



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

“VENECIA Y LOS JUDÍOS EN *EL MERCADER DE VENECIA* DE SHAKESPEARE”

AUTORÍA PETRA SAG LEGRÁN
TEMÁTICA LITERATURA
ETAPA UNIVERSIDAD

Resumen

Para entender en toda su extensión el sentido y complejidad de la obra de Shakespeare El Mercader de Venecia debemos prestar atención en nuestra lectura a las actitudes de su audiencia original: su amplitud de expectativas acerca de la comedia como género, y las suposiciones que estos traían a una obra emplazada en Venecia, a su retrato de la ley, los judíos, y la usura, y a su manejo del tema de amor y la amistad. Sin embargo, en nuestro intento de entender estas cuestiones de fondo en la obra necesitamos además abrazar con fuerza el hecho de que la eminencia de Shakespeare le hace colocarse por delante de su contexto.

La obra no está construida a partir de prejuicios mediocres de la época isabelina. Está basada en la viva experiencia de un artista altamente individualista, y nuestra percepción de esa individualidad al ser captada a través de la obra de Shakespeare en su conjunto, es una parte importante de nuestra respuesta.

Palabras clave

- El mito de Venecia
- Comedia
- Amor cortés
- Amistad
- Judíos
- Usura
- Miracle plays
- Romance
- Heroína
- Tradición
- Moralidad
- Conversión
- Disfraz



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

1. NOTA BIOGRÁFICA SOBRE EL AUTOR

William Shakespeare nació en Stradford-upon-Avon, Reino Unido en 1564. Se conoce poco acerca de su juventud. Es probable que asistiera a la *Grammar School* en su ciudad, aunque probablemente debió abandonar sus estudios pronto a causa de las dificultades familiares. Su carrera profesional como dramaturgo parece comenzar con su traslado a Londres. Allí comenzó a trabajar para la compañía de *Camberlain's Men* propietaria del teatro *The Globe*. Pero también representó sus obras ante la corte. De cualquier forma, en sus inicios Shakespeare trabajó en todos los oficios relacionados con el teatro, lo que le ofreció la oportunidad de conocer este mundo desde abajo. Unos años antes de su muerte en 1616 se trasladó de nuevo a su ciudad.

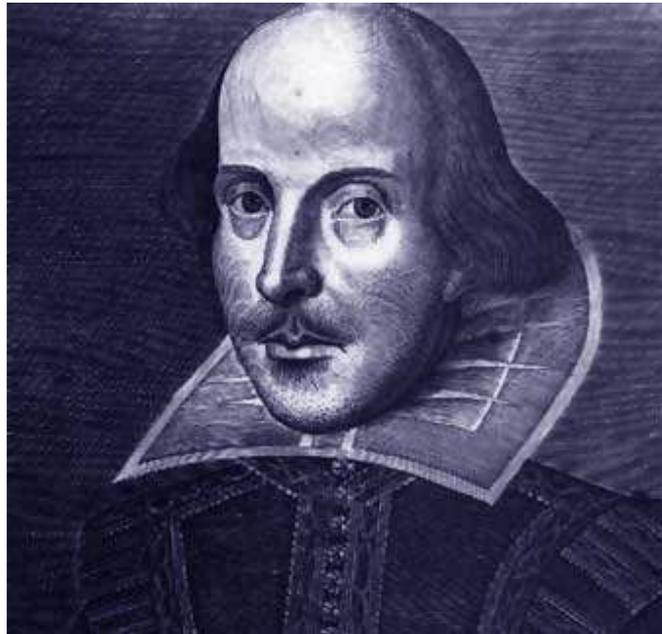
Algunos de sus primeros éxitos como autor fueron *Venus y Adonis*, *La Violación de Lucrecia* y los *Sonetos*. Pero su faceta más prolífera y que le dio más notoriedad es la de dramaturgo:

* Comedias: *El Sueño de una Noche de Verano*

* Dramas: *Macbeth*, *Hamlet*, *Ricardo III*, *Julio César*, *El Rey Lear*, *Titus Andronicus*, *Romeo y Julieta*, *Antonio y Cleopatra*, *La Tempestad*

PRIMERAS OBRAS	COMEDIAS	DRAMAS
<i>Venus Y Adonis</i>	El Sueño de una Noche de Verano	Macbeth
<i>La Violación de Lucrecia</i>		Hamlet
<i>Sonetos</i>		Ricardo III
		Julio César
		El Rey Lear
		Titus Andrónico
		Romeo y Julieta
		Antonio y Cleopatra
		La Tempestad

Murió el 23 de abril de 1616 y fue enterrado en la iglesia de Stradford. Se cree que en esa misma fecha murió Cervantes en Madrid, aunque es muy probable que ninguno de los dos oyera hablar del otro.



