

Un torero llamado William Shakespeare

Bernard Traimond*

En memoria de dos de las víctimas de los juegos taurinos que tuve el privilegio de conocer, Francisco Rivera "Paquirri" (1946-1985) y Jean-Pierre Guillé "Rachou" (1959-2001)

No sabemos lo que hizo Shakespeare durante los "años perdidos", entre su salida de Stratford en 1585 y 1592, fecha en la cual Robert Green anuncia un nuevo dramaturgo "que piensa que es capaz de producir versos rimbombantes tan bien como los mejores de vosotros". Según una de las primeras fuentes bibliográficas, la de William Davenant (1606-1668) que no lo pudo haber conocido, habría sido cuidador de caballos en los teatros de Londres. Mi propuesta consistirá en investigar en qué podía consistir este trabajo a finales del siglo XVI en dicha ciudad.

Compuesto de datos positivos, el examen del contexto permite concebir las conductas de personas concernidas. Es del todo posible, y sobre todo conveniente, estudiar a los individuos, no en función de aquello que se dice de ellos —por lo que ellos han dicho o los informes de sus actos—, sino por las huellas que, por diversas razones, no han dejado. El silencio dice tanto como la palabra. De esta forma, en la Inglaterra de inicios del siglo XVIII, un falsificador francés dio una descripción (falsa) de Taiwán. Sin embargo, no se sabe nada de este autor, que se atribuyó el nombre de Psalmanazar, aparte de aquello que él mismo escribió (sus *Memorias póstumas*), ni siquiera su nombre real.¹ Para estudiarlo, Richard Swiderski en *The False Formosan: George Psalmanazar and the Eighteenth Century Experiment of Identity* examinó por tanto todas las personas que se lo encontraron, del obispo de Londres a Newton, a fin de determinar la configuración en contrarrelieve de este personaje, de sus relaciones, de sus afinidades y de sus antipatías.

En *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1896*, Alain Corbin fue aún más lejos en esta perspectiva, ya que escogió estudiar a un individuo del que no sabemos nada a parte del estado civil. A partir de estas informaciones que no aseguran más que la realidad jurídica de su existencia, el historiador describe aquello que debió hacer su personaje para conformarse a las normas de su época y de

* Traducción: Héctor González Palacios.

su entorno, para que a lo largo de toda su vida, ningún escrito nos señale la menor anomalía, la menor diferencia. Jamás fue atrapado por caza furtiva, no se hizo destacar de ninguna manera. Por tanto, Corbin describe con precisión todo aquello que debió de hacer su héroe para pasar desapercibido, para no dejar ninguna marca escrita.

La validez de este tipo de investigación nos ha sido finalmente confirmada por el trabajo que Maurice Agulhon consagró en *De Gaulle*, personaje sobre el cual la información desborda aquello que permite verificar *a contrarrelieve* los resultados de la indagación por la ausencia de rastros. En su libro, el historiador olvida los materiales reunidos por los politólogos, las propuestas y acciones del hombre político, los archivos sobre las actividades políticas, pero reflexiona sobre los documentos “periféricos”, una pieza de teatro escrita por De Gaulle, su representación de los monumentos parisinos o las marcas de su culto... Explica así aquello que permitió la expresión de estas manifestaciones anodinas —el personaje real— con una precisión y una credibilidad destacables.

Finalmente, una última expresión de las investigaciones a contrarrelieve nos ha sido dada por Eric Chauvier en su libro *Anthropologie* (2006), en el cual explora los límites actuales de la disciplina. Esta [la antropología] se ocupa de grupos, él se interesa por un individuo; aquella se sitúa a menudo en un espacio preciso, la investigación se mantiene en lugares indeterminados; la antropología privilegia las palabras, la persona estudiada no habla. No lo queda al investigador otra opción más que recoger las informaciones anexas finales de su investigación y de las observaciones que son referidas a la persona sobre la que indaga.

Los enfoques de estos cuatro autores revelan un mismo método: estudiar un individuo a partir de materiales periféricos, definir su acción utilizando solamente los efectos observados por los otros o bien la ausencia de trazas, el contexto en el que se ha desarrollado. Sin que haya necesariamente dejado rastro, lo que le rodea le atribuye una presencia, actividades e influencias. Tanto el conformismo como la contestación proveen información o por la ausencia de todo archivo, o por su presencia (en procesos eventuales o dossieres policiales, por ejemplo). Describiendo el patrón, nuestros cuatro autores nos permiten contemplar la imagen. El éxito de Swiderski, Corbin, Agulhon y Chauvier muestra la eficacia del método. Reconstruyen, tres de ellos, aquello que no conocían y, el tercero, aquello que no quería tomar en cuenta, solo por el contexto. El hecho de que la obra de Agulhon sea más convincente que la mayoría de otras obras sobre De Gaulle atestigua la fecundidad de este enfoque.

