

UN TORERO LLAMADO SHAKESPEARE

Bernard Traimond*



A la memoria de dos de las víctimas de los toros a las que he tenido el privilegio de conocer, Francisco Rivera "Paquirri" (1946-1985) y Jean-Pierre Guillé "Rachou" (1959-2001).



e desconoce lo que hizo Shakespeare durante los *años perdidos*, entre su partida a Stratford en 1585 y 1595, fecha en la que Robert Green denuncia a un nuevo dramaturgo que «cree que puede escribir versos rimbombantes tan bien como cualquiera de los mejores de entre ustedes». Según una de las primeras fuentes bibliográficas, la de William Davenant (1606-1668), que no podía haberlo conocido, habría sido cuidador de caballos en los teatros de Londres. La finalidad de esta obra consistirá en investigar en qué podía consistir este trabajo en los últimos años del siglo XVI en esta ciudad.

A falta de datos positivos, el examen del contexto permite concebir las conductas de las personas estudiadas. Es totalmente posible, y sobre todo convincente, estudiar a las personas, no sólo en función de lo que se sabe de ellas –por lo que han

* Bernard Traimond es profesor de antropología de la Université Victor Segalen Bordeaux 2. Ha publicado: *Les fêtes du taureau*, Burdeos, AA éditions, 1996, *Verités en quête d'auteurs*, Burdeos, William Blake and Cº, 2000, *Une cause nationale: l'ortographe française*, París, Presses Universitaires de France, Collection Ethnologies, 2001, y *Leur façon. Introduction à l'ethnopragmatique*, Pessac, PUB, 2004.

dicho o por lo que se desprende de sus acciones—, sino por los rastros que, por diferentes motivos, han dejado. El silencio dice tanto como la palabra. De este modo, en la Inglaterra de principios del siglo XVIII, un mentiroso francés dio la descripción (falsa) de Taiwán. Así pues, de este autor, que se atribuyó el nombre de Pzalmanaazaar, no se sabe nada, aparte de lo que él mismo escribió (sus *Mémoires*, obra póstuma), ni siquiera su verdadero nombre¹. Para estudiarlo, Richard Swiderski, en *The False Formosan: George Psalmanazar and the Eighteenth Century Experiment of Identity*, estudió a todas aquellas personas que lo conocieron, desde el obispo de Londres a Newton, con el propósito de determinar la configuración en vacío de este personaje, sus relaciones, lo que le gustaba y lo que le disgustaba.

En *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1896*, Alain Corbin fue aún más lejos en este sentido, puesto que eligió estudiar a un individuo del que lo único que se conoce es su estado civil. A partir de estos datos, que no aseguran más que la realidad jurídica de su existencia, el historiador describe lo que debió hacer su personaje para adaptarse a las normas de su época y de su entorno para que a lo largo de toda su vida no surgiera ningún escrito que pudiera señalar la menor anomalía, ni la más mínima rareza. Nunca se ha dejado coger por cazar o pescar furtivamente, no se hizo notar de ninguna manera. Corbin describe entonces con exactitud lo que su personaje debió hacer para pasar desapercibido, para no dejar ninguna marca escrita en los archivos.

¹ Sobre Psalmanaazaar, Traimond, Bernard (2000): *Vérités en quête d'auteurs. Essai sur la critique des sources en anthropologie*, Burdeos, William Blake and C°. Además las ediciones Paréiasaure de Poitiers han reeditado oportunamente la traducción de la *Description de l'île de Formose* de 1739.

La validez de este tipo de estudio se nos confirma finalmente por el trabajo que Maurice Agulhon dedicó a *De Gaulle*, personaje sobre el que los datos sobrepasan lo que permiten verificar los resultados de la investigación en vacío por la ausencia de rastro. En su libro, el historiador descuida los materiales reunidos por los politólogos, los propósitos y actos del hombre político, los archivos sobre sus actividades públicas, pero reflexiona sobre los documentos “periféricos”, una obra de teatro escrita por De Gaulle, su representación de los monumentos parisinos o las señales de su culto... De este modo explica lo que ha podido permitir la expresión de estas manifestaciones anodinas –el personaje real– con una precisión y credibilidad destacables.

Las investigaciones de estos tres autores parten de un mismo método: estudiar a un individuo a partir de materiales periféricos, definir sus actos utilizando solamente los efectos observados por los demás, o incluso por la ausencia de rastros, el contexto en el cual ha evolucionado. Sin necesidad de haber dejado rastro, lo que le rodea, los datos y las influencias le atribuyen una presencia. Tanto el conformismo como la oposición facilitan información, bien debido a la falta de archivos o bien por su presencia (juicios eventuales o expedientes de policía por ejemplo). Al describir el molde, nuestros tres autores nos permiten ver la estatua. El éxito de Swiderski, Corbin y Agulhon demuestra la eficacia del método. Reconstruyen lo que desconocen dos de ellos o lo que el tercero no desea tener en cuenta simplemente por el contexto. El hecho de que la obra de Agulhon sea más convincente que la mayoría del resto de las obras sobre De Gaulle certifica la fecundidad de este tipo de estudios.

