

---



---

# Mitologías del poder soberano: el caso de *Enrique V*, de William Shakespeare

Cecilia Lasa

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

cecilia\_ev\_lasa@hotmail.com

## Resumen

En el contexto de la transición del Feudalismo hacia la Modernidad, la dinastía Tudor en la Inglaterra renacentista debe conferir legitimidad a su débil reclamo al trono, tanto en sus albores luego de la Guerra de las Rosas como en su etapa final bajo el reinado de Isabel I. Este gesto se visibiliza particularmente en las piezas históricas de William Shakespeare, aunque su producción no se reduce a ofrecer sustento a la familia real, sino que interpela los criterios sobre los que se apoya la legitimidad monárquica y propone una concepción de política alternativa. Tal es el caso de *Enrique V*, compuesta en los últimos años del período isabelino. En el marco de la Guerra de los Cien Años, la obra asigna a su protagonista homónimo una tarea doble: validar su estatuto como heredero de Enrique IV, quien derroca al rey ungido Ricardo II, y su soberanía sobre dominios ingleses en el territorio galo. Su estrategia política es, en primera instancia, casi revolucionaria ya que Enrique socava el derecho de sangre sobre el que se apoya el ejercicio real y afirma su dimensión pragmática: un gobernante moderno logra su derecho a serlo en el plano de las acciones concretas y no en virtud de una entidad metafísica. Sin embargo, este gesto se detiene al someter esta nueva concepción política a un proceso de mitologización en tanto operación ideológica articulada en el lenguaje: su investidura real, incluso en los términos propuestos por el monarca, resulta en sí misma explicativa de su propia posición social y de este modo no se presenta como una alternativa genuina al derecho divino feudal, sino que ocupa el lugar que este ha dejado vacío.

---

## Palabras clave

política feudal, derecho de sangre, pragmática moderna, legitimidad soberana, mitologías, operaciones ideológicas, lenguaje.

---

El Humanismo Europeo somete a su tiempo a un riguroso escrutinio y establece, en virtud de esta evaluación, sentidos de identidad y diferencias culturales. Tales sentidos resultan solidarios: constituirse en “programa de acción [según el cual] el mundo puede corregirse como se corrige un texto o un estilo” (Rico, 1993: 44) implica diferenciarse de un pasado an-

terior –el Medioevo– al que, sintetiza Kristeller, se le imputan ignorancia en el campo de la historia y literatura y la inutilidad de sus intereses epistemológicos (1993: 8). De este modo, los *studia humanitatis* esbozan su sentido de unicidad:

Fue, pues, una manera de comer, [...] una manera de divertirse, de amar, de hacer la guerra, el arte o la literatura. Porque el humanismo era [...] una cultura completa, todo un sistema de referencias, con un estilo de vida, y [...] un saber que acompañaba al hombre en las más variadas circunstancias; [...] alternativa total al mundo que despreciab[a] y demostración palpable, a infinidad de propósitos, de la potencia de tal alternativa (Rico, 1993: 47-48).

Las inquietudes intelectuales humanistas pretenden, con irrefutable optimismo, impregnar cada aspecto de la vida social de los pueblos. Así la Modernidad construye sus cimientos (Garin en Celenza, 2012: 25) de lo que el siglo XVIII planteará en términos de progreso ilustrado.

El caso particular de Inglaterra no es la excepción, y hacia fines de 1400 acoge calurosamente doctrinas humanistas. En este sentido, el ascenso de Enrique VII al trono posee un alcance de mayor espectro que la conclusión de la Guerra de las Rosas, la serie de enfrentamientos bélicos que oponen a las casas de York y Lancaster por la sucesión en el reino entre 1455 y 1485. Enrique, perteneciente a la segunda línea, logra la unión de los bandos enfrentados al contraer matrimonio con la heredera de los York, Isabel. De esta forma, consolida su posición real, ya que su reclamo al trono es, si no injustificado, sumamente débil: se sustenta en el parentesco con su abuela, la francesa Catalina de Valois quien, antes de sus segundas nupcias con Owen Tudor, contrae matrimonio con Enrique V, de quien Enrique VII se pretende heredero legítimo. Asimismo, el flamante monarca conquista la paz interior del territorio, traducida en una creciente prosperidad económica debido a la disminución considerable del presupuesto destinado a enfrentamientos armados. Así, sustrae a Inglaterra del “estancamiento cultural” –no se observa “interés en la educación humanista, no se encuentran librerías apropiadas, y sus monasterios no poseen manuscritos interesantes” (Thomas Crane, 2003: 18) – y la isla comienza a transitar el sendero de la Modernidad (Margarit, 2008: 12).

Las letras inglesas no resultan indiferentes a los incipientes procesos de modernización desarrollados a lo largo de la dinastía Tudor. De la mano de John Colet, se producen reformas en la esfera educativa y sientan las bases para la fundación de los establecimientos de enseñanza conocidos como *grammar schools* (Thomas Crane, 2003: 10). Además, personalidades como Tomás Moro y Tomás Cromwell hacen su ingreso en la esfera política. Son también las letras humanistas las que escriben la historia para legitimar la dinastía Tudor, como lo ilustran *Anglica historia*, de Polidoro Virgilio, y *La Historia del Rey Ricardo III*, de Moro. La literatura, por su parte, visibiliza los sucesos de la Inglaterra moderna, como ejemplifican las obras del dramaturgo William Shakespeare.

