

MARTA CEREZO MORENO

**LAS CONVENCIONES DE *TITUS*
ANDRONICUS: UNA REVISIÓN CRÍTICA
Y UBICACIÓN GENÉRICA DE LA OBRA
EN FUNCIÓN DE SU HORIZONTE
ESTÉTICO**

**TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
DR. JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN**

**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y
ALEMANA
2001**

Índice

1. Introducción	1
2. Edición de <i>Titus Andronicus</i> y su historia teatral	7
2.1. Fechas	7
2.2. Autoría	17
2.3. Texto	24
2.3.1. Primer Cuarto (Q1). 1594	24
2.3.2. Segundo Cuarto (Q2). 1600	27
2.3.3. Tercer Cuarto (Q3). 1611	28
2.3.4. <i>First Folio</i> (F). 1623	29
2.4. Fuentes de la obra: Narración – Obra – Balada u Obra – Balada – Narración	30
2.5. Representaciones Teatrales de <i>Titus Andronicus</i>	40
2.5.1. Introducción	40
2.5.2. Representaciones Iniciales	42
2.5.2.1. El Diario de Henslowe	42
2.5.2.2. “The Peacham Drawing” 1595	42
2.5.2.3. Burley-on-the-Hill 1596	46
2.5.3. Siglos XVII – XVIII	47
2.5.3.1. 1596 – 1678	47
2.5.3.2. Ravenscroft 1678 – 1725	48
2.5.4. Siglo XIX	52
2.5.4.1. N. H. Bannister 1839	52
2.5.4.2. Ira Aldridge 1849	53
2.5.5. Siglo XX	55
2.5.5.1. Robert Atkins 1923	55
2.5.5.2. 1923 – 1955	56
2.5.5.3. Peter Brook 1955	58
2.5.5.4. 1956 – 1967	66
2.5.5.5. Gerald Freedman 1967	67

2.5.5.6. Formalismo en escena	70
2.5.5.7. Brian Bedford 1978 – 1980	71
2.5.5.8. Barbara Warner 1987	72
2.5.5.9. Realismo en escena	76
2.5.5.10. Christopher Dunne 1999	77
2.5.5.11. Julie Taymor 1999	79
2.5.6. Conclusión	84
3. Recepción Crítica de <i>Titus Andronicus</i>	87
3.1. Siglo XVII	88
3.2. Siglo XVIII	90
3.2.1. Pruebas Externas	95
3.2.1.1. Francis Meres: <i>Palladis Tamia</i> (1598)	95
3.2.1.2. Ben Jonson: Induction to <i>Bartholomew Fair</i> (1614)	96
3.2.1.3. <i>The First Folio</i> (1623)	98
3.2.1.4. Ravenscroft (1686)	99
3.2.2. Pruebas Internas	101
3.2.2.1. El Horror y el gusto isabelino	101
3.2.2.2. “The Colour of the Stile”	103
3.2.2.2.1. Tragicomedia	104
3.2.2.2.2. Personajes – Personas	106
3.2.2.2.3. El Lenguaje de Shakespeare	109
3.3. Siglo XIX	111
3.4. Primera Mitad Siglo XX: 1900 – 1955	123
3.5. Segunda Mitad Siglo XX: 1955 – 2000	136
3.5.1. <i>Titus Andronicus</i> : Lenguaje Verbal / Lenguaje Visual	136
3.5.1.1. Desintegración lingüística en <i>Titus Andronicus</i>	136
3.5.1.2. Lenguaje Visual: Lenguaje Corporal e Identificación con lo Externo	142
3.5.1.3. Lenguaje Visual: Estilización del Horror en <i>Titus Andronicus</i>	147
3.5.1.4. El Carácter Emblemático en <i>Titus Andronicus</i>	154

3.5.2. El Rito en <i>Titus Andronicus</i>	160
3.5.2.1. Introducción	160
3.5.2.2. Ritual griego y Psicoanálisis: Muerte y Regeneración	165
3.5.2.3. Sacrificio y Distinción Cultural en <i>Titus Andronicus</i>	170
3.5.3. Identidad y Alienación	178
3.5.3.1. Introducción	178
3.5.3.2. Alteridad – Identidad: Criminal – Poder Monárquico	182
3.5.3.3. Alteridad – Identidad : Discurso Colonial	188
3.5.4. Textualidad en <i>Titus Andronicus</i> : Heather Kerr	194
3.5.4.1. Violencia y Escritura	198
3.5.4.2. Ricoeur y Geertz: La Acción Humana como Inscripción Textual	199
3.5.4.3. Documento – Monumento / Foucault: Historia Total – Historia General	200
3.5.4.4. Repetición como Control Social	201
3.5.4.5. “Reading Process” – La Carta de Aaron	202
3.5.5. Aproximación Feminista a <i>Titus Andronicus</i>	205
3.5.5.1. Feminismo y Psicoanálisis	205
3.5.5.1.1. La madre devoradora y la fase de “pre-Edipo” en <i>Titus Andronicus</i>	205
3.5.5.1.2. Tamora / Lavinia: Orden Imaginario / Orden Simbólico	209
3.5.5.1.3. Miedo Masculino / Autoridad Femenina	212
3.5.5.2. “Sexual Politics”: Isabel I	224
3.5.5.3. La Violación	232
3.5.5.4. Lavinia y la expresión verbal	241
3.5.5.5. Lenguaje Corporal	250
3.6. Conclusión	253
4. Horizontes de Lectura: Paradigmas	255
4.1. Séneca	256
4.1.1. Séneca y el Drama Isabelino	256
4.1.2. Séneca y <i>Titus Andronicus</i>	264
4.1.2.1. Citas senequistas en <i>Titus</i>	264
4.1.2.2. El bosque en <i>Titus</i> y en Séneca	268
4.1.2.3. Conflictos familiares	270