Shakespeare nos permitirá emplear de nuevo este método. A falta de información sobre sus “años perdidos”, intentaremos averiguar lo que debió hacerle llegar a escribir “versos rimbombantes”, evitando al mismo tiempo dejar rastros escritos o materiales. ¿Cómo pudo hacerse aceptar y darse a conocer por

el círculo de los teatros londinenses sin permitir que apareciera ni la más mínima mención? Para responder a esta pregunta no nos dirigiremos a las fuentes de primera mano, a las que nuestra incompetencia nos prohíbe acceder, sino que simplemente revisaremos de nuevo una ínfima parte de la literatura consagrada a la cuestión tratando de huir del encasillamiento de la lectura que se utiliza normalmente. Ésta nos facilita una infinidad de datos que retomaremos enfocándolos desde otro punto de vista. Simplemente reorganizaremos los datos conocidos por los especialistas desde un ángulo determinado. Concretamente, reinterpretaremos una gran cantidad de detalles que ya han sido recopilados por la “industria shakesperiana” y sus 5000 obras y artículos anuales, de los que sólo una pequeña parte ha sido necesariamente consultada.

Para realizar esta demostración empezaremos por retomar los materiales y la reflexión de Dickey, que se limitó a exponer que, a finales del siglo XVI en Londres, el teatro y las luchas de animales constituían actividades *isomórficas* –según su propia expresión– y se desarrollaban en los mismos lugares. Comenzaremos por estudiar la literatura y la iconografía dedicadas a los teatros londinenses de la época. Revisaremos los trabajos ampliados y concretados por la actual reconstrucción del teatro *The Globe*, el de Shakespeare, situado en Londres, en la orilla derecha del Támesis, sobre lo que antiguamente se denominaba *the bear garden* (el jardín de los osos). A continuación, la segunda parte de la demostración intentará reunir la documentación existente sobre las corridas de toros en Inglaterra en los siglos XVI y XVII. Intentaremos demostrar que esta literatura crítica, y en ocasiones iconoclasta, tiene tendencia a dar mayor importancia a las luchas de osos que a las de toros y frecuentemente olvida los espectáculos sangrientos. Es mucho más interesante saber cómo, a pesar de esta evidencia, su presencia ha sido ocultada incluso por aquellos que acumulaban informa-

ción sobre este tema. La tercera parte señalará el motivo de la desaparición de las corridas de toros en Londres y especialmente la razón por la que se separaron del teatro. Finalmente deberemos buscar el lugar ocupado por Shakespeare en estas situaciones antes de que se convirtiera en actor, director de teatro y dramaturgo, funciones en las que obtuvo una cierta notoriedad. Este contexto nos permitirá imaginar lo que pudo haber hecho antes de convertirse en el autor dramático universalmente representado, conocido y estudiado.

SHAKESPEARE EN SU ÉPOCA

Estos datos pueden ser interpretados a partir de la presencia en la Inglaterra de aquella época de corridas de toros y de verdaderas plazas de toros. Es necesario recordar desde este momento que en España los primeros edificios especializados en estas actividades datan de finales del siglo XVIII; hablamos de la plaza de toros de Ronda, que está considerada como la primera. Anteriormente, las corridas de toros tenían lugar en espacios públicos, normalmente situados en lugares de mucho tránsito, como en el caso de Italia (Ponticelli, 1997, Traimond 1996). A diferencia de las plazas actuales, hay que señalar que las primeras eran generalmente cuadradas, e incluso a veces, alargadas (como en el caso de la plaza de toros de Chinchón, cerca de Madrid). Mientras que en España se ha encasillado durante mucho tiempo en el rectángulo, o en la época romana sólo se conocía el óvalo, en el caso de Inglaterra se inventaron las plazas redondas que todos conocemos hoy. De este modo, a partir de 1567 se multiplicaron en Londres los edificios especializados que disponían de gradas y plazas redondas. No se conocen los detalles de la arquitectura: algunas eran rectangulares (*The Boar's Head*), otras eran cuadradas (*The Fortune*), y otras circulares (*The Globe*, *The Swan*, *The Hope*). Sin embargo, estas pla-

zas eran mucho más pequeñas («el más grande y el más magnífico», *The Swan Theatre*, disponía de 3000 localidades, sumando las de las tres galerías y las que tenía sobre la pista) que aquellas construidas más tarde en España como lo demuestra el teatro *The Globe*, reconstruido hoy día. Estas salas al aire libre servían al mismo tiempo para las representaciones de teatro y para las luchas con animales, osos o toros². Multitud de planos de Londres reflejan el número de plazas (una decena), su arquitectura y la convivencia entre las corridas de toros y las representaciones de teatro, pues en esa época la función de los edificios podía aparecer designada en los planos con el nombre de *bullbaiting* y *bearbaiting*. Nuestros datos se basan principalmente en las publicaciones de François Laroque, especialmente de su obra *Shakespeare et la fête*, y del artículo que nos ha señalado Stephen Dickey, “Shakespeare Mastiff Comedy”. Estos textos nos aportan una gran cantidad de información que sólo hemos debido organizar. En otras palabras, nosotros trabajamos únicamente sobre fuentes de segunda mano pero las investigamos desde un único punto de vista: la relación de Shakespeare con el toreo.