Shakespeare nos va a permitir ilustrar de nuevo este método. A partir de información sobre sus “años perdidos”, voy a intentar determinar aquello que debió hacer para a su vez acceder a la escritura de los “versos rimbombantes” sin dejar restos escritos o materiales. ¿Cómo pudo hacerse aceptar y reconocer por los miles de teatros londinenses sin dejar la menor mención? Para responder a esta pregunta, no recurriré a fuentes de primera mano pues mi incompetencia me lo impide, sino que voy simplemente “reconsiderar” una ínfima parte de la literatura consagrada a la cuestión, intentando huir de los listados de lecturas habitualmente empleadas. Ella nos permite una infinidad de datos que voy a retomar bajo nuevas formas. Simplemente, reorganizaré las informaciones dadas por los especialistas bajo un nuevo punto de vista. En particular, voy a reinterpretar una serie de detalles ya reunidos por “la industria Shakespeare” y sus 5.000 obras y artículos anuales, ya que solo una muy pequeña parte ha sido necesariamente consultada.

Para efectuar esta presentación, voy a comenzar por retomar los materiales y la reflexión de Stephen Dickey que insiste en mostrar que a finales del siglo XVI, en Londres, teatro y peleas de animales constituían actividades “isomórficas” —según su propia expresión— y se desarrollaban en los mismos lugares. Ello consistirá en examinar la literatura y la iconografía consagrada a los teatros londinenses de la época, trabajos amplificados y concretados con la reconstrucción tal cual del teatro del Globe, el de Shakespeare, en Londres, junto a la orilla derecha del Támesis, en aquello que se llamaba en su tiempo *the bear garden* (el jardín de los osos). A continuación, la segunda fase de la presentación intentará reunir la documentación disponible acerca de los juegos de toros en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII. Intentaré mostrar que esta literatura crítica —y a veces iconoclasta— tiene tendencia a privilegiar los combates de osos en comparación a los de toros y muy a menudo, a olvidar los espectáculos sangrientos. Los abundantes documentos puestos al día por investigadores han determinado la importancia de estos juegos. Mucho más interesante es saber cómo, a pesar de esta evidencia, esa presencia ha sido ocultada, incluyendo aquellos mismos que reunían información sobre la cuestión. La tercera parte, recordará por qué los juegos taurinos desaparecieron de Londres y, sobre todo, por qué se desasociaron del teatro. Finalmente, investigaré el lugar de Shakespeare en estas situaciones antes de que accediese al papel de comediante, de director y de dramaturgo, funciones en las cuales conoció una cierta notoriedad. Habrá que imaginar por último en este contexto, aquello que pudo hacer antes de llegar a ser el autor dramático universalmente representado, conocido y estudiado.

Shakespeare en su siglo

Estas informaciones pueden interpretarse a partir de la presencia, en esta época, en Inglaterra, de juegos de toros y de auténticas arenas. Conviene recordar ahora que en España todos los primeros edificios especializados datan únicamente a partir de finales del siglo XVIII, con las arenas de Ronda con la reputación de ser las primeras. Antiguamente, los juegos taurinos tenían lugar en las plazas públicas, generalmente situadas en el centro de las aglomeraciones, como en Italia (Ponticelli, 1997; Traimond, 1996). La oposición se revela particularmente espectacular, ya que generalmente estos espacios eran rectangulares o, a veces, alargados (como en Chinchón, no lejos de Madrid). Puesto que España se acantonó durante largo tiempo en lo rectangular y que la antigüedad romana no conocía más que el óvalo, Inglaterra inventó las pistas circulares con el éxito que conocemos. Así, a partir de 1567, edificios especializados compuestos por gradas y pistas circulares se multiplicaron en Londres. No sabemos en cada una el detalle de la arquitectura: algunas eran rectangulares (*The Boar's Head*), otras cuadradas (*The Fortune*) y muchas otras circulares (*The Globe*, *The Swan*, *The Hope*). Estas arenas tenían, no obstante, un tamaño mucho más reducido (“el más grande y el más magnífico”, *The Swean Theatre*, tenía con la pista y las tres galerías, 3.000 plazas) más que aquellas construidas posteriormente en España, como demuestra el teatro del Globe, hoy reconstruido. Estas “salas” al aire libre servían a su vez para las representaciones teatrales y para los juegos con animales, osos o bovinos.² Los múltiples planos de Londres atestiguan el nombre de las arenas (una docena), de su arquitectura y de la cohabitación de los juegos taurinos y las representaciones teatrales, ya que, en la época, la

