

«SIR THOMAS MORE» SIN ESTILOMETRÍA*

Thomas Merriam

Entre los especialistas hay un debate sobre la autoría de la obra *Sir Thomas More*. Sin duda, Shakespeare conocía la obra que se atribuía Anthony Munday. Pero resulta cuestionada la participación del gran dramaturgo inglés en su redacción. Thomas Merriam ha estudiado estos temas y ofrece en este texto un resumen de sus hallazgos, animando a seguir la investigación para despejar las dudas que todavía hoy se mantienen.

M. W. A. Smith afirmó lo siguiente en un reciente artículo:

Durante más de una década, Merriam ha procurado inculcar a los académicos escépticos que su estilometría revela que la atribución convencional de *Sir Thomas More* a Munday es incorrecta y que la mayor parte de la obra corresponde a Shakespeare. Esta reseña crítica, junto con la de su obra anterior, indica que queda mucho por corregir y ajustar antes de poder acometer una reevaluación literaria seria¹.

Es posible que Smith fuera poco realista en su apreciación de la disposición del «mundo académico» a tratar los datos

de las estadísticas literarias como pruebas. Incluso con las correcciones y ajustes que propuso, cabe pensar que los resultados podrían seguir siendo para muchos poco más creíbles que «mentiras, condenables mentiras y estadísticas».

Dejando de lado tanto los fundamentos de tal escepticismo como los aciertos y errores de las críticas de Smith, sugiero que hay lugar para una reevaluación mesurada de la autoría de *Sir Thomas More*, sin recurrir a estadísticas.

Conviene hacer una distinción desde el principio entre tres cuestiones de importancia: primero, el papel preponderante de Anthony Munday en la elaboración de la obra; segundo, el conocimiento que tenía Shakespeare de la obra independientemente de la cuestión de la autoría; tercero, la participación de Shakespeare en la elaboración de la obra, más allá de los añadidos de la mano D, generalmente aceptados.

MUNDAY COMO AUTOR

En la edición más reciente de la obra manuscrita *Sir Thomas More* se sostiene que es una obra colaborativa, con Anthony Munday como creador de la trama, escriba y autor principal, y Chettle y Dekker como ayudantes. Esta visión de la autoría de la obra se aleja de la antigua percepción según la cual Munday escribió la versión original completa de la obra con su propia letra, la mano S/M. Incluso con esta modificación, las siguientes líneas en las que Margaret Roper se refirió a su padre reclaman una reflexión y una explicación más amplias que las que se le han concedido hasta la fecha. No se basan en las fuentes, Hall, Stapleton, Ro:Ba, Roper, Harpsfield, Foxe o Rastell; están escritas a mano por Munday.

Methought I saw him here in Chelsea church,
Standing upon the rood loft, now defaced.
And whilst he kneeled and prayed before the image.
It fell with him into the upper choir,
Where my poor father lay all stained in blood.

(Gabrieli and Melchiori)²

La destrucción de los crucifijos tuvo lugar en cumplimiento del tratado de Martin Bruce *Das Einigerlei Bild*, traducido al inglés en 1535 por un ayudante de Thomas Cromwell, William Marshall. Los reformadores propugnaban la destrucción de las «imágenes talladas». La mayoría de las estatuas, por ejemplo, de santo Tomás Becket se destruyeron junto con su enjorado santuario de Canterbury por real decreto en noviembre de 1538. En la trama de la obra no existe ninguna necesidad de incluir el anacronismo «ahora destrozado»; la destrucción del crucifijo de la iglesia parroquial de Chelsea no puede haber tenido lugar en el momento de la ejecución de Moro en 1535, aunque quizá esto no fuera «ajeno a los objetivos tácitos de Cromwell y Cranmer».

Gabrieli y Melchiori apuntan correctamente que la destrucción de los crucifijos se produjo después de la época de Moro. En cambio, los editores no admiten que dicha destrucción en el contexto de la intervención de Margaret Roper expresa un punto de vista tan incompatible en la década de 1590 con el de Munday como oficial gubernamental, encargado de la tarea de arrestar sacerdotes católicos acusados de traición, que hacen que como mínimo su autoría de esa intervención sea prácticamente imposible.