En dicho marco, particular atención merecen las piezas históricas del bardo inglés, dado su conflicto entre realidad –histórica y presente– y ficción al construir el verosímil literario. Se torna evidente la tensión entre el Renacimiento tardío –correspondiente a los últimos años de la dinastía Tudor con Isabel I y al inicio de los Estuardo con Jacobo I– y su propio pasado –Renacimiento temprano, Medioevo e incluso Antigüedad Clásica–: en las lecturas que el primero realiza sobre este último, se distinguen operaciones ideológicas de apropiación de ese pasado. Se corresponde con lo que Hobsbawm denomina “invención de tradiciones”:

“Inventar tradiciones [...] es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado” (2010: 10). Respecto de las formas de esta referencia, el historiador especifica:

Más interesante [...] es el uso de antiguos materiales para construir tradiciones inventadas de géneros nuevos para propósitos nuevos. Una gran reserva de esos materiales se acumula en el pasado de cualquier sociedad, y siempre se dispone de un elaborado lenguaje de práctica y comunicación simbólicas. A veces, las nuevas tradiciones se pudieron injertar en las viejas, a veces se pudieron concebir mediante el préstamo de los almacenes bien surtidos del ritual oficial, el simbolismo y la exhortación moral, la religión y la pompa principesca, el folclore y la francmasonería (12).

Las piezas históricas de Shakespeare pueden inscribirse en la enumeración que recaba los mecanismos para inventar tradiciones puesto que su lectura de la historia, remota e inmediata, también escribe historia. Desde esta perspectiva el presente trabajo se embarca en el estudio de *Enrique V*, de Shakespeare.

Como otras piezas ambientadas en el Medioevo inglés, *Enrique V* es producto de la interpe-lación isabelina a ese pasado y a su propio presente. La obra, compuesta en 1599, es el último eslabón de la tetralogía integrada por *Ricardo II*, *Enrique IV, parte 1* y *Enrique IV, parte 2*, y relata el triunfo del rey homónimo en la famosa batalla de Agincourt durante la Guerra de los Cien Años librada contra Francia por la soberanía de dominios ingleses en tierras francesas y el trono del país continental. Dado que “[e]ra hijo de un usurpador [Enrique IV] que había obtenido el trono por el derrocamiento y asesinato de Ricardo [II], Enrique V no tenía derecho legítimo al trono de Inglaterra, mucho menos al de Francia” (Sutherland y Watts, 2000: 122), por lo que el éxito del protagonista yace tanto en la conquista del título extranjero como en la legitimación de su gobierno nacional (Hazlitt, 1845: 132). En esta línea, es cardinal la escena en que Enrique seduce a Catalina y anuncia el matrimonio de ambos y la unión de las coronas, cual desenlace de la Guerra de las Rosas, que inicia la dinastía Tudor en el poder, de la cual Isabel I forma parte. En relación con la historia recreada y el contexto de recepción de la obra, Dutton señala:

*Enrique V* es una obra [...] fundada en las ansiedades de un país cuya soberana en 1599 había reinado por más de cuarenta años [...] y a sus sesenta y seis años [...] no solo no tenía un heredero reconocido, sino que varios bandos –España [...], Escocia [...]– estaban preparados para emplear la fuerza e imponer sus propios candidatos (2005: 84).

En un marco político inestable, al que se le suman las constantes expediciones hacia Irlanda, el trabajo estético sobre la victoria en Agincourt seguida por la unificación de los dos países resulta tan tendencioso como convocante. La omisión de la muerte del héroe y la posterior retirada inglesa del territorio galo para constituir como objeto de representación una batalla que evoca la expulsión de la Armada Invencible en 1588 de las costas inglesas –sobre ambos enfrentamientos recaen pronósticos desalentadores para Inglaterra dada la pericia de los combatientes enemigos y su mayor número– exalta el sentido de grandeza del que el período isabelino se ha hecho depositario.

No obstante, ese sentido de grandeza es un constructo simbólico, una tradición inventada en virtud de una selección y apropiación de hechos pretéritos. ¿Qué ofrece pieza de Shakes-

peare a la Inglaterra isabelina para que tal relación entre ambientación y contexto pueda desarrollarse? ¿Cómo lograr “sobre este escenario indigno presentar/ objeto de tal tamaño”, de acuerdo con el Prólogo (10-11)? *Enrique V* muestra a un soberano que abandona su juventud errática –conductas disolutas fomentadas por amistades, según las dos obras que la anteceden en la tetralogía– para erigirse en forjador del destino de una nación sobre el carácter institucional de su investidura: la legitimidad en el poder se desarrolla a lo largo de este vector y no en virtud del vínculo sanguíneo. En una Inglaterra asediada por la cuestión del heredero para la sucesión de la dinastía Tudor, la obra propone una política que abandona su impronta feudal, evidenciando el carácter mítico del derecho de sangre, por otra, incipientemente moderna, para la que gobernar se determina por el ejercicio del poder en el plano de los conflictos que su entorno presenta. Sin embargo, la Inglaterra receptora de la obra no ofrece las condiciones para el despliegue de una República en todas sus dimensiones –como las que presenta Francia recién a fines de siglo XVIII– por lo que el abandono de la mitología fundacional del poder medieval se reemplazará por otra mitología que sienta las bases de una política moderna pero que no la ejecuta en toda su extensión, proceso en el que el lenguaje como productor y reproductor de ideologías es insoslayable. Para explorar esta hipótesis de trabajo, se estudiarán la caracterización y función del protagonista de la pieza shakesperiana. De esta y del material crítico consultado se proveerán traducciones propias.

