

**SHAKESPEARE Y LA LITERATURA FEMENINA:
THE WINTER'S TALE DE MARY LAMB**

Carmen María FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidade da Coruña

RESUMEN

Una de las obras de William Shakespeare menos exploradas por la crítica contemporánea es The Winter's Tale (1610-11), que los hermanos Charles y Mary Lamb reescribieron para el público juvenil en Tales from Shakespeare (1807). Este artículo analiza la evolución diacrónica de la historia que inspiró The Winter's Tale desde sus orígenes en la novela griega hasta las adaptaciones teatrales y las apreciaciones de críticos del siglo XVIII como John Dryden, Charlotte Lennox y Dr. Samuel Johnson. Tras contextualizar a los Lamb separadamente en el panorama de la literatura inglesa del momento, se resaltarán las transformaciones operadas por los Lamb en las tramas, los personajes y el lenguaje utilizado con respecto al original del dramaturgo inglés. Desde el momento en el que concibieron la obra, Charles y Mary seleccionaron los textos con los que iban a trabajar y se repartieron la adaptación y redacción de las comedias y tragedias de Shakespeare en forma de "tales". No obstante, la mayoría de las versiones que componen Tales from Shakespeare son de autoría femenina y ofrecen una visión conservadora y feminizada del autor inglés desde unos parámetros románticos que aseguraban una buena acogida por parte del público y la crítica, aunque se perdió gran parte de la fuerza y la denuncia al patriarcado presente en esta obra tardía del escritor inglés.

Palabras clave: Literatura femenina, siglo XIX, literatura comparada.

ARTÍCULO

1. INTRODUCCIÓN

Los hermanos Charles y Mary Lamb popularizaron un mito de la literatura inglesa entre los más jóvenes con *Tales from Shakespeare* (1807), coincidiendo con el momento de auge del amor romántico dentro y fuera de los libros¹. Mary, una figura poco conocida y siempre a la sombra de su hermano, reescribió *The Winter's Tale* (1610-11) para un público concreto. Aquí pretendemos, en primer lugar, enfatizar ciertos aspectos importantes del texto shakespeariano, su devenir y recepción diacrónica hasta principios del siglo XIX, para analizar seguidamente el contexto cultural de los Lamb. De este modo, podremos subrayar y valorar la contribución de Mary a la literatura femenina de su época y animar futuros proyectos sobre esta escritora en el ámbito hispánico.

2. AVENTURAS GRIEGAS SOBRE LAS TABLAS ISABELINAS

La comedia de William Shakespeare *The Winter's Tale* proporciona juego para un estudio feminista, pero no se le ha prestado demasiada atención en comparación, por ejemplo, con *As You Like It* (1599), *Hamlet* (1601) o *King Lear* (1605)². En el primer acto, el Rey de Sicilia, Leontes, recibe en su corte a un viejo amigo, el rey de Bohemia, llamado Políxenes, y empieza a sospechar de una relación amorosa entre su esposa, Hermíone, y Políxenes. Leontes encarcela a Hermíone, que da a luz a una niña y se desmaya al saber que su hijo mayor, Mamilio, ha muerto al conocer el ultraje que sufre su madre. El Rey de Sicilia, arrepentido por haber injuriado a Hermíone, decide enterrar a ésta con Mamilio en un mausoleo que visita cada día. Tras un salto temporal y geográfico, encontramos a Perdita, la hija de Hermíone viviendo en Bohemia y cortejada por Florizel, hijo de

¹ El éxito fue tal que en 1809 salió una segunda edición (Burton, 2003: 226).

² No obstante, la obra se sigue reactualizando: la agenda de British Council de 2007 hace referencia a la versión de *Cuento de Invierno* a cargo de José Sanchis Sinisterra bajo la dirección de Magüi Mira que se podrá ver en el Teatro Albéniz de Madrid el 17 de enero y en el Teatro Principal de Valencia del 1 al 11 de febrero (11).

Políxenes. Al enterarse de esta circunstancia, el rey deshereda a su vástago, así que la pareja decide presentarse en Sicilia. Allí, Leontes se da cuenta de que Perdita es su hija y juntos van a visitar la tumba de Hermíone, momento en el que se descubre que la reina ha estado escondida, no muerta, durante dieciséis años.

Este “romance” tardío se relaciona con obras anteriores de Shakespeare³ y con el mito de Ceres y Proserpina. El autor inglés se inspiró en un formato tan popular para los isabelinos como la novela griega al estilo de Heliodoro, quien en las *Etiópicas* (c. 300 A.D.) narra los vagabundeos de la misteriosa Claricea hasta su unión final con Teágenes⁴ (Schanzer, 1969: 17-26 y 39). En Inglaterra, Sir Philip Sidney y Thomas Lodge se inspiraron en estas composiciones sobre naufragios, oráculos, piratas, reveses de fortuna y encuentros familiares. *The Winter's Tale* está construida concretamente sobre *The Fisherman's Tale* (1595) de Francis Sabie y *Pandosto* (1588) de Robert Greene. Shakespeare cambia parcialmente el texto de Greene conservando los nombres griegos y la localización mediterránea y ofreciendo una estructura bímembre: como señala Schanzer (1969: 30, 32-8), una parte destructiva da paso a otra restauradora con paralelismos y contrastes. La obra de Shakespeare celebra indiscutiblemente la vida y el triunfo de lo femenino y regenerador a través de dos poderosas reivindicaciones feministas en boca de Hermíone y Paulina. Además, la ilegitimidad de Perdita y su discurso sobre las flores puede entenderse como un manifiesto de lo natural frente al intervencionismo del ser humano en general o del padre en concreto.

De la misma forma que en *Othello* (1604) los celos patológicos y la virtud femenina en tela de juicio se hallan en primer plano, en *The Winter's Tale* el drama nace, como en *King Lear* (1605), de una desacertada expresión femenina: Hermíone comete el error de llamar *friend* a Políxenes (Shakespeare, 1994b: I. ii. 101-8), lo que en inglés isabelino equivalía a *amante* (Schanzer, 1969: 24). Mezclar amistades

³ Con *Pericles* (1608) por sus escenarios, con *Cymbeline* (1610) por su estructura y con *Macbeth* (1606) por sus imágenes (Schanzer, 1969: 12-3, 36).