El artículo número XXII de los *Treinta y nueve artículos de religión* contiene la siguiente afirmación: «La doctrina romana sobre el purgatorio, las indulgencias, el culto y la adoración, así como las imágenes y reliquias, además de la invocación a los santos, es una necia y vana invención; no tiene fundamento en las Escrituras, más bien es repugnante para la palabra de Dios». La palabra «imagen» en el contexto de la intervención de Margaret no es neutra como le parecerá a los lectores modernos; estaba cargada de connotaciones en el contexto teológico de aquella época.

La imagen en cuestión es el gran crucifijo situado en la entrada al coro desde la nave y elevado por encima de la reja separadora sobre una galería de madera. En pocas palabras, el hecho de orar ante una «imagen» comportaba una connotación negativa en la ortodoxia religiosa isabelina bajo la influencia del puritanismo moderado. Este sentido peyorativo está claramente ausente en el pasaje anteriormente mencionado.

Las palabras de Margaret recuerdan al tratado puritano de Dudley Fenner de 1587, titulado «Defensa de los ministros de la piedad contra las calumnias de D. Bridges...», citadas en *OED*: «Todos los crucifijos y todas las imágenes de santos [...] deben [...] destruirse».

«Ahora destruidos» concuerda con el ánimo elegíaco del sueño de Margaret; su efecto forma parte integral de sus palabras. El autor simpatizaba con su importancia y también con la aprensión y tristeza de Margaret por la caída y la muerte de su padre. La destrucción del crucifijo y la destrucción de Moro confluyen de una manera que resultaría imposible sin la percepción implícita de un

enemigo común, las normas reformistas del rey. Munday no podría haber aceptado esta implicación política obvia e incluso traidora.

Uno debe constatar que no se trata de una compasión de Munday por el rebelde Moro, motivada por la admiración por su persona como figura dramática o como defensor de la conciencia. La mención de la destrucción de crucifijos y de los rezos ante una imagen traería a la mente de la audiencia isabelina el holocausto de objetos religiosos que tuvo lugar durante los diez años que siguieron a las órdenes reales de Isabel en 1559. Habían discurrido como máximo treinta y tres años tras la destrucción masiva de las rejas y los crucifijos, repitiendo la pauta establecida por las purgas eduardianas.

Ya habían visto todo esto antes: los libros y las imágenes en llamas, los altares despojados y demolidos, las vestiduras vendidas como cojines y doseles. La destrucción se había tenido que reparar con gran dificultad y a un coste enorme, y fueron los más humildes de la parroquia los que soportaron la peor parte de ello. Ahora, los recientemente adquiridos crucifijos y estatuas de santos, los inmaculados copones de latón, pilas de agua bendita, los misales y manuales que todavía olían a tinta de la imprenta, los cuales les habían pedido los archidiáconos marianos, se transportarían de nuevo en carretas de mano y se arrojarían al fuego³.

Cuando se considera dentro de este contexto histórico, el ánimo elegíaco de las palabras de Margaret es la expresión

relativamente no mediada de un dramaturgo que lamentaba la abolición de las prácticas católicas tradicionales en la sociedad isabelina. Esta es la percepción de Ernst Honigmann.

El rey es censurado de una manera más personal en una intervención posterior marcada para su eliminación. Existe un anacronismo en la indicación de la obesidad de Enrique en su vida posterior.

As for the prince, in all his sweet-gorged maw
 And his rank flesh that sinfully renews
 The noon's excess in the night's dangerous surfeits;

(Gabrieli and Melchiori)

Los editores modernos, salvo Gabrieli y Melchiori, han reintroducido la intervención ofensiva de Greg, líneas 1471-1516, con el añadido I por la mano de Chettle. Una inferencia razonable es que Chettle no fue el autor de las líneas que criticaban al rey. La noción de que el propio Munday tuviera la audacia de escribir una afrenta tan explícita al padre de la reina, incluso en boca de Moro, es dudosa a la luz de su posición en la sociedad en la época de los Tudor.