## Decadencia de la política feudal y emergencia de un nuevo orden

Ya la primera escena presenta el enfrentamiento entre dos ámbitos de poder: el eclesiástico, cuya participación en la vida pública se ha cercenado en la Inglaterra del siglo XVI, y el político, que lucha por deshacerse de los resabios religiosos en la administración del reino. En tal escena, el arzobispo de Canterbury y el obispo de Ely discuten sobre la posible implementación de una ley por la que, “si se aprueba [...]/ [pierden] la mejor mitad de sus posesiones” (I, i, 7-8). Inmediatamente, el primer prelado desglosa y enumera sus propiedades: tierras, condados con sus respectivos condes, caballeros y miles de escuderos, asilos para los desamparados y mil libras anuales (13-19). En estas circunstancias, Canterbury esboza un ardid: “Le he hecho una propuesta a su majestad, [...]/En relación con Francia, para ofrecerle una suma mayor” (78-79). El arzobispo presentará al rey una fuente mayor de riquezas y dado que son estas las que el prelado desea preservar y las que Enrique pretende incrementar, Hadfield concluye que “la iglesia y el rey hablan el mismo lenguaje político” (2004: 57). La inclusión de los prelados y su turbación en la escena inicial da cuenta del tenor del conflicto entre el poder eclesiástico y el poder político en la Inglaterra renacentista, disputa heredada desde la fundación de la Iglesia Anglicana en 1534.

Sin embargo, la representación de la pugna entre clero y política por el ejercicio de la soberanía en *Enrique V* no se detiene en su mera expresión: se interviene estéticamente en ella, en detrimento del primero. En el escenario medieval que la obra recrea, donde prima la analogía entre los mundos celestial y terrenal –principio de correlación que el período isabelino aún sostiene–, las fuerzas religiosas y políticas, dado que emplean el mismo lenguaje político, compiten por la supremacía en este último. El contexto donde *Enrique V* se pone en escena, por su parte, muestra los efectos concretos de tal contienda:

había un serio problema religioso que afectaba la cuestión de la soberanía. Como resultado de la ruptura [...] con la Iglesia de Roma [...], Isabel fue declarada hereje y usurpa-

dora [...], y existía una considerable oposición a su reino tanto en Europa como en Gran Bretaña. En febrero de 1570, el papa Pío V declaró que la Iglesia Católica de Roma no la consideraba gobernante legítima, por lo que era obligación de los católicos deponerla (Hadfield, 2004: 2).

La ambientación y los personajes de la primera escena de *Enrique V* exponen el conflicto por la soberanía, pero de la propia boca de aquellos se desliza una crítica hacia el área a la que pertenecen: Canterbury no niega en ninguna circunstancia la validez de los “verdaderos títulos sobre algunos ducados/ Y sobre la corona y trono de Francia, en general, / Derivados de Eduardo, su bisabuelo” (I, i, 87-89). Así, la obra aleja los inminentes enfrentamientos bélicos de la corrupción eclesiástica: si bien sus miembros son capaces de someter a todo un pueblo a una guerra con el fin de evitar la confiscación de sus bienes, esta contienda no deja de ser legítima. Dada la incongruencia entre la depravación de quienes la propugnan y la autenticidad que la habilita, otra forma de poder ha de ejecutar la guerra: un poder político más secularizado. Aquí comienza a manifestarse un desplazamiento desde el sistema de organización medieval, signado por ubicuidad de la Iglesia, hacia un nuevo orden político, donde se la desliza a un segundo plano.

En las antípodas de las formas de poder viciadas esgrimidas por el clero, se eleva la figura de Enrique V. Su tarea, en la historia y en la obra, no es, exclusivamente, la de justificar su reclamo del trono francés y la consecuente contienda bélica, sino la de validar su posición como soberano frente a Francia, su propio pueblo y el mismo clero. Al respecto, el arzobispo de Canterbury ya ha declarado su legítimo derecho a la soberanía de Francia y se explaya sobre el mismo a pedido del rey (I, ii, 33-114). De cara a una inaplazable avanzada en el marco de la guerra al país galo, el monarca solicita consejo prudente a sus prelados sobre la ley sálica, según la cual la soberanía es privativa de los hombres, a la que se accede solo por línea paterna:

Que Dios nos libre, mi querido y fiel lord,  
De que arregle, fuerce o tuerza su interpretación,  
[...] Porque Dios sabe cuántos que gozan de salud  
Derramarán su sangre en obediencia  
A lo que su Señoría nos incite a hacer.  
Por lo tanto, preste atención a cómo compromete nuestra vida,  
Cómo despierta nuestra durmiente espada guerrera (13-22).