Evidentemente, en esta época los toros no constituían espectáculos particulares, codificados y regulados como hoy. No formaban parte de tratados como el que redactó Pepe Hillo en 1796 (el primero) para las corridas españolas y que ha sido tan importante para su formalización. Este tema no era ni siquiera objeto de ilustraciones iconográficas (pinturas al óleo sobre madera o sobre lienzos) como en el caso de Italia en los siglos XVI-XVIII, ni de grabados como los que se realizaron en

² El contrato de construcción de *The Hope*, por el carpintero Gilbert Katherens, en 1614, preveía que el tejadillo que albergaría la escena no descansara sobre pilastras con el fin de que se pudiera desmontar con mayor facilidad (para liberar la pista para los combates con animales).

España hacia 1800, entre los que se encuentra la famosa *Tauromaquia* de Goya. Únicamente en los planos de Londres tomados desde arriba entre los siglos XVI y XVII se vislumbran algunos cuernos que sobrepasan las gradas de los teatros, lo que, comparado con las imágenes italianas y españolas, es muy poco. Esto ha permitido olvidar con mayor facilidad los toros a partir del siglo XIX. Por el contrario, en Italia primero y en España después, existen multitud de imágenes en las que aparecen corridas de toros. Tanto las pinturas sobre madera, como las realizadas sobre lienzos después, así como los grabados, se han convertido en un tema pictórico muy extendido en Italia (Ponticeli, 1997; Reato, 1991; Traimond, 1996: 7). La expansión de los grabados y el incremento que sufrieron sus tiradas hacia 1800 han contribuido mucho al establecimiento de las partes de que se componen las corridas (los tres tercios), a acercar este tipo de espectáculos a España y, al mismo tiempo, a esconder los otros estilos, que quedaron relegados a los campos o a otros países. Sin embargo, en el caso de Inglaterra, parece que estas corridas no eran objeto de representaciones pictóricas, a excepción de los minúsculos toros de los planos de Londres que indicamos anteriormente. De este modo pueden esconderse más fácilmente, salvo en el caso de las imágenes que han desaparecido de nuestra vista para permanecer resguardadas en las salas reservadas de los museos o en los desvanes de los coleccionistas. Estas censuras provienen de la protección de animales. En Italia, las corridas de toros se desarrollaban en el centro de las ciudades, como en la plaza del Campo de Siena o en la plaza de San Marcos de Venecia. Del mismo modo, en España tenían lugar en las Plazas Mayores de Madrid, Salamanca o San Sebastián. El nombre de éstas ya indica la clase de público al que estaban destinadas, es decir, a las clases dirigentes, lo que merecía por tanto una iconografía a su medida y adaptada a su estatus. Sin embargo, las autoridades londinenses de finales del siglo XVI no apro-

baban las representaciones permanentes dentro de la ciudad, y las plazas de toros fueron construidas entonces en las afueras, e incluso en el barrio frecuentado por las prostitutas de la orilla derecha del Támesis. Los espectáculos iban dirigidos fundamentalmente a las clases medias, aunque algunos señores protegían a veces a algunas cuadrillas. Tal era el caso del conde de Leicester, o del conde de Essex, quienes, junto con sus amigos, ofrecieron una representación de *Ricardo II* por la cuadrilla de Shakespeare en el teatro *The Globe* antes de dirigirse al Palacio Real. Sin embargo, los aristócratas alternaban de vez en cuando por los barrios de mala fama. Ahora bien, estar enfocados estos espectáculos a las clases medias, no merecían la atención de los pintores y grabadores³. Esta situación tan diferente de las de Italia o España contribuyó en gran medida a la unión de las corridas de toros y el teatro y al mismo tiempo al olvido de esta amalgama. En efecto, los espectáculos taurinos londinenses formaban parte de sangrientas actividades barrocas de la época, en las que se mezclaban perros, osos, caballos, toros y hombres. Estos últimos también intervenían en llamadas hoy representaciones teatrales. Estas actividades no estaban separadas de los actores por ningún tipo de frontera, y el público parecía encontrarles, aunque pueda tratarse de un anacronismo, un punto en común como era la sangre. Este elemento estaba muy presente en cualquier tipo de espectáculos, como era el caso de los *bullbaitings* o de las tragedias de Shakespeare.