Un fundamento para favorecer el argumento de Honigmann de que el autor del original de *More* era un simpatizante católico es la innecesariamente favorable (desde el punto de vista de la autoría de Munday) inclusión de John Fisher, obispo de Rochester. La obra no precisa apenas esta escena en la cual los condes de Surrey y Shrewsbury intentan persuadir a Fisher para que cambie de opinión en

su rechazo al Acta de Supremacía. Fisher, nacido en Beverly, Yorkshire, no atraía por su procedencia el afecto de los espectadores de Londres, al contrario que Moro. Según Metz, ciertos detalles del acto IV, escena iii (Gabrieli y Melchiori), o de la escena xii (Greg) están sacados de los «Rastell Fragments» citados por Nicholas Sanders en *De origine Schismatis*, 1585-1586, pero que no se imprimieron hasta 1891. La oscuridad de la fuente requeriría una motivación suficiente por parte del autor para completar Harpsfield y las crónicas con los nimios detalles de Rastell. El comentario de Gabrieli sobre la fuente de la escena es pertinente y revelador: «Única fuente posible pero poco probable *Rastell Fragments*, ahora en el apéndice I de EETS, ed. Harps. Las intervenciones de Rochester en +1382-7 y en +1394-1400 se asemejan a las de Moro en la prisión en Harps. Si Munday tuvo acceso a los documentos confiscados por Richard Topcliffe en abril de 1582 al nieto de Moro, y si estos incluían los *Rastell Fragments*, ¿por qué trasladaría las palabras de Moro en la prisión a Fisher y las completaría con detalles como el hecho de que le dio las gracias a los escoltas que le llevaron a la Torre? Una explicación más probable para la inclusión de Rochester y el uso de los *Rastell Fragments* en *More* es que un autor que conocía las fuentes católicas flamencas y simpatizaba con ellas consideraba el testimonio presencial de un obispo como significativamente paralelo al de Moro.

A pesar de afirmar su buena voluntad hacia el rey, las palabras de Fisher apenas confluyen con el régimen de los Tudor que tan asiduamente se favorece en las homilías isabelinas.

...but in this breast
 There lives a soul, that aims at higher things
 Than temporary pleasing earthly things.

(Gabrieli and Melchiori)

La palabra «temporal» relativiza el concepto de agradar al monarca de modo tal que amenazaría a todos los príncipes excepto a los más protegidos, y tras Enrique VII, los descendientes de los Tudor no lo eran. La idea de que el autor de *The English Roman Life* (1582), cuya lealtad le haría estremecerse y abochornarse si escuchara por casualidad semejantes expresiones, haya podido escribir esas líneas desafía al sentido común. Se impone deferir la cuestión de quién las escribió.

INFLUENCIA

La influencia de un autor en otro está sujeta a incertidumbre en cuanto al sentido en el que se dirige. Suponiendo que las obras anteriores influyen en las posteriores, la ambigüedad puede reducirse si se establecen las fechas de creación. La herramienta para apreciar la influencia suele ser la comparación de los así llamados pasajes paralelos; la reputación de este instrumento se ha visto zaherida por su uso en el pasado para determinar cuestiones de autoría. En consecuencia, es más conveniente examinar la influencia de manera separada e independiente de la autoría, aunque ambas rara vez sean mutuamente exclusivas.

John W. Velz ha afirmado que Shakespeare conocía la obra *Sir Thomas More*.