función de los edificios podría ser a veces dibujada en los planos, bajo el término de *bullbaiting* y *bearbeating*. Esencialmente, mis informaciones provienen de las publicaciones de François Laroque —sobre todo, de su obra *Shakespeare y la fiesta*— y del artículo que señala de Stephen Dickey, “Shakespeare’s Mastiff Comedy”. Estos textos me han dado un listado de datos que ha sido necesario reorganizar. En una palabra, yo no trabajo más que sobre fuentes de segunda mano, pero las interrogo según un solo punto de vista: las relaciones de Shakespeare con los juegos de toros.

Evidentemente, en la época, estos últimos no constituían espectáculos particulares, codificados, reglamentados, como hoy en día. No fueron objeto ni de tratados como aquel redactado por Pepe Hillo desde 1796 (el primero) para las corridas españolas y que tanto ha servido para su formalización, ni siquiera de ilustraciones iconográficas —óleos sobre madera, sobre lienzo— como en Italia entre el siglo XVI y XVIII, o grabados reproducidos de forma “industrial” en el continente en torno a 1800 —en las que se encontraban las famosas *Tauromaquias* de Goya—. Solo los planos de Londres de los siglos XVI y XVII muestran algunos cuernos que sobrepasan las gradas de los teatros, algo que, comparado a las imágenes italianas y españolas, es bien escaso. Esto permitió olvidar más fácilmente estos juegos a partir del siglo XIX. Por el contrario, en Italia primero y, a continuación, en España, numerosas imágenes nos muestran las luchas con toros. Ya fueran pinturas sobre madera y, posteriormente, sobre lienzo o grabados, desde que aparecieran las “imágenes de género”, los espectáculos taurinos constituyeron un tema pictórico muy extendido en Italia (Ponticelli, 1997, Reato, 1991, Traimond, 1996: 7). La multiplicación de los grabados y el aumento de su tirada alrededor de 1800 contribuyeron fuertemente a fijar las formas de la corrida (con los tres tercios), a acercar este tipo de espectáculos a España, pero también a ocultar otras formas, refugiadas en el campo o en otros países.

Por el contrario, parece que en Inglaterra estos juegos no hayan sido objeto de representaciones pictóricas si se exceptúan los minúsculos bovinos de los planos de Londres, ya señalados. Así pues, pueden esconderse más fácilmente, a menos que estas imágenes hayan desaparecido de nuestras miradas para refugiarse en las reservas de los museos o de los desvanes de los coleccionistas, censuradas a partir de la llegada de la “protección de los animales”. De hecho, en Italia los juegos taurinos tuvieron suficiente lugar en los centros de las ciudades como la plaza del Campo de Siena o la plaza de San Marcos en Venecia. En la propia España, se desarrollaron en las Plazas Grandes de Madrid, Salamanca o San Sebastián. La simple enunciación de estos lugares indica el público al que estaban destinadas —las clases dirigentes— aquellos que merecían una iconografía de sus vestidos conforme a su rango. Por el contrario, las autoridades londinenses de finales del siglo XVI rehusaban los espectáculos permanentes en la ciudad y las arenas fueron por tanto construidas en la periferia y también en el “barrio caliente” de la orilla derecha de Támesis. Incluso si algunos señores, como el conde de Leicester, protegían a veces algunas compañías, o si en 1601, el conde de Essex y sus amigos asistían a una representación de *Ricardo II* por la compañía de Shakespeare en el teatro del Globe antes de ir al Palacio Real, los espectáculos se dirigían esencialmente a las clases subalternas (lo que no impedía a los aristócratas ir a veces a encanallarse a los barrios de mala fama) y, por tanto, no merecían el interés de pintores y grabadores.³

Muy diferente a aquella de Italia o de España, esta situación sin duda contribuyó fuertemente al enlace entre los juegos taurinos y el teatro y todavía más al olvido de

esta amalgama. En efecto, los espectáculos taurinos londinenses se inscribían en las actividades sangrientas y barrocas (era la época), mezclando perros, osos, caballos, toros y hombres, estos últimos interviniendo igualmente en aquello que se llaman hoy en día representaciones teatrales. Ninguna frontera separaba estos lugares, actividades y autores a los cuales el público parecía encontrar un punto en común —pero quizás sea esta una visión anacrónica—, la sangre, abundantemente presente en todos los espectáculos, fueran cuales fueran, en las *bullbaiting* o en las obras de Shakespeare.

