

HUMANISMO Y VIOLENCIA DEL DRAMA ISABELINO

Escribe: ARTURO LAGUADO

No existe en ninguna literatura un cuadro de poetas tan asombrosos como el que presenta Inglaterra durante el reinado de Isabel, y cuyo representante legal es William Shakespeare. Solo el genio de este hombre ha podido hacer un poco de sombra a escritores de primera magnitud, que brillaron durante más de medio siglo como inextinguibles fuegos de artificio.

La mayoría de ellos escogió el teatro como el medio más alto y directo para llegar a sus contemporáneos, satisfaciendo de este modo su exaltado deseo de comunicación y el afán de rendir testimonio sobre una realidad nueva, en la cual entraban como pioneros de su época. Hoy podemos seguir en la evolución del teatro renacentista inglés, el desarrollo de una sociedad, de las firmes inquietudes espirituales y materiales que conmovieron a Inglaterra durante uno de los períodos más brillantes de su historia.

Al mismo tiempo que empezaban a romperse las trabas y los mitos de una edad tan próxima como superada, los anglosajones descubrían un universo "mayor" y más real, abierto a todas las aventuras del espíritu humano.

Si consideramos, respecto del drama, que las formas vigentes en las islas británicas hasta ese momento eran las mismas que imperaban en el resto de Europa, nuestra sorpresa crece ante la magnificencia de un arte teatral que logra amalgamar grandes descubrimientos escénicos y llega a su culminación en un plazo increíblemente breve.

En el Continente, es cierto, Italia ya se había adentrado largamente en el Renacimiento. Y varias compañías de la Comedia dell'Arte habían llegado hasta esas nostálgicas y lejanas tierras del Norte, para enseñar sus adelantos escénicos y la admirable maestría de sus improvisaciones. Pero cuando los autores de la península fracasaban tratando de resucitar —o de imitar— a los maestros de la antigüedad clásica, los poetas ingleses daban nacimiento a un arte teatral ceñido a su historia, y a sus problemas fundamentales.

El drama litúrgico, los misterios y milagros, los autos sacramentales, todavía seguían en voga, prolongando las estructuras medioevales. Pero su estancamiento les había alejado el favor popular, presagiando una

desaparición definitiva. El desarrollo del teatro medioeval había obedecido al impulso de factores determinados: el drama litúrgico fue el vehículo divulgador de las ideas religiosas del catolicismo; estuvo destinado a cristianizar las masas semipaganas de la Edad Media. El gran acierto de los escritores ingleses del siglo XVI, consistió en imponer a sus antiguas formas, a la "Morality", por ejemplo —la más avanzada— un cambio fundamental que terminaría por transformar sus personajes abstractos o alegóricos en seres vivos, para desembocar finalmente en un drama de alto valor humano. Agreguemos, sin embargo, que de poco hubieran servido las influencias determinantes de la época, si la dura simiente no viniera de lejos con una potencia germinativa cuyo progreso solo las condiciones adversas pudieran impedir.

Durante cerca de tres siglos, los escritores anglo-sajones habían seguido las huellas de una literatura foránea. Los autores franceses fueron sus más próximos y admirados maestros. Servíanse entonces de un idioma vacilante, sujeto a continuas derrotas en su lucha por conquistar un espacio mayor, en contra de las lenguas volcadas sobre el país después de cada invasión; o bien, contra los dialectos rivales que llegaban desde los cuatro puntos cardinales de la isla envolviendo la presencia de sus primitivos pobladores. Poco quedó de esos confusos tiempos, si exceptuamos algunos poemas cuyo tono y fundamento hacen presagiar el destino de los grandes capitanes de Isabel y una serie de conjuras para ahuyentar el mal en los hombres, animales y cosechas.

