *The Tempest:* hacer que todos recuperen su identidad perdida, crear una alegoría de cómo en ese ámbito político se puede llegar a encontrar una salvación moral. Y Gonzalo lo reconoce, pues él se considera transformado: todos han ganado un puesto en su propia relación moral. Estamos ante un punto de ruptura entre la teología y la moral, en un reducto que hace de la magia una fuente de creación eterna. El milagro de «recuperar lo perdido», que era el emblema de *The Winter's Tale* renace aquí en una vistosa alegoría de descubrir —mediante la palabra— nuestro «reino arrebatado». Hay, pues, ecos inconfundibles de una juventud perdida, una vida caduca, un poder nostálgico que ese antídoto de Timón de Atenas está demostrando. Se encuentra en su reino, en su propio destino, y la forma de entrar en la Naturaleza es creando una magia que todo lo abarque. Próspero, insistamos, «lleva la voz cantante». Domina el escenario. Todos los actos están en sus manos: ni un solo resquicio se le escapa a su dominio. *The Tempest* se tiene que entender, por tanto, como el dominio de la magia sobre el teatro, como un experimento vistoso de sometimiento de acciones individuales al orden de la Utopía. Hay un sentido nuevo de colorido luminoso, una multicolor sensación de «magia» que conmueve los más dilatados puntos de la isla.

Estamos ante el mito del hombre frente a la naturaleza y sabemos que la respuesta es dominio y posesión. Miranda, como una flor misteriosa de ese reducto, se muestra como alguien a la vez real y extraño. Se sabe colocada allí, como Marina en *Pericles,* y su actuación tiene más de culto a la belleza que de ceremonia de iniciación. La relación padre-hija rebasa toda descripción: educador, profesor, consejero, confidente..., los oficios que Próspero va atravesando nos revelan una función múltiple, sólo comparable a la que Lear hubiera desarrollado con Cordelia. La feminidad del espacio circundante (fértil, virginal, maternal...) lleva a que debamos entrar con cierta precaución, pues estamos en un mundo de latidos suaves como los poemas *Delia* de Samuel Daniel. Puede romperse un orden cuidadoso que se ha conseguido con años de soledad. La hija junto al padre tiene aspectos de himno a la creación: resume toda una política de Próspero donde el apoyo a los seres queridos sea «razón de estado». Y la forma en que la hija se dirige a su bienhechor tiene

la belleza de momentos muy hermosos de Shakespeare. Es el cántico justo a quien ha dado nuestra felicidad y hace de la relación amor-gracia un modo valioso de intercomunicación. A Próspero le basta que Miranda sea testigo de su venganza. ¿No da cierto miedo decir aquí esta palabra y colocar esta obra junto a *The White Devil* de John Webster? Es lícito que hablemos de *revenge* de quien actúa con tanta «moral».

Ella va a ser partícipe y artífice. El mismo hecho de que case al hijo de su enemigo ya tiene el sello de un espectáculo que se cierra sobre su propia definición. El territorio de amor, que es la isla, se funde a Nápoles, que es el espacio de donde vino la afrenta. El lugar de redención será una isla donde Alonso asuma la situación de huésped no invitado. Aquí se realiza el mágico momento de colocar todo en su lugar adecuado. Estamos ante una boda que unirá la venganza con su meta. Y Próspero querrá darle una simbología muy espiritual y colocar su acción en un tono de hermosa retórica. Su hija llega a decir:

Miranda
(turning): *If by your art—my deares father—you have*
Put the wild waters in this roar— allay them:
The sky, it seems, would pour down stinking pitch,
But that thesea, mounting to th'welkin's cheek,
Dashes the fire out... O! I have suffered
With those that I saw suffer: A brave vessel, in a whisper
(Who had no doubt some noble creature in her!)
Dashed all to pieces: (sobbing) O the cry did knock
Against my very theart... poor souls, they perished...
Had I been any god of power, I would
Have sunk the sea within the earth, or e'er
It should the good ship so have swallowed, and
The fraughting souls within her (5).

(The New Shakespeare. The Tempest, 1, 2)

que nos evoca algo importante: la crítica a la creación injusta de hechos de castigo. Todo era una ficción. Todo era *literatura.* Renacerán los muertos y los barcos quedarán restaurados. Este tono de

(5) «Si con tu arte, queridísimo padre, has puesto en tales rugidos a las aguas salvajes, cálmalas; parece que el Cielo quiere verter pez hedionda, pero el mar, subiendo hasta la mejilla del firmamento, extingue el fuego. ¡Ah!, he sufrido con estos que he visto sufrir: un barco espléndido (que sin duda llevaba dentro algún noble personaje) hecho pedazos. ¡Ah!, el clamor golpeó mi propio corazón: pobres almas, han perecido. Si yo hubiera sido algún dios poderoso, habría hundido el mar en la tierra antes que se tragara el hermoso barco con todo su cargamento de almas», *Teatro Completo,* Shakespeare, *La tempestad,* traducción por J. M. Valverde, Barcelona, Planeta, 1968, p. 1512.

que la vida adquirirá un sentido y fulgor nuevo está empujando las naves hacia puertos mucho más conflictivos, como los de Túnez. Y allí la mitología de Ovidio dará a Shakespeare unas fuentes mucho más luminosas. El rey de Nápoles, por tanto, debe asumir su *rol* de monarca ultrajado y su postura frente al nuevo poder es de indignado acatamiento. Este es el centro del texto: la imposibilidad de rebatir el lenguaje de Próspero, la incapacidad del resto de los habitantes de deslindar dónde las palabras del dueño de la isla no son sino mera mentira. Por este camino se llega al lamento de Miranda a su compasión amarga por los muertos inútilmente. Y el poder de que habla es la posibilidad de hacer una anti-Creación.

Este modo de hablar de Miranda, que añade dulzura al candor, lleva a identificarse con el sufrimiento de los demás y hacer de su vida un motivo imparcial de actuación: su forma de ver el milagro del barco destruido como algo negativo debe señalar un punto de mayor conflicto interior. Su misma forma de no estar de acuerdo con los métodos que usa su padre, Próspero, tiene algo de ingenua libertad. *The Tempest* se dibuja de ese modo como una obra donde la relación padre-hija construye a su alrededor un mundo de sucesivas posibilidades. La mitología del cambio posible se coloca junto a una *prueba* que todos han de pasar: es el instante de tránsito entre su propia inocencia y experiencia, es la llegada a una *Vita Nuova* que les haga en este Paraíso ver otro aspecto de la realidad. Como tantas veces, ha sido Northrop Frye quien ha dicho palabras justas: «*The Tempest* is not an allegory, or a religious drama: if it were, Prospero's great 'revels' speech would say, not merely that all earthly things will vanish, but that an eternal world will take their place. In a religious context, Próspero's renunciation of magic would represent the resigning of his will to a divine will, one that can do what boatswain says Gozalo cannot do, command the elements to silence and work the peace of the present» (6). Esta imagen de religiosidad encubierta lleva hacia un punto de transparencia espiritual, cuando añade: «Hence we distort the play if we think of Prospero as supernatural, just as we do if we think of Caliban as a devil» (7).

El problema queda otra vez planteado: ¿cuáles eran los motivos secretos e íntimos que simboliza *The Tempest?* ¿Cuál es la función mitológica de un duque depuesto haciendo milagros? ¿Por qué le acompaña esa bella muchacha? Estas preguntas no tienen fácil res-

---

(6) «Introduction to *The Tempest*» by Northrop Frye, en *Twentieth Century Interpretations of «The Tempest»* (Edited by H. Smith), Englewood, Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1969, p. 62.