⁴ Heliodoro fue imitado y traducido en el Renacimiento por toda Europa y proporcionó un enorme juego a Cervantes en el campo hispánico. Piénsese, por ejemplo, en “La Gitanilla”.

supone mezclar sangres, lo íntimo (Shakespeare, 1994b: I. iii. 115-8) y Leontes no sólo imagina a Políxenes y Hermíome enamorados, sino que además duda de su paternidad de Mamilio (Shakespeare, 1994b: I. ii. 128-135)⁵. La ceguera e ignorancia humanas constituyen su hamartía y la reputación masculina se une vulnerablemente al rango y a la posición social. Como en *Othello* (Shakespeare, 1994a: 3.4. 160-4), lo aparente se convierte en real (Shakespeare, 1994b: I. ii.141-2). De forma menos cruel que Desdémona, Hermíome avanza hacia lo inerte y *The Winter's Tale* viene a ser, según Schanzer (1969: 7), una historia sobre lo increíble y lo irreal. Felperin (1985: 11) añade:

Leontes, that is, seems to be aware that all he sees and hears is filtered through his own affective state and is to that extent created by it. The imagination operating under 'strong emotion' has the power to transform something into nothing, or nothing into something, a bush into a bear, or that which is objectively felt into that which seems objectively there.

Ante esta situación, las mujeres esconderán lo real, su cuerpo, para defenderse del irreal masculino, el fantasma engendrado por los celos. Ellas tejerán una ficción femenina alternativa para enfrentarse a la ficción patriarcal y el atractivo de la obra reside precisamente en este poder de transformación y peligro.

El "romance" de Shakespeare contiene deliciosas escenas domésticas muy agradecidas para los espectadores de principios del siglo XIX, como la de Hermíome dispuesta a contar un cuento de invierno a Mamilio (Shakespeare, 1994b: II. i.), que da paso a la cruel irrupción de Leontes. El cariño mutuo entre madre e hijo contrasta con la dureza y violencia patriarcal. En Shakespeare, Leontes aprovecha la debilidad física de Hermíome tras el parto, obligándola inmediatamente a comparecer en un juicio, y la tortura mandándola a la cárcel. Difama a Hermíome, hija del fallecido Emperador de Russia (Shakespeare, 1994b: III. ii.117) y amada por sus súbditos (Shakespeare, 1994b: II. i. 88-94). Ella sabe que a la mujer no se la

⁵ Un bastardo daría a Políxenes derechos al trono siciliano y Políxenes dice que el rostro de Leontes es el del que ha perdido una provincia o región tan querida como a sí mismo (Shakespeare, 1994b: 1.2.368-70). Hermíome recuerda luego a Leontes que ella tiene derecho a la mitad del reino (Shakespeare, 1994b: 3.2.35-7).

deja existir al margen del patriarcado, sino que se alimenta y crea socialmente con el discurso masculino (Shakespeare, 1994b: I. ii. 91-96) y ahora se ve destruida, indefensa y humillada, pero se resiste a llorar (Shakespeare, 1994b: II. ii. 109-110). El oráculo de Delfos, el elemento mágico y sobrenatural, anuncia que Leontes no tendrá heredero hasta recuperar al perdido y curiosamente será Paulina quien pueda conceder permiso a Leontes para casarse de nuevo (Shakespeare, 1994b: V. i.173).

En cuanto al devenir de *The Winter's Tale*, cabe resaltar su marginación por parte de la crítica. La pasión amorosa desmedida y los excesos frecuentes en Shakespeare y el teatro posterior fueron condenados por los puritanos en el siglo XVII. Más tarde, la mezcla consciente de lo trágico y lo cómico y la habitual desatención a los preceptos neoclásicos de las unidades también se atacaron en Shakespeare⁶. En *An Essay on the Dramatic Poetry of the Present Age* (1672) John Dryden explicaba que “many of the rest as *The Winter's Tale*, *Love's Labour Lost*, *Measure for Measure*, which were either grounded on impossibilities, or at least, so meanly written, that the Comedy neither caus'd your mirth, nor the serious part your concernment” (cit. en Vickers, 1974, I: 145) y en 1753 Charlotte Lennox, que consideraba *The Winter's Tale* inferior a *Pandosto*, señalaba en *Shakespear Illustrated*:

The extravagant Effects of the King's Rage and Jealousy are carried far enough in all Conscience in the Novel, and *Shakespear* is not a Whit more moderate; only he has altered a Circumstance which entirely destroys the little Probablility the Novelist had preserved in the Relation...

in the Play nothing can be more absurd than that the King should be reasonable enough to consult voluntarily the Gods concerning the Infidelity of his Wife; and while the Answer was expected, and her Guilt yet doubtful, punish her with as much

⁶ Básicamente se trataba de que la temporalidad de la obra no sobrepasase un día natural, no cambiar el lugar de la escena y, sobre todo, que sólo hubiese una acción completa a la que se subordinasen todos los acontecimientos en la obra (Dryden, 1987: 81-2).

Rigour as if the Oracle had declared her an Adulteress (Lennox, 1753, II: 77-9).

y más adelante:

how can it be imagined that *Hermione*, a virtuous and affectionate Wife, would conceal herself during sixteen years in a solitary House, though she was sensible that her repentant Husband was all that time consuming away with Grief and Remorse for her Death; and what Reason could she have for chusing to live in such a miserable Confinement, when she might have been happy in the Possession of her Husbands's Affection and have shared his Throne: how ridiculous also in a great Queen, on so interesting [sic] an Occasion, to submit to such Buffoonery as standing on a Pedestal, motionless, her eyes fixed, and at last to be conjured down by this magical Command of *Paulina*...

To bring about this Scene, ridiculous as it is, Shakespear has been guilty of many Absurdities, which would be tedious to mention, and which are too glaring to escape the Observation of the most careless Reader (Lennox, 1753, II: 85-6).

