

# *Los últimos años de Shakespeare*

Cándido PÉREZ GÁLLEGO  
Universidad Complutense

## ABSTRACT

As if Shakespeare had a presentiment of his approaching end, his final works are a clear leavetaking. A spiritual testament which includes such themes as the search for a long-lost family (*Pericles*), symbols of moral ambiguity (*Cymbeline*), reflections of a need to transcend the ordinary (*The Winter's Tale*) and the joys of universal forgiveness (*The Tempest*). At the heart of this ceremony of farewell lies the recovery of what has gone, the rediscovery of what had been lost. Death turns to life in order to compensate for that image of Prospero's «my ending is despair», which carries us to where Shakespeare, in his retreat at Stratford, prepares for his final journey. But Hermione is reborn and from being a statue returns to the world of the theatre, as if to signal that the theme of rebirth is one of genuine hope.

Shakespeare vuelve abatido a Stratford. Anhela recuperar la «familia perdida», está meditando, vaga por los campos. Quiere «renacer» y lo deja patente en *Pericles* que da actualidad al mito de *La Odisea*, y pinta una simbología sublime de búsqueda del amor familiar por los mares. Se trata de «encontrar lo perdido», situación que ya sentíamos en *Hamlet*, y de llegar a una reconversión del caos en el orden. Thaisa y Marina serán como los eslabones que cierran la vida amarga de ese Príncipe de Tiro que añora, como Hamlet, una paz familiar. Abundan los «milagros». Se busca el apoyo mítico en John Gower autor de aquel interesante *Confessio Amantis*, se instaura un orden donde el viaje a través de lo desconocido será el único símbolo de una moral activa. El tránsito de *Pericles* es, en realidad, una búsqueda obsesiva de su propia personalidad, tiene algo de periplo subyacente que le lleva a los más dilatados horizontes para así «completarse».

Él también está perdido y ahora de alguna manera vuelve a reencontrarse, y cuando ve a su hija, Marina, en el burdel de Mytilene será como una metáfora de que todavía hay que luchar por sacar a la virtud del pecado. Este viaje es una peregrinación a la inocencia. Recordemos algunos nombres:

- 1.—Tiro: Un príncipe buscando por los mares. Prefigura *The Tempest*.
- 2.—Antioquía: Un rey enamorado de su hija: *King Lear*.
- 3.—Pentépolis: Lugar de hallazgo de la esposa del príncipe.
- 4.—Tarso: La hija perdida encontrada por «otro padre».
- 5.—Efeso: La esposa perdida es cuidada y trabaja en el templo.
- 6.—Mytilene: Una muchacha virtuosa en un burdel.

Estos mecanismos simbólicos dan como resultado una obra llena de energía espiritual, una alegoría del «viaje al Paraíso». Thaisa, hija del Rey Simonides va a constituirse en el amor sublime, contrastando con Lysimachus apiadado de Marina en el burdel. Al final todo se fundirá, no habrá posibles rupturas y se alcanzará un estado de plenitud y gracia admirables, un punto donde se funden *The Faerie Queene* de Spencer y *Euphues* de Lyly, un recuerdo de buscar en la lejana historia del «hijo pródigo», una indicación de que debemos reinstaurar un orden roto. Pericles es quien busca ilusión y su moral está abierta a esa esperanza. Tiene como Prospero en *The Tempest* la función de recomponer un orden aciago, pero carece de magia, no tiene aquellos poderes sobrenaturales que adornan al Duque de Milán. Hay, sin embargo, un ceremonial análogo de encontrar la paz en las aguas y tal síntoma lleva a la sospecha de que Shakespeare estaba forjando una fantasía final donde las tempestades dejarán paso a la calma. Pericles debe viajar, sin embargo, con denuedo hasta alcanzar esa Arcadia donde las evidencias de una *vita nuova* resurjan con ímpetu renovador. Es una obra que intenta construir un orden moral nuevo basado en la *praxis*. No está apoyada en fantasías, sino casi en una búsqueda cartesiana, fría y hermética. Un genio prematuramente anciano pasea cansado por Stratford.