(7) «Introduction to *The Tempest*», op. cit., p. 63.

puesta y nos conducen al texto donde se debe encontrar la clave de todos los enigmas. Que *The Tempest* tenga un contenido. Ariel tendría un papel muy importante y toda la oposición bien-mal quedaría como prueba de una *Morality* cósmica. La oposición entre Calibán y la gracia muestra que hay una imagen continua de la tentación acechante, como queriendo dominar un centro que queda tantas veces ocupado por la *magia* de Antonio y Sebastián preparándose a matar. El sistema de conspiración continua, que no perdona ni las lejanas latitudes de una isla lleva a pensar que no estamos más que mitificando el *True Repertory of the Wracke* de William Strachey, y una mera acción de aventuras. Este tema no era corriente en Shakespeare. Nunca había hecho una «novela de aventuras». Por eso quizá *The Tempest* sea un deseo de integrar un tema nuevo al escenario y darle una magnitud mayor que, por cierto, ya *Pericles* insinuaba. No se trata ahora de hacer una justicia: esto no es Elsinore. Busca Próspero colocar el hombre frente a la naturaleza, dar una idea de lucha entre las fuerzas del bien y el mal: hacer una experiencia de comunicación entre el hombre y *Death*, como si fuera otra versión de *Everyman*.

La incógnita se repite. *Everyman* es la simbología de la muerte de cualquier hombre, mientras que *The Tempest* implica unas misteriosas razones de «recuperar el prestigio». Hay una vaga aureola de recobrar un estado de cosas anterior a la ofensa soportada. Una nostalgia de la gloria que ya en *Hamlet* (y naturalmente en *King Lear)* se repite. Por eso cuando Próspero advierte estar formado de idéntico tejido que los sueños se está insinuando la morfología de una tierra encantada que será espacio de relación moral. Incluso hacer de los participantes en el *show* moral unos meros actores nos ayuda a entender el sentido íntimo de una obra, como *The Tempest*, que desde el texto se hace comportamiento moral. Todo ello lleva a que hasta Gonzalo, que es la amistad fiel, vea en lo que está ocurriendo un espectáculo de encantamiento y pida que algún poder celeste les saque de esa isla encantada.

La política como arte de confusión. La llegada a una «extraña historia» que se repite como emblema de una teoría del comportamiento que, centrada en Milán y Nápoles, avanza hacia espacios mucho más abiertos y dilatados. Ese «cambio de vestidos» que se propone en la obra es prueba simbólica de un fenómeno de *travestis* moral, ya que se hace del sistema modificado un nuevo pretexto de *praxis* dinámica. Próspero hace todos los papeles con igual brillantez, es como un comodín que sirve para cualquier posibilidad que se abre a la más dilatada empresa. Y es entonces cuando el «nivel salvaje» re-

clama su situación de dominados al preocuparse de que el rey Alonso esté sano y salvo. Shakespeare está dibujando un arte de relaciones morales que no acaba de estar lo bastante nítido como para poder ser entendido de modo absoluto: que el «dictador» viva en una «humilde cueva» está dejando al descubierto una mayor ambigüedad, poniendo de relieve que la obra tiene el contrasentido básico de oponer el estado natural y el estado refinado: no hay aquí el boato de *Cymbeline,* sino un estilo brutal de comportamiento poco elegante, más bien tosco, que hace de las palabras un aserto de afirmaciones solemnes. Próspero, al prometer «relatar» todo, está pidiéndonos seguir en una *post-Tempest* lo ocurrido en la primera y así llegar a construir el perfecto ciclo que se cerrase en la «nueva conducta bibliográfica» del duque de Milán. Es entonces cuando la obra se vuelve sobre su dimensión de «magia natural» y aparece de nuevo una ordenación de sucesos que sólo buscan corroborar el lenguaje del poder: se intenta cerrar el ciclo, conseguir que Miranda sea como el paje de un festival que ya no busca más gloria que la despertada por el deseo de restitución. Que en el *dumb show* diga Iris que la reina del cielo ordena que abandonemos todo puede significar que *The Tempest* está llegando a un punto de brutal erosión, que ya no es capaz de dar más dimensiones ocultas y se ha hundido en su propia empresa de servir de ejemplo. Próspero reúne todas las palabras para llegar a cantar a Ceres. Ese es el dominio del texto, su culto a la naturaleza. Su sentido íntimo de adoración a quien promete en el mundo un amor duradero.

El centro es, ya lo hemos dicho, la fertilidad. El germen es la pérdida de la identidad, «no saber quiénes somos». Esa etiqueta acompaña a Miranda, que vive con una absoluta sensación de libertad actuativa: que su padre ame más la biblioteca que el ducado de Milán, que pretenda hacer del tormento una purificación y hasta recordar a Alonso su ingratitud, nos desplaza el interés metafísico de la obra y nos coloca en un plano «dialogal». Las bromas a Dido y Eneas que los marinos profieren añaden un dato más a esa alegoría de la «subversión» semántica que se ha iniciado en tierra firme y pasa a los mares: imaginar una «viuda Dido» tiene los encantos de un nexo imposible que se repite dando ecos de «Nueva Atlántida». Toda la obra rezuma ironía contenida, es como un modelo de relación entre la sociedad y su modo específico de información. El recuerdo de la Edad de Oro que hace Gonzalo tiene el valor de una salida en falso hacia un mundo que entregue su propia morfología de actuaciones. La misma invocación de Próspero a las «criaturas de la Natu-

raleza» tiene más de *Beatus Ille* que de exequia amorosa: estamos superando el clima que Marlowe intentó construir en *Dido, Queen of Cartague* y que hace del viaje una superación del «pasatiempo» moral.

El ajedrez como juego de condiciones finitas añade la necesaria «magia» al proyecto: que jueguen Ferdinand y Miranda no tiene mucho de particular, pero que «aparezcan» tras una cortina indica unas pretensiones de tipo escénico. Este lema del juego como exploración lleva a un punto de mayor dificultad: *The Tempest* se debe entender como «modelo de encontrarnos a nosotros mismos». Es la prueba más concreta de una introspección social que no frena sus empresas hasta no llegar a un resultado positivo. Es el punto de destrucción de la totalidad y la sospecha que Miranda se ha convertido en diosa que hace milagros y da a la isla encantado el sentido de una nueva religión. Alonso atacado por Próspero es una imagen de la repulsa en su sentido más severo: estamos ya entrando en un punto de colisión de la forma con su contenido y nos movemos en un punto de «restauración» que dejaría pequeño el deseo de modificar que exhala obras como *Richard II* (8).

El mal ronda la isla: Calibán y Trinculo sirvan de ejemplo. La vuelta a casa que Próspero intenta no se puede llevar a cabo sin preparar el sistema político. El orden de los legisladores (Próspero-Alonso) se mueve ahora con el de los hermanos traidores (Antonio-Sebastián). La imagen de un futuro Stephano I rey conmueve los cimientos de esta garantía de poder que hace de cada paso una nueva forma de entender. Próspero, al renunciar a la magia, rompe con la política. Sebastián y Antonio, al intentar matar a Alonso y Gonzalo, dejan bien claro que se está llegando a un punto de saturación del sistema: todos contra todos es el lema de una obra de apariencia pacífica, pero que esconde momentos de tensión evidentes. La realeza de Próspero, su ansia de gobernar, hace que se deba entender todo *The Tempest* como una obra donde la política desplaza su signo. El Caribe-Mediterráneo surge con brillantez explosiva: Próspero como Dios.