En este requerimiento, Sutherland y Watts identifican el desplazamiento deliberado por parte de Enrique de su responsabilidad para librar la guerra y su relocalización en el ámbito eclesiástico (2000: 118). No obstante, la recuesta del soberano puede leerse como un afianzamiento de su estatuto: cual director de escena, recuerda a Canterbury que sobre sus palabras yace la posibilidad de declarar la guerra, aunque el enunciado final queda a su cargo. Enrique solo desea cerciorarse de poder “hacer su reclamo con derecho y consciencia” (I, ii, 96). De hecho, es él quien se pronuncia frente a los embajadores franceses: “Dígale a su Delfín que me dirigiré hacia/ [...] mi debido dominio por una causa bien labrada” (292-294). El rey ha apelado al prelado con el fin último de instrumentar su propia decisión. Se presenta como un soberano maquiavélico en tanto “la religión puede utilizarse de manera instrumental para [...] convencer a la gente de aceptar la autoridad legítima, aunque sospechosa, de la clase dominante” (Hadfield, 2004: 42). Asimismo, la yuxtaposición de las dos primeras

escenas, en las que sus protagonistas –el arzobispo y el propio rey, respectivamente– dejan entrever los motivos de sus resoluciones, es el procedimiento por el que *Enrique V* subordina el poder religioso al político: mientras que el primero actúa en consideración exclusiva de sus intereses personales, la obra exalta al monarca cauto que pondera las pérdidas de su pueblo.

Paulatinamente, comienza a fortalecerse la figura política encarnada por Enrique a partir de comparaciones con otros personajes de su misma disciplina. El cotejo más evidente es entre el propio monarca y su pasado como Príncipe Hal o Harry en *Enrique IV, parte 1* y *Enrique IV, parte 2*. Según recupera la obra en boca del arzobispo de Canterbury:

Los senderos de su juventud no lo prometían.  
Tan pronto el aliento abandonó el cuerpo de su padre,  
Su conducta salvaje [...]  
Pareció morir también; sí, en ese mismo momento,  
El juicio vino, como un ángel,  
Y expulsó a latigazos las ofensas de su Adam (I, i, 24-30).

El pasado licencioso de Enrique cuando príncipe no promete buenos augurios; sin embargo, el presente ofrece otra realidad que lo legitima como monarca íntegro: un letrado indiscutido (32), un hombre de fe digno de convertirse en prelado (40), un gran estadista (41) y un eximio disertante sobre guerra (42-43). Es así como se construye un verosímil que se impone sobre especulaciones ominosas. El presente de tales características destierra los desfavorables presagios del pasado y en esta imposición de las condiciones circundantes por sobre las ya ocurridas se generan otros paralelos que convergen en el escenario artístico y en escenario histórico, consolidando la forma de poder político propugnada por Enrique: del mismo modo que su padre causa la deposición de Ricardo II, un rey entregado a los placeres, y que Isabel I, como emblema de la dinastía Tudor, se eleva por sobre una historia bélica y turbulenta, también desafiando los pronósticos de un gobierno débil y removible, *Enrique V* a través de su protagonista homónimo propone una nueva política que no solo derriba los oscuros augurios heredados, sino que, sobre la base de instancias concretas, desarrolla un proyecto soberano que, como tal, pretende afianzarse en un presente diferenciándose del pasado feudal, dejándolo como legado para un futuro. La época isabelina se ha inscripto en la línea sucesoria de tal programa político y se ha hecho tributaria de ese futuro que, paradójicamente, ella misma crea y recrea a través de ficcionalizaciones como la pieza histórica shakesperiana.

El orden político que se desprende de *Enrique V* puede concebirse en términos de una *Realpolitik*, cuyos exponentes son la figura homónima en la obra e Isabel I en la historia. Se trata de una soberanía como la expuesta en *El príncipe*, que ha desviado su atención desde lo ideal hacia lo concreto. Al respecto, escribe Maquiavelo:

me ha parecido más conveniente buscar la verdadera realidad de las cosas que la simple imaginación de las mismas. Y muchos se han imaginado repúblicas y principados que nunca se han visto ni se ha sabido que existieran realmente; porque hay tanta diferencia de cómo se vive a cómo se debe vivir, que quien deja lo que se hace por lo que se debería hacer, aprende más bien su ruina que su salvación (1993: 61).

La apuesta política abandona sus pretensiones prescriptivas y se desplaza hacia la pragmática. Este movimiento tiene sus ecos en la cuestión de la legitimidad soberana: el derecho de sangre como condición *sine qua non* para el ejercicio de la política se sustituye por una política efectiva en la que la realeza no se presenta como un *a priori*, sino como un desprendimiento de sucesos exitosos en el ámbito de lo real. Así lo confirma el soberano cuando, incluso luego de la victoria en Agincourt, apunta a sus hombres: “Hemos actuado bien, mis tres veces valientes compatriotas/ Pero no hemos hecho todo: Francia domina el campo de batalla” (IV, vi, 1-2). Agincourt aproxima a Enrique a la corona, pese a que no lo habilita aún para el pleno ejercicio del poder real. Hadfield confirma la dimensión pragmática de la obra y su propuesta política: “Somos conscientes de que no vemos una Inglaterra ideal, sino una Inglaterra organizada para el éxito militar” (2004: 63). *Enrique V* relocaliza la cuestión soberana: la política que empuña el monarca no se ubica en una esfera ideal, sino en el espacio de la praxis. Desde esta perspectiva, la representación de una contienda bélica no es caprichosa: “Un príncipe, pues, no debe tener otro objetivo, ni otra preocupación, ni considerar cosa alguna como responsabilidad personal, excepto la guerra y su organización y reglamentación, porque este un arte que compete exclusivamente a quien manda” (Maquiavelo, 1993: 58). En una obra que presenta una guerra como mecanismo de legitimación política, en lo que respecta a la ambientación de los hechos así como al contexto de recepción inmediato, el éxito de cada batalla contribuye a afianzar la imagen del monarca como líder de las fuerzas de un país y de su soberanía política, que pretende consolidarse en su dimensión pragmática.