Chaucer vino después. Su nombre significa una época, sintetiza una época. Murió el año primero del siglo XV. Sesenta años de vida le fueron suficientes para decidir la suerte de un idioma, de ese dialecto del Middle East que luego habría de extenderse más allá de los confines del mundo hasta entonces conocido. Chaucer había viajado por Italia y sufrido la fascinación de la nueva cultura, de los manuscritos traídos de Constantinopla, ahora custodia de los tesoros de la civilización griega. Las obras de Chaucer consolidaron una forma de expresión literaria en ese mosaico de razas y de pueblos que habitaban la Gran Bretaña. Ese conglomerado tenía en común el gusto por las leyendas, por los cuentos maravillosos de los "scops" narrados después de los festines; o de las veladas familiares, cuando una oscuridad de fantasmas rodeaba la casa; o a plena luz del sol, ante un auditorio atónito al oír las insuperables proezas de sus héroes.

También a plena luz del sol, durante las festividades religiosas, se representaron posteriormente las escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, las vidas de los santos y los misterios.

En Inglaterra, como en el resto de Europa, el drama litúrgico nace dentro del templo, y se aleja del lugar de su nacimiento —espiritual y físicamente— en forma paulatina. Del atrio salta a la plaza pública; de la vida de los personajes bíblicos y de los santos, a la vida de los héroes, de los reyes y de los hombres. Decíamos que a principios del siglo XV la representación de los misterios se encuentra en pleno auge en Inglaterra, pero que ya la "Morality" empieza a desplazarse hacia otros modelos más vitales de representación. La moralidad toma el nombre de su propio objetivo: el planteo de la lucha entre el bien y el mal, el vicio y la virtud. No se trata de una construcción completamente original; varios de sus

elementos han sido extraídos de los misterios. Su importancia reside, sobre todo, en haberlos dotado de vida teatral. Hasta fines del siglo XV la moralidad conserva su primitiva estructura. Pero luego, bajo el influjo del renacimiento italiano y las enseñanzas de la Comedia dell'Arte, se encamina hacia la sátira política y social. Sus personajes evolucionan con pasmosa rapidez. Aun conservando su línea alegórica, los vicios y las virtudes cambian de nombre y de carácter permitiéndose, gracias a su flexibilidad, tratar diversos problemas y adaptarse a todos los ambientes. Es así como las ideas y los temas de actualidad, hacen su aparición en escena. Cuando Enrique VIII rompe definitivamente con la Iglesia de Roma, la moralidad acusando el impacto de la revolución originada por este hecho, interviene en el conflicto. El obispo Juan Bale escribe: "El Rey Juan" para demostrar los pecados del clero papista. Los personajes de su obra se llaman nobleza, clero, orden civil, usurpación. Uno de los vicios se llama motín y —anota un historiador— aparece con la máscara del arzobispo de Canterbury, adversario del rey.

Se han señalado también como fuente del teatro isabelino los interludios. En estas rápidas y amables piezas, los personajes están dotados de realismo. No obstante, la rapidez de la intriga y la actividad escénica suplantán el estudio de los personajes. Luego encontramos las máscaras y las pantomimas hechas para diversión del rey y de la corte, en las cuales el buen gusto y maravillosas tramoyas, contrastan con la pobreza y vulgaridad de las representaciones populares. John Lily convertirá estas simples diversiones en refinadas comedias. Para que esta amalgama, no depurada, de las antiguas tendencias medioevales y sus nuevas expresiones llegaran al drama isabelino, se necesitaba otro elemento fundamental que debía pulir las formas y depurar la calidad. Este factor estuvo constituido por las obras clásicas a cuya representación en latín, los ingleses se habían aficionado desde la segunda década del siglo XVI. Sus autores preferidos eran Séneca, Terencio, Plauto; y sus primeros escenarios se construyeron en el recinto de colegios y universidades.