Los niveles se confunden. La sensación de un orden coherente total se esconde en los márgenes de una isla que lo mismo ampara mitología que teoría política. Es entonces cuando la condición de

---

(8) La humillación de Pomfret no es fácil vincularla a *The Tempest*. No hay en la historia de Próspero ni una sola batalla ni la menor alusión a una guerra próxima. Esto no es *Richard III*. Interesa, por tanto, colocar su actuación en un marco dinámico más amplio. *Vid.* «Sociología del drama en Shakespeare», por Cándido Pérez Gallego, Valencia, *Cuadernos Shakespeare*, 1975, IV, 22 pp.

llegar a un final feliz reaparece: es preciso alcanzar un punto de plenitud donde todo quede perdonado. Ferdinand podrá seguir *wandering* por la isla: ese reino le corresponde y los ecos del *True Repertory* de William Strachey se repiten para completar un cuadro de analogías precisas. Estamos ante una bella alegoría de la soledad, ante un cuadro de matices compensados que pretenden llegar a darnos una imagen adecuada. La falta de «escenas», la torpeza con que los moldes se han colocado, hace pensar que Shakespeare quiso dar una obra de concisión y síntesis antes que de proyección cósmica. La boda que cerrará el ciclo añade un clima de *rebirth* a una obra que, nacida de la tempestad, busca la calma. Por eso es oportuno hablar de un ciclo natural que desde la fertilidad alcanza el matrimonio Ferdinand-Miranda, y a ese punto debe dirigirse todo el empeño: Ceres se convertirá en el motivo «moral» de este deseo de hacer la isla una Utopía.

Y los puntos de colisión con la Edad de Oro nos dejarán al descubierto toda una hermosa teoría de la reconciliación: la diosa de la tierra (Miranda) será la única prueba de un orden basado en la reconciliación y el amor. Se deberá hablar ya de Providencia y de Misericordia como si estuviésemos en una *Morality* medieval. Juno, reina del cielo, bajará a la isla a dictar normas: el orden político se resquebraja y después vuelve a su centro. Este *masque* da muchas claves para entender el comportamiento de ese nuevo rey poeta Próspero. Pero aquí no hay un Bollingbroke, pues la conspiración ya ha triunfado: el lenguaje del destierro añade unas notas patéticas a un mundo de soledad brillante. Próspero, con su negligencia, permitió que le arrebatasen el poder y ahora vuelve a su anhelo: recuperar la historia, hacer que el tiempo del pasado reaparezca. Hay, por tanto, un ritual insistente de purificación; pensemos en la isla como un paréntesis espiritual que siguiera un poco lo que George Herbert está intentando hacer: un lenguaje que, surgido del corazón, lleva a la palabra. Irnos curando el mal. Hacer que la magia desbanque la maldad, como veíamos en *Cymbeline.* Entrar en el reino eterno de un «orden político» justo, que desde Enrique V se está añorando. Por eso Alonso cree que la muerte de su hijo es un castigo y que no podrá nunca construir un orden nuevo; pero ese progresivo ámbito de calma hace que la literatura de *The Tempest* se vaya clarificando y se alcancen puntos cada vez más diáfanos. El modo de hablar de Próspero contribuye a esa ceremonia sublime de encontrar en Gonzalo el modelo del «hombre futuro»: su honradez y lealtad hacen que lo consideramos un «ideal ruler» que gobierne esta naciente república. El eco de Cromwell asomándose es como una misteriosa

premonición. El sistema de valores se articula hacia un punto donde la amistad queda mitificada. Gonzalo, el «redentor» de la isla, se comporta de un modo espontáneo y simple. Es el «buen consejero» que lleva la empresa a un punto de remanso. Por todo ello el sistema se ordena desde la lucha hasta el sosiego. Imaginando el sistema global como una red en nueve puntos, se podría así entender:

(1) Distinción social del rango político.
(2) Próspero explicando la vida a Miranda. Aparece el «joven príncipe».
(3) Gonzalo tratando de consolar.
(4) Traición de los demás.
(5) Sacrificio de Próspero.
(6) Calibán quiere seducir a Miranda.
(7) Próspero y su magia en acción.
(8) Iris, mensajera; Ceres, fertilidad, y Juno, reina de los dioses.
(9) «Final feliz». Perdón universal.

Este modelo rompe con esquemas precedentes. Imaginamos que corresponde a un plan general que avanza desde Barco-Mitos-Trabajo-Virginidad-Deposición y que añade al ciclo de la historia una ironía nueva. Pero en el centro está la naturaleza y la voz temblorosa y dulce de Miranda es el *exemplum* continuo de un sistema que no descansa en su empeño de dar soluciones morales. Miranda es quien va a experimentar su propia «fertilidad», lo mismo que en *The Winter's Tale* hizo Perdita: su feminidad es entonces propagación de la especie que gozó de belleza. Repite en sus palabras términos que todavía no han encontrado sentido: «sufrir», «casar», «golpear», y con esto se llega a una salida al mundo de la política que Ferdinand ostenta: Jacobo I hubo de gustar de este juego de magia y tuvo que ver en esta bella *mermaid* los valores de una juventud acechante. Cuando asistió el día 1 de noviembre de 1611 a *Banqueting House* para ver *The Tempest* tuvo que encontrar en el ámbito las respuestas de su propia «ciencia nueva». Y tal vez no reparase en que estaba quizá ante un cuento maravilloso donde una muchacha bella enamora a un príncipe. Las asociaciones con *Troilus and Crossida* serían gratuitas y no llevarían más que la idea de que las actuaciones en Shakespeare son imprevisibles. Ferdinand supera la simbología de Montaigne, hace de la teoría de América un reto incitante, lleva su moral a un punto de conflicto con la historia y divide la idea totalitaria de su padre sin proponérselo. Al rey de Nápoles le resulta difícil imaginar que existe una conspiración en su propia familia: Lear y Alonso tendrían de común la forma de reinar con el ejemplo y hacer de la magia un motivo de conflicto absoluto. La deslealtad

(Antonio y Sebastián, etc.) se repite para dar a entender que el oculto significado de *The Tempest* es más una obra de correlación que de *praxis.* La isla de Próspero, sea o no Bermudas, tiene los ecos de un mundo por descubrir. Su «revolución» consiste en aceptar el orden de la Naturaleza.

El viejo paciente, que como un rey Lear marítimo nos desvela el misterio del alma humana, se vuelve a su propia identidad. Los ecos del naufragio de San Pablo son pruebas palpables de que estamos construyendo un orden que desde el mar busca el apoyo de tierrra firme. Como Hamlet prepara *shows* y somete a Ariel a su bondadosa esfera: el sometimiento al rango hace que esta obra enseñe su propia dimensión interior. La «nueva creación» lleva a un punto de fragor con el sistema. La música hace que nos parezca que el sistema sinfónico no ha dado mayores pruebas de realidad. El nuevo duque de Milán vuelve a casa y su hija ha casado el hijo del rey de Nápoles. Y acercándonos a J. P. Brockbank llegar a un punto de «salvación» (9). Este modo de hacer del viejo legislador motivo de nuestra generación incluye ecos de mundo Zen, y hasta Jack Kerouac lo vería con el mismo agrado que Richard Brautigan.