La famosa acusación de Robert Greene de 1592, que insinuaba que Shakespeare poseía otra profesión además de la de escritor, conduce a Dickey a la conclusión de que se encargaba de los caballos (Dickey, 1991: 255). Intentaremos descu-

³ Este mismo mecanismo explica que la iconografía de los toros no apareciera en el sur de Francia hasta mediados del siglo XIX. La curiosidad ante la *cultura popular* y el interés por el folclore multiplicaron el número de representaciones del mundo rural a partir de esta época.

brir si no se dedicaba también a los toros, si no era también torero. Desde este punto de vista se podrían mostrar dos cosas. Por un lado, el intenso cambio de valores que se produjo en la Inglaterra del siglo XIX debido a la imposición de las nuevas normas para proteger a los animales y que derivó en la prohibición de las prácticas sangrientas para salvaguardarlos, rompiendo de este modo con las corridas de toros de sus antecesores. Por otro lado, este paso nos dará la ocasión de mostrar que, desde el punto de vista que hemos adoptado, la recopilación de información y su interpretación cambia considerablemente: lo único que puede impedir tales anacronismos sería entender la profesión de actor tal y como se entendía en la época, sobre lo que tanto se ha escrito.

LAS LUCHAS DE ANIMALES EN LAS SOCIEDADES ANTIGUAS

Los espectáculos que se describen de finales del siglo XVI en Inglaterra tenían lugar también en otros muchos países de Europa, como es el caso de Italia. Cojamos dos textos para mostrar el parecido entre las corridas:

«Los toros se mantenían en el ruedo hasta el momento en el que, expuestos a los tormentos de los perros, acababan por satisfacer el placer de los espectadores con carreras y saltos. Después, a medida que se iban cansando, debían salir y eran reemplazados por otros nuevos, lo que provocaba la alegría del público»

(Ponticelli, 1997: 29).

Esta carta enviada por un estudiante de Padua describe una corrida que tuvo lugar en Venecia en 1740 en honor de Friederich Christian, Príncipe Elector de Sajonia y futuro rey de Polonia.

«...y tras una espléndida cena, se divertieron con las luchas de toros y osos que eran hostigados por perros ingleses»

(Dickey, 1991: 257).

Esto sucedía en Londres en 1559, cuando una delegación francesa vino a ver a la reina Isabel I de Inglaterra.

Por muy someras que sean las descripciones, nos permiten constatar que, a pesar de las considerables distancias espaciales y temporales, en casi todos los rincones de Europa tenían lugar desde el Renacimiento corridas de características muy similares. Aumentar la cantidad de ejemplos no añadiría datos, puesto que las descripciones dan pocos detalles sobre las modalidades exactas de estos espectáculos. Esto se debe a que la descripción exacta de su desarrollo, esencial en hoy, no tenía gran importancia en ese momento. Únicamente con el “régimen de la verdad” que surgió en el romanticismo presentaron los autores pinturas detalladas de las escenas que representan, pinturas escriturarias. Anteriormente, y según las palabras de Augustin Thierry, la veracidad que buscaban los historiadores, por ejemplo, dependía más del respeto hacia un *modelo universal* y de la *autorización real* (Marín, 1981: 51-56) que de la acumulación de datos para dar *color* a las escenas representadas. El “antiguo régimen de la verdad” descuida los datos que reclaman las normas de hoy. Esto nos impide acceder tanto a las variedades de corridas taurinas como a las luchas con otros animales. El desarrollo exacto de las actividades, de las formas de los objetos, de las técnicas gestuales de las antiguas sociedades se nos escaparían totalmente si no fuera por las representaciones pictóricas y por los objetos mismos. Debemos contentarnos con las narraciones recogidas, normalmente cortas y con el objetivo de estas corridas, que es el mismo en los distintos países: perros u hombres que se enfrentan a animales salvajes y agresivos como los toros y los osos. El hecho de que estos últimos se empleen más en Inglaterra que en otros lugares se debe únicamente a cuestiones técnicas. En los casos de Italia, Francia o España no se les daba tanta importancia a los osos, mientras que parecía existir una preferencia por los toros.

Sin embargo, y al contrario que en otras zonas (posiblemente salvo en el caso de Asia, India o Indonesia), el primer país que dispuso de lugares especializados para este tipo de actividades desde el siglo XVI fue Inglaterra. Mientras que en Italia y España estos espectáculos taurinos tenían lugar en las plazas públicas, más allá del Canal de la Mancha se desarrollaban corridas de toros y representaciones de teatro en edificios específicos, que desde nuestro punto de vista estaban totalmente adaptados, puesto que fueron imitados dos siglos más tarde tanto en España como en Francia. El modelo de plazas de toros de Inglaterra no empezó a construirse en el continente hasta finales de del siglo XVIII en el caso de España y un siglo más tarde en el de Francia. Aquí, los vestigios romanos fueron reutilizados como plazas de toros tras quince siglos de abandono, como es el caso de Nîmes, Arles y Fréjus. A pesar de que la anterioridad no supone una prueba de la imitación, no podemos constatar que el modelo de las plazas de toros redondas dedicadas a espectáculos taurinos se utilizara en primer lugar en Inglaterra, antes de que se multiplicaran por el sur del continente dos siglos más tarde. Esta historia, unida al silencio que envuelve a estas prácticas, merece un examen detallado con Shakespeare como guía conocedor del tema, ya que este autor pasó gran parte de su vida en los *bullbaitings*.