4.1.2.4. Fragmentación corporal	271
4.1.2.5. Desequilibrio del orden natural	272
4.1.2.6. La mujer en Séneca	274
4.1.2.7. La fosa	276
4.2. Ovidio	278
4.2.1. Introducción	278
4.2.2. <i>La Metamorfosis</i> en <i>Titus Andronicus</i>	282
4.2.2.1. La violación: Filomela, Dafne, Io	282
4.2.2.2. Metamorfosis de la violencia: E.Waith	292
4.2.2.3. Metamorfosis y Corrupción Física	294
4.2.2.4. Hécuba: Metamorfosis del dolor	297
4.2.2.5. Las piedras en <i>Titus</i> y la <i>Metamorfosis</i>	299
4.2.2.6. Las Cuatro Edades	301
4.2.2.7. Pitágoras: Continuidad y Cambio Político	305
4.3. Contexto Literario de la época	307
4.3.1. Introducción	307
4.3.2. <i>The Fall of Princes</i>	314
4.3.2.1. Orígenes	314
4.3.2.1.1. <i>De Casibus</i> y <i>The Mirror for Magistrates</i>	314
4.3.2.1.2. La Fortuna	316
4.3.2.2. Análisis Textual	322
4.3.2.2.1. La caída del gobernante en escena	322
4.3.2.2.2. La Fortuna en escena	328
4.3.3. “Morality Plays”	333
4.3.3.1. Introducción	333
4.3.3.2. “Morality Plays” – “The Vice”	334
4.3.3.3. “The Moor”	338
4.3.3.4. Aaron	340
4.3.3.4.1. Aaron: “the incarnate devil” (V, i, 40)	340
4.3.3.4.2. Aaron y el engaño	343
4.3.3.4.3. Aaron – La risa del villano, su público y su motivación	349

4.3.3.4.4. Aaron – Tragedia, burla y terror	357
4.3.4. Campos figurativos y temáticos en el contexto literario de <i>Titus Andronicus</i>	362
4.3.4.1. Violencia: Desintegración física	362
4.3.4.2. Violencia: Desintegración política y emocional	372
4.3.4.3. Venganza	380
4.3.4.3.1. Introducción	380
4.3.4.3.2. Actitud isabelina ante la venganza	383
4.3.4.3.3. Tragedia de Venganza	386
4.3.4.3.3.1. El escenario de la venganza: el bosque en <i>Titus Andronicus</i> y en <i>The Battle of Alcazar</i>	386
4.3.4.3.3.2. Planteamiento de la venganza en <i>Titus Andronicus</i> y <i>The Spanish Tragedy</i>	390
a) Disimulación y Locura	390
b) “Veritas Temporis Filia”	393
c) Justicia	396
4.3.4.3.3.3. La retórica de la venganza: Séneca	399
a) <i>Titus Andronicus</i>	399
b) <i>Gorboduc, Apius and Virginia, The Misfortunes of Arthur, The Spanish Tragedy,</i> <i>The Battle of Alcazar, Selimus, Locrine y Tamburline</i>	402
1. <i>Gorboduc</i>	403
2. <i>Apius and Virginia</i>	404
3. <i>The Misfortunes of Arthur</i>	405
4. <i>The Spanish Tragedy</i>	408
5. <i>The Battle of Alcazar</i>	409
6. <i>Selimus</i>	410
7. <i>Locrine</i>	412
8. <i>Tamburline</i>	413
5. Ubicación genérica de <i>Titus Andronicus</i>	417
5.1. Introducción	417
5.2. <i>Titus Andronicus</i> y la obra histórica	422
5.2.1. Introducción	422
5.2.2. División interna – Universo político en descomposición	427

5.2.3. La imagen maternal del Estado	430
5.2.4. Mutilación del Estado y violencia escénica	432
5.2.5. El jardín del Estado	435
5.2.6. Declive político del gobernante	440
5.2.7. Personajes femeninos en las obras históricas	443
5.2.7.1. <i>Henry VI I, II, III</i>	441
5.2.7.2. <i>King John</i> y <i>Richard III</i>	449
5.2.8. Tempestad personal y tormenta política	450
5.3. <i>Titus Andronicus</i> y las tragedias: <i>Hamlet</i> , <i>Otello</i> , <i>King Lear</i> y <i>Macbeth</i>	459
5.4. <i>Titus Andronicus</i> y la obra romana	476
5.4.1. Introducción	476
5.4.2. Delimitación espacial de las obras romanas	479
5.4.3. El cuerpo político en Roma	490
5.4.4. El cuerpo como espectáculo	493
5.4.5. Espacio Público – Espacio Privado	497
5.4.6. Política y Teatro	501
5.4.7. La mujer romana en Shakespeare	507
5.5. Conclusión	510
6. Conclusión	515
7. Bibliografía Citada	521
7.1. Fuentes Primarias	521
7.1.1. Ediciones de <i>Titus Andronicus</i>	521
7.1.2. Ediciones de las obras completas de Shakespeare. Siglos XVII y XVIII	521
7.1.3. Ediciones de obras de Shakespeare	522
7.1.4. Obras anónimas	523
7.1.5. Otras fuentes primarias	523
7.2. Fuentes Secundarias	526
8. Apéndices	545
8.1. Apéndice 1	545

8.2. Apéndice 2	548
8.3. Apéndice 3	549
8.4. Apéndice 4	550
8.5. Apéndice 5	552
8.6. Apéndice 6	553
8.7. Apéndice 7	556
8.8. Apéndice 8	557
8.9. Apéndice 9	559
8.10. Apéndice 10	560
8.11. Apéndice 11	561

1. Introducción

En 1594, el productor teatral Philip Henslowe anota en su diario, por primera vez, la realización de una representación teatral de *Titus Andronicus* en The Rose en Londres. En 1955, Peter Brook hace renacer la obra sobre el escenario del Stratford Memorial Theatre. La recaudación que se consigue en 1594 es una de las más altas de esos años. La repercusión de la producción de Brook despierta, por fin, la curiosidad de la crítica y del público en general por la obra. Desde la primera representación hasta la de Brook pasaron más de tres siglos y medio durante los cuales la obra cayó en el olvido, en el desprecio y en la distorsión interpretativa por parte de la crítica literaria y de los directores de teatro.