Será «culto a Venus» que se mueva con ímpetu hasta alcanzar resultados evidentes. *The Tempest* organiza su contorno en zonas de distinta actividad poética en un festival meditado de colocar cada símbolo en su ámbito moral: Próspero perdona, Alonso perdona, Ariel perdona..., éstos son los ejes que mueve un maravilloso «auto sacramental» donde el *rebirth* desplaza toda insinuación trágica. Nadie muere en *The Tempest:* estamos en un mundo feliz de pastoral —tan admirablemente estudiado por William Empson— donde el aire fresco y suave de Stratford crea su atmósfera de bondad. Venus se comportaría como la diosa que realiza el milagro de esta *House of Fame* de la época jacobina donde «cada cual ama su situación futura». No hay rencor, excepto en algún momento mágico de Próspero. No hav

(9) «Shakespeare, with the storms of *Othello, The Winter's Tale,* and *Pericles* freshly accomplised for the theatre, would recognize occasion ebough for a play in the story of the Bermudas wreck. And the material offers itself most invitingly to a playwright whose interest in the ways of Providence, and in the conversion and salvation of man had matured through long practice in allegoric, romantic comedy», *The Tempest:* Conventions of Art and Empire» by J. P. Brockbank, en *Shakespeare's Later Comedies* (Edited by D. J. Palmer), Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 384. Esta idea de J. P. Brockbank tiene analogías con otras que proceden del mundo bélico de *Henry VI,* que el autor conoce muy bien. Se trata de ver si la coreografía de *The Tempest* incluye o no la magia del mundo festivo de las comedias. Tal punto lo hemos analizado en *Shakespeare y la política,* por Cándido Pérez Gállego, Madrid, Narcea. 1971, pp. 17-25. Esta sucesión de espectáculos fascinantes llevan la empresa de «descubrir la verdad» a un punto de tensión máxima. Próspero actúa con mayor libertad que el padre de Cordelia. Veámoslo: «*King Lear* and the Comedy of the Grotesque» by G. Wilson Knight, en *The Wheel of Fire,* London, Methuen, 1930, pp. 160-176.

más dolor físico que el realizado como purificación: el ceremonial de limpiar, de liberarse, de volver a la paz de la naturaleza, lleva, como es lógico, al orden de Fourier y Saint Simon, y en el «socialismo utópico» de esta isla se puede apreciar una disposición de elementos equivalentes: restaurar-continuar, cambio-armonía, providencia-pecado. El mero hecho de que Próspero advierta a Ferdinand su necesidad de esperar al matrimonio para poseer a su esposa nos indica un rito de fecundidad, que sólo llega cuando la magia ha concluido. Venus y su espacio específico van creando su propia mitología. Estamos recordando ahora los métodos que hasta Robert Greene se han usado en unos dramaturgos menores que hacen del teatro una fuente de crítica de sus propios métodos. No es preciso que la mujer sea centro de la obra, esto no son repeticiones de *Venus and Adonis.* Se busca simplemente que veamos cómo un príncipe trabaja y adquiere conciencia de su situación, de quién debe recuperar su raigambre con el prestigio de sus actos bien encauzados.

Ferdinand es un héroe hueco. Está siempre como ensimismado. No sabe reaccionar. Vive la magia de un amor que no le permite salir fuera de su destino. Apenas ha conocido a Miranda ya forma parte del clan familiar de su padre. Alonso (el padre renegado) ha sido sustituido por este nuevo emblema de la divinidad. Su esfuerzo es patente:

Ferdinand: *There be some sports are painful: and their labour*
Delight in them sets off: some kinds of baseness
Are noblyundergone: and most poor matters
Point to rich ends... This my mean task
Would be as heavy to as odious, but
The mistress which I serve quickens what's dead,
And makes my labours-pleasures... O, she is
Ten times more gentle than her father's crabbed (10).

(The New Shakespeare. The Tempest, 3, 1)

Estamos ante una mera descripción de cómo la tarea de conquistar Miranda tiene remedos de *Doce trabajos de Hércules.* La mitología de no ser humillado se compensa con ese breve sacrificio que él lleva con cierta tristeza. Se coloca en la actitud de un esclavo

(10) «Hay juegos que son penosos, y su fatiga es lo que da lugar al deleite: hay ciertas clases de bajeza que se sobrellevan con nobleza, y muchos pobres asuntos que apuntan a ricas conclusiones. Esta humillante tarea mía sería para mí pesada y odiosa si no fuera porque la señora a quien sirvo aviva lo que está muerto y convierte en placeres mis fatigas. Ah, ella es diez veces más amable que áspero su padre», *La tempestad,* op. cit., p. 1542.

que busca su redención con una doctrina próxima a la que se desprende de *Coriolanus*. Tal modo de hacer del oficio una carga no contribuye a la clarificación de conceptos. *The Tempest* queda así sujeta, de nuevo, a una ambigüedad. No sabemos qué intención hay debajo de la actuación de Próspero en el plano mitológico, y pensar que hay un mero juego de escarnio nos parece excesivamente pobre, ya que ese duque debe al menos recordar las actuaciones de otros en *As You Like It* o *Measure for Measure*. Todo parece soslayarlo el texto que concede a Próspero unas prerrogativas excelsas y hasta le confiere el valor de ordenador de su mundo circundante. Hay mucho de «orden en el caos» y hasta un camino que está llevando hacia un punto donde la poesía metafísica, sobre todo John Donne, intentará colocar el texto en un punto de comunión con la Naturaleza. La doctrina de las apariencias en la soledad del rey Alonso tiene un valor sustantivo. La deserción de los suyos tiene el sentido de una obra que sirva para ver la verdadera compañía del monarca, que es la conspiración en su más desnuda morfología.

Hablar como lo acaba de hacer Ferdinand indica desconfianza hacia la nueva situación. Próspero antes mencionó una «bienhechora Fortuna» que le ayuda a conducir a sus adversarios a esta isla. Indica tal alianza la situación brutal de un sueño de justicia que inunda los más dilatados confines del drama. Que Miranda se quede dormida implica una situación de paz absoluta. Que Próspero esté continuamente justificando sus actos y se encuentra en la misma inseguridad que el héroe central de *Measure for Measure*, otro duque que también necesita de pruebas para solucionar su moral. La sociología del sistema nos llevaría a un punto de fricción muy preciso: la moral del dominador contra los intentos laterales de sobrevivir. El incesante estruendo de un mal que no olvida. Cuando se repite cómo Calibán se ha aliado con Sycorax se está dirigiendo la mirada a un mundo de reconciliación entre la empresa y sus enemigos. Que Ferdinand recuerde en la música su padre ahogado nos está dejando el camino libre hacia *The Waste Land* y, naturalmente, hacia cualquier simbología del «huérfano fingido» que en Marina encuentra ejemplo evidente.

La obra se esfuerza por crear su propio orden. *The Tempest* intenta forjar su lenguaje específico. La compasión y el odio se entrelazan para ofrecer una imagen de coherencia estética, un cuadro que recuerde a un viejo bondadoso perdonando a sus enemigos. La iconografía es obvia y no es difícil pensar en latitudes conflictivas cuando esta idea del bien presente del *senex amans* está dándonos ejemplo fehaciente de una situación de desamparo total. Un medie-

valismo que no se abandona (11), un modo de llegar de lo superfluo a lo central que nos coloca en actividad continua de regeneración. Y cualquier descripción de *The Tempest* como ejercicio de regresar a la fe se apoya en la belleza de la Arcadia como motivo de purificación. Esta idea nos remite a buen número de críticos que, atrincherados en la estética gozosa del texto, no han pretendido ni conseguido llegar a lugares más conflictivos. Se ha hecho así una poética de Shakespeare que siempre en este mundo próximo a los *Sonnets* que es la relación mujer-amor-naturaleza ha tenido apoyo seguro. Hasta el genial erudito y crítico J. Dover Wilson ha caído en este defecto de mitificar el *setting* de Próspero y traerlo, bien que con cierta gracia, hasta Stratford y decir, casi, «éste es el mundo de la última obra de Shakespeare». Tal idea de J. Dover Wilson es discutible (12), puesto que *The Tempest,* por estar muy inscrita en el *romance,* participa de un «bizantinismo» tan análogo al que Cervantes expresa en el *Persiles y Segismunda* y deja bien patente una imaginación de «encontrar lo inusitado» que ya en obras de Thomas Nashe se podría entrever. Y el valor de evocación de la vida pastoral que tenga la coalición Antonio-Sebastián no llega a despegar de su terreno «botánico» que le retiene. Por un lado estamos ante una cosmología, pero por otro ante una mera descripción de especies humanas en una isla donde el comportamiento se exacerba, aunque sea unas horas.