TEATRO Y LUCHAS DE ANIMALES EN LA ÉPOCA DE ISABEL I DE INGLATERRA

Sería suficiente con que cualquier amante del espectáculo del toreo fuera a visitar la impresionante reconstrucción del teatro *The Globe* e imaginara los escalones que permitían a los espectadores acceder a los tendidos que rompen el círculo de la talanquera (barrera que rodea la pista y separa a los actores y a los animales de los espectadores), ya que, tal y como muestra el

dibujo del teatro del Cisne (*Swan*) por De Witt en su visita a Londres el año 1596, no existían en el teatro original⁴, para que se encontrara en una verdadera placita como un ganadero que cría toros de lidia. El tamaño de la pista es suficiente para criar una vaquilla (como las de la época) y para enfrentarse a ella, incluso con perros. Esta hipótesis iconoclasta puede demostrarse fácilmente apoyándose en los testimonios de la época y en los mismos textos de las obras de Shakespeare, procedimiento mucho más fácil dado que tanto unos como otros han sido recopilados cuidadosamente.

Destaquemos algunas de las citas que Dickey ha recogido en los relatos de viajeros que frecuentemente se sorprendían por el entusiasmo que el público inglés del Renacimiento experimentaba ante el espectáculo de los enfrentamientos con toros y osos:

«1586: El embajador de Dinamarca asiste a un *bear-baiting* y *bull-bating* y destaca *el placer experimentado por el pueblo* (pág. 257).

1598: *Existe otra plaza, construida en forma de teatro que se utiliza para los combates de toros y de osos*, Paul Herzner (pág. 260).

1613: *Teatro adaptado y cómodo al mismo tiempo tanto para los actores y espectáculos, como para los combates de osos y toros con los que se lucha*, Philip Henslowe (pág. 261).

1616: *Lugares en los que los osos y toros luchan con perros*, Justus Zinzerling (pág. 261).

⁴ Las barras horizontales representan las placas extendidas que se deslizan horizontalmente para poder abrir la puerta de toriles y permitir la salida a la pista de los animales o de los vehículos pero sin escalones. El sistema aún se utiliza en las placitas españolas.

1639: En la orilla del Támesis *podrán escuchar los gritos de los hombres, los ladrillos de los perros, los gruñidos de los osos y los bramidos de los toros mezclados en una salvaje y natural armonía* (pág. 253)».

Las obras de Shakespeare hablan sobre todo de las luchas con animales enfocadas desde dos puntos de vista. En primer

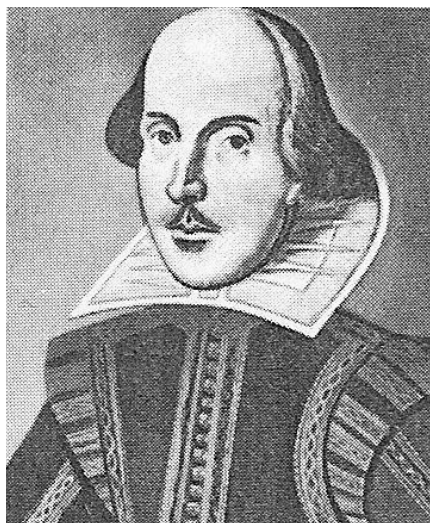


Fig. n.º 16.- *Shakespeare*, (grabado de Droysbout). Apud *Gran Enciclopedia Larousse* t.9, Barcelona, Editorial Planeta, 1961.

lugar, incluso las estructuras de muchos de sus diálogos imitan el enfrentamiento con animales en los *bullbaitings* y *bearbaitings*. Basándonos en el ejemplo que aparece en *Noche de Reyes*, Dickey apunta que la estructura retórica de la obra se estructura alrededor del acorralamiento que sufre un individuo por otros. Numerosas escenas de esta obra muestran a Malvolio agredido

sucesivamente por distintos personajes, por ejemplo, en la escena V del II acto o a lo largo de todo el V acto. Además, su última contestación («Me vengaré de toda vuestra banda»⁵) puede entenderse como la voluntad de defenderse contra una jauría de animales (*pack*). En segundo lugar, necesariamente existen numerosas frases que aluden a estas luchas en las plazas. «Me gustaría haber dedicado tanto tiempo al estudio de las lenguas como el que he consagrado a la esgrima, a la danza y a las luchas de osos, dice sir André en la misma obra» (III, 1).