La violencia, no sólo escénica, sino también verbal que encierra *Titus Andronicus*, una obra en la que tienen lugar un sacrificio humano, una violación, diez asesinatos, seis personajes que sufren mutilaciones y dos que son despedazados para, más tarde, ser devorados por su propia madre, colaboró para que se hiciera un gran esfuerzo crítico por evitar señalar al texto como creación de Shakespeare. De igual modo, la aparición de una retórica sumamente elaborada en escenas de extrema violencia se consideraba un error dramático que un autor como Shakespeare, creador de obras tan equilibradas como sus grandes tragedias, no podría haber construido. Del mismo modo, no se concebía que la artificialidad de los personajes que *Titus Andronicus* presentaba fuera obra del creador de *Hamlet* o *King Lear*. Desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX, es decir, hasta la representación de Brook, la mayor preocupación crítica fue la de encontrar al verdadero autor de la obra ya que, pese a los testimonios de finales del siglo XVI y del XVII que testificaban que la obra era de Shakespeare, se rechazaba plenamente dicha idea. Peele fue el elegido. Shakespeare, quizá, hubiese colaborado en alguna revisión posterior de la obra, pero las deficiencias dramáticas que la crítica percibía en el texto eran responsabilidad de otro dramaturgo. Se trataba, al fin y al cabo, de limpiar el honor teatral de Shakespeare que, de este modo, seguía siendo reconocido como el autor de las grandes obras en las que la crueldad y la violencia eran mínimas en comparación con la presentada en *Titus*; en las que el lenguaje de los personajes se aleja de la artificialidad y nos presenta una multiplicidad de niveles de análisis e interpretación; en las que el humor va unido también a una lucidez retórica impensable en *Titus*; y en las que presenciamos la elaboración de temáticas filosóficas y políticas que *Titus* no desarrolla. Ya que *Titus* no presentaba ninguno de los ingredientes que hacían de los textos de Shakespeare verdaderas obras de arte, la mayor parte de la crítica rechazó su análisis.

Con la representación de Brook, la visión de la crítica mundial con respecto a la obra evolucionó. Brook observó en la obra un carácter violento, a la vez que simbolista, y una gran fuerza ritual que podía cautivar a su público, como, de hecho, así fue. La revalorización del texto fue evidente y la disputa literaria sobre la autoría de la obra desaparece. La crítica psicoanalítica, la deconstructiva, el “nuevo historicismo”, el “materialismo cultural”, la antropología cultural y las corrientes feministas encontraron en el aspecto crudo y sangriento de la obra su centro motor. Lo que durante siglos mantuvo a la crítica alejada del texto hace que, en la segunda mitad del siglo XX, la obra capte la atención de numerosos lectores, críticos, directores y espectadores. El marcado carácter simbólico de la fosa y el hecho de que Tamora devore a sus hijos en escena sugerían numerosas connotaciones psicoanalíticas para cierta crítica. La aproximación deconstructiva observaba en la obra una clara relación entre la violencia y un lenguaje que destruye la realidad que intenta plasmar el texto. De igual modo, la violación de Lavinia provoca que una estructura organizada, como la romana, a la que identifican con la imagen del “texto clásico” definido por Barthes, se convierta en una nueva estructura, desprovista de un centro organizador, en la que los símbolos que identifican el orden romano se convierten en significantes que continuamente buscan un referente que nunca llegan a alcanzar. Para el “nuevo historicismo”, la violencia en la obra ayuda, finalmente, a mantener la autoridad del Estado romano y el carácter teatral de la función política. Sin embargo, el “materialismo cultural” observa en dichos actos de violencia la fractura de dicha autoridad. La antropología cultural apoya sus argumentos principalmente en el sacrificio de Alarbus y en las acciones rituales y violentas que organizan el universo cultural romano que presenta la obra. La violencia ejercida sobre Lavinia en la obra es el aspecto central que destaca la crítica feminista, que ve en Lavinia un claro ejemplo de represión femenina a lo largo de la historia.

A lo largo de nuestro estudio, analizaremos cada una de las propuestas críticas sobre la obra que hemos encontrado desde el año 1594 hasta nuestros días. Veremos, en primer lugar, la diversidad de interpretaciones que, según la época, un texto puede provocar en el lector a lo largo de más de cuatro siglos. Este análisis nos ayuda a observar que existen determinadas metodologías de análisis que han mantenido muchos aspectos interesantes de la obra enterrados durante todo este tiempo. Consideramos que no existe, hasta ahora, un estudio sobre *Titus Andronicus* que rescate los orígenes literarios en los que su construcción dramática se apoya y que intente definir qué tipo de obra es, es decir, dentro de qué género dramático podríamos incluirlo, si esto es posible. Desde el siglo XVII hasta la primera mitad del XX, existen muy pocos estudios sobre la obra que le reconozcan algún valor dramático. El principal error metodológico durante estos siglos ha