2. VENECIA Y LA COMEDIA

Antes que nada más *El Mercader de Venecia* es una obra romántica. El triunfo del amor y la amistad sobre la maldad y la crueldad es el tema central de la mayor parte de los romances medievales, de innumerables historias cortas del Renacimiento Italiano, y, desde 1570 en adelante, de muchas obras de la Literatura Inglesa.

En las primeras obras de Shakespeare, como *Los Trabajos de Amor Perdidos* y *El Sueño de una Noche de Verano* se nos muestra lo absurdo del amor cortés y rezuman el sabor de las comedias de Lyly.

Por el contrario, *El Mercader de Venecia* posee el toque de una obra popularmente romántica ideada principalmente para la escena pública. Culta sólo en ocasiones, abunda en sabiduría proverbial:

“good sentences, and well pronounced”

(1.2.9.)

Y mientras los entretenimientos de la corte consistían en “ocurrencias” que el dramaturgo podía inventar a voluntad, las obras en la tradición romance popular tenían una línea de la historia bien definida y eran más bien narraciones que representaciones.

El uso del disfraz, un elemento muy importante en tales historias, se usa para acercar a la audiencia la valía y devoción de la heroína.

Aunque la ciudad de Belmonte de Ser Giovanni es el entorno convencional del romance medieval, completada con justas y damiselas, su judío vive en el centro de Mestre como la mayoría de los judíos venecianos hacían en el siglo XIV.

Otro tipo de realidad, aquella proporcionada por las obras morales y “*Miracle Plays*” proporcionó mayor sustento a muchas comedias románticas Isabelinas. Esta corriente de seriedad subyacente que *El Mercader de Venecia* podía deber a la tradición de los milagros se acentuó cuando Shakespeare



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

sustituyó los cofres por la prueba de la cama. Además se nos ofrece una sensación segura, característica del romance, de que el resultado está bajo la dirección de los poderes benignos. La muerte del padre de Portia actúa más como la Fortuna del romance dirigida por la divinidad, ejerciendo un papel protector sobre su hija como si ella a cambio ejercerá sobre Antonio.

El Mercader de Venecia pues eleva y satisface dos tipos de expectativas bien distintas en su audiencia, que parece no haber tenido dificultades, ni aquí ni en ninguna otra parte en las comedias de Shakespeare, al cambiar de perspectiva de escena en escena. Los críticos que acentúan la afinidad entre la festividad y la comedia apuntan a una coexistencia comparable, en la estación festiva del año, de afecto y caridad por un lado y un toque de burla burda por otro. La historia de Ser Giovanni proporciona esta mezcla en parte al hacer de *The Lady* una tramposa. Cuando Shakespeare a su vez la convierte en el premio de una competición moral, tenía que volver a otro lugar para encontrar una intriga amorosa alegremente amoral como la que sostiene el vuelo de Jessica. También introduce algo de levedad y ligereza en las partes más serias de su argumento al descansar en algunos momentos en su propia maestría de la comedia de la inteligencia.

Al igual que Angelina en el *Orlando Furioso* de Greene, Portia es cortejada por la princesa de la tierra. Pero mientras Green comienza su obra con declaraciones rimbombantes por parte de todos los príncipes, Shakespeare primero nos ofrece una revisión burlesca de sus pretendientes, ahorrándose la pompa y la retórica hasta el acto Segundo cuando estos pueden ser distinguidos por nuestro conocimiento de sus pensamientos interiores. Más tarde, cuando la tensión de la escena del juicio está al máximo, Portia no es menos aguda en su respuesta al reaccionar ante la declaración romántica de Bassanio que este ofrecerá a su esposa para salvar a Antonio. Aquí, al explotar por un momento el uso del disfraz como escaramuza en la guerra de los sexos, Shakespeare despierta respuestas adecuadas a la comedia cortesana de amor para comprobar otras respuestas que tienen más que ver con el melodrama.