Al comentar *Preface to Shakespeare* (1765) de Samuel Jonhson, el crítico William Kenrick apuntaba las inconsistencias de la obra en *Monthly Review*. Así, sería ofensivo para el espectador ver a una Hermíone arrugada o excesivamente maquillada. Kenrick atacaba la aparición de un personaje como “Time” dividiendo una obra que claramente considera doble⁷. *The Winter's Tale* es totalmente heterodoxa y *London Chronicle* criticaba el descubrimiento de Hermíone con criterios dieciochescos: “Had Hermione been discovered to us in a rational manner, the Close would have been pathetic, whereas at present, notwithstanding many strokes of fine writing, Reason operates too strongly against the Incident, and our Passions subside into Calmness and Inactivity”⁸.

La mutilación, resumen y reformulación de los textos era práctica habitual en el siglo XVIII (Banham, 1995: 981), de forma que

⁷ *Monthly Review* 33: 285, 374, 389 October 1765; cit. en Vickers, 1974, V: 194-5.

⁸ 24-6 March 1757; cit. en Price, 1978: 149.

se llegó a apreciar a Shakespeare independientemente de sus transgresiones formales y cobró importancia el papel creativo del público (Osborne, 1997: 206). El actor David Garrick nunca representó versiones originales de Shakespeare (Banham, 1995: 411), sino que lo reescribió sin afán por corregirlo (Perrin, 1978: 716). *Perdita and Florizel* (1758) fue una de las adaptaciones más conocidas de Garrick, precisamente a partir de *The Winter's Tale*, y haría famosa a Mary Robinson por su papel de Perdita en la temporada 1778-9⁹. Garrick enfatizó lo pastoral, lo visual y la comedia musical (Perrin, 1978: 721), dejando lo dramático en un segundo plano premediatadamente, ya que “the public would be little obliged to him for a revival of the entire play, and therefore with great judgment, extracted from the chaos before him a clear and regular fable” (Perrin, 1978: 733).

3. LA BIBLIOTECA MASCULINA

Los Lamb conocían perfectamente el teatro y el panorama literario de la época, puesto que se movían en el círculo de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, William Hazlitt (quien consideraba a Mary la única mujer sensata que había conocido), Mary Shelley o los mismos Burney, con los que disfrutaron de unas vacaciones en Isle of Wight (Burton, 2003: 203)¹⁰. La estrecha relación con el editor William Godwin es significativa en nuestro análisis, ya que Godwin publicó *Tales from Shakespeare* dentro de su biblioteca juvenil por iniciativa de su segunda esposa, Mary Jane (Wolfson, 1990: 34). Charles Lamb, de ideología jacobita, se hizo muy famoso como crítico literario reconocido y colaborador en *Morning Post* y *London Magazine*, así como ensayista (*Essays of Elia*, 1823) y gran especialista en el drama isabelino (*Specimens of English Dramatic Poets*, 1808). Mary, por su parte, escribió la colección de cuentos *Mrs. Leicester's School* (1808) y colaboraría con su hermano nuevamente en *The Adventures of Ulysses* (1808).

⁹ En 1802 Kemble reescribe a Shakespeare y al propio Garrick para lucimiento de su hermana, Sarah Siddons, que interpretaba a Hermíone (Barbour, 2002: 126).

¹⁰ Para hacerse una idea de la amistad con Captain Burney, consúltese Hemlow (1978).

En el terreno literario, Charles apoyaba el conservadurismo de Hannah More¹¹. Por el contrario, despreciaba a Anna Laetitia Barbauld¹² y a la evangélica Sarah Trimmer¹³, puesto que practicaban una literatura de corte moralizante derivada de John Locke y Jean-Jacques Rousseau, evitaban todo elemento fantástico y obtenían muchas ventas. Charles atacaba duramente estos posicionamientos en una carta a Coleridge:

Science has succeeded to Poetry no less in the little Walks of Children than with Men. —: Is there no possibility of averting this sore evil? Think what you would have been now, if instead of being fed with Tales and old wives fables in childhood, you had been crammed with Geography & Natural History? DAMN THEM. I mean the curse Barbauld Crew, those BLIGHTS & BLASTS of all that is HUMAN in man & child” (cit. en Marrs, 1975, II: 81-2).

El texto original sobre el que trabaja Mary cuestiona los límites de la libertad artística femenina, su entrada en un terreno tan controlado patriarcalmente como el artístico¹⁴ y el hecho de ser una *autora*, aspecto que había reivindicado la novelista Fanny Burney durante toda su carrera¹⁵. Otra dimensión a tener en cuenta es el

¹¹ *Cheap Repository Tracts* (1795-8) y *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799).

¹² *Lessons for Children* (1778), *Hymns in Prose for Children* (1781) y *Evenings at Home* (1782-6).

¹³ Trimmer era la encargada de la publicación *The Guardian of Education* (1802-6).

¹⁴ Las mujeres han tomado parte en la literatura desde la antigüedad, pero la literatura femenina ha permanecido como la punta de un iceberg, mayormente silenciada y a la espera de que se resuciten más figuras que las conocidas hasta el momento. Por otro lado, no debe considerarse sólo la literatura “cultura” y canónica. Existe una valiosísima tradición popular femenina sobre la que merece la pena trabajar (no sólo en el ámbito anglosajón) y que debe salir a la luz.