consistido en analizar la obra dentro de un contexto literario equivocado. Es decir, la obra ha sido examinada teniendo como punto de referencia obras muy posteriores a su composición y pertenecientes a una fase de producción del autor incorrecta. Dicha crítica esperaba encontrar en el texto similitudes evidentes entre *Titus* y obras posteriores de Shakespeare, que presentan una evolución dramática que todavía no ha tenido lugar durante estos años de juventud del dramaturgo. Nuestra apuesta principal es la de presentar un análisis que dirija la mirada hacia mediados del siglo XVI y no hacia principios del siglo XVII. Es decir, *Titus* debe ser analizada según las convenciones literarias que presentaban obras compuestas desde 1560, como *Gorboduc* (1561-62), *Apianus and Virginia* (1563), *Cambises* (1569), *The Misfortunes of Arthur* (1587-88), *The First Part of Tamburlaine the Great* (1587), *The Second Part of Tamburlaine the Great* (1588) *The Battle of Alcazar* (1588-89), *The Tragical History of Dr Faustus* (1588), *The Jew of Malta* (1590), *The Spanish Tragedy* (1592), *The First of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* (1594), *Lochrine* (1594) o *The Wounds of Civil War* (1594), entre muchas otras. El análisis de la obra, desde este punto de vista, nos permitirá tener una visión correcta de los códigos teatrales con los que Shakespeare estaba trabajando. El hecho de que la obra presente todavía un tipo de personaje artificial, una retórica exuberante y una violencia extrema nos anima a adentrarnos en el universo senequista y ovidiano, en el que el dramaturgo isabelino estaba inmerso. De este modo, conseguimos desenterrar, con la ayuda del propio texto, una defensa ante planteamientos críticos erróneos que no encontraban sentido, por ejemplo, a la fusión entre la marcada violencia del texto y, según este tipo de crítica, la incongruente belleza de la retórica que la acompaña. Tras este tipo de aproximación al texto, hemos conseguido, al menos, la satisfacción personal de, como ya señalaba Hans Robert Jauss, comprender la obra con placer y disfrutarla comprendiéndola (1986: 13).

Con respecto a las aproximaciones críticas de la segunda mitad del siglo XX, debemos señalar que éstas se interesan por la obra sólo tras la detección en ella de una serie de aspectos que responden correctamente a unas preguntas que ellos se hacen desde su propio presente. Es decir, las inclinaciones históricas, sociales y psicológicas de estos críticos están fijadas con anterioridad al análisis del texto, por lo que el enfoque crítico está ya predeterminado por sus propios intereses. Es muy difícil enfrentarse al análisis de un texto sin que nuestra posición histórica, ya desde el siglo XXI, no entorpezca el proceso de comprensión de la obra. Nunca, posiblemente, lleguemos a saber con exactitud y con una total seguridad cómo fue la obra realmente interpretada en 1594, cuáles fueron las verdaderas fuentes de la historia que narra *Titus Andronicus*, qué quería decir el autor en determinados momentos de la obra o qué efecto deseaba conseguir en cada escena o con

cada verso. Podemos reconstruir, hasta cierto punto, el pasado, pero sin dejar de tener en cuenta que la distorsión durante tres siglos y medio ha sido muy profunda.

Sin embargo, el diálogo con el texto es fundamental en nuestro intento de llegar al presente de la obra, es decir, en nuestro intento de averiguar la relación que el texto presenta con las convenciones literarias que existían en ese momento. Debemos tener siempre presente la distancia estética existente entre la época isabelina y nuestro presente histórico. El texto comenzará a revelarnos su riqueza cuando intentemos separarnos de nuestro presente y nuestra curiosidad literaria nos traslade a lo que para nosotros constituiría nuestro pasado y para el texto su propio presente. Tal y como señala Wolfgang Iser: “once the reader is entangled, his own preconceptions are continually overtaken, so that the text becomes ‘his present’ while his own ideas fade into the ‘past’; as soon as this happens he is open to the immediate experience of the text, which was impossible so long as his preconceptions were his ‘present’” (1988:64). Nuestra metodología de análisis comparte, por lo tanto, numerosos puntos en común con ciertos planteamientos de la “teoría de la recepción”. Consideramos fundamental en el proceso de comprensión de una obra el diálogo que proponen entre el lector y el texto y entre el texto y su propio presente. A través de este diálogo con el texto, el lector debe averiguar cuáles son las preguntas a las que la obra está respondiendo. No deberíamos acercarnos a *Titus Andronicus* con unas preguntas ya establecidas que responden a unos intereses personales y a nuestra propia situación histórica. Debemos descubrir las preguntas a las que el texto responde. Debemos, por lo tanto, averiguar cuáles fueron los horizontes de expectativas del público isabelino para, así, averiguar a qué tipo de preguntas estéticas el texto funciona como respuesta.

Hemos dividido nuestro estudio en cuatro apartados bien diferenciados. En primer lugar, realizaremos una introducción a la obra en la que planteamos la disputa crítica existente sobre la fecha, autoría y fuentes del texto. Haremos mención también a los cambios que la obra sufrió hasta ser incluida en el *First Folio* y, como último apartado de este capítulo inicial, recorreremos la historia escénica de la obra. Observaremos cómo muchas de las conclusiones a las que ciertos críticos llegan, incluso en aspectos como el de la fecha de composición de la obra, muestran el deseo de la crítica de aislar la obra de la producción total de Shakespeare. Será también interesante observar cuáles fueron las dificultades que el texto ha planteado a lo largo de la historia a multitud de directores teatrales que han deseado plasmar la obra en escena. En segundo lugar, dedicaremos un amplio apartado a sumergirnos en la recepción crítica que ha recibido la obra desde 1594 hasta nuestros días. No es nuestra intención invalidar todas las propuestas críticas que se han hecho

sobre la obra. Observaremos que algunas de las conclusiones a las que ciertos críticos han llegado son perfectamente compatibles con el análisis que pretendemos llevar a cabo. Algunos de los estudios que analizan el carácter visual, emblemático y ritual de la obra son muy interesantes y nos ayudan a comprender mejor ciertos aspectos de la obra que realzan aún más su valor literario. Sin embargo, nuestro análisis se centrará principalmente en dar respuesta a una serie de preguntas que reconstruirán el contexto literario del texto. Nos centraremos en averiguar a qué tradiciones literarias responde la construcción del personaje, la retórica, el humor grotesco, la acción violenta o la estructura de la obra. De este modo, intentaremos averiguar qué deseaba ver el público en escena durante esos años y qué convenciones dramáticas seguían los dramaturgos a finales en la segunda mitad del XVI. Tendremos siempre como punto de referencia para aceptar o rechazar la validez de una aproximación crítica la adecuación de dicha posición a las características del contexto literario de la obra. En tercer lugar, plantearemos nuestra apuesta personal y analizaremos los horizontes de lectura de *Titus Andronicus*. Para ello, la visión en conjunto de la obra de Séneca y la de Ovidio, como influencias literarias clásicas fundamentales en la obra, adquiere gran protagonismo en nuestro estudio. La tercera sección de este apartado expondrá los resultados de un análisis comparativo entre *Titus* y un grupo de obras como las señaladas anteriormente, escritas en Inglaterra desde 1560 hasta 1594 aproximadamente. El fruto de este análisis y de estas lecturas darán como resultado el hallazgo de muchas de las respuestas a las preguntas que nos planteábamos anteriormente. A través de esta recontextualización de la obra, observaremos que el texto comienza a adquirir un valor dramático en la medida en la que responde a la perfección a los parámetros teatrales de su periodo y a los gustos de su público. Desde la perspectiva crítica que nuestro estudio presenta, *Titus Andronicus* evoca una manera de hacer teatro que refleja su propio presente, apoyándose en el pasado, y, también en ocasiones, con la mirada puesta en el futuro.