"ROISTER DOISTER" Y LA PRIMERA TRAGEDIA INGLESA

Cuando en 1530 se presenta por primera vez una traducción de Terencio al inglés, un paso definitivo acababa de darse en favor del drama nacional. Sería necesario, sin embargo, esperar cerca de 35 años para asistir al estreno de la primera comedia inglesa escrita por Nicolás Udall, profesor de Eton. Y son sus propios alumnos del Colegio de Westminster, quienes harán la representación bajo la dirección del autor. Udall afirma que ha seguido el modelo de Terencio y de Plauto. La obra es un éxito, a pesar de la simplicidad de la trama. Roister Doister, baladrón y cobarde de adehala, quiere seducir a la viuda Christian Custance y para lograrlo se sirve de Merygreek, un pícaro y simpático vividor. La señora Custance burla a todos los ardides de su admirador y al final termina casándose con el hombre que ama. He aquí un "happy end" reconfortante. La pieza escrita en verso, todavía no ha perdido su gracia y vivacidad. Después de una serie de afortunados ensayos —realizados por varios autores— los caracteres de la moralidad llegan a convertirse en personajes reales y la comedia toma un avance temporal sobre la tragedia. Nicolás Udall era un

humanista, admirador entusiasta de los autores latinos cuyas obras hacía representar en su lengua original en las universidades inglesas. Otro tanto va a ocurrir con los autores de "Gorboduc", la primera tragedia inglesa, escrita por Thomas Norton y Thomas Sackville, y estrenada en el Colegio Jurídico de Londres en 1561.

Pero antes de interesarnos un poco en el estudio de los autores más importantes y de las principales obras del período isabelino, detengámonos un instante para delimitar el ambiente histórico dentro del cual va a ocurrir esta extraordinaria floración.

EL ESPIRITU DE UNA EPOCA

La Edad Media termina en Inglaterra con el reinado de Isabel. Una serie de acontecimientos habían acelerado la descomposición de las viejas estructuras. Entre las causas determinantes de este cambio —algunas de las cuales ya mencionamos— podría citarse el hecho que conmovió los cimientos del mundo europeo a finales del siglo XV: el descubrimiento de América. El rompimiento de Enrique VIII con la Iglesia Romana fue otro factor decisivo. Agreguemos a esto la influencia del renacimiento italiano y los descubrimientos científicos de la época. Y obtendremos un cuadro aproximado de las grandes fuerzas a las cuales estuvieron sometidos espiritualmente los súbditos de Su Majestad británica, durante este período de su historia. Lógicamente los hombres cultos de Inglaterra fueron los primeros en respirar la nueva atmósfera que ya empezaba a envolver a los países más avanzados de Europa. Para ellos el pequeño universo medioeval, definitivamente circunscripto, en el cual todos los problemas habían hallado una solución teórica, explotaba ante sus propios ojos. Incluso los límites del mundo conocido estallaban, dilatándose hasta más allá de un inmenso continente repleto de riquezas y rodeado de misterio. Por otra parte, ya ni siquiera se podía estar seguro de que la tierra fuera el centro del cosmos. Ya empezábamos a rumorar que era un simple planeta girando humildemente alrededor del sol. Copérnico lo afirmaba con vehemencia exponiendo su vida y la salvación eterna a los rigores de la Santa Inquisición. Lo peor era que otros sabios heréticos, y un tanto brujos, se hacían eco de esas ideas subversivas tratando de demostrarlas con el auxilio de una ciencia que se erguía en contra de los más firmes principios religiosos. Y si el Papa no era el sucesor de San Pedro, y la cabeza espiritual de la Iglesia, podía pasar a otro soberano, también ungido por la gracia de Dios —todo esto por la simple voluntad del rey inglés— ¿quién podría encontrarse seguro de algo, dentro de tan cambiantes realidades?