El engranaje de restitución se mueve con admirable soltura y *The Tempest* señala metas solemnes. Que Próspero invoque a los «duendes de las colinas, ríos, lagos quietos y bosquecillos» nos acerca más a Stratford que a Utopía. Que insista en hablarles como seres misteriosos nos conduce a un punto de sinceridad: romper con la magia, que en Próspero significa terminar la política insular y entrar otra vez en la biblioteca. Este instante es el anterior a la entrada frenética de los «humillados» y que compone un hermoso cuadro de recriminación. *The Tempest* ha pasado así por la etapa Biblioteca, por la cueva, para concluir en el círculo donde se colocan los enemigos. Pero el final, con ese anuncio de boda, significa la llegada a una fertilidad que Miranda muestra de modo admirable. Ese ceremonial incluye la idea de que la magia hizo milagros, como que las tum-

---

(11) *Shakespeare and the Medieval Ethic* by L. A. Cormican, Cambridge, *Scrutiny,* March 1951, pp. 298-317.

(12) «Shakespeare fell in love with Stratford, with its memories, its quiet pastures and wide skies, with all the wild life of bird and beast and flower, with the pleasant friendships and domesticities of the little town, with the house and garden, with his own family, and especially perhaps with his younger daughter», en «The Enchanted Island» bu John Dover Wilson, en *Twentieth Century...,* op. cit., p. 37.

bas se abrieran. ¿No es mayor milagro el que sin la magia pueda llegar a tener una idea de mando justo? ¿Ese nuevo monarca taumaturgo no nos advierte de quién coloca la descendencia antes que la libertad? ¿La imagen de la boda regia de su hija no es símbolo de la razón de ser de toda la tempestad desencadenada?

La hipótesis llena la isla y no es fácil saber cuáles fueron las secretas intenciones de Shakespeare al hacer esta obra. Ariel en sus canciones muestra un ansia de libertad indecible, parece querer volver a Arden. Sus alusiones son inglesas. Que lo manden a avisar los marinos dormidos nos lleva a una imagen más del cuento de hadas: el duendecillo invisible hace fechorías y cubre empresas difíciles, se tendría que pensar al modo que haría Propp si hubiese tenido la curiosidad de analizar este cuento maravilloso que es la historia de su padre y su hija en una isla desierta. Próspero, como «agraviado», dejará al descubierto una temática de reconcores que harán de su palabra una forma solemne y nueva de comportarse. Llamarles traidores a los llegados en el barco es prueba de que pronto la justicia brutal les reclamará. *The Tempest* queda de ese modo como alegoría del castigo del poder, así como se revela como un símbolo evidente de que Miranda es la salvación erótica y su misma situación de puente entre los dos «partidos» políticos nos hace ver en ella quien intenta una difícil conciliación.

La isla de *The Tempest* limita con la misma literatura: su situación es como un texto rodeado de frases que vienen a limitarla. Lo mismo el mito de Dido y Eneas como la historia de Claribel, se funden con la idea de las Bermudas y sus naufragios y el «Nuevo Mundo feliz» de América. El sentido de *peregrinatio* entre las aguas nos está señalando un punto de ruptura con la realidad específica de una novela de aventuras. Aquí Próspero se aleja de *Persiles y Segismunda* y de las novelas bizantinas, y se llega a un punto de lenguaje propio que otras obras no tenían. No estamos ante un mero proyecto, sino frente al periplo de *Ulysses*, el mundo de Homero, que nos vincula la idea de vuelta a casa con la imagen de un orden global coherente. Miranda, como diosa, es la Pamela y Philoclea de *Arcadia* que repiten su mismo emblema: recuperar la gracia, hacer del amor un sistema de creencias obvio. Romper con el molde que coloca cada palabra en su ámbito real. Con ello se conquista la función de la prosa y se hace de cada dato nuevo un punto más a seguir. *The Tempest*, como prueba de que hay una literatura que desgaja alguna de sus más íntimas zonas y deja al descubierto una configuración de *novella* que no olvidase su propio ímpetu teocrático. Hamlet también estuvo en un barco, como Pericles o Suffolk, pero la embarcación que llega a la isla

procede de un mundo viejo, es el orden caduco que deberá ser cambiado por la naciente experiencia mágica del depuesto Duque de Milán.

La llegada al signo protector, la conquista del emblema («volver a casa», «recuperar la magia del pasado», «regresar a la inocencia»), se coloca en un punto de conflicto con su propia definición: Alonso, rey de Nápoles, será un fiel testimonio de una teoría de la humillación.

Y el mismo tono de voz, el valor de la sugerencia, se desprende del plano dramático para configurar un orden antiargumental. *The Tempest* carece del rigor circular de *Hamlet*. Es una obra abierta, como una nebulosa que ni siquiera termina en un «final feliz» matrimonial, ya que el enlace de Miranda se celebrará en tierra firme. Es una hipótesis: no hay doctrina global que se coloque en ella para dar la sensación de un complot del discurso. Próspero está demasiado preocupado en su problema como para permitir que surja un plano lateral de conflicto. Procede esta actitud de un sentido total de la obra de realizar un ceremonial de devolución, de reparación de penas. Hay una magia absoluta en este sistema de reconstruir lo roto, de hacer de la familia un núcleo que encierra el proceso vital de pactar con el pasado natural. Padre e hija, en un océano de dudas sobre la identidad, de romper con la «vestidura mágica» y hasta colocar cada frase en su sitio preciso. Ese manto que ya en el primer acto queda colocado en tierra es el territorio específico de la gracia: debe combinarse con el círculo que en el final de la obra quedará hecho en el suelo. Estamos, pues, ante figuras superpuestas al argumento, esquemas que se colocan para reforzar una idea o para dar mayor consistencia a la simbología global del texto. Pero esta sensación de mundo aparte viene acentuada con un inmediato latido de desolación: Antonio queda designado como la persona más querida en el mundo después de Miranda y es sujeto al crimen de traición. Este punto lleva la obra a un punto de rencor muy patente. Y hasta se consigue con ese método hacer de las artes un método para olvidar esa temática de rencor humano.

Pensar que la biblioteca sea un ducado «suficientemente grande» nos lleva a una situación intelectual obvia. Próspero quiere expresar con ello las causas que le llevaron al fracaso: Miranda aparece como un fetiche, como un modo de salvación. La mujer aparece ante sus ojos como la única ayuda posible en ese océano de rencores. Miranda, «ayudando a soportar», tiene antes tintes de religiosidad que de situación moral. El hecho de ganar la orilla «gracias a la Divina Pro-

videncia» lleva la obra a un punto de confusión mucho mayor, ya que ahora no sabemos si estábamos moviéndonos en un estricto plano mitológico o en un confín de asociaciones bíblicas. Este es el peligro de *The Tempest,* leerla como mitología moral, no hacer de ella un método de conducta, sino un catálogo de hechos sobrenaturales. Y por ello el vestuario de Próspero adquiere el valor de un envoltorio textual de resonancias grandes. La preocupación del duque depuesto por el ornato nos lleva a que pensemos que esas vestiduras son la única referencia que tiene el poder. Es el símbolo último que le mantiene unido a su poderío del pasado. Su resolución de conducir a sus adversarios a esas playas indica que es en el mundo natural donde se hará justicia, no en el terreno de combate ni en ámbitos palaciegos. ¿Una alusión al «regreso a la tribu»? ¿Otro eco de las *Bucólicas* en tierra británica?