¹⁵ En *Cecilia* (1782), por ejemplo, esto se percibe en las descalificaciones de Mr. Delvile hacia la mujer escritora: “a lady, whether so called from birth or only for fortune, should never degrade herself by being put on a level with writers, and such sort of people” (Burney, 1988: 186). Mrs. Delvile, madre del héroe masculino, facilita a la protagonista el contacto con la cultura patriarcal: “she conducted her to the apartment which had been prepared for her, led her to the library, which she desired to make use as of her own, and gave her the most obliging charges to

disfrute femenino del arte: en el siglo XVIII la mujer ingresó en el mercado literario como gran consumidora. Frente a tendencias tan variopintas como la literatura sentimental, gótica y jacobina, entre otras, los Lamb adoptaron una actitud conservadora que evitaba formar a lectoras quijotescas como la retratada por Charlotte Lennox en *The Female Quixote* (1752). Arabella perdía la razón por leer “French Romances”, lo que podía sucederle a futuros personajes y lectores quijotescos (Lorenzo, 2006: 105, 113) si se abría la biblioteca masculina indiscriminadamente a las mujeres. También los Edgeworth (1996, II: 111) señalaban que, igual que a los chicos se les debía hacer ver que no podían emular a Robinson Crusoe o a Simbad el Marino, “girls must soon perceive the impossibility of rambling about the world in quest of adventures” y alertaban sobre los efectos contraproducentes del sentimentalismo: “It diminishes, instead of increasing, the sensibility of the heart...the imagination, which has been accustomed to this delicacy in fictitious narrations, revolts from the disgusting circumstances which attend real poverty, disease, and misery” (Edgeworth, 1996, II: 107).

Aparte de las “circulating libraries”, tan populares a principios del siglo XIX, la otra forma de acceder a la literatura era gracias a la adquisición de libros por parte de los varones de la familia, especialmente de los padres. Uno de los personajes de *The Progress of Romance* de Clara Reeve (1785: 83) comentaba a este respecto:

it is the more incumbent on parents and guardians to give young people a good taste for reading, and above all to lay the foundation of good principles from their very infancy; to make them read what is really good, and by forming their taste teach them to despise paltry books of every kind.

También los Edgeworth (1996: 134) en su obra pedagógica *Practical Education* defendían que los padres examinasen e interviniesen en las lecturas de sus hijos: “Even the least exceptionable historic abridgements require the corrections of a patient parent”. Mary consideraba que Shakespeare era una esfera

remember that she was in a house of which she had the command” (Burney, 1988: 238).

masculina y pretendía ampliarla a las jóvenes, convertirla en “an attempt to compensate for girls' educational and cultural disadvantages as anything else” (Burton, 2003: 249). En el prefacio, donde ella escribió sobre el estilo y público al que se enfocaba la obra y Charles presentó los contenidos, Mary explicaba que los jóvenes solían conocer antes la obra de Shakespeare y proponía un acercamiento bajo la tutela del patriarcado:

their [brothers'] kind assistance is rather requested in explaining to their sisters such parts as are hardest for them to understand: and when they have helped them to get over the difficulties, then perhaps they will read to them (carefully selecting what is proper for a young sister's ear) some passage which has pleased them in one of these stories, in the very words of the scene from which it is taken; and it is hoped they will find that the beautiful extracts, the select passages, they may choose to give their sisters in this way will be much better relished and understood from their having some notion of the general story from one of these imperfect abridgements (Lamb, 2006: 3)¹⁶.

La autoría conjunta ha de matizarse. Aunque Marsden (1989:51) explica que la colaboración entre los hermanos en el proceso de escritura fue muy estrecha y resulta difícil distinguir qué aportó cada uno, Wolfson (1990: 19) aclara que se deben a Charles las obras trágicas y de protagonistas masculinos (*King Lear, Hamlet, Macbeth, Othello, Romeo and Juliet, Timon of Athens*), en las que el orden patriarcal está más consolidado. Al preparar el volumen, rechazaron los temas históricos o políticos, optando por adaptar sólo los de contenido amoroso o familiar (Marsden, 1989: 52). Quedaba claro que el libro se enfocaba fundamentalmente a lectoras y esto se traducía en una transformación técnica e ideológica con fines educativos en la que, como veremos, se desdeñaban los excesos violentos de todo tipo y se tendía al maniqueísmo. A partir del mundo feminocéntrico de Shakespeare, Mary fabrica un corsé para lo femenino.

¹⁶ La edición inglesa manejada no incluye el prefacio original disponible (así como todos los cuentos) en versión electrónica (véase bibliografía). Otra opción consiste en recurrir a la versión castellana *Cuentos de Shakespeare*. (2000). Traducción de A. Kovacsics. Barcelona: Alba Editorial S. L.

4. ¿UN “CUENTO” FEMINISTA?

Hubo muchos romanticismos y Charles Lamb perteneció a la primera generación romántica. Este movimiento evolucionó desde una etapa inicial de exaltación individual hacia la desconfianza tras observar los acontecimientos posteriores a la Revolución Francesa. Apareció una vertiente masculina, defensora del ego poético y visionario, y el llamado “Romantic Feminism”, que, según Mellor (1990: 281), iba enfocado hacia el entendimiento, compatibilidad, igualdad y respeto mutuos.

Igual que no sería justo generalizar dentro de la literatura femenina de finales del XVIII y principios del XIX y afirmar que sólo existía el radicalismo de Mary Wollstonecraft y el conservadurismo de Hannah More sin tener en cuenta matices intermedios y posiciones eclécticas, la etiqueta de “feminismo romántico” es, desde luego, muy criticable porque incluye a escritoras tremendamente divergentes¹⁷. Mary Lamb estaba tan lejana del radicalismo de Wollstonecraft (*Original Stories from Real Life*, 1788) como del espíritu didáctico de los Edgeworth (*The Parent's Assistant*, 1796)¹⁸. El romanticismo no significó respeto a la feminidad, que fue convertida en un objeto como en otras épocas. Bajo el culto a la imaginación y sentimientos se escondieron grandes misóginos (Lord Byron, Leigh Hunt o Percy B. Shelley) (Mellor, 1990: 284). El eterno femenino era la “proper lady” delineada en los “conduct books” que reflejaban y a la vez se orientaban hacia una mujer asexual, cuya virtud estaba siempre bajo el control masculino (Poovey, 1984: 19). Se deseaba una feminidad delicada, modesta, dulce y cariñosa. La mujer no asertiva e inapetente era la salvadora del país (Poovey, 1984: 21, 33) y con el tiempo

¹⁷ Jane Austen, Joanna Baillie, Anna Laetitia Barbauld, Mary Brunton, Frances Burney, María Edgeworth, Susan Ferrier, Mary Hays, Felicia Hemans, Letitia Landon, Hannah More, Amelia Opie, Sydney Owenson, Ann Radcliffe, Mary Robinson, Mary Shelley, Charlotte Smith, Jane Taylor, Helen María Williams, Mary Wollstonecraft o Dorothy Wordsworth (Mellor, 1993: 2).