Los manuscritos y las ideas de la antigüedad clásica, conocidos a través de Italia, ahora heredera de Constantinopla después de la caída de esta ciudad en poder de los turcos, avivaban el ardiente deseo, casi recién nacido, de conocer en su integridad el pensamiento y la ciencia de los hombres que uno a dos milenios antes valiéndose del poder de su razón, llegaron a descubrir tantos secretos de la naturaleza y del corazón humano. En adelante la vida terrena no solo consistiría en una disciplinada preparación para el más allá. Al lado de esta tarea principal, el hombre debía cumplir otras funciones, acercarse a ciertas verdades fundamentales, tan propias del universo físico como de su espíritu.

El nuevo rey Enrique se sentía inclinado hacia estas manifestaciones y, además, amaba la poesía; las viejas baladas en particular. Uno de sus cortesanos, Thomas More, acababa de publicar un libro con ideas terriblemente revolucionarias: "Utopía". Allí se hablaba de un país en el cual cada hombre tendría derecho a escoger su religión; más aún, a discutir sus principios si le venía en gana. En otras palabras, a la más absoluta libertad de pensamiento. En ese ilusorio país, la guerra no sería un simple instrumento de la política real, sino un sistema de autodefensa; cada cosa debería tener un valor real, y el oro costaría tanto como el hierro. Un estado, en fin, no solo distinto sino opuesto a esa Inglaterra que apenas iniciaba la segunda década del siglo XVI. Este More —que desde niño había demostrado una prodigiosa inteligencia y cuyas hazañas intelectuales servían de tema a las conversaciones cortesanas— este hombre, era un amigo de Su Majestad.

Enrique VIII no solo amaba la poesía. También asistía gustoso a las representaciones de obras griegas y latinas, las cuales, a decir verdad, no le atraían tanto como las máscaras, interludios y moralidades. Las máscaras, en especial, se representaban con frecuencia en su palacio. Se trataba de una debilidad, si pudiéramos hablar así, que habría de heredarle su hija Isabel.

BAJO EL SIGNO DE ISABEL

Isabel sube al trono en 1558; pocos años después se presenta "Gorboduc", la primera tragedia inglesa. "Gorboduc" está escrita por dos miembros de la aristocracia: por el jurista Thomas Norton y por Thomas Sackville, un poeta pariente de la reina. La pieza sigue rígidamente los cánones de la tragedia clásica y toma a Séneca como modelo. No obstante se halla basada en una vieja leyenda.

El rey Gorboduc decide repartir, en vida, el reino entre sus dos hijos, Férrex y Pórex, a pesar de la opinión adversa de sus consejeros. Una vez ejecutado su propósito estalla la rivalidad entre sus herederos. Férrex, el primogénito y el favorito de la madre, quiere gobernar la totalidad del territorio. El hermano menor, Pórex, se rebela y lo mata. La reina a su turno asesina al fratricida. Sobreviene entonces el levantamiento del pueblo y la muerte violenta del rey y de la reina. Dividido el reino en dos bandos enemigos e irreconciliables, estalla la guerra civil.

La tragedia está repleta de horrores. Los grandes acontecimientos, como en la mayoría de las primeras tragedias renacentistas, suceden fuera de la escena: un mensajero siempre llega a tiempo para relatarlos al público. Los coros griegos son reemplazados por un solo personaje vestido con una túnica negra, el cual instruye a los espectadores sobre los terribles sucesos que van a presenciar. Por otra parte, para demostrar con mayor efectividad las verdades morales de la obra, se introducen simbólicas pantomimas destinadas a reforzar la comprensión de sus significados. La tragedia, sin embargo, guarda una estrecha relación con la situación política de Inglaterra en esos momentos; los graves temores de una guerra interna parecen atormentar continuamente a sus autores.

En los comienzos del reinado de Isabel, Inglaterra se halla sumida en una desastrosa situación económica y dividida en fracciones enemigas: protestantes y católicos, partidarios de Isabel y partidarios de María Estuardo. Al mismo tiempo el pueblo inglés empieza a interesarse por los destinos de su país y a establecer un vínculo directo entre la política real —hasta entonces un instrumento al servicio de los intereses privados del soberano— y su propio destino. Es, precisamente, el despertar del patriotismo británico, la preocupación del pueblo por la suerte del reino, el elemento capital que hará la fortuna de los grandes dramaturgos isabelinos y el éxito de la tragedia histórica.