Esta flexibilidad de respuesta por parte de la audiencia es un modo a través del cual Shakespeare puede dotar a sus personajes de sustancia. Una personalidad se define en la vida por una intrincada red de relaciones, pero en una obra de teatro la relación externa y desde un único punto de vista de la audiencia hacia un personaje hace de esta multifacética naturaleza de la personalidad uno de los objetivos dramáticos más eludibles. Un posible camino para su consecución es el uso de la experiencia previa de la audiencia sobre la tradiciones literarias y dramáticas diversas. Portia puede en ocasiones in el ámbito de lo cortés ser el abogado de dios del drama medieval, pero por lo demás ella es la heroína de una búsqueda romántica, igual de buena en riquezas como en belleza, y en lo demás una inteligente estrategia de la comedia de intriga, con una ávida inteligencia.

Shylock cumple también varias expectativas diferentes. Por momentos él es el ogro del romance medieval, en otros el diablo de las obras morales, en otros el usurero de la comedia social; de vez en cuando también es el orgulloso, e incluso atrevido, continuador de la Casa de Jacob del Libro del Génesis. Incluso podría parecerse huido como el Pantaleón de la *comedia dell'arte*, que era un avaricioso propietario veneciano con una larga daga al costado acompañado por un envidioso sirviente y una hija errante. Pero esta última imagen resultaría de un conocimiento más próximo e inmediato de la cultura italiana con sus estilos dramáticos distintivos de lo que podemos con seguridad atribuir a Shakespeare y a su audiencia.



ISSN 1988-6047

DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

3. VENECIA Y SU MITO

El Mercader de Venecia era un título que aseguraba que su audiencia viniera al teatro con expectativas bien definidas sobre el enclave de la obra. Shakespeare respondió a estas expectativas con una buena cantidad de lo que actualmente se llamaría color local.

Shakespeare no tuvo que viajar a Venecia para aprender sobre sus aspectos más pintorescos. Pudo haber reunido todo lo que necesitaba de los viajeros y guías de viajes y de las historias que traían con ellos; y la comunidad italiana de Londres, aunque no muy numerosa, incluía gente que posiblemente coincidiera con él.

De mucha más importancia para la obra en su conjunto que el toque del color local es el conjunto subyacente de ideas que Shakespeare y su audiencia compartían sobre “*la ciudad más serena*”. El mito de Venecia, tal como los historiadores lo llaman en la actualidad, puede observarse en continuo aumento durante medio siglo de publicaciones.

En la época en que se escribió *El mercader de Venecia*, la República era una leyenda por su independencia, riqueza, arte, y estabilidad política, su respeto por la ley, y su tolerancia hacia los extranjeros.

Otra característica más del mito de Venecia era la creencia de que la colonia judía de la república era una comunidad privilegiada. No sólo tenían los mismos derechos en la corte que tenían otros extranjeros, sino que se les permitía abiertamente practicar su religión, y se les encomendaba el préstamo de dinero con intereses.

Los judíos eran tolerados en Venecia, no por causa de razones humanitarias, sino porque su préstamo de dinero era un servicio esencial para los pobres y le ahorraba a las autoridades el problema de establecer préstamos bancarios estatales que, al final del siglo, había retomado en gran parte el papel de prestamistas en el país. En tiempos de William Thomas habían tenido oportunidades para hacerse ricos a través de la usura, a pesar de los impuestos discriminatorios a los que eran sometidos, pero a finales de siglo se les permitía únicamente un cinco por ciento de interés. Incluso esta gran tolerancia se cobró su precio es una forzado apartheid que cercó a los judíos en el ghetto y los apartó del resto con un distintivo amarillo o con un color distintivo en el cubrecabezas. El derecho de elección que Shylock ejerce cuando al principio rechaza cenar con Bassanio pero más tarde acude a su fiesta no podría haber sido disfrutado por un judío de la época.

Shakespeare y su audiencia parecen estar en perfecta armonía en su admiración del poder mercantil de Venecia y lo que Lewkenor llamó su justicia pura e incorrupta. Sólo cuando encontró la complacencia de venecianos tales como Sansovino en la cuestión de los judíos, quizá con los ataques de Marlowe sobre la hipocresía cristiana fresca en su mente, reacciona con una ironía a la que deberemos volver.