Extracto de *Las alegres comadres de Windsor*. (I, 1):

«Slender: ¿Por qué ladran de ese modo sus perros? Acaso hay osos en la ciudad?

Anne: Creo que los hay, señor, o eso he escuchado.

Slender: Me encanta ese entretenimiento, pues lo mismo me peleo con osos que con cualquier inglés... A usted le da miedo ver osos sueltos, no es cierto?»

Sería posible presentar muchas más citas como ésta, que mostrarían que en la obra de Shakespeare el lugar ocupado por los osos es más importante que el de los toros⁶, al contrario de lo que apuntan otras fuentes de información, que les sitúan más o menos al mismo nivel. Es posible encontrar una explicación simbólica, el oso se parece más al hombre, es cuestión de gustos o de experiencias personales. Esto no disminuye los entrelazamientos entre el teatro y los diferentes combates con animales, osos o toros, que tenían lugar en los teatros de Londres de aquella época.

Una canción anónima del siglo XVII confirma estas indicaciones:

⁵ *I'll reveng'd on the whole pack of you.*

⁶ «¡Vamos toro, vamos dogo, muérdele, Paris, muérdele!» *Troilo y Cresida*, acto V, escena 7.

«De todos los pasatiempos de un buen compañero El espectáculo del toro es el mejor, yo prefiero elegirlo. Y aquí, teniendo yo mismo a mi perro. Y cuando gritan, ve, y cuando gritan, ve. Es el ataque del toro. Un entretenimiento que les gusta a todos».

(Dickey, 1991: 257)

Todos los documentos que Dickey ha recopilado cuidadosamente muestran la frecuencia con la que aparecen las corridas de toros en Inglaterra, al menos a partir del Renacimiento⁷, y sus estrechos vínculos con el teatro. Son espectáculos complementarios que tenían lugar en los mismos lugares especializados, un fenómeno único en la Europa de aquella época. Mejor dicho, según Dickey, las plazas de toros para las luchas de osos y toros, anteriores a las representaciones de teatro, influenciaron en Londres a la arquitectura de los salones públicos dedicados al espectáculo. (Dickey, 1991: 260).

Al estar relacionado con estos dispositivos el desarrollo de la carrera y el prestigio social y artístico de Shakespeare, el autor tenía que estar vinculado con este conjunto de actividades. Como todo lo que le envolvía, estaba relacionado con todo lo que tenía lugar en las *salas de espectáculo*, el conjunto de personas y de actividades que le aseguraban su aprendizaje, sus ganancias y finalmente su promoción artística y social. Se sabe con exactitud que murió siendo rico y que en 1592 escribía obras de teatro a pesar de que, según las normas de la época, no conservemos sus manuscritos (como tampoco conservamos los de Molière). Pero alcanzar la categoría de autor requiere, por supuesto, un cierto aprendizaje y conocer a los hombres de tea-

⁷ Delort menciona combates de perros contra toros desde el siglo XIV en Inglaterra, *tal y como lo confirma el salterio Luttrell*. (Delort, 84: 363).

tro que en esta época organizaban combates de animales y representaciones dramáticas en los mismos lugares. En este periodo de integración en el mundo del teatro no se explica que Shakespeare hubiera podido evitar las corridas de toros.

La cantidad de datos sobre las apariciones de animales en sus obras, fuentes a menudo realistas que no tienen ningún parecido con las fuentes fundamentalmente literarias de La Fontaine, está relacionada evidentemente con sus orígenes (relativamente rurales). El oficio de su padre, artesano guantero de Stratford, no lo apartó del campo, sólo fuera debido al reducido tamaño de la ciudad. Por otro lado, las referencias a los juegos taurinos muestran, no sólo que estaba muy al corriente de sus modalidades, sino que dichos juegos requieren la observación de los animales, una atención constante respecto a ellos sólo fuera para enfrentarse mejor con ellos reduciendo los riesgos. Los grandes textos de Shakespeare también presentan este interés, conocimiento, experiencia, emociones y tensión.

En este momento sólo nos resta recordar rápidamente las causas que motivaron la desaparición de las corridas de toros de Londres, a pesar de haberse mantenido en los campos hasta que fueron prohibidas a principios del siglo XIX, a menos que sigan teniendo lugar clandestinamente. Se conoce el motivo, y por tanto sólo recordaremos que en 1642 la Revolución Republicana prohibió por decisión del Parlamento todos los espectáculos. En el momento en que se restablecieron, veinte años más tarde, con el retorno de la Monarquía, no sólo había cambiado el mundo, sino que también habían sido olvidadas las costumbres y el conocimiento de este terreno, el *isomorfismo* que amalgamaban, tal y como exigían la época y el país. Se rompió la unión entre teatro y animales. Las referencias estéticas y arquitectónicas se marcharon a otros lugares, como por ejemplo a Francia. También dejaron de estar ligadas otras distintas variedades de espectáculo, los teatros dejaron de ser plazas de toros puesto que las rela-