En virtud de pensar a Enrique como corporización de una *Realpolitik* se explican conductas por las que posteriores lecturas y críticas lo han condenado, al punto de concebirlo como “criminal de guerra” (Sutherland y Watts, 2000: 123) y “monstruo” (Hazlitt, 1845: 133). Solo bajo la concepción del soberano como aquel que se pondera como único responsable de su propio estatuto se entienden: la falta de consideración para con Falstaff, el viejo instigador de sus andanzas, a quien deja morir (II, i, 88); el ajusticiamiento de sus propios soldados luego de que saquearan el territorio enemigo (II, ii, 178-179); la orden de asesinar a los prisioneros de guerra franceses por su matanza de pajes ingleses (IV, vii, 37); e incluso su reacción ante la broma del Delfín que, como embajada, le hace llegar dos pelotas de tenis. Su respuesta a este pequeño incidente da cuenta de la postura del monarca: “dígame al Delfín/ Que su broma tendrá el sabor del humor trivial,/ Cuando lloren los miles que se rieron por ella” (I, ii, 295- 297). La hipérbole en la que resultará la guerra, que pareciera no condecirse con un hecho que se pretende jocoso, no es sino un procedimiento que exagera la investidura del soberano. Hazlitt sintetiza los rasgos de este sujeto político y su nuevo orden:

Shakespeare [...] se esfuerza mucho para disculpar las acciones del rey [...]. Le gustaban la guerra y viles compañías [...]. Era descuidado, disoluto y ambicioso; haragán y maligno [...], parecía no tener idea de ninguna regla que distinga lo bueno de lo malo, solo la fuerza bruta, adornada con un poco de hipocresía religiosa y consejos del arzobispo. [...] Sus aventuras en Gadshill fueron un preludio de la sangre en Agincourt [...]. Enrique V, es cierto, era un héroe [...] porque estaba dispuesto a sacrificar su propia vida por el placer de destruir otras miles. Era el rey de Inglaterra, pero inconstitucional [...]. ¿Cómo es que nos gusta, entonces? Nos gusta en la obra. Allí es un monstruo afable, un actor espléndido (1845: 132-133).

Hazlitt no observa en *Enrique V* un cambio a favor del monarca en relación con su pasado

como príncipe. En este sentido, no atraviesa un proceso hacia su madurez, sino una continuidad que exagera rasgos belicosos y viciosos. No obstante, el ensayista inglés confiesa sentir agrado por este “monstruo” que, sobre el escenario, resulta afable. De este modo, se confirma el carácter ideológico que asiste a la construcción de este nuevo soberano y su nuevo orden político: se trata de la fundación de una nueva mitología que opera como sustituto del mito de la nobleza de sangre. Tal sustitución se logra a partir de la espectacularidad, mediante la puesta en escena.

Es, entonces, la impronta literaria de *Enrique V* la responsable por la nueva mitología que la obra funda. Al respecto de este proceso de ficcionalización, Brook afirma:

Naturalmente, un autor solo puede trabajar con lo que tiene y no puede sustraerse de esta sensibilidad. [...] Solo puede escribir sobre aquello que ve, piensa y siente. Pero solo una cosa puede recomponer los instrumentos a su disposición. Cuanto más reconozca los eslabones perdidos [...] con más precisión puede comenzar a encontrar modos de conectar aristas de la observación y la experiencia que en el presente están dissociadas (1996: 43).

*Enrique V* ha expuesto una grieta multidireccional: existe una ruptura entre el príncipe Hal de la historia –príncipe que recuperan los dos volúmenes de *Enrique IV*– y el retratado por la obra de 1599; existe una ruptura entre la dinastía que concluye con Ricardo II y la que se inicia con el padre de Enrique V, por él perpetuada; existe una ruptura también entre esa historia y el presente isabelino que la acoge. La obra ha observado estas rupturas y ha repuesto el eslabón perdido. Es por eso que el oxímoron del “monstruo afable” es el procedimiento adecuado para dar cuenta de tales discontinuidades: “Enrique V puede reconciliar lo aparentemente irreconciliable: ser un belicista y cristiano, ser el hijo de un rebelde que asesinó a un rey ungido (Ricardo) y aún así un gobernante que exige lealtad y ejecuta a los rebeldes (¿criminal de guerra?)” (Sutherland y Watts, 2000: 123). Enrique es esa figura oximorónica porque encarna las contradicciones de su tiempo y es por eso que el escenario predominante es el campo de guerra, en donde se logra unir bandos enfrentados.