Estos principios, entonces apenas esbozados, se afirman en los años subsiguientes cuando el reino empieza a prosperar y el protestantismo gana para su causa la gran mayoría de los ingleses, convirtiéndose en una de las fuerzas políticas más poderosas de Su Majestad.

“Gorboduc” apenas trata de enseñar, de mostrar una tesis y como lo aseguran algunos críticos, a la vida de las ideas los autores sacrifican la vida de los personajes, y a pesar de la sangre que corre en la obra, de su inalterable seriedad, la tragedia parece insoportablemente fría a los espectadores de nuestro tiempo. Sería un error juzgar esta tragedia con el criterio impuesto por el teatro moderno. El enorme éxito que obtuvo en su época, señala hasta qué punto la pieza refleja las inquietudes de la audiencia. Hoy, nuestro interés consiste en buscar los aportes que hizo al teatro inglés. Su importancia no reside únicamente en ser la primera tragedia. En “Gorboduc” se empleó por primera vez el verso libre en el teatro —y puesto que sigue paso a paso el modelo de Séneca— marca el encuentro entre el humanismo y el gusto popular. El mismo público acostumbrado a la excitación de espectáculos sangrientos, a los combates de animales —en los cuales un oso era muerto a dentelladas por una jauría y despanzurraba a su vez unos cuantos perros— empieza a exaltarse ante una representación inédita para su sensibilidad, ante la exposición un tanto simbólica de sus propios problemas. Fue, además, la obra que impulsó por una vía amplia y segura los elementos fundamentales de una de las artes teatrales más altas de todos los tiempos. Después de “Gorboduc”, de estos tanteos iniciales, de estas obras sin acción, “hechas más para ser oídas que vistas”, nos resulta más difícil aun convencernos de que solo habrán de transcurrir unos treinta años hasta la aparición de Shakespeare.

“Roister Doister” y “Gordobuc” tuvieron una descendencia prolífera. Después de “Gordobuc” se escribió una serie de tragedias, con la misma fórmula y cuyos temas fueron tomados de diversas fuentes, de la novelística italiana entre otras. Este período de transición o consolidación, abarca más de tres lustros un espacio breve aun si lo comparamos con la totalidad del tiempo que el drama isabelino empleó en su desarrollo.

Con la llegada a la escena de los poetas universitarios, el drama del renacimiento encuentra sus verdaderas bases. El primero de ellos es John Lily, nacido en 1554 y muerto en 1606.

Los poetas universitarios abandonan las unidades clásicas de tiempo y de lugar y abordan problemas de estética y de creación dramática, llevando a la escena, además, el estudio de temas humanos de carácter universal.

LA ILUSION DE LOS NUEVOS TIEMPOS

Con John Lily la prosa teatral alcanza auténtica calidad artística. Hoy, si quisiéramos definir a Lily con la ayuda de una imagen, diríamos que es la estatua de la eterna sonrisa. La aparición de su primer libro "Eufeus", tuvo una influencia determinante en la literatura de su tiempo y dio origen a un género literario —posteriormente desprestigiado por su preciosismo— pero que entonces sirvió de ejemplo a los más grandes, a Shakespeare inclusive.

Buscando la pureza de las formas Lily obtiene, además, una flexibilidad de lenguaje que le permite expresar los más variados matices de su pensamiento. Spencer y Sidney aparecen en la misma década que Lily; los tres, en conjunto, van a dirigir el gusto literario, a plasmar sutilezas y descubrimientos idiomáticos. La prosa inglesa empieza a encontrar su concisión, respiración y ritmos propios, los cuales alcanzarán su máxima elocuencia con William Shakespeare. Lily lleva estos hallazgos al teatro. Y un grupo de nuevos autores —la primera generación de poetas isabelinos— lo escoge por guía.