Al igual que se puede decir que Shakespeare se sirvió de su propia aportación a *More*, se podría pensar que también explotó la parte de la obra que no creó él. A veces se afirma que Shakespeare tenía un conocimiento superficial de la obra con la que estaba colaborando, ya que deja algunas intervenciones no atribuidas en el añadido IIC e incluye a aprendices que no se encuentran en otras escenas de insurrección agregadas al texto original, pero no emplea al bufón que aparece de manera preeminente en esas escenas. El estudio de Scott McMillin de la obra que figura también en este tomo propone que las «tres páginas» de la mano D se aportaron en una etapa incipiente, antes de la inclusión del bufón y antes de la supresión de los aprendices de la obra. Quizá Shakespeare conociera el texto original lo suficientemente bien, y se pueden citar como pruebas de esto dos o tres probables ecos suyos en las obras de Shakespeare⁴.

En un debate subsiguiente, Velz apunta al lector a varios ecos de *More* en *El sueño de una noche de verano*, *Trabajos de amor perdidos*, *Hamlet*, *Enrique VI* parte uno, *Ricardo III* y, por encima de todo, la obra retrospectiva tardía *Enrique VIII* (1613), en la cual la influencia tiene cabida en un único sentido. Con el ya conocido paralelo entre el sueño de Clarence en *Ricardo III* (I. iv. 9-63) y el sueño de Alice More donde se ahogaba en el Támesis (Gabrieli y Melchiori, IV. ii. 8-26; Greg +1290-1308), Velz admite que la «cuestión de la fecha dificulta sobremanera el establecer quién influye a quién aquí».

Según Melchiori, Munday influyó a menudo en Shakespeare, pero Shakespeare nunca hizo lo propio con Munday.

Dejando de lado la suposición de la autoría de Munday, esta opinión excluiría la consideración de que la obra de *More* podría haberse visto influida por las obras shakespearianas que la precedieron.

Uno de los paralelismos más claros en vocabulario y, lo que es más, en pensamiento, es el que existe entre el discurso solemne de Ricardo III a su ejército en Bosworth y la primera escena de *Sir Thomas More*, seguida por las otras escenas de insurrección.

Let's whip these stragglers o'er the seas again,
Lash hence these overweening rags of France...
If we be conquered, let *men* conquer us,
And not these bastard Bretons, whom our fathers
Have in their own lands beaten, bobbed, and thumped,
And in record left them heirs of shame,
Shall these enjoy our lands? Lie with our wives?
Ravish our daughters?

Aquí se encuentra la esencia y el tono xenofóbicos de las escenas relevantes de *More*, hasta el mismísimo detalle del hincapié «en los hombres» que hace resonar el fervor feminista de Doll Williamson. El pensamiento expresado es similar al de George Betts, John Lincoln y el conde de Surrey. En el discurso de Ricardo III hay palabras comunes con la primera escena de *More*: «rascal / rascals», «beauteous / beauty» en el mismo contexto, «wife / wives», «fellow», «cost», «milk-sop / milky hearts», «beggars / beggary», «beat / beaten» o «shame». Hay otras palabras en común con el resto de las escenas de insurrección de *More*.

Melchiori y Gabrieli indicaron que la alusión específica a las victorias inglesas en Francia durante la Guerra de los Cien Años es común en *More* y *Ricardo III*.

Algunos han expresado reservas en cuanto a indicaciones «poco convincentes» de pasajes paralelos entre *More* y obras totalmente canónicas de Shakespeare. No obstante, no se han encontrado paralelismos más cercanos a *More* en las obras de Munday y otros dramaturgos. El propósito de esta sección es establecer que Shakespeare conocía *Sir Thomas More* y se vio influido por esta obra.

En su argumentación de que el autor de los añadidos de la mano D (añadido II) desconocía el original de *More*, Melchiori consideraba que representaba a los rebeldes como un populacho comparable en su irracionalidad con los seguidores de Jack Cade en *Enrique VI* parte dos. El autor del original de *More*, por otro lado, simpatizaba con los artesanos de Londres y los presentó como víctimas de la injusticia a manos de arrogantes extranjeros.

En cambio, McMillin defendió, de manera correcta en mi opinión, que la dinámica del original de *More* entrañaba cómo pasaron los londinenses de ser victimizados a victimizar. Para McMillin, este desenlace quedaba claro en la segunda escena de insurrección (Gabrieli y Melchiori, I. iii; Greg 314-393) del original. Considero que el cambio es obvio hacia el final de la primera escena de la obra. La palabra «insurrectos» lo desvela a las claras.