La espectacularidad del escenario, responsable de la construcción afable del monstruo maquiavélico y de la mitología que lo legitima, evidencia el carácter ideológico del lenguaje de *Enrique V*. Brook señala la redundancia: ¿Existe otro lenguaje, tan preciso para el autor, como el lenguaje de las palabras? (1996: 58). Es a través del lenguaje, especialmente en el teatro isabelino que lo presenta como la pieza tecnológica predominante, que lo afable convive con lo monstruoso en la figura del monarca. Así lo confirma el soberano frente al inicio de la batalla:

Una vez más, al puente, compañeros, una vez más;  
[...] En la paz no hay nada que nos haga hombres  
Como la quietud modesta y la humildad.  
Pero cuando el estallido de la guerra resuena en nuestros oídos,  
Entonces imitemos al tigre.  
Endurezcan sus nervios, convoquen su sangre,  
Disfracen su buena naturaleza con rabia justificada.  
[...] Y ustedes, buenos campesinos,  
cuyas piernas fueron hechas en Inglaterra, muéstrannos aquí  
La entereza de sus pasturas, juren

Que sus cultivos valen la pena –que no lo dudo–;  
Porque ninguno de ustedes es tan simple y básico  
Para no tener noble brillo en sus ojos (III, i, 1- 30).

La arenga expone las dos mitologías en juego: por un lado, la fundada sobre lo natural y, por otro, la blandida por el soberano, en la que su investidura emerge como tal en el plano de las acciones concretas. Es por eso que, aunque reconoce una naturaleza bella y apacible, conmina a sus súbditos a que la oculten bajo el disfraz que requiere la guerra, cual mandato maquiavélico: “Hay que saber disfrazar bien la naturaleza y ser un gran simulador y disimulador: y los hombres son tan crédulos y tan sumisos a las necesidades del momento, que el que engaña encontrará siempre quien se deje engañar” (Maquiavelo, 1993: 71). Este engaño no responde sino a una operación ideológica que, eventualmente, legitimará su estatuto real. Esta retórica que incorpora a los estamentos más bajos de la sociedad evoca en la audiencia isabelina la arenga de la reina a sus tropas frente al anticipado arribo de la Armada Invenible: “Siempre me he comportado de tal manera [...] que he puesto mis mayores fuerzas y salvaguarda en los corazones buenos y leales de mis súbditos, por lo que [...] estoy decidida, en el medio de esta batalla, a vivir o a morir entre todos ustedes, por mi Dios, por mi reino, por mi gente, mi honor, mi sangre, en el polvo” (en Stater, 2005: 125). Mientras que la reina desciende al polvo donde se encuentran sus súbditos, Enrique eleva a los de menor rango a su propia estatura: les atribuye nobleza, como disposición del carácter, pero también como marca social, socavando la diferencia entre los hombres en función de su sangre y evidenciando la dimensión mítica del derecho de sangre. Tales recorridos retóricos, no obstante, contienen un gesto revolucionario al exaltar la igualdad entre él y sus subordinados, gesto que puede devenir en amenaza para su propia investidura.

Es también mediante otra puesta en escena donde, luego de haber derribado la mitología feudal que explica la jerarquía social en función de la nobleza de sangre, Enrique produce otra mitología que justifique su estatuto soberano. Disfrazado de soldado raso, desciende a los estratos más bajos de su ejército, metonímicos de los órdenes sociales inferiores, y conversa con ellos reflexionando sobre su propia condición: “Pienso que el rey es un hombre como lo soy yo: huele las violetas como lo hago yo [...], sus sentidos no tienen sino rasgos humanos: abandonadas las ceremonias, en su desnudez aparece como un hombre” (IV, i, 102-106). Nuevamente, el monarca se sustrae de su investidura real: ya se ha despojado literalmente de sus ropajes y ratifica su acción mediante el lenguaje. Él, ahora, es un hombre que es par entre otros y el criterio de esta ecuación es biológico: sin el aparato simbólico –ceremonias y atavíos–, en su desnudez, posee la misma anatomía, fisiología y emociones que cualquiera de sus peones. De esta manera, la mediación literaria de la propia obra evidencia que su soberanía se sustenta en una mediación cultural. Es, entonces, esta mediación la que ha de legitimarse de forma tal que se aborte el principio revolucionario y se relocalice a Enrique en un plano jerárquico superior, de forma tal de ser *primus inter pares*. Es justamente este “monstruo afable” el que resolverá tal dificultad, que se repone en boca de sus soldados:

Rey— [...] creo que no podría morir en otra circunstancia tan satisfecho como en compañía del rey, porque su causa es justa y su pelea, honorable.

Williams— Eso es más de lo que sabemos.

Bates— Sí, y más de lo que podríamos saber; porque bien sabemos que somos los súbditos

tos del rey: si su causa estuviera errada, nuestra obediencia al rey nos redimiría de todo crimen.

Williams— Pero si la causa no es buena, el mismísimo rey va a tener que saldar las cuentas [...]. Si estos hombres no mueren dignamente, vendrá la noche para el rey que los condujo a eso, porque desobedecerlo está en contra de todas las reglas de sujeción.

Rey— [...] no es así: el rey no es responsable del final individual de cada uno de sus soldados [...]; porque no se ofrecen a morir cuando ofrecen sus servicios [...]. Cada súbdito tiene un deber para con el rey, pero su alma le pertenece a cada uno de ellos (126-177).