Pericles muestra un amor sin límites y propone un camino de adoración hacia el objeto deseado, que le traiciona, que tiene un pacto diabólico con su padre. Esta fuga del pecado es el camino de Pericles, la necesidad de una nueva hija que sea pura y que será la del Rey Simonides. Thaisa es el nuevo símbolo de reconciliación del héroe con el destino. Pericles decidirá volver a Tarso donde dejará la pequeña Marina bajo el cuidado de Cleón y Dyoniza. Será, sin embargo, la visión que tenga de la diosa Diana la que le haga ir a Efeso. Estos hechos hacen ver en *Pericles* una *Morality* donde estamos ante la apoteosis del tema de la «familia rota» y que aunque no aparezca en el *First Folio* de 1623, sí lo hace como un Quarto en 1690, aunque sabemos que fue presentada antes de mayo de 1608. Shakespeare se apoya en *The Patterne of Painefull Adventures* (1576) de Laurence Twaine y en *The Painfull Adventures of Pericles, Prince of Tyre* (1608) de George

Wilkins, dándonos ocasión para colocar a *Pericles* en un lugar activo, de obra que busca una solución personal mediante la acción y ese tema ha de servir para entender la situación moral de Shakespeare, aquellos últimos años de su vida en cinco actos, presentado el primero por el propio John Gower que cuenta la incestuosa pasión de Antiochous, rey de Antioquía por su hija. Pericles se propone ganar a esa princesa. Luego lo vemos, tras huir de un asesinato que se le preparaba a Tarso y naufraga frente a las costas de Pentépolis donde unos pescadores lo encuentran y toma parte en un torneo que el Rey Simonides hace para celebrar el cumpleaños de su hija Thaisa. Vence Pericles. Triunfa el esfuerzo de encontrar la virtud.

*Cymbeline* fue escrita hacia 1609-1610 y se representó, si aceptamos la opinión de Simon Forman en el «Globe» en abril de 1611, viendo la luz impresa en 1623 en el *First Folio*. El tema de Imogen, hija del Cymbeline, Rey de Bretaña, le sirve a Shakespeare para incidir en los temas de recuperar lo perdido. Ella ha casado secretamente a Posthumus y tal acto causa una decepción familiar ya que la segunda esposa del monarca se lo va a comunicar, de modo que su deseo de que su hijo Cloten case con Imogen, se desvanece. Postumus es desterrado. La verdad ha sido revelada. Yachimo aparece como el traidor que pretende seducir a la dulce Imogen, aunque una escena de paz final pondrá los *riddles* en orden. Una obra que hace de recuperar lo perdido un símbolo de enorme belleza, aunque su trama le acerca a un melodrama que hace del error de Cymbeline un motivo para reflexionar. Ese emblema de probarnos que la dulce esposa Imogen, es infiel, quedará como uno de los mejores momentos de toda la obra. Yachimo es, pues, la persona destinada a tentar nuestra fidelidad, hace que Posthumus dude de quien es leal y con tal comportamiento entramos en *Cymbeline* en otro nivel como sea la idea de hasta qué punto podemos llegar a dudar de los demás. Una obra donde los celos aparecen aunque de distinto modo que en *Othello* o *The Winter's Tale* pero en la que descubrimos un ritmo fascinante hacia la vida oculta del ser querido, la otra parte ignorada. Las hijas «perdidas», el hijo muerto.

La simbología de una obra romántica que prepara, sin duda alguna, el camino hacia esa bella pareja de Florizel y Perdita. Shakespeare quería añadir en *Cymbeline* algunos datos que procedían de Boccaccio, pero no dudó en incluirlos en una recreación histórica que le diera una mayor consistencia, consiguiendo una obra donde Imogen actúa de prueba de pureza, como ocurría en una situación análoga en *Pericles*. Vencer al *ghost* de Anne Hathaway. Prepararle la «segunda cama».

Recordemos, para mejor enjuiciar *Cymbeline*, cómo *The Governour* apareció en 1531 y allí surgían rasgos de teoría de la educación que servirán como clave para entender mejor los *romances*. Insistamos cómo Sir Thomas Elyot (c. 1490-1546) debe valorarse como quien sigue doctrinas de *Il Cortegiano* (1518) de Castiglione, datos que Imogen deberá conocer. Estamos ante una obra «didáctica», donde el eje Imogen-Posthumus-Yachi-