Una parte de la crítica ha rechazado la autoría de Shakespeare de *Titus Andronicus* al señalar que la obra no presenta elementos en común con el resto de la producción del dramaturgo, especialmente con la posterior. Decidimos comprobar la validez de esta afirmación en nuestro último apartado. Para ello, planteamos un análisis comparativo entre *Titus* y las obras históricas, las cuatro grandes tragedias y las obras romanas. En primer lugar, pretendíamos descubrir si estas obras presentaban o no nexos de unión con *Titus*. También pretendíamos con este análisis comprobar a qué grupo de obras históricas, romanas o tragedias *Titus* se asemejaba más. Sin embargo, esto nos planteaba un problema. La categorización genérica que divide a las obras de Shakespeare en subgéneros no estaba tan delimitada en 1594. Esta división era retrospectiva. Por

lo tanto, no podemos clasificar la obra según estos parámetros. Siguiendo con nuestro intento de volver siempre al presente del texto, debíamos ser conscientes de cuál era la división en géneros existentes en aquella época. Pero de nuevo esto nos planteó un problema. En 1594, existía una división prescriptiva de los géneros en comedias y tragedias basadas en las normativas clásicas definidas por Aristóteles y Horacio. Sin embargo, productivamente lo que se representaba sobre el escenario era muy diferente. Nuestro objetivo era, por lo tanto, definir qué tipo de obra *Titus Andronicus* era en 1594 teniendo en cuenta todos estos factores. Pese a todo, decidimos dividir los capítulos en secciones que separaran las obras en históricas, tragedias y obras romanas por motivos principalmente de orden expositivo. Este análisis nos ayudó a comprobar que ya desde *Titus*, Shakespeare refleja en sus obras una conciencia retórica que se mantiene a lo largo de toda su producción. Sin embargo, las diferencias esenciales que la obra presenta con estos textos nos ayudaron a confirmar que *Titus Andronicus* no puede ser analizada en comparación con este tipo de obra sino que es imprescindible un análisis de la obra dentro un contexto literario apropiado que definirá asimismo su ubicación genérica. Trasladémonos, por lo tanto, al presente de Shakespeare e intentemos reconstruir el universo escénico que el público isabelino presenciaba cuando iba al teatro.

2. Edición de *Titus Andronicus*

2.1. Fechas

ne –Rd at titus & ondronicus the 23 of Jenewary iijli viijs (Foakes y Rickert 1961: 21).

De este modo anotaba Philip Henslowe en su diario los datos con relación a la primera representación de *Titus Andronicus* llevada a cabo por la compañía de Sussex el 23 de enero de 1594 en The Rose¹. El término “ne” de esta anotación es el elemento central en el que la crítica se ha basado tradicionalmente para señalar el año 1593 como la fecha de creación de la obra. El 6 de febrero de 1594, sólo unos días después de que se llevara a cabo la representación señalada por Henslowe, John Danter registra en la Stationer’s Register los siguientes textos:

vjo die ffebruarij

John Danter: Entred for his Copye vnder
thandes of bothe the wardens
a booke intituled a *Noble*
Roman Historye of Tytus
Andronicus ...vjd

Iohn Danter: Entred alsoe vnto him by
warrant from Mr Woodcock
the ballad thereof ... vjd (Arber 1875: 304).

Indicios como la anotación de Henslowe, los datos del Stationer’s Register y el hecho de que Danter publicara el primer cuarto en el mismo año 1594 para Edward White y Thomas Millington, han llevado a muchos análisis de la obra a considerar el año 1593 como la fecha de composición del texto. A todo esto se añaden los paralelismos existentes entre la obra y los poemas “The Rape of Lucrece”, cuya fecha suele establecerse entre 1593 y 1594 y cuya entrada en la Stationer’s Register aparece el 9 de mayo de 1594 y “Venus and Adonis”, registrada el 25 de Junio de 1593².

¹ En *Shakespeare. A Life* (1999), Park Honan destaca el papel de Henslowe durante estos años: “Philip Henslowe, a former dyer’s apprentice who had married his master’s rich widow, took a lease on the Little Rose estate, near Rose Alley and Maiden Lane. Once the site of a rose garden, the lot had been charitably bequeathed to the parish of St Mildred, Bread Street, and Henslowe saw money in it. With John Cholmley, a grocer, he planned a theatre, and his deed, of 10 January 1587, refers to ‘a playe howse now in framinge and shortly to be erected’. (This seems to mean that the Rose playhouse, like the Red Lion, was prefabricated before it was set up). Possibly Chomley died or opted out of the project. But the Rose flourished. So did Henslowe, who became the age’s greatest theatrical landlord” (1999: 103). Véase también Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1642* (1999: 19-20).