No es fácil deslindarlo: la vida natural da a Próspero la resonancia precisa. El que la horrible bruja Sycorax sea la tentación continua nos lleva a la sospecha de que la empresa de renacer no se ha conseguido ni siquiera en esos confines. Y por eso hablar de «implacable cólera» no sabemos si se debe referir a una mera alusión sobrenatural o a un estado de cosas. Que Calibán se defina como hijo de Sycorax y dueño de la isla, nos está señalando el mismo punto en el que Miranda busque una «madre perdida en los mares» que nos llevaría, como es lógico, a *Pericles*. El entramado se va abriendo, las tensiones cubriendo un amplio territorio moral. Ya va siendo hora de que en *The Tempest* hagamos una observación.

Estamos ante una obra de *mimesis.* Todos se han transformado. Todos deberán recuperar su vestidura anterior. El mismo Ariel aparecerá, por ejemplo, una vez como ninfa marítima. ¿Qué pretendía Shakespeare ante ese mundo de conversiones múltiples? ¿No se debe ya entrar en un tópico de conversión de órdenes morales? Esta imagen de Próspero anonadado con Ariel lleva a una trampa de funciones. Todo queda en una aureola de premeditado misterio, conseguido para alcanzar las dimensiones más dilatadas del orbe. Próspero, respondiendo «esclavo impostor» a este deseo de gobernar del mal, previene que el punto social que estamos señalando está encontrando puntos muy atractivos. Que se juegue con la viuda Dido, nos descubre cómo la mitología está sirviendo para situar la obra en territorios mediterráneos. La moral «atlántica» de Próspero nos conduce a un punto de duda mayor. Así, en este vaivén de supuestas posibilidades, *The Tempest* configura un orden cambiante: una imagen del poder que no desdeña ninguna de sus prerrogativas y hace que la ley quede alejada de este mundo de «correlaciones» exactas entre

lo dicho y lo hecho. La edad de oro que sin duda se exige a sí mismo Próspero es la prueba más clara de una moral universal de perdón que, nacida en la isla, irá avanzando hacia lugares más y más alejados.

La intención es doble: historia y mito se hermanan. De las páginas del *True Repertory,* de William Strachey, aparecido en 1610, se tienen que fundir ecos de la *True Declaration of the state of the Colonie in Virginia,* de la misma fecha. Añadamos allí alguna alusión de *The Fair Sidea,* de Jacob Ayrer (1618); datos de las *Metamorfosis,* de Ovidio; que Shakespeare conocería por la traducción de 1567, de Arthur Golding, y hasta ecos del *Mucedorus* (1598), para cerrar el ciclo de insinuaciones con latidos de Ben Jonson y su *Hymenaei* (1606). Quizá hubo mucho más, pero este material, con la idea de Prometeo encadenado, debe formar el apoyo bibliográfico para deslindar la mitología al rigor de la historia. Con este acopio de elementos básicos se puede ya entrar en *The Tempest* con un riesgo menor de naufragar en sus intenciones...

El sentido histórico de la narración, que se trate o no de un recuento apasionado de aventuras colocadas, bien sea en Virginia o en Bermudas, indica el carácter americano de una obra que busca en el viaje al Nuevo Mundo fuente de inspiración y apoyo. Falta saber si se consideró valiosa por los *Pilgrims* y si hasta John Bunyan la tuvo en cuenta al imaginar la dimensión espiritual de los tránsitos. La *peregrinatio* está aquí y su mención hace recordar toda una mitología marítima que Shakespeare deseó evocar: reminiscencias tal vez de algún viaje en barco, relatos de marinos..., nunca sabremos si esa fórmula de complacer a quien presta para la *première* Banqueting House tuvo intenciones ocultas. El relato de los datos documentales, que hoy se puede hacer con mayor comodidad con el tomo último de las *Sources,* de Geoffrey Bullough, nos evidencia un horizonte hermético y de pocas posibilidades poéticas. Cualquiera de los libros citados es un «catálogo de maravillas», es un recuento de fantasías extrañas antes que una mera descripción detallada de aventuras. Se trata de saber cómo impuso Shakespeare al relato de los sucesos naturales la falsilla de un mago-duque que recuerda el poder perdido. Recordar cómo volver a tierra será entrar en un mundo de fastuosa gloria y orgullo.

Pero es curioso que en estos textos las alusiones a la magia y lo sobrenatural comparten muchas motivaciones: hay un marcado interés en que el recuento, llegado cierto punto, se desvanezca y rompa con las amarras de una textualidad documental precisa. Aquí

es donde la escenografía traiciona, no permite la perspectiva, no deja que nadie quede bajo una escalera, en una puerta, tras un arco. El balcón —pensamos ahora en la idea de C. Walter Hodges— no tiene sentido. Esto no es *Romeo and Juliet,* ni hay ningún dato más que lleve fuera de una ilusión global de romper con el teatro (13). *The Tempest* queda así como un festival de iniciación de la primavera, mucho más cerca de la historia veraniega de Titania y Oberón que lo que parece: no hay «parejas perdidas y encontradas en el bosque», pero sí una alegoría de descubrir gracias a la magia de unos retazos olvidados de nuestra personalidad. Recuperar la historia. Que cada cual, mediante el texto, sepa conquistar su ámbito restante y que sea capaz de dar a la moral colectiva un valor de *Vita Nuova.* La imagen de *Anatomy of Criticism,* confiriendo a cada acto escrito su equivalente moral, se tambalea en *The Tempest,* donde no sabemos dónde termina la «descripción fantástica» y comienza la geografía moral del texto (14). E importa muchísimo —ya que no podemos apoyarnos en la escenografía— hacerlo en la textualidad. Recordemos cómo Próspero reclama, como nuevo Creador, la atención de sus alrededores. Hay un sentido divertido y animado de la naturaleza muy actual, como de *Wonderland,* que Próspero, en su enumeración, deja patente. Queda su ámbito nombrado, bautizado e incorporado con un cariño único a esa «escatología semántica» que se está construyendo.

Próspero: *Ye elves*
of hills, brooks, standing lakes and groves,
And ye. that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
When he comes back: you demi-puppets that
By Moonshine do the green-sour ringlets make,
Whereof the ewe not bites: and you, whose pastime

---

(13) La sucesión de espacios arquitectónicos crea un módulo especial en *Hamlet.* Allí se habla de una «cuadrícula narrativa». Sin embargo, *The Tempest* es una obra exterior, al aire libre, que ocurre en plena naturaleza. En ese sentido se acerca a tantos momentos de *Twelfth Night,* pues estamos en un ámbito de apertura al exterior, de sonidos y voces naturales. No hay «escenografía», en el sentido de *Macbeth.*

(14) Relacionemos estas posibilidades: la idea de una «Commonwealth» (Gonzalo) con la imagen del *Brave New World,* que desde la *New Atlantis,* de Bacon, va a patrocinarse. Ese modo de colocar el símil poético en su molde ideológico lleva a pensar que Ariel, como símbolo de la naturaleza, es el habitante nato de esta Arcadia perenne. Vinculemos esta idea con *Paradise Lost,* que recogerá, mucho más tarde, la imagen del orden vegetal como recompensa eterna. Fertilidad y caos son dos claves para entrar en *The Tempest* y llegar a sus dimensiones más íntimas. Caliban, como Lucifer, como Comus, nos lleva a su precedente Sacrapant: el tema del «mal en el bosque» adquiere en la actuación de Miranda un lugar transparente. Tal sentido de libertad natural llevará a la contracultura de los seguidores de *Walden* y al mundo de *Hair. The Tempest* presenta muchos brillos del tribalismo plástico de nuestra época.