La famosa acusación de Robert Greene de 1592, que sugería que tenía otro oficio a parte del de escritor, conduce a Dickey a concluir que se ocupaba de los caballos (Dickey, 1991: 255). Voy a intentar comprobar si no se ocuparía también de los toros; si no era también *torero*. Por ello, querría demostrar dos cosas. Por un lado, el profundo cambio de los valores que por la imposición de nuevas normas a inicios del siglo XIX —la protección de los animales— prohibió en el país anglosajón las prácticas sangrientas hacia los animales, rompiendo con los juegos de sus ancestros. Por otro lado, este proceso será la ocasión de mostrar que, según el punto de vista adoptado y la disposición de la información, la interpretación varía considerablemente: solo el recurso a las categorías de los actores de la época, si es que hubieran escrito, puede evitar tales anacronismos.

Los combates de animales en las sociedades antiguas

En realidad, los espectáculos descritos a finales del siglo XVI en Inglaterra se extendían igualmente en más países de Europa, como Italia, por ejemplo. Tomemos dos textos con el fin de mostrar la similitud de los juegos: *Los toros permanecían en la arena hasta el momento en el que, expuestos a los tormentos de los perros, llegaban a satisfacer el placer de los espectadores con carreras y saltos, y después, a medida que aquellos que se cansaban, salían, eran reemplazados por otros nuevos, lo que provocaba el regocijo del público* (Ponticelli, 1997: 29). Esta carta de un estudiante de Padua describe una corrida dada en Venecia en 1740 en honor a Federico, Gran Elector de Sajonia y futuro Rey de Polonia.

[...]y después de una espléndida cena, fueron divertidos con juegos de osos y de toros hostigados por perros ingleses (Dickey, 1991: 257). Esta ocurrió en Londres en 1559 por la visita de una delegación francesa ante la reina Isabel.

Por sumarias que sean las descripciones, permiten constatar que a pesar de las distancias espaciales y temporales considerables, juegos más o menos idénticos se desarrollaban de una parte a otra de Europa desde por los menos el Renacimiento. La multiplicación de los ejemplos no añadirá nada nuevo, ya que los relatos dan pocos detalles sobre las modalidades precisas de los espectáculos, prueba suplementaria de que la descripción de su desarrollo —esencial hoy en día— importaba poco en la época. No es sino a partir del “régimen de verdad” introducido por el Romanticismo que los autores presentaron pinturas detalladas de los eventos de los que hablan, “pinturas escriturales”. En otro tiempo, la validez buscada por los historiadores (por ejemplo) resultaba más en la concordancia con “un modelo universal” y con la “autorización real” (Mrin, 1981: 51-56) que con la acumulación de detalles con el fin de dar “color” a la escena presentada, según la expresión de Augustin Thierry. En su *Naissance de la clinique* de 1963, Michel Foucault observó este giro cuando describe el paso de una

medicina fundada en los flujos, a la búsqueda de los síntomas, signos múltiples e indicios que caracterizan una enfermedad. El antiguo “régimen de verdad” olvidaba los detalles que reclama el realismo de hoy en día. Esto nos impide acceder a las modalidades de juegos taurinos, pero también al detalle de cualquier actividad. Solo nos queda contentarnos con los relatos recogidos, el objetivo asegurado de estos juegos, el mismo en diferentes países: perros y/u hombres acosando animales salvajes y agresivos, toros y osos. Estos últimos parecen ser más utilizados en Inglaterra que fuera, quizás por simples motivos técnicos. Italia, España o Francia no les atribuían un lugar tan privilegiado, parece ser, como a los bovinos.