mo domina un horizonte dialéctico de enorme variedad, donde incluso Holinshed y sus *Chronicles* están presentes y donde esa clima romántico de indefinible belleza que mueve el amor y la separación de la pareja inicial, lleva hacia un mito de recuperar lo perdido, típico en los *romances* de Shakespeare; por eso nos hace sospechar que hay un clima implícito de pérdida y hallazgo que nos señala una preocupación por parte de su autor en temas «mesianistas». Las analogías con el *Philaster* de Beaumont y Fletcher nos colocan mejor el tema en la época ya que en esta obra nos encontraremos con una tragicomedia que implica temas que Yachimo está sugiriendo. *Cymbeline* restaura la moral perdida, nos da ocasión a salir del equívoco, por ello no debemos nunca alejarla de obras anteriores de Henry Medwall o Thomas Heywood, donde hay un juego entre apariencia y realidad que está vigilado por una disposición bipolar del escenario. Restablecer la moral de los seres de quienes habíamos injustamente dudado, es el emblema, y aquí debemos aproximarnos a Francis Quarles, de una obra que busca una lectura pura y limpia de la realidad, evitando la maldad que Yachimo enarbola y que tanto recuerda traidores maquiavélicos lo mismo de John Ford como de John Webster.

*The Winter's Tale* nos esconde en su propia incógnita. Polixenes ha dado lugar a que Hermione baje al mundo del teatro, en «A Chapel in Paulina's House» como advirtiéndonos que una clase inferior proporciona a Hermione su posibilidad de convertirse en diosa. El milagro ha sido revelador de los celos, pasando por el tema que ya nos expusieron Othello y Desdemona, se va hacia un ámbito mucho más selecto y exquisito. El Rey Leontes aprecia la estatua de su esposa, tal y como sería si viviera, y en ese «emblema» asistimos a una de las más bellas escenificaciones del «regreso de la muerte» del todo el teatro isabelino. Hermione al «renacer» hace una bella declaración de amor a su hija Perdita, como para señalar que el arte deja paso a la vida y que una paz definitiva se abre en la Arcadia de Sicilia. Este «rebirth» tiene todos los tintes de un ritual religioso y se puede hablar de «redención» y «providencia» con total precisión, pero no olvidando que hay en la viuda Paulina algo de Sibila Casandra y hasta que Hermione murió realmente y estamos ante una auténtica resurrección. Florizel y su bella acompañante Perdita van por otro nivel de amor y la llama *diosa* y *princesa* para contraponer con el mundo de los mayores llenos de malentendidos crueles. No existe la victoria de la *Revenge* sino que las torvas intenciones de Leontes se van disolviendo en un festival que tiende a encontrar los seres desaparecidos.

Recuperar lo perdido es el tópico que se encuentra en esta obra y en los restantes *romances*. Asegurarnos que los muertos viven, que los seres destituidos volverán. Esta bella simbología hace de *The Winter's Tale* una de las obras más bellas de todo Shakespeare y tenemos que admitirla como un anti-*Othello*, un drama que permite que los sucesos cambien de ritmo para así crear un ambiente de sensual dulzura. Hermione es la misma armo-

nía, y busca en la tierra su nuevo holocausto y al bajar desde el arte a la vida descubre una forma de sacrificio necesario, para no seguir eternamente haciendo de Alcestris o Antígona, y recuperar el mundo donde las palabras crean calumnias trágicas. Ella ha vuelto como una estatua para así dignificar la estética y advertirnos lo próximo que el arte se encuentra de la vida. En su conducta generosa y dulce hay todavía una alegoría del perdón. Su hija Perdita es como el contrapunto virtuoso que realiza esa labor de salvar lo corrompido y hasta tendra que disfrazarse y hacerse una pastora para así entrar en esa Arcadia que es necesaria vencer para ir al Páraiso donde las estatuas cobran vida. Stratford como un *fármakos*.

Antígona y los que le acompañan mueren. La niña es descubierta por un pastor y se la lleva. Perdita simboliza el vínculo que va a haber entre el tempestuoso pasado y la calma de la futura reconciliación; y al cabo de dieciséis años que pasan, Perdita conoce al hijo de Polixenes, Florizel. El amor que brota entre la joven pareja va a ser el elemento semántico reconciliador entre Polixenes y Leontes. El primer encuentro entre Perdita y Florizel ocurre en primavera, lo cual podría simbolizar que la primavera ha surgido tras un invierno de tragedia. Sin embargo, este amor idílico se derrumba momentáneamente cuando Polixenes se lleva a su hijo y amenaza a Perdita con la tortura. Esta tercera parte pastoril tiene gran importancia en la obra, como si Virgilio asomara por Sicilia. La cuarta parte sería la última, en la que se ve que la corte de Leontes intenta convencerle para que se case de nuevo, para así tener un heredero, pero Leontes sigue con su torturada conciencia de culpabilidad acuestas. Finalmente, Paulina le pone ante la «estatua» de Hermione para que presencie ritualmente el renacimiento de ésta tras un largo periodo de penitencia y sufrimiento de Leontes. Leontes, piensa que la estatua ha revivido dice:

«Make me to think so twenty years together!  
No settled senses of the world can match  
The pleasure of that madness»

(acto V, escena III).