¹⁸ Ambos posicionamientos no fueron irreconciliables: en la introducción de *The Female Reader* (1789), antología de verso y prosa publicada bajo un pseudónimo, Mary Wollstonecraft expresaba el deseo de mejorar la educación de las lectoras (Lorenzo, 2004: 19).

desembocaría en lo doméstico en el ángel del hogar, la fiel y púdica esposa, y, en lo literario, en la escritora que no se orientaba hacia lo escandaloso. Por esta razón, las historias para niñas enfatizaban la caridad, ternura, paciencia y autodisciplina y las de los niños el coraje, lealtad y patriotismo (Briggs, 1989: 238).

Los Lamb decidieron acomodar el lado más subversivo de Shakespeare¹⁹ desde el “tale”, etiqueta permeable en la que cabía prácticamente cualquier tipo de material²⁰. Para ello, transformaron tramas, eliminaron personajes y presentaron un lenguaje más accesible con resultados a veces sorprendentes. En cuanto a la forma, se suprimió toda “low comedy” y tramas secundarias ya que los personajes cómicos pertenecían exclusivamente al drama y usaban un lenguaje grosero y con connotaciones sexuales (Marsden, 1989: 52). Por otra parte, la feminidad se imponía en los contenidos, reinaba la autoridad masculina, las alusiones a infelicidades matrimoniales se sacaban, así como se omitía toda referencia sexual (Marsden, 1989: 53-4) y los héroes se feminizaban (Marsden, 1989: 57) siempre en consonancia con lo considerado aceptable en un momento en el que se perseguía al genio femenino²¹. La adaptación de Lamb viene condicionada por el medio (“tale”), menos iconoclasta que el de Shakespeare, y el público (joven, femenino), lo que llevará a grandes supresiones como la del discurso insultante de Leontes (Shakespeare, 1994b: II. i. 64-77, 88-94) y sus palabras ordenando abandonar a la niña (Shakespeare, 1994b: II. iii. 92-4).

¹⁹ Tras la suya, las adaptaciones de Shakespeare proliferarían. Reverend Bowdler escribió *The Family Shakespeare* (1818) dirigido a chicas (Wolfson, 1990: 61, n. 2) y más adelante Edith Nesbit Bland escribiría *The Children's Shakespeare* (1938). Burton (2003: 382-83) explica anecdóticamente que *Tales from Shakespeare* incluso han servido para presentar a Shakespeare a los habitantes de Samoa occidental.

²⁰ Tanto se llamaba “tale” a diferentes producciones de Maria Edgeworth (*Moral Tales* (1801), *Popular Tales* (1804), *Tales of Fashionable Life* en sus dos series (1809 y 18012)), como a la novela sobre los efectos de la Revolución *A Tale of the Times* (1799) de Jane West, por citar algunos ejemplos.

²¹ Algunas autoras tenían enorme éxito ya desde el siglo anterior, pero la gran literatura era la masculina y ciertos temas no debían ser tratados por las damas. Al mismo tiempo, se aprovechaba la autoría femenina para publicar novelas y triunfar en el mercado literario. Sobre la narrativa femenina dieciochesca, consúltese Lorenzo (1998) y para más información sobre los problemas de las escritoras puede verse Rogers (1982), especialmente las páginas 22-33.

Las sospechas de Leontes no quedan claras ante el lector en el texto de Lamb, en el que rey de Sicilia parece resentirse por la influencia casi política que Hermíone va ganando sobre Políxenes, no por el vínculo sexual existente entre ellos, como Leontes teme en Shakespeare desde el principio. Hermíone está sobrepasando lo femenino, eclipsando a su esposo, algo intolerable en una esposa fiel. A Lamb le ayuda en esta actitud tan velada el suprimir insultos y cavilaciones solitarias de Leontes (Shakespeare, 1994b: I. ii. 185-207) y la lectora debe intuir el origen de los celos:

Every attention Hermione showed to Polixenes, though by her husband's particular desire, and merely to please him, increased the unfortunate king's jealousy; and from being a loving and a true friend, and the best and fondest of husbands, Leontes became suddenly a savage and inhuman monster (Lamb, 1918: 79).

Si, como explica Ciarulo, *A Midsummer Night's Dream* (1595) “offers insight into the relationship between the imagination and the developing female interest” (1999: 439), *The Winter's Tale* habla del poder de la solidaridad femenina como sucede en las “problem plays”²². Los momentos álgidos en los que dos personajes llaman tirano²³ a Leontes se omiten: los discursos de Hermíone (Shakespeare, 1994b: III. ii. 29, 67-74 y 91-104) y, sobre todo, de Paulina (Shakespeare, 1994b: II. iii. 97-107 y 115-8, III. ii. 172-98, 204), quien defiende a la reina y expone todos los crímenes de Leontes tras la muerte de Mamilio y Hermíone, dejando las manos del rey tan ensangrentadas como las del protagonista de *Macbeth* (1599).

²² Esta etiqueta incluye *All's Well That Ends Well* (1602), *Measure for Measure* (1604) y Schanzer define este tipo de obras en los siguientes términos: “A play in which we find a concern with a moral problem which is central to it, presented in such a manner that we are unsure, of our moral bearings, so that uncertain and divided responses to it in the minds of the audience are possible and even probable”(1963: 6).

²³ Ellison interpreta *The Winter's Tale* como crítica a la monarquía absoluta, de forma que Bohemia representa al Protestantismo y lo pastoral frente a Sicilia y el catolicismo. Barbour entiende la obra como tributo a Anna Bolena acusada de incesto con su hermanastro (2002: 133).