Por tanto, contrariamente a todas las otras zonas (salvo quizás en Asia, India o Indonesia), Gran Bretaña fue el primer país en disponer desde el siglo XVI de lugares especializados. Mientras que en Italia o en España, los espectáculos taurinos se desarrollaban en las plazas públicas, otro Canal de la Mancha de edificios específicos, bajo nuestro punto de vista perfectamente adaptados, ya que fueron imitados dos siglos más tarde en España y en Francia, ofrecían juegos taurinos y representaciones teatrales. No es hasta finales del siglo XVIII en España y, un siglo más tarde, en el sur de Francia, cuando las arenas se construirán en el continente según el modelo inglés, o cuando, después de casi quince siglos de abandono, los vestigios romanos serán reutilizados en Nîmes, Arlés y Fréjus. Aun si lo anterior no constituye la prueba de una imitación, no podemos más que constatar que el modelo de las arenas circulares para los espectáculos taurinos fue utilizado primero en Inglaterra antes de multiplicarse en el sur del continente dos siglos más tarde. Esta cronología, unida al silencio que cubre estas prácticas merece un examen detallado con Shakespeare como guía advertido. Él pasó una larga parte de su vida en los *bullbaiting*, en las arenas.

Teatro y combates de animales en época isabelina

Basta que un aficionado al espectáculo taurino cualquiera vaya a visitar la admirable reconstrucción del teatro Globe, que se abstraiga de los escalones que permiten a los espectadores acceder a las gradas y que rompen el círculo de la *talenquera* (barrera que, encerrando la pista, separa los actores y los animales de los espectadores), que, como lo demuestra el dibujo del teatro del Cisne (*Swan*) de De Witt, efectuado durante su visita a Londres en 1596, no existían en el teatro original, para que se encuentre en una verdadera *placita*, pequeña arena de la que se dispone hoy en día en España para criar toros bravos. El tamaño de la pista es completamente suficiente para torear un pequeño bovino (aquellos que tenían en la época) y enfrentarse a él, también por medio de perros. Esta hipótesis iconoclasta puede ser confirmada sin esfuerzo, apoyándose en textos y testimonios de la época, incluso en las propias obras de Shakespeare, procedimiento aún más sencillo porque unos y otros han sido cuidadosamente recensionados.

Demos algunas citas entre aquellas que Dickey ha recogido en los relatos de los viajeros que a menudo coreaban el entusiasmo del público inglés del Renacimiento por el espectáculo del hostigamiento de toros y osos:

1586: El embajador de Dinamarca asiste a un *beare-bating* y *bule-bating* y subraya el gran placer del pueblo (p. 157).

1598: *Hay todavía otra Plaza, construida en forma de teatro que sirve para los combates de toros y osos*, Paul Henrzner (p. 260).

1613: *Teatro adaptado y cómodo a la vez para los actores y los espectáculos y para los juegos de osos y de toros que se combaten*, Philip Henslowe (p. 261).

1616: *Lugares en los cuales osos y toros combaten contra perros*, Justus Zinzzering (p. 261).

1639: *En la ribera del Támesis, puedes escuchar los gritos de los hombres, los ladridos de los perros, los gruñidos de los osos y los bramidos de los toros mezclados en una salvaje pero natural armonía* (p. 253).

Pero, sobre todo, las obras de Shakespeare hablan claramente de combates con animales bajo dos formas. En primer lugar, las propias estructuras de muchos de sus diálogos imitan el hostigamiento de los animales en los *bullbaitings* y los *bearbaitings*. Apoyándose en el ejemplo de *La noche de los reyes*, Dickey demuestra que la estructura retórica de la obra se organiza en torno al acoso de un individuo por otros. Varias escenas de esta obra muestran a Malvolio agredido sucesivamente por diferentes personajes: la escena V del II acto o el acto V entero. De hecho, su última réplica (*Me vengaré de toda vuestra banda*)⁴ puede traducirse como la voluntad de defenderse contra una jauría de animales (*pack*). En segundo lugar, numerosas frases hacen alusión necesariamente a estos juegos de arena: *Yo querría haber empleado en el estudio de las lenguas el tiempo que he consagrado a la esgrima, a la danza y a los combates de osos*, dice Sir Andrew en la misma obra (III, 1).

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

SLENDER: ¿Por qué vuestros perros les ladran así? ¿Es que hay osos en la ciudad?

ANNE: Creo que los hay, señor; he oído hablar de ellos.

SLENDER: Me gusta mucho ese deporte; pero me enfada tanto como al que más en Inglaterra... Teme si ve al oso suelto, ¿verdad?

Sería posible extraer multitud de citas de este estilo que demostrarían que en Shakespeare el lugar de los osos sobrepasa al de los toros⁵ en contraposición con las otras fuentes de información que las colocan más o menos al mismo nivel. Se puede encontrar una explicación simbólica; el oso se parece al hombre, una cuestión de gusto o la expresión de experiencias personales. Ello no elimina los vínculos entre el teatro y los diversos combates con animales —osos o toros— en los teatros de Londres de su tiempo.