La última gran escena, es una reconciliación general entre Leontes y Hermione, la aceptación del amor de Florizel y Perdita, y toda esta felicidad es completada con una reconciliación de los dos reyes, Leontes y Polixenes. El júbilo de lo perdido que se funde en lo táctil.

El pastor que la recoge no ve en ella más que el pecado de una mujer humilde, pero esta hija perdida que inicia su camino en un reino extranjero, es la pieza básica del proceso que desde la magia busca la familia. Perdita es la reina triunfal de la primavera. Vestida como Flora, preside la pastoral, escena de fiesta, baile y cortejo. Ella es la anfitriona, la autoridad en flores, la naturaleza oponiéndose a las artes humana, el objeto de admiración y deseo. Es la primavera de Boticelli. En su relación con Florizel se reconoce pobre doncella humilde como ejemplo ritual de que hay una be-

lla ceremonia de su misión simbólica, pero el diálogo de ambos, demuestra que también Florizel supedita su destino regio al nuevo objeto de adoración que el azar le ha presentado. Perdita es también el «hijo pródigo» que vuelve al claustro materno para de esta forma colocarnos de nuevo en el lugar donde comenzó la acción. Estamos ante el mismo esquema que en *The Tempest*: hija adolescente que vuelve a sus orígenes para casarse. Pero la misión de Perdita es en cierto modo más sublime que la de Miranda, y debe devolver la vida a Hermione. Es la recuperación esotérica de la figura de la madre. La sexualidad de la hija renueva la vida de la generación anterior, incluso provoca en Leontes un momento de indudable envidia, cuando Florizel le recuerda la juventud perdida. Es el amor que triunfa sobre la confusión estética y reúne a padres y a hijos separados, para de esta forma santificarse y poder proceder a la ceremonia final, donde la madre dejará el pedestal para preguntar a Perdita por los años pasados en su ausencia, y ésta se convertirá en símbolo de la fertilidad que adora a una figura que el tiempo ha marchitado.

Autolycus, en cambio, no tendría un papel determinado en una «*Morality*», pues a pesar de sus hechos no podríamos enmarcarlo, ni mucho menos con el «Vicio», que sí en cambio encarnaría a la perfección Falstaff. Autolycus, es un personaje cómico por excelencia que aporta una ola de frescor a la obra, que hasta el acto III se constituye en tragedia. Podríamos definirle como un «pícaro». Recordemos que en 1554 se publicaba *El Lazarillo*, y algunos años después llegaba su traducción a Inglaterra, lo que provocó toda una corriente dentro de la novela inglesa, de donde podríamos destacar la obra de Thomas Nashe, por citar un ejemplo.

¿Pero por qué aparece en una obra de ese tipo un personaje así? Debemos tener en cuenta que en todas las obras de Shakespeare, incluso en las tragedias, suelen aparecer elementos cómicos. Autolycus, crea con su sola presencia un ambiente de «gofrosine» y nos sitúa en la comedia, que prepara hacia un final feliz. Está dotado de un carácter individual, como nos indica su nombre, frente a personajes humildes como «shepherd» o «clown», lo que incluso nos podría llevar a pensar en aquel carácter social que advertíamos en el *Secunda Pastorum*. Es además un personaje convencional, ya que es él quien nos informa sobre hechos que están ocurriendo como hacia el mensajero en las tragedias. A su vez, utiliza muchísimo la técnica del disfraz, lo que no deja de ser convencional en teatro, pues los personajes no le reconocen cuando cambia de atuendo, al igual que ocurrirá en la escena 4ª del acto IV, donde Políxenes y Camillo no son reconocidos por Florizel. Esta técnica del disfraz nos llevaría a *Twelfth Night* y a otras muchas obras.

El tiempo y la eternidad se funden en bella metáfora y nos haría ver en *The Winter's Tale* una auténtica *Morality* donde Políxenes fuera el elemento perturbador de la paz familiar siciliana. Norte y Sur se enfrentarían para así dejar constancia de una disyuntiva moral que Shakespeare emplea con

eficacia. El *Pandosto* de Robert Greene da ocasión para que consideremos cómo nuestro dramaturgo empleaba las fuentes y esta historia de Dorastus y Fawnia, aparecida en 1588, es un dato muy sutil para ver en esos protagonistas Florizel y Perdita, mientras que Bellaria sería Hermione.