Hazlitt creía que las mujeres en Shakespeare “seem to exist only in their attachment to others. They are pure abstractions of the affections...the true perfection of the female character, the sense of weakness leaning on the strength of its affections for support” (Novy, 1994: 17). De acuerdo con la idea de presentar una feminidad doméstica y domesticada, Mary evita todo insulto y Políxenes sólo llama a Perdita “‘shepherd's brat, sheep-hook’, and other disrespectful names” (Lamb, 1918: 87). Del mismo modo, Hermíone no es nunca una adúltera, sino “noble-spirited” (Lamb, 1918: 80) y Perdita posee “beauty, modesty, and queen-like deportment” (Lamb, 1918: 84). Se eliminan detalles secundarios como la explicación del pastor de cómo encontró a la niña y desaparece un personaje tan vital e importante como Autólico, el bribón que pone la nota lúdica en el “romance”, a favor del romanticismo.

Del mismo modo que comentamos las supresiones, hay que examinar qué se retiene y enfatiza del original. La idea de Paulina de presentar a la niña a Leontes para ablandarlo y la respuesta de Emilia agradeciendo el gesto se reproducen citando casi íntegramente a Shakespeare²⁴:

PAULINA: we do not know
How he may soften at the sight o' th' child:
The silence often of pure innocence
Persuades when speaking fails.

EMILIA: Most worthy madam,
Your honour and your goodness is so evident
That your free undertaking cannot miss
A thriving issue; ther is no lady living
So meet for this great errand. Please your ladyship
To visit the next room, I'll presently
Acquaint the Queen of your most noble offer;
Who but to-day hammer'd of this design,
But durst not tempt a minister of honour,
Lest she should be denied” (Shakespeare, 1994b: II. ii. 39-51).

²⁴ Lo mismo ocurre con el diálogo entre Paulina y Leontes cuando Hermíone vuelve a la vida (V. iii).

“I pray you, Emilia, tell the good Queen, if your majesty dare trust me with her little babe, I will carry it to the king, its father; we do not know how he may soften at the sight of his innocent child”. “Most worthy madam,” replied Emilia, “I will acquaint the queen with your noble offer; she was wishing today that she had any friend who would venture to present the child to the king” (Lamb, 1918: 80-1).

La trama del cortejo de Florizel se resume simplemente en un párrafo:

Polixenes, the king of Bohemia, had an only son, whose name was Florizel. As this young prince was hunting near the shepherd's dwelling, he saw the old man's supposed daughter; and the beauty, modesty, and queen-like deportment of Perdita caused him instantly to fall in love with her. He soon, under the name of Doricles, and in the disguise of a private gentleman, became a constant visitor of the old shepherd's house. Florizel's frequent absences from court alarmed Polixenes; and setting people to watch his son, he discovered his love for the shepherd's fair daughter (Lamb, 1918: 84).

La obra de Lamb trasluce incongruencias y una fe inquebrantable (e increíble) en la pasión amorosa. En el original, Políxenes no es mejor que Leontes, ya que rechaza a su hijo (Shakespeare, 1994b: IV. iv. 411-2 y 419-423), al que no le importa el rango de Perdita. Políxenes cree que ella quiere seducir a Florizel y maldice su belleza (Shakespeare, 1994b: IV. iv. 417-8). Sin embargo, Lamb vuelve a Políxenes automática y mágicamente generoso cuando reconoce a Perdita. El Rey de Sicilia se justifica cínicamente diciendo que se había comportado de ese modo para tener una buena imagen pública (Shakespeare, 1994b: III. ii. 4-8) y que Perdita es huérfana porque Políxenes la había abandonado (Shakespeare, 1994b: III. ii. 85-6)²⁵.

Perdita denuncia las desigualdades sociales y declara que ella se sacrificaría por Florizel: “Though we are all undone I was not much

²⁵ Lamb nunca trasluce que Perdita sea hija de Políxenes, lo que sí se entreve en Shakespeare.

afraid; and once or twice I was about to speak, and tell him plainly that the self sun which shines upon this palace, hides not his face from our cottage, but looks on both alike” (Lamb, 1918: 87)²⁶. Su actitud remite a la de Titania despertando en *A Midsummer Night's Dream* (1595) o a la de Griselda en Chaucer resignándose a volver con Janícula “But now I am awakened from this dream, I will queen it no further. Leave me, sir; I will go milk my ewes, and weep” (Lamb, 1918: 87).

El componente amoroso jamás desaparece, incluso en las tragedias (Marsden: 52-3) y Perdita y Florizel se enamoran nada más verse (Lamb, 1918: 84). El último desea rápidamente casarse y afirma que a Perdita más que las baratijas que vende el buhonero le atraen “gifts...locked up in my heart” (Lamb, 1918: 86). En medio de la fiesta del trasquile, Mary nos brinda una escena almibarada entre Florizel y Perdita:

While this busy scene was going forward, Florizel and Perdita sat quietly in a retired corner, seeming more pleased with the conversation of each other, than desirous of engaging in the sports and silly amusements of those around them (Lamb, 1918: 85).

Mary rechazó acercar el “tale” a la estética gótica tan de moda tras *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole y Ann Radcliffe²⁷. Los ambientes lúgubres y melancólicos bien valdrían para recrear las visitas diarias de Leontes al mausoleo a la manera de los “Graveyard Poets”²⁸ y existía una gran cercanía entre lo gótico y el “romance” en cuanto a proponer una evasión de la realidad y lo

²⁶ En Shakespeare es casi literal (1994b: IV. iv. 433-8).

²⁷ *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) y *The Italian* (1797).

²⁸ Dentro de ellos podríamos englobar a Thomas Gray (*Elegy written in a Country Church Yard*, 1751) o Edward Young (*Night Thoughts*, 1742-5). Los autores góticos admiraban a Shakespeare, situaban lo emocional por encima de lo intelectual, lo neoclásico y el cientifismo. Además, lo gótico significaba sadismo y persecución sexual, el aprisionamiento femenino, la violencia, lo sublime y lo supernatural con todas sus absurdidades, de las que se burlaría Austen en *Northanger Abbey* (1818), pero lo gótico también estaba lleno de una innegable belleza y magnetismo que sedujo a muchos artistas.

rutinario. Leontes, el esposo sentimentalizado, se tortura al final y Hermíone simboliza en Lamb a una figura pétreo a la que sorprendentemente no se le concede ni una sola palabra en estilo directo en todo el “cuento”. Jamás se afirma que haya muerto: “Hermíone, upon hearing the death of this dear affectionate child, who had lost his life in sorrowing for her misfortune, *fainted*...Paulina soon returned, and *told* the king that Hermione was dead” (Lamb, 1918: 82-3, *mi cursiva*) y se suprime la existencia de su tumba.