ciones con los animales habían cambiado. Las viejas salas al aire libre, que a menudo eran redondas, fueron abandonadas y destruidas tal y como sucedió con el teatro *The Globe*, demolido en 1644⁸. El teatro volvió únicamente a los nuevos edificios, que ya no estaban adaptados para los enfrentamientos con animales⁹. Las corridas de toros quedaron relegadas a los espacios públicos, como calles o plazas, y a las zonas rurales, tal y como sucedía antes en el resto de Europa occidental (Francia, España, Portugal e Italia). Se convirtieron en una actividad popular, un juego de amateurs en los dos sentidos de la palabra, aquellos a los que les gusta y aquellos que no viven de ello, hasta que fueron prohibidas en 1840. Por el contrario, el teatro recuperó el estatus social que tenía en toda Europa: los espectáculos basados en textos se valoraban cada vez más y estaban enfocados a las clases dirigentes. Las corridas de toros se comercializaron en España a finales del siglo XVIII, mientras que las demás variedades de espectáculos taurinos en los que únicamente se buscaba el aspecto lúdico de los mismos, tanto en España como en otros lugares, continuaron desarrollándose de manera silenciosa y discreta. A diferencia de las corridas españolas, en la Francia de finales del siglo XIX, en las Landas o en Provenza, se estableció la reglamentación y la organización de estos espectáculos siguiendo las costumbres de los actores (Traimond: 1996), que apenas ha variado desde entonces. Estas corridas civilizadas, a menudo

⁸ Hubo que esperar al descubrimiento de 1888 del dibujo del Teatro del Cisne de Johannes de Witt en la biblioteca de la Universidad de Utrecht para que se tuviera conocimiento de la gran originalidad arquitectónica de las salas destinadas a los espectáculos en la época de Isabel I.

⁹ Grivelet, Michel, "Avertissement". Shakespeare, William. *Oeuvres complètes. Edition Bilingue. Tragédies II*, París, Robert Laffont, Bouquins, 1995. pág. 7.

urbanas, y que estaban destinadas a las clases dirigentes, no impidieron la continuidad de las demás variedades, que tenían lugar en el campo y que eran populares, dando lugar en Francia, España y Portugal a innumerables variaciones y nombres (toro júbilo, toro ensogado, toro embolado, vaquillas)... (López Izquierdo, 1996).

EL OCULTAMIENTO DEL TOREO

La mayoría de los autores esconden de múltiples maneras la evidente participación de Shakespeare en el toreo. Una de ellas consiste en dar más importancia a las luchas con osos escondiendo las corridas de toros. En el siglo XIX se había identificado el toreo con España y, como se trataba de diferenciarse, se optó por dar mayor importancia a los combates que habían desaparecido en la época contemporánea, incluyendo las luchas con osos. Los enfrentamientos con estos animales habían desaparecido de Inglaterra debido a su erradicación a lo largo de la Edad Media. Los osos de combate (en el sentido de toros de lidia) que participaban en los espectáculos londinenses de los siglos XVI y XVII provenían de Turquía¹⁰. Es cierto que Shakespeare mencionó más a menudo a los primeros que a los segundos por razones simbólicas evidentes. Sin embargo, y según los testimonios de los viajeros, que son la principal fuente de este estudio, en ningún caso presentan tal supremacía. Esto permitió más tarde ocultar la presencia del toreo en Inglaterra, descartando de este modo cualquier tipo de analogía con España.

Un segundo modo es utilizado de forma involuntaria por otros autores, como es el caso de Keith Thomas, que sin embargo afronta la cuestión. Él nos señaló la existencia de juegos sangui-

¹⁰ En *Enrique V*, Shakespeare menciona el *Russian bear*.

narios en la Inglaterra contemporánea. De este modo nos mostró la supresión de “la carrera proletaria de toros de Stramford” (1890) (Thomas, 1985: 242). También mencionó repetidamente la antigua fama que ostentaban los ingleses «ante los viajeros debido a su crueldad con los animales. La organización de luchas entre animales era uno de sus entretenimientos más comunes. Los toros y los osos eran acosados: se les ataba a un poste y eran atacados por perros, generalmente de uno en uno, pero en ocasiones les atacaban todos a la vez». (Thomas, 1985: 190). A pesar de esto, es curioso que Thomas jamás relaciona estos espectáculos con el teatro, y en su estudio se abstiene de utilizar numerosas fuentes shakespeareanas que le habrían permitido reforzar sus teorías. El tema es tratado meticulosamente, pero el gran dramaturgo y sus actividades sucesivas son curiosamente dejados al margen de un análisis que sin embargo comienza en el siglo XVII.