Recordemos cómo Robert Greene en 1592, en *A Groatsworth of Wit Bought with a Million of Repentance* atacó a Shakespeare en aquella famosa frase, ya emblemática:

«There is an upstart crow, beautified with our feathers, that with his tiger heart wrapped in a player's hide supposes he is well able to bombast out a blank verse as the best of you, and being an absolute Johannes-factotum is in his own conceit the only Shake-scene in a country.»

Shakespeare no era rencoroso y usó el *Pandosto* para explicarnos la resurrección de *Hermione* y olvidó cómo en Robert Greene el equivalente de Leontes se suicida.

Estamos ante una obra de «regreso de los muertos», como ocurrirá en los tres restantes romances. Hermione vuelve a casa, no ha muerto, y su retorno implica una especie de restablecimiento moral de lo perdido. Greene habla de Bellaria como «the flower of courtesy» de tal forma que debemos insertar a esa muchacha en una tradición que parte de la *Arcadia* de J. Sanzazaro, y que tuvo mucha vigencia lo mismo en *As You Like It* como en *The Tempest*. Cuando el 15 de mayo de 1611 Simon Forman ve esta obra, advierte algunos datos muy peculiares cómo son los celos de Leontes, Rey de Sicilia; la presencia del oráculo de Apolo, pero en cambio no repara apenas en Hermione que puede ser el centro de la obra. Insistimos que el *oxímoron* entre Sicilia y Bohemia tiene como eje vinculante la bella Perdita que simboliza la gracia y la ternura. Su sonrisa lleva a vigorizar la creación, su simpatía por las flores la aproxima a heroínas clásicas. Leontes con sus celos diabólicos nos hace olvidar este cuadro de dulzura que la pareja Florizel-Perdita, rememorando la reacción contra los mayores que ya veíamos en *Romeo and Juliet*, nos exhiben. El padre ausente.

Hermione baja al mundo del teatro, se transfigura y convierte en imagen perdida. Hay un bello ceremonial de conversión del arte en la vida que nos hace ver en *The Winter's Tale* una parábola del valor de la restitución moral, que con ese lugar sagrado «A Chapel in Paulina's House» nos advierte de cómo la salvación se encuentra en los servidores, en las clases humildes, de tal forma que pasamos a un espectáculo de magia donde ficción se hace realidad. Hay pues una nostalgia de lo imposible, con la alusión a Mamillius, príncipe muerto como símbolo de una pérdida irreparable. Paulina será la sacerdotisa del culto de restaurar lo perdido y Camillo tomándole de la mano puede ser el auténtico final feliz de una obra que hace de la inocencia un valor moral. Hermione necesitaba un milagro y su muerte ha sido una fantasía. Interesa que el público participe en ese proceso de re-

conciliación que se nos dibuja con exquisita dulzura. Hay una necesidad de apoteosis que en la *Arcadia* de Florizel y Perdita alcanzará sus momentos más sublimes. *Revenge* ha sido desplazado por ese *happening* de ternura y el símbolo de la estatua que renace es el ejemplo más claro de que estamos en un tema de incorporación de lo muerto a lo vivo. Hermione quiere ver cómo está Sicilia tras su desaparición y lo consigue con sublime sensualidad.

Paulina es una generosa cómplice de un culto de reconciliación universal y sus palabras postreras son espléndidas:

«Music, awake her; strike!  
 ‘Tis time; descend; be stone no more; approach;  
 Strike all that look upon with marvel. Come!  
 I’ll fill your grave up; stir, nay, come away;  
 Bequeath to death your numbness: for from him  
 Dear life redeems you. You percieve she stirs.»  
 (V,3)

Y con este lenguaje de tan bellos matices nos propone la auténtica función de la música para devolver la vida a los muertos. Ella es el centro del final de *The Winter’s Tale* y crea un personaje de enorme fortaleza y el Rey Leontes la casará con Camillo como prueba de gratitud. El pecado ha sido destruido, no hay ningún error, todas las sospechas de Leontes eran falsas visiones, como le ocurría a Othello y así alcanzamos otra vez el nivel de orden y la armonía, con dos matrimonios y con la restauración definitiva del que había estado deteriorado. Hermione ha preguntado a su hija la más bella frase de toda la obra:

«You gods look down,  
 And from you sacred vials pour your graces  
 Upon my daughter’s head! Tell me, mine own  
 Where hast thou been preserved? Where lived? How found  
 Thy father’s court?»