Lamb consigue presentar una historia en la que, a diferencia de Shakespeare, los hombres no abusan de las mujeres ni ellas tienen necesidad de defenderse. La caracterización de un personaje tan dual y cercano al Yago oteliano como Paulina cambia en gran medida. En el siglo XIX la sirvienta parece una maga que dirige un espectáculo que dura dieciséis años y al final logra que Hermíone se haga carne y mueva ante un sorprendido y complacido Leontes, que al principio quería colgar (Shakespeare, 1994b: II. iii. 107) o quemar a la sirvienta por su osadía (Shakespeare, 1994b: II. iii. 113). En Lamb nunca se la asimila a la figura de una bruja o alcahueta²⁹ como en Shakespeare: Paulina es “good” (1918: 81) y con “noble struggles” (1918: 91). *The Winter's Tale* es una historia de comportamientos que se justifican siempre al final y Paulina, como una hechicera, esconde la verdad porque nadie se fijaría en ello y todo parecería un cuento (V. iii. 115-8), una lejana fantasía femenina. Según Marsden (1989: 55), los Lamb no se separaron de la convencionalidad:

[the Lambs] emphasize humility, modesty and gentleness, the virtues traditionally assigned to women...the Lambs are acutely aware of what is befitting a well-bred young lady. Their characters establish standards for proper behaviour in composite speeches and descriptions portraying a feminine ideal.

Sin embargo, a ojos del siglo XXI el final feliz en Lamb parece una burla al feminismo supuestamente consciente e inteligente de Mary que defiende Wolfson (1990: 33-4): “a willingness to venture beyond conventional prescriptions for womanly behaviour, motivated

²⁹ Jankowski sugiere el posible lesbianismo entre Hermíone y Paulina, quien se declara ciega por su amor hacia Hermíone (III. ii. 223-5).

by a desire to distinguish the restlessness of her own mind from the infectious fever of her brother's behaviour”.

Mary suprimió dos magníficas escenas del original: la ya aludida de Hermíone contándole un “winter's tale” a Mamilio y la conversación entre Perdita y Políxenes sobre las flores, que supone uno de los aspectos más bellos y plásticos de la obra y aporta la lectura ecológica de *The Winter's Tale*. Perdita, la hija libre de la naturaleza, nace en una cárcel según Paulina (II. ii.59-61) y, como las lectoras y autoras de entonces, carece de educación formal (“untutored mind”), pero brilla como una reina (Shakespeare, 1994b: IV. iv. 156-158). Ella es lo bello y real en todos los sentidos y lo reivindicará uniendo naturaleza y arte. Criada en un lugar idílico y remoto, Perdita transita entre la sociedad refinada y la inculta y hace una defensa de la democracia y tolerancia encarnada en las flores silvestres (Shakespeare, 1994b: IV. iv.102-7) que Mary no supo (o no quiso) aprovechar. En el debate con Políxenes, éste defiende el injerto de las flores nobles y rústicas porque el arte mejora a la naturaleza. Perdita rechaza tal intervencionismo, ya que del injerto sólo salen bastardos y ella prefiere la autoría femenina y la espontaneidad de la *Madre* naturaleza que Lamb cercena en Shakespeare. Paulina explica después que el arte del escultor hace que una estatua parezca algo real (Shakespeare, 1994b: V. iii. 15-31), momento en el que la naturaleza se impone y Hermíone resucita.

5. CONCLUSIÓN

En el prefacio de *Tales from Shakespeare* se insiste: “it is the writers' wish that the true Plays of Shakespeare may prove to them [young readers] in older years —enrichers of the fancy, strengtheners of virtue, a withdrawing from all selfish and mercenary thoughts, a lesson of all sweet and honourable thoughts and actions, to teach courtsey, benignity, generosity, humanity” (Lamb, 2006: 4). Resulta interesante que, en su artículo sobre el feminismo de Mary, Wolfson premeditadamente no comente *The Winter's Tale*, pero sí incluya las palabras de la escritora a una amiga manifestando “I am most manfully resolving to turn over a new leaf with my own mind” (Wolfson, 1990: 33). Como vemos, sus objetivos no se cumplieron y

no llegó a la radicalidad, tal vez influida por criterios editoriales enfocados a asegurarse buenas ventas. En el fondo, Charles y Mary acabaron presentando justamente lo que criticaban en las autoras de éxito señaladas anteriormente (“the curse Barbauld crew”) y participaron en el mercado literario como los que más.

The Winter's Tale ofrece múltiples niveles de lectura y en su versión original es un canto al potencial femenino, una contestación a la imaginación masculina pervertida y legitimizada. No se puede aceptar la afirmación de Wolfson (1990: 35) “the narratives she [Mary] plotted anticipated, and in some cases correspond to, modern feminist explanations”, ni leer la versión de Lamb desde el feminismo actual. La obra de Shakespeare era muy conocida por los contemporáneos de Mary y se habían hecho versiones teatrales que Mary y el público lector tenían en mente. La hermana de Charles simplemente escribe con la perspectiva amable de su época, feminiza sin innovar significativamente el texto de Shakespeare y sigue parámetros moralizantes. Populariza a Shakespeare con una versión más conservadora que el original, muy manipulada, censurada e ideológicamente encorsetada. Pudo haber adoptado otros acercamientos más originales que renovasen a las ya inmejorables figuras femeninas de Shakespeare: una ligera ironía, más frescura en los diálogos, etc.³⁰. Se limita a enfocar el volumen a lectoras y desaprovecha una excelente ocasión para criticar al androcentrismo literario. Sin embargo, pese a ficcionalizar oportunamente a Shakespeare, no deja de ser meritorio que Mary participase, al igual que otras autoras, en esta reforma educativa consistente en acercar la literatura tradicionalmente considerada masculina al público femenino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agenda 2007 British Council. Madrid: British Council.