Enrique, para animar la moral de su ejército, debe reponer ante sus súbditos información que no se encuentra a su alcance –la legitimidad de la guerra– y que, aunque así fuera, tampoco les compete por su posición inferior. Y lo hace en virtud del modelo político que espera instaurar: la modalidad feudal fundada en el derecho de sangre muestra su caducidad e irrelevancia frente a un monarca que enfatiza la independencia de los planos terrenales y celestiales –el monarca reina en la tierra, es por eso que él no se hace responsable de sus almas– y el aspecto pragmático de su situación. La guerra no se ha librado para que ellos mueran, sino para obtener la victoria y legitimar una forma de poder monárquico diferente del medieval, por el que se unen ambientación y contexto de recepción. Se hipostasia por encima de los soldados esta forma de soberanía incipientemente moderna, sustentada en el ejercicio concreto de poder, en el barro del campo de batalla.

Así, una mitología desplaza a otra y se emplaza en su lugar: se han cuestionado los criterios que determinan la superioridad de una investidura, pero no dicha superioridad. Esta mitología se desprende también del discurso de Isabel I hacia sus tropas en Tilbury: “Sé que tengo el cuerpo de una mujer débil, pero el corazón y el estómago de un Rey [...]. Yo misma tomaré las armas, seré su comandante, su juez, quien los premie por cada una de sus virtudes en el campo de batalla” (en Stater, 2002: 125). La reivindicación de su poder como soberana no se apoya, luego de haber denunciado su género, en la exaltación de rasgos masculinos, sino en la figura real: puede ser una mujer débil, pero aún así es monarca. Como tal, señala la ubicuidad de su investidura en las diferentes funciones que cumple en el campo de batalla, en lo terrenal de esa geografía. Es esta ubicuidad concreta la que destierra la omnipresencia divina y su correlativo derecho de sangre como parámetros para el legítimo ejercicio soberano y la ubica en la línea sucesoria de la política expuesta por *Enrique V*, que su propia época crea.

Si bien el modelo político esbozado en la obra shakesperiana ha mostrado su incipiente modernidad al desasirse de la mitología feudal y al desplegarse en una dimensión más pragmática, ha desarrollado otra que, al elevar al monarca al estatuto divino, socava principios igualitarios entre el rey y sus súbditos. Enrique, aún camuflado entre sus soldados rasos, sigue siendo *Le Roy*, el apellido que acuña en su presencia. Solo él, cual personaje carnavalesco, es capaz de disfrazarse y descender a los estamentos inferiores de su ejército. El proceso inverso no es posible, como lo demuestra el episodio del guante: el peón Williams se resiste a los artilugios retóricos del soberano, que defiende su figura real, y acuerdan una riña luego de Agincourt, intercambiando guantes. Concluida la batalla, el rey le entrega la prenda a su capitán, Fuellen, y advierte que quien lo agreda será un traidor francés. Williams, al ver a Fuellen con el guante, lo ataca y es acusado de traidor. Aquí, Enrique interviene para aclarar

la situación y corregir las opiniones de Williams, quien finalmente afirma: “Su majestad no se dio a conocer como tal: usted se presentó como un hombre común [...], si no, no hubiese cometido ninguna ofensa” (IV, viii, 51-56). El soldado no solo se rectifica, sino que ratifica la investidura real, sobre la que se funda la propuesta política del rey. En un contexto signado por “la ansiedad sobre [...] la sucesión [...], no solo por tener otro gobernante luego de Isabel, sino por tener un gobernante en lugar de Isabel” (Eggert, 1994: 524), la obra consolida el estatuto del soberano de la obra y, por extensión, el de Isabel I, que se ubica en la línea del orden político que el monarca ejecuta.

La última escena confirma la mitologización de la investidura real en los términos propuestos por *Enrique V*. En ella, el monarca conquista a Catalina de Valois, hija del rey de Francia, pese a que la princesa domina escasamente el inglés: “estoy feliz de que no puedes hablar bien en inglés, porque si pudieras, verías en mí a un rey tan sencillo que pensarías que vendí mis tierras para comprar la corona” (V, ii, 123-127). Nuevamente, el rey socava la legitimidad de su posición, aunque frente a una interlocutora que poco puede entenderlo. Pero frente a una audiencia para la que tal afirmación puede tener nula validez, la obra no deja de afirmar la dimensión pragmática de su proyecto: Enrique es exitoso gracias a su investidura en la seducción y en la política, ya que anuncia su matrimonio, aliviando así la situación bélica: “¿No podríamos [...] procrear a un niño, mitad francés, mitad inglés, que vaya hasta Constantinopla y tome al Turco de su barba?” (V, ii, 204-207). Eggert ha entendido que esta propuesta “apunta directamente a la cuestión del heredero varón [...]; y [que] la parte que concierne a Catalina es minimizada, por lo que el hecho de que una mujer forma parte del árbol genealógico [político] es suprimida” (1994: 534). Sin embargo, la propuesta de Henry no exalta el rasgo masculino de su heredero, sino su capacidad de desenvolverse en el plano político. Enrique desea un futuro rey que perpetúe el nuevo orden que él ha librado, aunque el epílogo concluye con el fracaso de este sujeto, el rey Enrique VI, bajo cuyo gobierno se produce la derrota inglesa en la Guerra de los Cien Años y el inicio de la Guerra de las Rosas en el territorio inglés. No obstante, es la dinastía Tudor la que hace eco del proyecto pergeñado por Enrique: restituye el orden interno en Inglaterra e Isabel, la reina imperante, se hace depositaria del triunfo en Agincourt, que no es sino el triunfo de un modelo político moderno que su propia época ha creado.