Todavía no se habían extinguido los ecos de la vieja discusión entre los partidarios de los cánones clásicos y de quienes preferían una vida propia para la literatura de su país. Los primeros isabelinos debían decidir esta controversia y ganar la batalla contra los clasicistas y sus imitadores. Poco a poco las representaciones de obras inglesas empezaron a superar en número a las extranjeras, y a calmar ese pertinaz entusiasmo que desde la muerte de Enrique VIII demostraban los escritores británicos por Terencio, Plauto o Séneca, y a imponer el gusto por los poetas nacionales. La fascinación por el soneto italiano, por las rimas foráneas, desertaba ante los ritmos y armonías del propio idioma.

Casi todas las obras de Lily están basadas en relatos míticos. Las baladas, los amables juegos de pastores y pastoras, las historias de héroes legendarios, los cuentos de hadas que ya habían permitido el ejercicio de la métrica y del verso libre, adquieren en las manos de Lily y de los poetas universitarios, nuevas tonalidades poéticas. La estilística domina entonces un amplio campo. Lily escribirá una de sus piezas en verso, las demás en prosa. En una prosa en la cual la poesía parece guiar la elección de cada palabra.

Este nieto de William Lily —el amigo de Erasmo— descendiente de una familia de gramáticos, aspiraba sobre todo a ocupar el puesto de director de diversiones de la corte. Sus comedias fueron escritas para representarlas en los salones de Su Majestad por la compañía de niños actores, cuya gracia se conjugaba con los eufemismos del autor. Parecía entonces que una amable combinación de circunstancias favorecía las creaciones de Lily, el joven autor que a los veinticuatro años de edad había escrito uno de los libros de mayor éxito, en el cual demostraba serias

tendencias hacia el más severo moralismo, y un frenético entusiasmo por la iglesia anglicana. “El único Dios vivo, escribió, es el Dios inglés”. Eupheus, el héroe de su libro es un joven ateniense, quien desoyendo los consejos de un viejo sabio decide irse a Nápoles, ciudad reputada en la Inglaterra de entonces como el centro de todas las abominaciones. Confiando en la solidez de su virtud el presuntuoso joven empieza por asistir a festines y a toda clase de diversiones. Así sucumbe a la tentación. Cuando uno de sus amigos le presenta a su amante, Lucila, él se enamora y decide casarse con ella. Por ventura, antes de efectuarse el matrimonio, Lucila se marcha con otro galán. Desilusionado de todo, Eupheus regresa a Atenas, la ciudad de los filósofos.

Este argumento permite a Lily hacer graves disertaciones sobre la religión y la moral. Predicar las más cuidadosas precauciones en cuestión de mujeres, la reforma de la educación y la fe en Dios. La severa predisposición de sus ideas llega a dulcificarse enormemente con el transcurso de los años. En una de sus últimas obras se dedicará, por el contrario, a celebrar la belleza, la castidad y la imbatible virtud de la mujer inglesa.

Por fortuna, Lily no conservará durante mucho tiempo su adusto ceño. En la corte se vive una atmósfera de prosperidad. Es la época de “la alegre Inglaterra”. La euforia invade al reino. El país entra con éxito en la competencia por el dominio del planeta y rivaliza orgullosamente con España, la señora del mundo y su mortal enemiga. Ese optimismo tiene bases sólidas: jamás el pueblo inglés había vivido mejor, ni los ricos fueron más ricos, los comerciantes más prósperos, y sus grandes hombres tan osados y gloriosos.

Al frente del Estado se encuentra una reina solterona y de mal carácter, si se quiere, pero sagaz, inteligente, de mano firme, que sabe rodearse de servidores capaces y se preocupa por el bien general. Dentro de este clima de confianza y de exaltación, el deseo de divertirse es más patente y ya “el amor cortés” —otra diabólica invención de los franceses— ha sentado sus reales en las altas esferas de la corte.