² Geoffrey Bullough, en *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* vol.VI (1966), se atreve a situar la obra en 1593 basándose en la similitud que encuentra en algunos temas entre la obra y “Venus and Adonis”. Con respecto a la relación con “The Rape of Lucrece” Bullough señala que el tema central “may have been suggested by the rape of Lavinia rather than vice versa, though it made an excellent companion-picture to the passion of ‘Venus and Adonis’” (1966: 32). De igual modo John Dover Wilson, en su edición de la obra de 1948, señala que la fecha de entrada de

Sin embargo, existen datos que apuntan hacia fechas de composición de *Titus Andronicus* anteriores al año 1593. Como ya hemos indicado, la ambigüedad del término “ne”, utilizado por Henslowe en su diario, ha sido central en la discusión crítica sobre la fecha de composición de la obra. Pese a la opinión de críticos como Jonathan Bate, que señalan tajantemente que “‘new’ is the obvious interpretation of Henslowe’s ‘ne’” (ed.*Titus* 1995:70), otros, como por ejemplo Harold Metz (1978:113) y Eugene Waith (ed.*Titus* 1994:10), discrepan de tal afirmación. Basados en las investigaciones llevadas a cabo principalmente por W.W. Greg (1908) y por Foakes y Rickert, según Metz y Waith el significado de “ne” no tenía por qué indicar exclusivamente la primera representación de una obra, sino que también podía referirse, en primer lugar, a la primera representación llevada a cabo por una compañía determinada, en este caso la Sussex, o, en segundo lugar, a la representación de una obra revisada³.

Debido a la ambigüedad del término, numerosos estudios se han centrado en analizar elementos que aporten nuevos datos que ayuden a concretar la fecha de composición de la obra. Uno de estos elementos es la portada del primer cuarto, en la que leemos lo siguiente: *The Most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus: As it was Plaide by the Right Honourable Earle of Darbie, Earle of Pembroke, and Earle of Suffex their Servants*. La interpretación de este título ha dividido la opinión de la crítica en dos grupos. En primer lugar, críticos como E.K.Chambers (1930: 319), J.D.Wilson (ed.*Titus* 1948: xliii, xlvi) o Waith (ed.*Titus* 1994:8-10) han defendido la teoría de que la obra, antes de ser representada por los Sussex’s Men en 1594, ya fue representada primero por los Strange’s Men y los Pembroke’s Men. Esta teoría podría incluso situar la fecha de la obra, en el caso más extremo, antes de 1592. La compañía que antes pudo representar la obra fue la de los Strange’s Men, que empezó a funcionar en 1590 y desapareció en 1594. La compañía de los Pembroke’s Men comenzó en 1592 y, debido a problemas económicos, cerró en septiembre de 1593. Debido al cierre de los teatros en Londres en los años 1592 y 1593, y por lo que sabemos por el diario de Henslowe, la única fecha en la que *Titus* pudo haber sido interpretada por los Strange’s

“The Rape of Lucrece” en el Stationer’s Register y las semejanzas que presenta con *Titus* “strongly suggests, if it does not prove, that Shakespeare was working on *Titus* and ‘Lucrece’ at almost the same time” (ed.*Titus* 1948: xxxviii).

³ W.W.Greg en *Henslowe’s Diary. Part II* (1908), expone las opiniones de Malone y de Fleay que coinciden en identificar “ne” como “new enterlude” frente a la de Collier que simplemente lo consideraba una referencia a la palabra “new”. Greg se opone a la primera conclusión al comprobar que “enterlude” no es utilizado por Henslowe en ningún momento en su diario. Tras el estudio de las anotaciones precedidas por tal término, las conclusiones a las que Greg llega son las siguientes: “(i) that the play was new to the stage and had never before been acted; (ii) that it was new to the company, but had been previously represented by some other body; (iii) that it was new in its particular form, having received alterations since it was last acted” (1908: 148). Foakes y Rickert, tras apoyar las teorías de Greg, aportan una nueva teoría que muestra que “the most significant common factor about the entries marked ‘ne’ is that the takings for these performances were always high (...) One possibility which covers all occurrences of ‘ne’ is that this refers to the licensing of a playbook for performance by the Master of the Revels” (1961: xxx).

Men habría sido entre el 19 de febrero y el 23 de junio de 1592, de lo cual no hay constancia en el diario y, más tarde, desde el 29 de diciembre hasta el 1 de febrero de 1593. En esta última fecha, hay registradas tres representaciones de un *Titus*, pero no hay certeza de que las anotaciones de Henslowe se refieran a *Titus Andronicus* ya que podrían referirse a otro texto llamado *Titus and Vespasian* publicado en abril de 1592. Por lo tanto, si esta compañía representó la obra, podría haber sido antes de 1592, pero tampoco hay constancia de ello⁴.

El segundo grupo, liderado por la tesis que Paul Bennet expuso en 1955, y entre los que se encuentran críticos como David George (1981) o Bate (ed. *Titus* 1995), defiende la teoría de que la obra fue representada por un grupo de actores que, procedentes de las tres compañías, se unieron para formar la compañía de Sussex, primera en representar la obra⁵. Este grupo de críticos sitúa, por lo tanto, la composición de la obra poco antes de la fecha en la que se producen estas representaciones, es decir, finales de 1593. Bate completa esta teoría al señalar como prueba el hecho de que hasta el segundo cuarto no aparece la frase “as it hath sundry times been played” tras el título de la obra (ed. *Titus* 1995: 76-77). Bate indica que la aparición de esta frase en la portada de las obras era un claro signo de la clara popularidad de una obra que ya había sido representada con anterioridad. El hecho de que esta aclaración no aparezca en el cuarto de 1594 prueba, para Bate, que este primer cuarto es una obra recién terminada y que es representada por primera vez por una compañía de teatro formada por actores que actuaban para las tres compañías⁶.

Como contrapunto a esta teoría, un gran número de estudios, como los de Arthur Symons (ed. *Titus* 1885), J.Q.Adams (ed. *Titus* 1936) y T.W.Baldwin (1959), han aceptado como prueba concluyente para situar la obra como anterior a 1592 la posible alusión a *Titus Andronicus* que aparece en una obra anónima llamada *A Knack to Know a Knaves*, representada el 10 de junio de 1592

⁴ J.C. Maxwell en su edición de *Titus Andronicus* publicada por primera vez en 1953, señala que “those who believe in a late date for *Titus* may be conceded the point that it is odd that such a popular play should not have been put on in 1592, if it were already in existence and in the company’s repertoire” (ed. *Titus* 1991: xxiii).