## Reflexiones finales

Ubicada en el intersticio entre literatura y realidad presente e histórica, *Enrique V* esboza un gesto de interrelación entre ambas esferas en función de su ambientación medieval y su escritura y puesta en escena renacentistas. La obra visibiliza, en un contexto donde el poder divino deja de resultar explicativo, la problemática de la legitimidad en el ejercicio político. Su validez atañe tanto al monarca objeto de la pieza como a la soberana bajo cuyo gobierno se desarrolla el texto: los débiles argumentos para la investidura real de Enrique V e Isabel I los obliga a someter a evaluación los criterios que sustentan sus posiciones.

Es así como el derecho de sangre sobre el que se apoya la monarquía feudal es objeto de constantes ataques. En el Renacimiento inglés, esta mitología ya no resulta aplicable y muestra signos de caducidad. En su detrimento opera una nueva concepción de política de vertiente maquiavélica que propugna la separación entre la esfera metafísica y la terrenal, y la consolidación de esta última. Si la sangre ya no da cuenta de las prerrogativas reales por

sobre el resto de los sujetos, lo empírico es el punto sobre el que el rey se esgrime como legítimo soberano.

La transición de una concepción de poder a otra puede resultar, sin embargo, desestabilizadora para la propia monarquía; es por eso que la obra deja en claro que sus fundamentos feudales son prescriptibles, pero no ella como forma de administrar el poder. Si bien la filosofía política medieval decae, no es sustituida por una república, sino por una nueva forma de soberanía monárquica, incipientemente moderna. Aquí, la dimensión literaria de *Enrique V* es la fuerza mediadora que aborta la plena ejecución del proyecto modernizador: el lenguaje construye una nueva mitología por la que se destierra la religión del ámbito político, pero que simultáneamente eleva al monarca, cual figura divina, por sobre el espacio de acción concreta del que se desprende su proyecto. Es esta la operación ideológica isabelina sobre su pasado: la obra shakesperiana inserta a la reina de Inglaterra en una tradición que se remonta hasta Enrique V, pero que el propio texto ha labrado desde su presente.

---

### **Cecilia Lasa**

Es Profesora en Inglés del IESLV “J. R. Fernández”, donde ha realizado una adscripción a Literatura Inglesa II. Es estudiante de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como adscripta a Literatura Inglesa. En esta casa de estudios cursa la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas. Es docente en el área de literatura inglesa en los niveles secundario y superior.

ISSN 2314-3894

## Bibliografía

- BROOK, Peter. 1996. *The Empty Space*. New York: Touchstone.
- CELENZA, Christopher. 2012. "Italian Renaissance Humanism in the Twentieth Century: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller". En *Ficha de cátedra: The Lost Italian Renaissance: Humanists, Historians and Latin's Legacy*. Buenos Aires: OPFyL, pp. 3-56. Trad.: Julián D'Alessandro.
- DUTTON, Richard. 2005. "Methinks the truth should live from age to age': The Dating and Contexts of *Henry V*". *Huntington Library Quarterly*. Vol. 68, No 1-2, 173-204.
- EGGERT, Katherine. 1994. "Nostalgia and the Not Yet Late Queen: Refusing Female Rule in *Henry V*". *ELH*. Vol. 61, No 3, 523-550.
- HADFIELD, Andrew. 2004. *Shakespeare and the Renaissance Politics*. Londres: The Arden Shakespeare.
- HAZLITT, William. 1845. "Henry V". En *Characters of Shakespeare's Plays*. New York: Craigwhal Power Press, pp. 132-139.
- HOBBSAWM, Eric. 2002. "Introducción: la invención de la tradición". En Hobsbawm, Erid y Terrence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*. Barcelona: Cátedra, pp. 7- 21. Trad.: Omar Rodríguez.
- KRISTELLER, Paul. 1993. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Trad.: Federico Patán López.
- MAQUIAVELO, Nicolás. 1993. *El príncipe*. Barcelona: Altaya. Trad.: Helena Puigdomenech.
- MARGARIT, Lucas. 2008. "Introducción". En Shakespeare, William, *Enrique VIII*. Buenos Aires: Losada, pp. 9-25.
- RICO, Francisco. 1993. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza.
- SHAKESPEARE, William. 1995. *Henry V*. Londres: The Arden Shakespeare.
- SUTHERLAND, John y Cedric Watts. 2000. *Henry V, War Criminal? and Other Shakespeare Puzzles*. Oxford: Oxford University Press.
- THOMAS CRANE, Mary. 2003. "Early Tudor Humanism". En Hattaway, Michael (ed.), *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Malden & Oxford: Blackwell, pp. 13-26.
- TUDOR, Isabel I. 2002. "Queen's words to her tropas at Tilbury". En Stater, Victor (ed.), *The Political History of Tudor and Stuart England: A Sourcebook*. Londres y New York: Routledge, p. 125.