Una canción anónima del siglo XVII confirma estas informaciones:

De todos los pasatiempos de un buen compañero
El juego del toro es el mejor, me gusta escogerlo.
Y aquí viene mi perro, y sujétalo, mi perro,
Y cuando lloran los perros, y cuando lloran los perros
Y ocurre el ataque del toro,
Un deporte que gusta a todos [Dickey, 1991; 257].

Todos los documentos que Dickey ha reunido cuidadosamente demuestran así la frecuencia de los juegos taurinos en Inglaterra a partir del Renacimiento y sus estrechos lazos con el teatro. Espectáculos complementarios, se desarrollaban en los mis-

mos espacios especializados, fenómeno único en la Europa del momento. Mejor dicho, según Dickey, las arenas para los combates de osos y toros, anteriores a las representaciones teatrales, influenciaron la arquitectura de las salas públicas de espectáculos londinenses (Dickey, 1991: 260).

Inscribiéndose en esta configuración, el desarrollo de la carrera y la ascensión artística y social de Shakespeare no podía más que hacerle participar en el conjunto de estas actividades. Como todo su entorno, no podía ser sino asociado a todo aquello que se desarrollaba en las “salas de espectáculos”, al conjunto de personas y actividades que le aseguraban el aprendizaje, el regreso después de su promoción artística y social. Se sabe con precisión que murió rico y que en 1592 escribió obras de teatro incluso aunque, según la costumbre de la época, no tengamos los manuscritos (ni los de Molière o Racine). Pero acceder al rango de autor requiere evidentemente un cierto aprendizaje, la relación con gente del teatro, que en aquella época organizaban en los mismos espacios combates de animales y representaciones dramáticas. En su periodo de integración a este mundo, no se observa como Shakespeare habría podido librarse de los juegos taurinos.

La multitud de informaciones sobre los animales en sus obras —observaciones a menudo realistas (sin ningún parecido con las fuentes exclusivamente literarias de un La Fontaine)— se explican evidentemente por sus orígenes (relativamente) rurales. El oficio de su padre, artesano guanero de Stratford, no lo alejó del campo debido al tamaño reducido de la ciudad. Asimismo, las referencias a los juegos taurinos demuestran no solo que estaba muy hecho a sus modalidades, sino que también necesitaba de la observación de los animales, una atención sostenida en su encuentro que no sería sino para mejor jugar con ellos y reducir los riesgos. Los grandes textos shakespearianos manifiestan también este interés, este saber, esta experiencia, estas emociones, esta tensión.

No queda, por tanto, más que abordar rápidamente las causas de la desaparición de los juegos taurinos en Londres, incluso si se perpetuaron en el campo hasta su prohibición a inicios del siglo XIX, a menos que se desarrollen aún hoy día con discreción. La razón es conocida y basta con recordarla: en 1642, la Revolución inglesa, por decisión del Parlamento, prohibió todos los espectáculos. Durante su restablecimiento veinte años más tarde, con el retorno de la Monarquía, no solo había cambiado el mundo, sino también las tradiciones y la destreza en este campo fue olvidada; el “isomorfismo” que amalgamaban, como lo querían la época y la región, juegos de animales y teatro se rompió. Las referencias estéticas y arquitectónicas se buscaron ahora fuera, siguiendo el ejemplo francés. Además, las diversas formas de espectáculo dejaron de estar asociadas; los teatros no eran ya más arenas en cuanto que las relaciones con los animales habían cambiado. Las viejas salas al aire libre y a menudo circulares fueron abandonadas y destruidas, como el teatro del Globe, demolido en 1644.⁶ El teatro regresa solo en la forma de nuevos edificios, a menudo inadaptados para los combates de animales.⁷ Los juegos taurinos no subsistirían más que en los espacios públicos, calles o plazas, y en las zonas rurales como, en ese momento, en el resto de Europa occidental: Francia, España, Portugal e Italia. Se redujeron a una actividad popular, un juego para los *amateurs*, en los dos sentidos de la expresión, los disfrutaban y los que no viven de ello, hasta la prohibición de 1840. Por el contrario, el teatro tomó el espacio social que tenía en toda Europa, la representación de espectáculos basados en textos cada vez más valorados y destinados a las clases dirigentes. La corrida espa-

ñaola se convierte también en una actividad comercial desde finales del siglo XVIII, y otras formas de juegos taurinos, que en España o fuera no alcanzaban más que la dimensión lúdica, se desarrollaban en silencio y discreción. A finales del siglo XIX, en Francia, en Landas y en la Provenza, a diferencia de la corrida española, los espectáculos regionales fueron reglamentados y organizados y no evolucionaron mucho después, a la semejanza de las costumbres de los actores (Traimond, 1996). Estas formas civilizadas, a menudo urbanas y destinadas a las clases dirigentes, no han impedido la perpetuación de otros juegos, rurales y “populares”, en Francia, en España y en Portugal, bajo innumerables configuraciones y nombres: *toro jubilo*, *toro ensogado*, *toro embolado*, *vaquillas*... (López Izquierdo, 1996).