4. LOS JUDÍOS Y LA USURA

A pesar de que los judíos practicantes habían sido excluidos de Inglaterra durante tres siglos, el Londres Isabelino tenía su colonia de los denominados Judíos Cristianizados de España y Portugal. Hay indicaciones de que las actitudes hacia estos Marranos variaban entre diferentes estamentos sociales. El populacho londinense era xenófobo, y los aprendices ingleses de Marranos parecen haber estado dispuestos para espiar a sus jefes e informar sobre los rituales de la vida familiar de los judíos que mantenían de puertas para adentro. En la corte, sin embargo, la reina no sólo tenía un médico Marrano, sino que incluso por un tiempo, una dama de compañía judía. Pero estas divergencias de



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

actitud entre clases sociales es probable que hayan sido superficiales; la misma virulencia se empleó contra el vil judío López por el perseguidor en su juicio como blandeza en su ejecución. Y es un siduo de la corte, Thomas Coryate, quien define para nosotros el uso coloquial de “judío”:

“sometimos a weather beaten warp-faced Bellow,
sometimos a frenetic and lunatic
Person, sometimes one discontented”.

Coryate, que tenía conocimiento de primera mano de los judíos venecianos, continúa con la declaración de la falsedad de este prejuicio. La visión en la sinagoga de muchos “goodly and proper men” y mujeres hermosas, le lleva a reflexionar que “it is a most lamentable case for a Christian to consider the damnable estate of these miserable Jews”. Aunque el consecuente intento de Coryate de convertir a un Rabino nos choca como extremadamente arrogante ahora, su actitud es una que debemos considerar en nuestra lectura de *El Mercader de Venecia*. Una audiencia del siglo XXI a veces se queda sin resuello ante la conversión de Shylock. Es como si al judío se le permitiera recuperar de nueva la vida y sustento sólo a cambio de su alma. Los espectadores del siglo XVI, sin embargo, habrían considerado su alma como ya entregada, puesto que él, como sus antecesores, rechazó reconocer al Mesías de la Cristiandad. Sólo el Bautismo, se consideraba, que podía poner a un judío en el camino de la salvación. Los judíos que resistieron el proselitismo eran considerados bajo la maldición de Dios por su participación en la muerte de su Hijo. Los miembros más ancianos de la audiencia de Shakespeare pudieron en su niñez haber visto obras sobre la crucifixión en las que los burlones judíos eran interpretados con horripilante realismo. Shakespeare incluso explota la asociación: la frase de Shylock

“My deeds upon my head”
(4.1.202)

es claramente un eco del grito con el que la multitud de Jerusalén eligió liberar a Barrabás antes que a Jesús. Los frailes de Venecia y los clérigos de Londres los fulminaron desde sus púlpitos como deicidas.

Así que los judíos fueron establecidos como archivillanos de la literatura medieval. Es significativo que el villano de la historia de carne y hueso, que no era un judío en las primeras versiones, se convirtió en uno sólo cuando la historia se unió a la leyenda medieval sobre la búsqueda de la cruz.

Los cargos de herejía y deicismo también pueden verse como la racionalización de una emoción simple y primitiva, envidia de la destreza y velocidad con la que los judíos eran capaces de amasar fortunas. Desde los primeros tiempos del medievo, los judíos habían sido usureros; no, como era generalizado creer, porque su Ley les permitiera obtener interés de los extraños – de hecho, tanto el Talmud como el Midrash condenan la usura- sino porque el prestamismo fue uno de los pocos medios que les permitían ganarse la vida.

Nada revela más claramente la base económica para la tolerancia de mala gana de los judíos ortodoxos de Venecia que el hecho de que cualquier judío que se convirtiera al cristianismo debía entregar todas sus posesiones a la Iglesia. El resultado, señala Coryate, fue que hubo menos judíos convertidos al cristianismo en Italia que en cualquier otro país de la cristiandad. Los judíos no conversos eran de mucha más utilidad que los conversos en la economía veneciana.

La usura, se les repetía constantemente a los isabelinos, era contraria a la ley de las naciones, la ley de la naturaleza, y la ley de Dios.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

Dos puntualizaciones generales sobre la manipulación que Shakespeare hace del estereotipo maldito del judío prestamista pueden hacerse en este punto. El primero es que el dramaturgo parecer haber ido al Libro del Génesis en busca de lo que ahora llamaríamos información contextual sobre el Judaísmo, y como cualquier otro lector encontró su imaginación conmovida por el modo en que los patriarcas son representados allí como un pueblo escogido. Shylock es diferente entre villanos en que proclama un ancestro santo. Esto no le convierte en mejor ante nuestros ojos – Lucifer también puede reclamar un pasado dirigido a Dios- pero permite que su figura mezquina recobre un sombra de nobleza.