⁵ Paul Bennet, en “The Word ‘Goths’ in *A Knack to Know a Knaves*” (1955) afirma que “*Titus Andronicus* was indeed ‘ne’ on 24 January, 1594, and that it was first performed by a mixed company of actors, mostly Sussex’s, as Henslowe notes, but also with a few of Derby’s and Pembroke’s. It may be noted, for whatever it is worth, that the companies are mentioned in alphabetical order” (1955: 462). David George en “Shakespeare and Pembroke’s Men” (1981) apoya esta teoría afirmando que “Bennet has hit a very likely point: that as the plague-years rolled on – early 1594 marked eighteen months of theatrical disruption – all sorts of mergers were attempted as measures to stave off ruin” (1981: 317).

⁶ J. Bate apoya también la fecha que rodea a 1594 apoyándose en un comentario que hace el Clown en *Titus Andronicus*: “Ho, the gibbet maker? He says that he hath taken them down again, for the man must not be hanged till the next week” (IV, iii, 80-82). Bate recoge un dato histórico del 31 de marzo de 1593 en el que dos puritanos fueron llevados a la horca, en el último minuto fueron indultados y devueltos a prisión para ser colgados siete días más tarde (ed. *Titus* 1995: 77). Las citas de *Titus Andronicus* a lo largo de todo nuestro estudio corresponderán a la edición de Bate de 1995.

por los Strange's Men y registrada el 7 de enero de 1594⁷. En un momento de la obra Osric le dice al rey Edgar:

Osric: My gracious Lord, as welcome shall you be,
To me, my Daughter, and my sonne in Lawe,
As Titus was unto the Roman Senators,
When he had made a conquest on the Goths:
That in requital of his service done,
Did offer him the imperial Diadem:
As they in Titus, we in your Grace still fynd,
The perfect figure of a Princelie mind (1488-1495)⁸.

Si se acepta que la referencia en *A Knack to Know a Knave* apunta directamente a *Titus Andronicus*, se podría afirmar que la obra se debía estar ya representando antes del 10 de Junio de 1592.

Pero de nuevo nos encontramos con el grupo de críticos que defienden la producción conjunta de *Titus* y que consideran, apoyados de nuevo en las teorías de Bennet, que la cita en *A Knack to Know a Knave* realmente se refiere a *Titus and Vespasian* y no a *Titus Andronicus*. Bennet considera que el ejemplar que se posee de *A Knack to Know a Knave* es un cuarto de 1594 “garbled, mutilated, corrupt (...) unplayable, incoherent, and downright unintelligible in spots” (1955a: 423). Una de las referencias que, según Bennet, no es original de *A Knack to Know a Knave* se encuentra precisamente en la cita que sirve como prueba para situar la fecha de *Titus Andronicus* antes del año 1592. La referencia a “Goths” en estas líneas debería ser sustituida, según Bennet, por “Jews”. Esto afianzaría la teoría de que estas líneas no hacen alusión a *Titus Andronicus* sino a *Titus and Vespasian*. La cercanía en la representación de ambas obras, es decir, el 11 de abril de 1592 en el caso de *Titus and Vespasian* y sólo dos meses después en el caso de *A Knack to Know a Knave*, refuerza la tesis de Bennet. Según el crítico, la confusión en los términos se produjo ya que, durante la reconstrucción de memoria del texto por parte de algunos de los actores de los Strange's Men a finales del año

⁷ A.Symons en su edición de *Titus Andronicus. The First Quarto, 1600* (1885) afirma que “*A Knack to Know a Knave* refers in distinct terms to the events which form part of the first scene of *Titus Andronicus*” (ed.*Titus* 1885: v). Para J.Q. Adams, en su edición de *Titus Andronicus. The First Quarto 1594* (1936), “the first unmistakable allusion to the play is found in *A Knack to Know a Knave*” (ed.*Titus* 1936: 10). Por su parte, Wilson considera que la alusión que encontramos en *A Knack to Know a Knave* se refiere a *Titus Andronicus* sin que esto signifique que la obra se escribiera antes de 1592. Wilson opina que la fecha de composición de la obra es 1593 y que “the allusion and *Titus Andronicus* were written by the same author, who when he composed the passage in *A Knack* was familiar with the story of Titus and perhaps already contemplating a play on the subject” (ed.*Titus* 1948: xlv). Como veremos al analizar el tema de la autoría, Wilson considera que este autor no es Shakespeare, sino Peele. Sin embargo, T.W.Baldwin en *On the Literary Genetics of Shakespeare's Plays* (1959) considera la alusión como prueba de que “some form of *Titus* was on the stage in London by June, 1592” (1959: 440). Metz apoya la teoría de Steevens al señalar que “only in Shakespeare's play is Titus welcomed by the Roman Senators after a conquest of the Goths and offered the imperial throne” (1978: 113). Por último, la referencia a *Titus* es “remarkably exact” para Waith (ed. *Titus* 1994: 5).

⁸ Las citas de esta obra provienen de la edición realizada por G.R.Proudford (1963).

1593 o principios de 1594, se estaban produciendo los ensayos, por parte de estos mismos actores, de *Titus Andronicus*, por lo que la confusión entre ambos textos pudo haber sido posible (1955b: 462-63). Según George, “the actors who reconstructed the play were only a few of the original performers, and they made a thorough mess of the job” (1981: 317).