Ocultar los juegos taurinos

La mayoría de los autores ocultan la evidente participación de Shakespeare en los juegos taurinos de varias maneras. Una primera forma consiste en privilegiar los combates con osos y olvidar los de toros. Habiendo el siglo XIX identificado estos últimos con España, trata de distinguir y por tanto privilegiar aquellos que habían desaparecido en época contemporánea, los combates contra osos, en razón de la erradicación de este animal del territorio de Gran Bretaña antes del siglo XVI. Los osos de combate (en el sentido de toros de combate) que participaban en los espectáculos londinenses en los siglos XVI y XVII venían, se dice, de Turquía.⁸ Es cierto, no obstante, que Shakespeare, por evidentes motivos simbólicos, habló a favor del primer animal sobre el segundo. Pero los testimonios de los viajeros, principal fuente en la materia, no muestran en ningún caso una semejante supremacía. Ulteriormente, esto ha permitido ocultar la presencia de juegos taurinos en Inglaterra y descartar así toda analogía con España.

Un segundo procedimiento es involuntariamente utilizado entre otros por Keith Thomas, que, sin embargo, afronta la cuestión. Él ha estudiado la presencia de estos juegos sangrientos en la Inglaterra contemporánea. Nos ha señalado también la eliminación de *la proletaria carrera de toros de Stamford (1840)* (Thomas, 1985: 242). De la misma manera, ha insistido fuertemente en el antiguo prestigio de los ingleses *ante los viajeros por su crueldad hacia las grandes bestias. La organización de combates entre animales era una de sus entretenimientos más habituales. Los toros y los osos eran “acados”: se les ataba a un poste y los perros los atacaban, en general, uno detrás de otro, pero a veces todos juntos* (Thomas, 1985: 190). No obstante, en particular, Thomas no liga jamás estos espectáculos al teatro y se priva en su estudio de las múltiples fuentes shakesperianas que habrían reforzado, por tanto, sus tesis. El tema es tratado meticulosamente, pero el gran dramaturgo y sus actividades sucesivas curiosamente son dejados a un lado del análisis que, por consiguiente, comienza en el siglo XVII.

Un tercer procedimiento de ocultación se encuentra en la obra de uno de los innumerables biógrafos de Shakespeare, como Peter Thompson, que no ha estudiado la “carrera profesional” del escritor más allá de su punto de llegada, el de autor dramático. Todos sus trabajos anteriores son examinados desde la perspectiva de aquello en lo que se convertirá. Esta teleología no puede sino ocultar las actividades “paralelas” del autor dramático y valorar sus relaciones con el teatro como director de compañía, actor y autor. Tal enfoque no puede más que expulsar del discurso ciertas conductas del personaje que se aleja de las perspectivas teatrales tal y como se conciben hoy en

día. Por mi parte, como antropólogo, he intentado comprender los datos disponibles desde el punto de vista del indígena, esto es que Shakespeare no podía desdeñar los sangrantes combates contra animales.

Estos tres procedimientos pertenecen a una misma configuración: el rechazo de la idea según la cual los juegos taurinos se hayan podido desarrollar en Inglaterra con la amplitud con los que se han conocido en Italia, en Francia, en Portugal o en España y más allá, de Yugoslavia a Indonesia. En el Renacimiento, se trataba de una actividad honorable e incluso valorada sobre todo porque conducía a creaciones lucrativas (Shakespeare hizo fortuna) y hasta a los más “nobles” (bajo nuestro punto de vista), al arte dramático. De hecho, este fue el camino seguido por William Shakespeare para realizar su obra, acceder a un trabajo remunerado y a sus actividades teatrales. Por tanto, he recordado la continuidad histórica, espacial y cultural entre los juegos taurinos y el teatro isabelino y la estrecha relación entre estos diferentes espectáculos. En este escenario, así como la demostración de la multiplicidad de alusiones a estos temas a lo largo de sus obras, Shakespeare no podía escapar de estos juegos, no podía no participar. Fue por tanto, si no torero —término que no existía— al menos un actor activo de espectáculos taurinos, consagrándose paralelamente, como todos sus compañeros, a otras actividades que le dieron notoriedad y fortuna. Durante los “años perdidos”, efectuando su aprendizaje en el *beargarden* de Londres, no pudo más que enfrentarse a osos y a toros. A continuación, la edad, los éxitos como comediante y director, los triunfos literarios y económicos, su inmensa cultura no podían más que llevarle a especializarse en el arte dramático. La ocultación de los juegos sangrientos ingleses en el siglo XIX hizo el resto.