El segundo punto es que la obra de Shakespeare puede verse como la culminación de una serie de obras culmen sobre los judíos que en uno u otro modo son todas críticas con la asumida superioridad moral de los cristianos.

Es fácil encajar *El Mercader de Venecia* en esta secuencia:

*“The villany you teach me I will execute,
an it shall go hard but
I will better the instruction”
(3.1.56-57)*

Shakespeare tenía buenos precedentes de su modificación de la simple ecuación :

“Jewishness plus usury equals villany”

Su elección de género de la comedia romántica demandaba, sin embargo, que la modificación debía ser más oblicua que la moralización de Wilson o la sátira de Marlowe. Y en algún modo, su retrato del mercader, Shakespeare parecer tener alguna dificultad para sostener su objetividad sobre los Cristianos de Venecia.

El cambio de tono en el último acto de *El Mercader de Venecia* ha descolocado a muchos lectores. Esto puede deberse a la idea de que la obra está basada en una especie de memoria popular de las producciones en las que el actor-director que interpretaba a Shylock hacía que el telón final cayera tras su salida. Pero si la obra hubiera acabado así nos habría privado de dos de las características esperadas en una comedia de Shakespeare: los altibajos de lo cortés, y la tradicional noche de bodas del final. Sólo cuando las expectativas de la audiencia han sido completamente satisfechas de este modo, pueden ser los enamorados, según la costumbre Isabelina, ceremoniosamente escoltados al lecho.

En cuanto a Shylock, no podríamos estar más alejados de él. No se le nombra en esta escena ni mencionado como padre de Jessica, sino distanciado y impersonalizado como “el judío poderoso” a la que ella robó –(con un doble sentido del pasado) y como “el judío rico” que por obligación ha hecho herederos suyos a Lorenzo y Jessica. Pero en el momento en que la alegría de los enamorados parece más inviolable, las palabras de Lorenzo sobre el hombre que no tiene música en su interior de repente traen a Shylock de vuelta como persona: el causante, ciertamente, de “traiciones, estratagemas, y destrozos”, sino también la víctima de los daños de Jessica y las estratagemas de Lorenzo.

La desgracia de Antonio y el odio de Shylock son relegados al pasado. Pero las discordancias efímeras dispersas entre las armonías del último acto los muestra como elementos permanentes de la obra, y el último problema que afrontan los directores teatrales sobre si esas discordancias deben sugerirse o no al final.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

CONCLUSIÓN

El Mercader de Venecia comparte con *Hamlet* la distinción de haber sido representada con más frecuencia que cualquier otra obra de Shakespeare. Hay una gran probabilidad de que en este momento la obra esté siendo ensayada o presentada en algún lugar del mundo. Su historia escenográfica es rica por tanto, y varios actores famosos se han ganado una reputación por su interpretación de Shylock.

Pero en el pasado *El Mercader de Venecia* ha sido altamente vulnerable a las cambiantes presiones teatrales y sociales, algunas de las cuales la han distorsionado hasta tal punto que varias operaciones de rescate por separado en este siglo han sido necesarias para recuperar el parecido con la obra que Shakespeare escribió.

A finales del siglo XVIII, un judío había aparecido en el teatro Londinense como el héroe de una obra, y un crítico había imaginado una adaptación futura de *El Mercader de Venecia* en una patria nacional Judía, con los enemigos de Shylock sobrepasados por el remordimiento. Se estaba preparando el camino para el gran Shylock romántico de Edmund Kean.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERT, E. (1987). *History of English Literature*. Londres: Nelson.

BURGESS, A. (1986). *English Literature*. Londres: Longman.

MORGAN, K. O. (1987). *The Oxford Illustrated History of Britain*. Oxford: Oxford University Press.

PUJALS, E. (1984). *Historia de la Literatura Inglesa*. Madrid: Gredos.

WOODWARD, E. L. (1984). *Historia de la Literatura Inglesa*. Madrid: Alianza Editorial.

Autoría

- Nombre y Apellidos: PETRA SAG LEGRÁN
- Centro, localidad, provincia: IES MEDINA AZAHRA, CÓRDOBA
- E-mail: petra.ingles@gmail.com