Is to make midnight mushrooms, that rejoice
To hear the solemen curfew, by whose aid,
Weak ministers though ye be, I have bedimmed
The noontide sun, called forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea, dand the azured vault
Set roaring war: to the dread rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stouk oak
With his own bolt (...) (15).

(The New Shakespeare. The Tempest, 5, 1)

Los elementos de la magia semántica inciden en el texto. El modo de dar vida a lo inanimado recuerda que la «tragedia de orden» ha dejado paso al «pastoral romántico». Próspero hace de su voz un ritual, de su *praxis* un sacrificio, y da a entender que la moral individual desplaza el código del estado. Cuando Hotspur al morir dejaba victorioso el nuevo honor del futuro Enrique V, pone también a las claras que hay una moral política que precisa de la revancha: este principio no lo ignora Sebastián, ni los marinos borrachos, ni Calibán. Hay un complot implícito, nebuloso y torvo para destronar este modo de nombrar que tiene el duque depuesto. La fortuna exige su culto. La sensación de *catharsis* que la obra reitera produce una conmoción absoluta. Hay un nivel trágico que queda situado antes que *The Tempest* que no conocemos: lo que se nos muestra ahora es la sospecha de que el rencor tiene futuro. El rebelde pasa a ser de rey a duque. Alonso queda sometido al rigor de la nueva Constitución que un padre con su hija han fraguado. La figura ideal de salvación universal queda pintada con amor. Igual que *Tamburlaine* era para Marlowe símbolo del poder infinito, esta imagen de Próspero tiene para Shakespeare el sello de una democracia asequible y bondadosa, un orden que, como en *Julius Caesar*, no será considerado como indiscutible.

La forma de hablar de Próspero lleva a situaciones más complejas: su invocación a los poderes de la Naturaleza tiene todo el ritual de un ejercicio de piedad: significa también la evidencia de que la magia cede su puesto al medio natural y que el paisaje se configura

(15) «Vosotros, duendes de las colinas, ríos, lagos quietos y bosquecillos, y vosotros, los que con pie sin huella perseguís por las arenas a Neptuno en reflujo y huís de él cuando regresa: vosotros, medio muñecos, que a la luz de la luna hacéis esos circulillos de hierba agria que el corderillo no muerde; y vosotros, cuyo pasatiempo es hacer setas a medianoche, que os alegráis al oír el solemne toque de queda: con cuya ayuda (aunque seáis débiles dominadores) he oscurecido el sol del mediodía, he llamado a los vientos amotinados y he puesto guerra rugiente entre el verde mar y la bóveda de azur, he pegado fuego al gran trueno retumbante y he agrietado el robusto roble de Júpiter con su propio disparo», *La tempestad*, op. cit., p. 1564.

en eje motivador de ese ámbito de transformaciones que es la Arcadia que rige Próspero. Aquí entramos en el «mito» del injusto rey Euarcus y su esposa, Ginecia, como elemento simbólico que desencadene una rebelión del texto contra su destino: es la imagen de Utopía que en toda la literatura británica no descansa y aparece en múltiples ocasiones. ¿No se podría también insinuar que la construcción de un orden político justo en *Henry V* tiene algo de ejercicio de poder mesianista? ¿No es posible incluir en *King Lear* un deseo cósmico de «desbancar» la idea del mal y hacer de Kent un héroe paralelo a Gonzalo? Se repiten las resonancias y brotan por aquí y allá nuevas analogías que dejan al descubierto problemas más y más vigentes (16).

Próspero-Cristo, Mago, Jacobo I... —es el centro de un *happening* que él ordena con cuidado y rigor: su sentido de poder absoluto no le lleva a poner en duda su imagen de *ruler* indiscutible. Su modo de hablar tiene algo de «renuncia», de «reprimenda», y esa forma airada de entablar diálogo con los demás deja en sus márgenes interiores una profunda sensación de rencor que Shakespeare no pretende eludir (17). Próspero domina *The Tempest,* se coloca en el centro de un festival de comportamientos que él orquesta a su alrededor, consiguiendo de esa manera crear una alegoría de la magia política más próxima a *The Faerie Queene* que a *Mirror for Magistartes.* Su manera de recordar, su dolida forma de «colocar en un círculo» a sus enemigos, lleva a un espectáculo de desencanto él, que está viviendo una atmósfera de conversión de las palabras en *praxis.* El ritual de dar a cada cual su recompensa lleva a puntos más dilatados, y ese modo de extraer del círculo al amor y colocarlo «jugando al ajedrez» tiene el valor de un emblema de significados muy variados: es como dar a entender que en esas cuatro horas que dura la acción, ya hay tiempo de «crear un juego lógico» y salirse así de la retórica repetida de las formaciones verbales. Juego y magia destruyendo ese deseo de que el poder no esté sujeto a crítica, y la imagen de Ferdinand, futuro rey, está colocada en un espacio aparte que se abre como si fuera emblema de justicia absoluta. Su manera de doblegarse a Próspero, su modo de «trabajar» que antes veíamos tiene el sentido de que la educación del príncipe, que ya se insinuaba en

---

(16) Comparar con la actuación de Troilus enamorado. La alegoría moral no parece ser el móvil que mueva a Ferdinand, pese a la conquista realizada. Su forma de aceptar el trabajo es más onerosa que espontánea. Recordar la boda final de *Dafnis y Cloe,* de Longo.

(17) «Yet despite the sureness of his handling of the plot, Prospero too has his limitations, limitations which are important in the scheme of the play as a whole. On his own sphere, he may be absolute master of action», «Introduction» *The Tempest* by Anne Richter, Harmondsworth: Penguin Books, 1968, p. 27.

Henry IV, es uno de los requisitos básicos para construir un orden sólido futuro: la llegada a Miranda es mucho más «poética» que la conquista de Cressida por Troilus. Estamos ante la respuesta amorosa que abre su horizonte para dar una engañosa sensación de mundo circunscrito: la magia del amor no falta en esta isla de festivales y hechizos. Próspero crea la palabra justa para resaltar su vocación de *homo politicus*. Su lenguaje son «edictos» en Arcadia (18).

The Tempest se orienta hacia un espectáculo de restitución. El acto quinto tiene ecos de un arte providencial que «devuelve a cada cual lo suyo». Tal afán de libertad moral está centrado en varias situaciones que sintetizamos de esta forma:

(A) «Las tumbas abiertas»... la magia que devuelve la vida... espíritu=Arcadia.

(B) «La música solemne»... la estética como compañía... Ariel= =reposo.

(C) «La ilusión encantada»... la fantasía como realidad... Alonso= =renuncia a Milán.

(D) «La gruta es mi corte»... el cobijo de la Naturaleza... Próspero=Timón.

(E) «La misericordia de los mares»... la protección del milagro... Filoctetes=Edén.