³⁰ Jane Austen adaptó las comedias de Shakespeare en muchas de sus novelas desde la parodia y Charlotte Brontë hizo otro tanto con las tragedias para denunciar al patriarcado (Novy, 1994: 26). Sin duda, Mary no quería arriesgarse tanto ni salir de la convencionalidad de *Tales from Shakespeare*.

-
- BANHAM, M. (1995). *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge UP.
- BARBOUR, J. (2002). "Garrick's Version: The Production of *Perdita*". *Women's Writing* 9.1, 125-38.
- BRIGGS, J. (1989). "Women Writers and Writing for Children". En *Children and Their Books*. En Avery, G. and Briggs, J. (Eds.), 221-50. Clarendon: OUP.
- BURNEY, F. (1988) [1782]. *Cecilia*. Ed. Peter Sabor and Margaret Anne Doody. Oxford and New York: Oxford UP, 1988.
- BURTON, S. (2003). *A Double Life: A Biography of Charles and Mary Lamb*. London: Viking.
- CIARULO, D. (1999). "Fairy Magic and the Female Imagination: Mary Lamb's 'A Midsummer Night's Dream'". *Philological Quarterly* 78.4, 439-53.
- DRYDEN, J. (1987) [1668]. *An Essay of the Dramatic Poesy* (1668). En *John Dryden*. En Walker, K. (Ed.). Oxford & New York: OUP.
- EDGEWORTH, M. (1996) [1801]. *Practical Education*. With R.L. Edgeworth. 3 vols. Poole, New York: A Woodstock Facsimile.
- ELLISON, J. (2003). "The Winter's Tale and the religious Politics of Europe". En *Shakespeare's Romances*. En Thorne, A. (Ed.), 171-204. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan.
- FELPERIN, H. (1985). "'Tongue-tied our queen?': the deconstruction of presence in *The Winter's Tale*." En *Shakespeare and the Question of Theory*. En Parker, P. and Hartman, G. (Eds.), 3-18. New York & London: Routledge.
- HEMLOW, J. (1978). "Lamb Recreates a Burney Wedding". En *The Evidence of Imagination: Studies of Interactions between Life and Art on English Romantic Literature*. En Reiman, D.H. et al. (Eds.), 178-94. New York: New York UP.
- JANKOWSKI, T.A. (2000). "...in the Lesbian Void: Woman-Woman Eroticism in Shakespeare's Plays. En *A Feminist Companion to Shakespeare*. En Callaghan, D. (Ed.), 299-319. Oxford and Malden: Blackwell Publishers.
- LAMB, C. and M. (1918) [1807]. *Tales from Shakespeare*. London: Ward, Lock & Co. Ltd.
- (2006) [1807]. *Tales from Shakespeare*. Disponible en <http://shakespeare.palomar.edu/lambtales/LAMBTALES.HTML>. (22-9-2006).

-
- LENNOX, C. (1753). *Shakespear Illustrated: or the Novels and Histories, On Which the Plays of Shakespear are Founded, Collected and Translated from the Original Authors*. London, 3 vols.
- LORENZO MODIA, M.J. (1998). *Literatura femenina inglesa del siglo XVIII*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- (2004). "Introducción". En *Vindicación dos dereitos da muller*. En Wollstonecraft, M., 15-50. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco y Xunta de Galicia.
- (2006). "Charlotte Lennox's *The Female Quixote* into Spanish: A Gender-Biased Translation". *Yearbook of English Studies* 36.1, 103-114.
- MARRS, E.D.(Ed.) (1975). *The Letters of Charles and Mary Anne Lamb*. Ithaca: Cornell UP, 3 vols.
- MARSDEN, J.I. (1989). "Shakespeare for Girls: Mary Lamb and *Tales from Shakespeare*". *Children's Literature* 17, 47-63.
- MELLOR, A.K. (1990). "Why Women didn't Like Romanticism?: The Views of Jane Austen and Mary Shelley". En *The Romantics and Us*. En Ruoff, G., 274-87. New Brunswick: Rutgers UP, 1990.
- (1993). *Romanticism and Gender*. New York and London: Routledge.
- NOVY, M. (1994). *Engaging with Shakespeare: Responses of George Eliott and Other Novelists*. Athens: University of Georgia Press.
- OSBORNE, J. (1997). "Drama, after 1740". En *The Cambridge History of Literary Criticism*. En Nisbet, H.B. and Rawson, C. (Eds), 184-209. *Vol IV: The Eighteenth Century*. Cambridge: CUP.
- PERRIN, M. (1978). *David Garrick homme de théâtre*. Thèse présentée devant l'Université de Paris III le 27 de novembre de 1976. Lille et Paris: Atelier reproductions des theses Université Lille III et Librairie Honore Champion.
- POOVEY, M. (1984). *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- PRICE, C. (1973). *Theatre in the Age of Garrick*. Oxford: Basil Blackwell.
-

- REEVE, C. (1930) [1785]. *The Progress of Romance*. New York: The Facsimile Text Society.
- ROGERS, K. (1982). *Feminism in Eighteenth-Century England*. Brighton: The Harvester Press.
- SHAKESPEARE, W. (1994a) [1605]. *Othello. The Complete Works of William Shakespeare, 1170-1209*. Glasgow: HarperCollins Publishers.
- (1994b) [1610-11]. *The Winter's Tale. The Complete Works of William Shakespeare, 407-44*. Glasgow: HarperCollins Publishers.
- SCHANZER, E. (1963). *The Problem Plays of Shakespeare*. London: Routledge and Kegan Paul.
- (1969). "Introduction". *The Winter's Tale*, 7-46. Harmondsworth: Penguin Books.
- VICKERS, B. (1974). *Shakespeare: The Critical Heritage*. London and Boston: Routledge and Kegan.
- WOLFSON, S. J. (1990). "Explaining to Her Sisters: Mary Lamb's *Tales from Shakespeare*". En *Women's Re-Visions of Shakespeare: On the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H.D., George Eliot, and Others*, 16-40. En Novy, M. (Ed.). Illinois: University of Illinois Press.