George

What? Marry, list to me. No doubt but this will store us with friends enow, whose names we will closely keep in writing, and on May Day next in the morning we'll go

forth a-Maying, but make it the worst May Day for the strangers that ever they saw. How say ye? Do ye subscribe, or are ye faint-hearted revolvers?

(Gabrieli and Melchiori)

McMillin también sostuvo que los rebeldes de la mano D, aunque desencaminados en su violencia, eran susceptibles de atender a razones y de este modo confirmaron la decencia que mostraron en la primera escena.

Y al mostrar que es consciente de que la multitud que aparece en la escena de apertura es razonable, la mano D está haciendo exactamente lo que hizo al mostrar que era conecedor de la histeria en aumento de la multitud en la segunda escena; está escribiendo profesionalmente, con un conocimiento pleno de cómo se está desarrollando esta obra. En consecuencia, aunque Melchiori se encuentra entre los más firmes a la hora de negarse a ceder ante la identidad de la mano D, no puedo estar de acuerdo con él en el hecho de que el dramaturgo es un profesional incompetente. La mano D parece, al contrario, haber conocido plenamente las primeras escenas de multitudes y haber sido capaz de desarrollarlas⁵.

PARTICIPACIÓN DE SHAKESPEARE

La más controvertida de las tres consideraciones descritas arriba es la cuestión de la participación de Shakespeare en *Sir Thomas More*. Esta cuestión se ha combinado con las otras dos consideraciones, en su detrimento como fundamentos independientes para una reevaluación de la autoría de la obra.

La fecha del añadido II de la mano D es la clave de la participación de Shakespeare en escribir el original de *More*. McMillin concluyó que el autor de la mano D debe de haber escrito el añadido II antes de los otros añadidos a *More* debido a su ignorancia de las aportaciones de sus autores (Chettle, ¿Heywood?, Dekker).

No obstante, el hecho de que sitúe en una fecha temprana la aportación de la mano D queda en entredicho por la prueba presentada por E. K. Chambers, Lake, Jackson, Norworthy, R. W. Chambers y Taylor que favorecía una fecha situada entre 1600 y 1604. Merriam constató que las extrañas coincidencias de vocabulario de Shakespeare delataban la existencia de dos fechas correspondientes a los añadidos de la mano D a *More*, en concreto 1593 y 1603, lo cual reconcilia la cronología de McMillin y la de Taylor. En otras palabras, el añadido II fue una revisión que hizo Shakespeare de un texto que él había escrito en la época en que se escribió el original.

Es la prueba de una fecha posterior, entre 1600 y 1604, lo que supone el punto crítico de la posible autoría shakespeareana de *Sir Thomas More*. Para que Shakespeare participara en la revisión de una obra en su madurez se requeriría una motivación mayor que el deseo de echar una mano a Anthony Munday, o rendir homenaje a la memoria de un dramaturgo anónimo de quien no se ha conservado ningún indicio documental. Munday no escribió las líneas de la obra de contenido traidor. Fueron escritas por un dramaturgo que conocía sus orígenes rebeldes y les tenía simpatía. Shakespeare conocía la obra lo suficientemente bien como para hacer una aportación experta a ella en el punto álgido de sus facultades como dramaturgo.

Del mismo modo que una expresión de tristeza por la destrucción de crucifijos es inconcebible para Anthony Munday, hay constancia de que esta misma tristeza fue expresada por un dramaturgo isabelino. Shakespeare escribió:

But when your carters or your waiting vassals
 Have done a drunken slaughter, and defaced
 The precious image of our dear redeemer,
 You are straight on your knees for «Pardon, pardon!»