(V, 3)

que es como el cierre al gran tema de preguntarnos dónde están los seres perdidos.

Todas estas enseñanzas llevan a *The Tempest* y aíslan el tema de la iniciación esotérica como uno de los más importantes de la vida. Siempre parece estar asociado con la diversión, haciendo creer que lo que han visto y oído es sólo un sueño. En I, II Prospero le dice a Miranda quién es ella, y cómo llegaron a la isla y quedaron prisioneros de ella; entonces Miranda se adormece. Todo esto forma parte de un ciclo familiar: gente que cae dormida y que es obligada a deambular por el laberinto sexual de isla, teniendo a todos los efectos los ojos vendados, incapaces de ver a quienes juegan con ellos, forzados a hacer trabajos indeseados, como llevar troncos, y con-



ducirlos finalmente a un lugar secreto, el estudio de Próspero, donde se les enseñan alucinaciones que les revelan secretos. Creador del rito iniciático.

La iniciación esotérica de Alonso, Sebastian y Antonio tiene algo así como de muerte y renacer, lo que no sería sino una catarsis. Por otra parte, Ferdinand cree a su padre muerto y viceversa. Los cortesanos creen que sus marineros han perecido. Todos son de nuevo traídos a la vida, renacidos de su inmersión en el mar purificador.

¿Es el adiós de Próspero el adiós de Shakespeare al teatro?:

«I'll break my staff». «I'll drown my book».

(V, 1, 33- 57).

Shakespeare, como autor, es a su modo un gurú, que tiene, como Próspero, el poder de crear, de la misma manera que Próspero modela a su gusto.

Próspero es el propio Shakespeare decepcionado. Rompe con la creación, se refugia en Stratford, busca el calor de las hijas «perdidas», intenta construir un eterno «new place». Y así en el cierre de *The Tempest* se funde la infinitud con el desengaño:

«Now my charms are all o'erthrown,  
And what strength I have's mine own;  
Which is most faint: now, 'tis true,  
I must be here confin'd by you,  
Or sent to Naples. Let me not,  
Since I have my dukedom got  
And pardon'd the deceiver, dwell  
In this bare island by your spell;  
But release me from my bands  
With the help of your good hands.  
Gentle breath of yours my sail  
Must fill, or else my project fails,  
Which was to please. Now I want  
Spirits to enforce, art to enchant;  
And my ending is despair,  
Unless I be reliv'd by prayer,  
Which pierces so that it assaults  
Mercy itself and frees all faults.  
As you from crimes would pardon'd be,  
Let your indulgence set me free.»

La literatura será salvada por la «prayer». La palabra liberada por la esperanza, pero «my ending is despair» que puede simbolizar el emblema de un orden trágico que acecha al genial dramaturgo.

La fantasía de las últimas comedias de Shakespeare, rellenan un vacío. Consciente o inconscientemente, el autor va preparando el «ambiente» de despedida. En las primeras, el otro lado de la realidad es la fantasía, el equí-

voco, dentro de los cauces de nuestro mundo visible. Ya en *Midsummer Night's Dream*, aparece el mundo de la fantasía partido entre un plano natural, de equívocos, y otro sobrenatural, de las hadas, las pócimas, el sueño, tapadera de la irrealidad. Ese mundo es también el del teatro dentro del Teatro, la fantasía dentro de la fantasía.

Esto es siempre una hierofanía que no excede los límites marcados por el teatro de Plauto, o la *comedia del arte* italiana. Pero poco a poco, va dando paso, de una manera cada vez más clara, al mundo del simbolismo, de la magia, de una u otra forma la ocultación de la realidad. Esta vía libre a la imaginación se desborda en la etapa final de la vida de Shakespeare; en sus últimas obras encontramos desarrollado el culto a la apariencia *The Winter's Tale*, a la magia *The Tempest*, a «rebirth»... en suma, el culto a la irrealidad, del que Shakespeare se crige en sumo sacerdote, en creador, acabando por negar, de alguna manera, la verdad: nuestros sueños terminaron, nuestros actores eran espíritus, y esta idea señala cómo hay un margen de fantasía vigilado por la oposición de bien y mal que como emblema bipolar vigila la obra.

Se establece una auténtica *psychomachia* y los poderes maléficos vigilan un argumento que parece intentar restablecer la identidad perdida, el *ubi sunt* con el *illo tempore*. Lo perdido se encontrará, como ocurría en *The Winter's Tale*, se abrirán nuevas formas a la convivencia. También el público puede recuperar así su inocencia perdida.