Según los datos suministrados por algunos historiadores, de 1568 a 1580, se presentaron en la corte cincuenta y dos obras, cerca de la mitad de ellas eran piezas inglesas, el resto clásicas y medioevales. Los teatros no oficiales superaban estas cifras. “El nombre de los autores, anteriores a esta fecha, es para nosotros casi desconocido pues solo después de 1580 empezaron a firmar al pie de sus creaciones. Queda constancia, únicamente, de su éxito, ya que esas obras fueron acogidas por el favor del público”. Nadie más adecuado que Lily para escribir del modo que debía agradar, fascinar y superar las más exigentes aspiraciones respecto de la finura del lenguaje y espiritualidad de la intención. Sus finos diálogos constituían el perfecto modelo que, en la vida diaria, los cortesanos trataban de imitar.

En “La Metamorfosis del Amor” leemos el siguiente diálogo entre Silvestre y la infiel Niobé, a quien aquel reprocha su inconstancia:

Silvestre. —¿Por qué deseáis varios amantes, cuando en uno solo podríais encontrar toda la dulzura?

Niobé. —¿Por qué Argos tenía cien ojos cuando le hubiese bastado uno solo para ver?

Silvestre. —Para dormir cerrando unos y velar con los otros.

Niobé. —Yo amo a varios para conservar uno solo, si me engaña la inconstancia de los otros.

Silvestre. —Esta era la estratagema de Juno que conocía el amor de Júpiter.

Niobé. —Y esta es una regla de Venus, que conocía la ligereza de los hombres.

Silvestre. —En todo el cielo no existe sino un sol.

Niobé. —Pero hay un número infinito de estrellas.

Silvestre. —El arco iris tiene siempre el mismo círculo.

Niobé. —Pero posee diversos colores.

Silvestre. —La mujer no tiene sino un corazón.

Niobé. —Pero guarda mil pensamientos.

Silvestre. —Mi laúd aunque tiene muchas cuerdas, produce una dulce armonía y el corazón de una dama, aunque acepte mil imaginaciones, no debería entregarse sino a un solo amor.

Niobé. —Las cuerdas de mi corazón se hallan acordadas según una tonalidad contraria a la de vuestro laúd, y producen una armonía tan dulce con las discordancias, como las vuestras con el acorde.

Las brillantes mascaradas, las historias de pastores y pastoras, las frases espirituales! He aquí una atracción casi irresistible para el gusto cortesano de entonces. Lily, cuyas frases conservaban toda la regularidad y armonía de un verso y quien, según su propia declaración, “no aspiraba a provocar la risa sonora sino una suave sonrisa”, fue el maestro de los más felices y hermosos amantes de la época. A pesar de hallarse alejadas de la realidad, en las piezas de Lily se encuentran reflejados personajes importantes de la corte —si creemos a sus críticos— y galantes alusiones al gobierno de Isabel y a sus relaciones con Leicester, su favorito. Poco importa si ahora le reprochamos sus frecuentes y casi insoportables símiles basados en la mitología clásica, su afición por las comparaciones extraídas de la historia natural, o su deseo de demostrar una erudición extensa e inútil para un poeta de su clase. Todo esto halagaba las inclinaciones humanistas de su auditorio. La influencia de Lily reinaría en una forma avasalladora durante más de una década sobre la literatura de su país. Los poetas de la universidad —Peel, Greene, Nash, Kyd— se agruparon en torno a su estilística. Este fue el comienzo; el afortunado comienzo en cuyo posterior desarrollo los discípulos, bajo el impulso de fuerzas más vivas y poderosas, acabaron de sentar las bases del gran drama del renacimiento inglés.

Buenos Aires, septiembre de 1964.