(*Richard III*)

Aunque la imagen en cuestión hace referencia a Clarence, el hermano de Eduardo, cuyo sueño se asemeja al de la dama Alice en *Sir Thomas More*, la yuxtaposición de «destruido» y «la preciosa imagen de nuestro querido redentor» alude a la destrucción eduardiana e isabelina de las imágenes religiosas. El negar la fuerza de esta alusión equivale a perpetrar la amnesia colectiva que ha rodeado a la purga hasta nuestros días.

Shakespeare escribió estas líneas:

When I have seen by time's fell hand defaced
 The rich proud cost of outworn buried age;
 When sometime-lofty towers I see down razed,
 And brass eternal slave to mortal rage;

(*Sonnet 64*)

La destrucción de los grabados en metal formaba parte del «despojo de los altares» que se registró en la memoria de los asistentes más ancianos al teatro durante el reinado de Eduardo y de Isabel.

Ya sea que se hiciera bajo presión oficial o no, la retirada de las imágenes de los santos, de los altares y quizá por encima de todo de los grabados en metal e inscripciones obituarias que llamaban a rezar por los muertos, los cuales se arrancaron de las lápidas y se vendieron por quintales de 1548 en adelante, fueron actos rituales de profundo calado⁶.

No se puede citar a ningún dramaturgo isabelino, aparte de Shakespeare, como autor de las líneas que lamentaban la destrucción de las costumbres religiosas tradicionales y la pérdida que suponían los «coros despojados y arruinados donde cantaban los dulces pájaros hasta tarde».

CONCLUSIÓN

Utilizando un modelo bayesiano, se pueden calcular las probabilidades a priori de las tres consideraciones anteriormente citadas antes de evaluar su modificación a la luz de las pruebas aquí presentadas. Aunque ha quedado reducida durante los últimos quince años, la probabilidad a priori de que Munday sea el autor de *Sir Thomas More* sigue dependiendo en gran medida de la suposición en su favor basada en la letra y la ortografía de Munday en el original. Se podría calificar de razonablemente sólida, pero no irrefutable.

El argumento previo de que Shakespeare desconocía *Sir Thomas More* no es sólido. Se sustenta únicamente en la hipótesis de su ignorancia de la obra original al escribir el añadido II, o de que no fuera el autor del añadido II.

La probabilidad a priori de que Shakespeare haya escrito una parte considerable del original de *More* es la menor de las tres. Para muchos académicos, esta probabi-

lidad a priori sería tan ínfima que no se vería afectada significativamente por cualquier modificación en las pruebas. Resulta interesante plantearse si los cambios en las probabilidades de las otras dos consideraciones tendrían algún efecto en la tercera.

A la luz de las pruebas presentadas anteriormente, la familiaridad de Shakespeare con *More* es más bien probable. La autoría de la obra por parte de Munday es más bien improbable. Las pruebas que apuntan a la autoría de Shakespeare de una parte sustancial de *More* no son lo suficientemente sólidas como para compensar las escasas probabilidades a priori. No obstante, las tres consideraciones tomadas en su conjunto sí justifican que se emprenda una segunda evaluación razonada de la autoría de la obra, al margen de toda prueba estilométrica. ■

Traducción de Jaime Bonet

NOTAS

* Reproducción del texto publicado en marzo de 1997 en la separata *Notes and Queries*, vol. 241 de la serie continua [Nueva serie, tomo 44].

- ¹ M. W. A. Smith, *Sir Thomas More. Pericles and Stylometry*, N&Q, 1994.
- ² Anthony Munday and Others, *Sir Thomas More*, ed. Vittorio Gabrieli and Giorgio Melchiori (Manchester, 1990).
- ³ Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: traditional Religion in England 1400-1580* (New Haven, 1992).
- ⁴ John W. Welz, «*Sir Thomas More and the Shakespeare canon: two approaches*» in *Shakespeare and «Sir Thomas More»*, ed. Howard-Hill.
- ⁵ Scott McMillin, *The Elizabethan theatre and The Book of Sir Thomas More* (Ithaca and London, 1987).
- ⁶ Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: traditional Religion in England 1400-1580* (New Haven, 1992).