El tercer método para excluir la relación de Shakespeare con los toros lo encontramos en uno de los innumerables biógrafos del autor, Peter Thompson, quien estudia la “carrera profesional” del escritor únicamente en función del punto de arribada, el de autor dramático. Todos los oficios anteriores son examinados desde el punto de vista del escritor en el que se convertirá. Tal teleología no puede sino ocultar las “actividades paralelas” del autor y valorar sus relaciones con el teatro como director de compañía teatral, actor y autor. Tal estudio sólo consigue apartar del texto determinadas conductas del personaje que le alejan de las perspectivas teatrales tal y como se conciben hoy. Por mi parte, como antropólogo, he tratado de comprender los datos disponibles desde el punto de vista del indígena, es decir, de Shakespeare, que no podía despreciar los sangrientos combates con animales.

Los tres métodos parten de un mismo punto: rechazar la idea de que los toros pudieran desarrollarse en Inglaterra con la misma importancia que conocieron en Italia, Francia, Portugal o España.

En el Renacimiento, las luchas de animales constituían una actividad honorable, y hasta valorada en cuanto conducía a las creaciones lucrativas (Shakespeare hizo fortuna) e incluso a las más “nobles” (a nuestros ojos), el arte dramático. Es más, este fue sin duda el camino seguido por Shakespeare para realizar su obra, su trabajo remunerado y sus obras dramáticas. He recordado la continuidad histórica, espacial y cultural que existe entre los toros y el teatro de la época de Isabel I de Inglaterra, así como la estrecha relación existente entre estos espectáculos diferentes. Enfocándolo de este modo, tal y como muestra la cantidad de alusiones a estos temas que aparecen en sus obras, Shakespeare no podía desvincularse de estos espectáculos, no podía no participar en ellos. Él fue por tanto, si no torero ya que el término aún no existía, al menos actor activo de los espectáculos taurinos conocidos en la época. Se dedicaba a los mismos, al igual que sus colegas, al mismo tiempo que se consagraba a otro tipo de actividades que le darían la fama y la fortuna. A lo largo de los *años perdidos*, mientras realizaba su aprendizaje, tanto en los campos ingleses como en el *bear garden* de Londres, no pudo menos que enfrentarse a los osos y los toros. Posteriormente, la edad, el éxito como actor y director de teatro, los éxitos literarios y económicos, su inmensa cultura no pudieron llevarle sino a especializarse en el arte dramático. El ocultamiento de los espectáculos sangrientos ingleses del siglo XIX hicieron el resto.*

* Quiero expresar mi profundo agradecimiento a François Laroque por haberme guiado generosamente en un terreno que desconocía, y a Stuart Seide por haber apoyado mi teoría desde el principio.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Agulhon, Maurice (2000): *De Gaulle. Histoire, symbole, mythe*, París, Plon.
- Corbin, Alain (1998): *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1896*. París, Flammarion.
- Delort, Robert (1984): *Les animaux ont une histoire*, París, Le Seuil.
- Dickey, Stephen (1991): "Shakespeare's Mastiff Comedy", *Shakespeare Quarterly*, vol. 3, págs. 255-275.
- Hillo, José Delgado (1976): *Tauromaquia o arte de torear a caballo o a pie*, Cádiz, JS, 1987.
- Laroque, François (1988): *Shakespeare et la fête*, París, PUF.
"An archaeology of the Dramatic Text: Othello and Popular Traditions, *Cahiers élisabéthains. Etudes sur la pré-renaissance et la renaissance anglaise*", n° 32, octubre 1987.
- _____ (1991): *Shakespeare. Comme il vous plaira*, París: Gallimard, Découverte.
- López Izquierdo, Francisco (1996): *Fiesta Nacional (calendario de los toros tradicionales y populares)*, s.l., Agualarga.
- Marin, Louis (1981): *Le portrait d'un roi*, París, Editions de Minuit.
- Pelosse, Valentin (1982): "Imaginaire social et protection de l'animal: des amis des bêtes de l'an X au législateur de 1850", *L'Homme*, XXI, 4.
- Philo, Chris (1995): "Animals, geography, and the city: notes on inclusions and exclusions", *Society and Space*, vol. 13, n° 6.
- Ponticelli, Giorgio (1997): *La tradition tauromachique en Italie*, s.l., Union des Bibliophiles Taurins de France.
- Reato, Danilo (1991): *Histoire du Carnaval de Venise*, Burdeos, Oréa-Marco Polo.

- Shakespeare, William (1995-2002): *Œuvres complètes. Edition bilingue*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995-2002. 8 volúmenes.
- Swiderski, Richard (1991): *The False Formosan: George Psalmanazar and the Eighteenth Century Experiment of Identity*, San Francisco, Mellen Research University Press.
- Thomas, Keith (1985): *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne*, Paris, Gallimard.
- Thomson, Peter (1992): *Shakespeare's Professional Career*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Traimond, Bernard (1996): *Les fêtes du taureau. Essai d'ethnologie historique*, Burdeos, AA éditions.