Tales asociaciones nos cierran un ciclo de muy difícil recorrido. Estamos ante un punto de estupor. Por un lado Próspero convoca a una «reunión final» y además abre su empresa a un regreso material. Con ese tono de «Juicio Final» estamos rondando un punto de reconciliación entre la imagen del pecado y el peso de la gracia. Alonso es la figura más difícil de entender y su situación tiene aires de evidente ambivalencia. Observemos cómo no sabe aceptar el orden nuevo y se mueve como alguien que, destronado, todavía aspira a un poder posible. Su misma manera de reaccionar ante el dueño de la isla es muy extraña: habla de «ilusiones encantadas», repite su idea de «renuncia a tu ducado» y «te suplico perdones mis faltas». La situación se ha deteriorado, ahora es un rey quien implora misericordia a un duque depuesto. La imagen del rey suplicante tiene ecos de Sófocles y nos recuerda toda una temática de depredación de la imagen regia que no excluye naturalmente *Richard II*. Alonso pregunta a Próspero detalles de su salvación y la suerte seguida por su

(18) «Harmony and Pastoral in the *Old Arcadia* by Elizabeth Dipple Baltimore: *English Literary History*, sept. 1968, pp. 309-328.

hijo Ferdinand. La llegada de un nuevo milagro lleva a que Shakespeare dé ocasión a una situación mucho más luminosa: Alonso ya no sabe si está ante una «visión de la isla» o la realidad. Su mente se ofusca. No encuentra palabras para describir lo que siente. Su frase hacia la bella Perdita es definitiva al preguntar si es ella la diosa que les ha separado y vuelto a reunir. Confundir a Diana con Perdita nos recuerda la pastoral de *The Winter's Tale.* El proceso de relación de pasar desde Ariel hasta Miranda lleva a ámbitos mucho más sugestivos. Gonzalo, al pedir una «corona de bienaventuranza» a la escena, tiene el matiz de un complemento mitológico que añada una armonía a esa paz de «pantomima» que se ha conseguido (19).

Así se hace del teatro método de hallazgos. Función valiosa para entrar en diálogo con lo perdido, y se recuerda que en ese mismo viaje «Claribel encontró esposo en Túnez» y su hermano está ahora de la mano de Miranda. Esta simbología del viaje hacia la magia afectiva tiene el encanto de una construcción moral que no descansa más que en sus propios esquemas de plenitud. Que todos se «recuperen» a ellos mismos da un matiz, antes lo veíamos, de enorme modernidad a este hermoso ejercicio de llegar a conquistar la juventud y la belleza (20). ¿Qué otra cosa puede ser sino la sospecha de que Miranda fuera quien dominaba la isla?

---

(19) *Elizabethan Dumb Show* by Dieter Mehl, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964, pp. 63-71.

(20) «Shakespeare's Use of Voyagers in *The Tempest*» by Robert Ralston Cawley, New York: *PMLA*, sept. 1926, pp. 688-726.

(Esa sensación de conspiración recíproca lleva a que debamos ver en estos viajeros de *The Tempest* quiénes de los milagros de Próspero son educados. Antonio es un traidor que ahora con Sebastián sigue su fechoría. Y el poder de Próspero se cimenta en una idea de Miranda como salvación. Enseñar a hablar a Calibán es otro acto de bondad, y cuando Ferdinand intenta matar al mago y queda encantado, estamos ante el final de un proceso que detiene a cada persona en el momento oportuno. Ariel llamará «pecadores» a Alonso, Antonio y Sebastián, y disfrazado de arpía actuará como látigo que sacuda sus actos. El tema de crimen y castigo hace de *The Tempest* una obra de sinfónica belleza. Repitamos cómo la lección de Próspero se dirige hacia el rey de Nápoles, a quien invita a pasar la noche en su gruta. La idea de un nuevo mundo se vincula con la de renovación moral. Volver a Nápoles será la meta de un sistema que ha hecho del arte una representación de su propia esencia. Este arte de suposiciones nos deja al descubierto una obra de hipótesis, donde bien-mal lanzan su propia disyuntiva.)

(Debo al doctor Santoyo conocer muchos datos importantes sobre una de las fuentes más originales de *The Tempest* que puede ser el relato de Antonio de Eslava «Do se cuenta la soberbia del rey Niciphoro y incendio de sus naves, y la arte mágica del rey Dardano». En esta interesante narración se encuentran situaciones análogas a la historia de Próspero, y entre ambas es posible que exista alguna relación. Este rey de Bulgaria tiene el mismo sello que el rey Lear, y la unión con su hija lleva a analogías muy curiosas con la obra de Shakespeare. No vamos a seguir esta fuente, que Bullough respeta, sino centrarnos en la idea de los «gallardos pensamientos» de Serafina y la descripción del «mágico palacio». *The Tempest* nos ha de reservar todavía muchas sorpresas. Su última intención, pese a la fuente de Antonio de Eslava, sigue oscura y la imagen de Próspero continúa siendo nebulosa e incierta.)

El sistema del orden se coloca en su posición generadora: *The Tempest* dará lugar a muchas nuevas posibilidades; es como un ejemplo de teoría política que incluirá «fases amorosas» y en el futuro se resolverán más situaciones Ferdinand-Miranda. Y habrá más actuaciones mágicas para entender el vacío ideológico que se ha creado merced a esa repentina humillación. Próspero se alza como un monumento imponente de justicia, es un código que busca su actuación moral, y su forma de colocarse ante los demás es la de quien pide clemencia y compasión, pero en su interior actúa de modo inflexible. No tiene sentido ese cambio de boato, en quien, como él, vive de la ceremonia como parte básica de su «mediación». Miranda contrapesa su acción, es el bien que recorre el aire de la isla y hace el milagro de su propia condición de ayuda de los afligidos. *The Tempest* se coloca en un esquema sociológico de poder-amor que debe vincularse con otro donde pasar de inocencia a experiencia se consiga mediante la ruptura de la línea apariencia-realidad.

Se ha operado un cambio, ha habido una modificación en la isla. La Utopía de Próspero ha cambiado de razón de ser, dejando al descubierto todo su sistema burocrático y toda su organización. Las leyes dominan a los habitantes de este reducto humano y allí se hace la venganza de «reconquistar» el elemento básico del poder que antes que producirse como igualdad se hace justicia de restitución. Así «lo perdido» en *The Tempest* es en realidad un modo argumental que podía haber sido de otro modo, un vacío que debió llenarse con otras palabras. Se trata de incluir la retórica del mando en una sucesión de situaciones que la ejemplifiquen. Calibán queda derrotado y la idea de un Nuevo Mundo reaparece con la mayor oportunidad. Próspero hace de su «América» un nuevo ámbito de dominio ante la Divina Providencia y coloca sus actos en una situación moral de respeto a Dios. La idea de volver a casa, la imagen bellísima de entrar en su «Biblioteca» moral debe conducir a un punto de desolación, ya que coloca la ciencia como enemigo del poder. Esa elección del libro sobre el edicto significa una posición de la moral sobre sus condiciones previas. *The Tempest* se coloca en un festival de imaginación y fantasía, es demasiado luminosa, sus palabras añaden un matiz poético excesivamente vibrante. No hay mayor peligro que ver esta obra como un mero acopio de datos. Estamos ante un final extraño, contradictorio, raro y, al mismo tiempo, elemental y claro. Todo se produce con espontaneidad, incluso la magia tiene aires rústicos de *Merry England* más que de una situación mitológica del Atlántico. Los naufragios del principio del drama sirven para que pensemos que todo tiene una explicación posterior, que el estilo entregará su

fórmula y que cada palabra dará la clave exacta en este festival de identidades que se reconocen y unen en «amor universal».

La conquista de la metáfora se repite: no sabemos qué quiere decir *The Tempest*. Nadamos entre dos aguas, no somos capaces de atenernos a un resultado unitario. Imposible saber qué quiere señalar Próspero al romper con su magia. Sus frases resuenan en terreno críptico, son como ejemplos del naufragio de una semántica que se despliega en su dimensión más abierta de reflejos inusitados. Frases como «nuestra corta vida no es más que un sueño», nos han hecho despertar a un espacio de amargas incógnitas. ¿No sería esa misma frase la intención remota de este viaje, con naufragio, por la literatura que es *The Tempest?*

CÁNDIDO PÉREZ GALLEGO

Dr. Cerrada, 10
ZARAGOZA