*Agradezco encarecidamente a François Larroque, quien me ha guiado generosamente en un campo que me era extraño, y a Stuart Seide, quien desde el principio ha suscrito mi hipótesis.

Bibliografía empleada

- AGULHON, Maurice. *De Gaulle. Histoire, symbole, mythe*, París, Plon, 2000.
- CHAUVIER, Eric. *Anthropologie*, París, Allia, 2006.
- CORBIN, Alain. *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1896*, París, Flammarion, 1998.
- DICKEY, Stephen. “Shakespeare's Mastiff Comedy”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 3, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, París, PUF, 1963.
- GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 1988.
- HILLO, Jose Delgado. *Tauromaquia o arte de torear a caballo o a pie*, Cádiz, JS, 1987 (1796).
- LAROQUE, François. *Shakespeare et la fête*, París, PUF, 1988.
- *Shakespeare. Comme il vous plaira*, París, Gallimard, Découvertes, 1991.
- LOPEZ IZQUIERDO, Francisco. *Fiesta Nacional (calendario de los toros tradicionales y populares)*, s.l., Agualarga, 1996.
- MAGUIN, Jean-Marie y Angela. *William Shakespeare*, París, Fayard, 1996.
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*, París, Éditions de Minuit, 1981.

- PHILO, Chris. "Animals, geography, and the city: notes on inclusions and exclusions", *Society and Space*, vol. 13, n° 6, diciembre 1995.
- PONTICELLI, Giorgio. *La tradition tauromachique en Italie*, s.l., Union des Bibliophiles Taurins de France, 1997.
- REATO, Danilo. *Histoire du Carnaval de Venise*, Burdeos, Oréa-Marco Polo, 1991.
- SHAKESPEARE, William. *Ouvres complètes. Édition bilingue*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995-2002, 8 vols.
- SWIDERSKI, Richard. *The False Formosan: George Psalmanazar and the Eighteenth Century Experiment of Identity*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1991.
- THOMAS, Keith. *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne*, Paris, Gallimard, 1985.
- THOMSON, Peter. *Shakespeare's Professional Career*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- TRAIMOND, Bernard. *Les fêtes du taureau. Essai d'ethnologie historique*, Burdeos, AA Éditions, 1996.

NOTAS

1. Sobre Psalmanazar, Traimond Bernard. *Vérités en quête d'auteurs. Essai sur la critique des sources en anthropologie*, Burdeos, William Blake and Co., 2000. Por otro lado, las ediciones Paréiasaure de Poitiers han reeditado oportunamente la traducción de la *Description de l'île de Formose* de 1739.
2. El contrato de construcción del *The Hope* por el carpintero Gilbert Katherens en 1614 preveía que el tejado adelantado que abría la escena no reposara sobre pilares con el fin de poder desmontarlo más fácilmente (para liberar la pista para los combates de animales).
3. El mismo mecanismo explica que la iconografía de los juegos taurinos no aparecía en el sur de Francia hasta mediados del siglo XIX. La curiosidad hacia la "cultura popular" y el interés por el "folklore" multiplicaron las imágenes del mundo rural a partir de ese momento.
4. *I'll be reveng'd on the whole pack of you.*
5. "¡Vamos toros! ¡Vamos dogos! ¡Dale, París, dale!" *Troilo y Crésida*, acto V, escena 7.
6. Fue necesario esperar al descubrimiento en 1888 del dibujo del teatro del Cisne de Johannes De Witt en la biblioteca de la Universidad de Utrecht para que se tomara consciencia de la enorme originalidad arquitectónica de las salas de espectáculos en la época de Isabel.
7. Michel Grivelet, "Avertissement", William Shakespeare *Ouvres complètes. Édition bilingue. Tragédies II*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, p. 7.
8. En *Henry V*, Shakespeare habla del *Russian bear* (5, 7. 121-122).