Frente a estas posturas, que establecen finales de 1593 y principios de 1594 como posible fecha de la obra, aparecen otras especulaciones que sitúan la obra con anterioridad. Durante los años de la peste, entre 1592 y 1594, se crea una compañía de teatro liderada por actores como Robert Browne y Richard Jones que comienzan a representar obras por Europa. Es posible que éstos ya hubiesen actuado en compañías las cuales, según algunas teorías, podrían haber representado *Titus Andronicus* en Inglaterra (Waith ed. *Titus* 1994: 7). Browne y Jones pudieron interpretar en Alemania una versión de la obra en alemán llamada *Tragoedia von Tito Andronico*⁹. Esta obra fue publicada en 1620 en una colección de obras llamada *Englische Comedien und Tragedien*, las cuales habían sido representadas por actores ingleses en Alemania. Existen muchas dudas acerca de la fecha de composición de tal obra e incluso de la fuente que muchos identifican no con *Titus Andronicus* sino con *Titus and Vespasian*¹⁰. Sin embargo, frente a esta postura, críticos como Bate afirman que “anyone who reads it without prejudice will conclude that it is a translation of Shakespeare’s play into plain German prose” (ed. *Titus* 1995: 44). Si la representación se hubiese llevado a cabo en esas fechas y realmente la fuente de la obra fuera *Titus Andronicus*, podríamos asegurar que *Titus Andronicus* ya existía con anterioridad a 1592.

Maxwell adelanta aún más la fecha de composición de la obra y afirma que “there does not seem to be anything that flatly contradicts a date about 1589-90” (ed. *Titus* 1991: xiv). Maxwell señala una correspondencia entre unas líneas de *The Troublesome Reign of King John*, publicado en 1591, y unas líneas de Aaron en *Titus Andronicus*. En las escenas finales de *The Troublesome Reign of King John*, el rey se arrepiente de sus crímenes diciendo:

King: How, what, when, and where, have I bestow’d a day
That tended not to some notorious ill? (Pt II, viii, 85-86).

Maxwell aprecia en estas palabras una clara relación con las siguientes de Aaron en *Titus Andronicus*:

Aaron: Even now I curse the day, and yet, I think,
Few come within the compass of my course,

⁹ Véase W. Brackman (1967: 9-117), (1968: 9-65).

¹⁰ Véase T.W. Baldwin (1959: 441-446).

Wherein I did not some notorious ill (V, i, 125-27).

Según Maxwell, es difícil señalar qué texto fue el primero en aparecer, sin embargo señala que “these lines seem to me much more at home in Aaron’s speech than in John’s: ‘some notorious ill’ is happier as a boast than in a penitential context” (ed. *Titus* 1991: xxi)¹¹.

De 1591 es también *Edward I* de Peele en la cual J.M.Robertson (1924:178) y T.W.Baldwin (1959:413) perciben semejanzas con *Titus Andronicus*. En *Edward I* encontramos las siguientes líneas:

To tie Prometheus’s limbs to Caucasus (sc. iv. 21)
Fast by those looks are all my fancies ties (sc. x. 201)¹².

En *Titus Andronicus* apreciamos una clara combinación de ambas líneas de Peele, que se nos presenta del siguiente modo:

Aaron: And faster bound to Aaron’s charming eyes
Than is Prometheus tied to Caucasus (I, i, 515).

La semejanza entre las líneas de ambos textos acercaría a *Titus*, de nuevo, a textos escritos no más tarde de 1591. Andrew Cairncross (1964) refuerza este argumento al percibir la influencia de *Titus Andronicus* en los textos originales de *The First Part of the Contention* y de *The True Tragedy of Richard Duke of York*, publicadas en 1594 y 1595 pero representadas antes de 1592¹³. Tal tesis se vería

¹¹ Maxwell encuentra además otros paralelismos en los textos admitiendo, sin embargo, que no hay nada que determine cuál de las obras es la más antigua (ed. *Titus* 1991: xxi): Titus: “No funeral rite, nor man in mourning weed, / No mournfull bell shall ring her burial; / But throw her forth to beasts and birds to prey” (V, iii, 195-97). En *The Troublesome Reign* encontramos los siguientes versos: “Lo, lords, the wither’d flower, / Who, in his life, shin’d like the morning’s blush, / Cast out o’ door, denied his burial rite, / A prey for birds and beasts to gorge upon” (Pt II, i, 33-6). A estos paralelismos Metz añade los siguientes: Titus: “Confusion fall” (II, ii, 184). *The Troublesome Reign*: “Confusion light upon their damned soules (...)” (Bullough iv, 99). Titus: “Patient yourself, madam, and pardon me. / These are their brethren whom your Goths beheld / Alive and dead, and for their brethren slain / Religiously they ask a sacrifice (...)” (I, i, 124-7). *The Troublesome Reign*: “Have patience, Madame, this is the chance of war: / He may be ransomde, we revenge his wrong” (Bullough iv, 103). Titus: “Saucy controller of my private steps (...)” (II, iii, 60). Reignier: “Saucie, uncivill, checkers of my will (...)” (Bullough iv, 117). Titus: “I will not hear her speak; away with her!” (II, ii, 138). *The Troublesome Reign*: “I am deafe, be gone, let him not speake a word” (Bullough iv, 124). Metz señala, de igual modo, que no hay manera de averiguar qué texto es el original. Sin embargo, señala cómo autores como Peter Alexander, H.Dugdale Sykes o el mismo Maxwell, se inclinan a apuntar a *Titus* como el texto más antiguo Si se acepta esta teoría, estaríamos, por lo tanto, asegurando que *Titus Andronicus* ya existía en 1591 (1978: 115).

¹² Las citas a las obras de Peele proceden de la edición que realiza A.H.Bullen de las obras completas de George Peele en 1888.

¹³ En la edición que realiza de *The Third Part of King Henry VI* en 1964, Andrew S. Cairncross señala que “there are recollections of *Titus* in the bad quartos of 2 and 3 *Henry VI*, and it is otherwise probable that it [*Titus Andronicus*] antedates 1590” (1964: xlvi). Cairncross no especifica en su introducción a esta tercera parte de *Henry VI* cuáles son

respaldada por el comentario que Ben Jonson plasma en la “Induction” a *Bartholomew Fair* en 1614: “Hee that will sweare, *Ieronimo*, or *Andronicus* are the best playes, yet, shall passe unexcepted at, heere, as a man whose Iudgement shews it is constant, and hath stood still, these five and twentie, or thirtie yeeres” (95-97)¹⁴. En estos “Articles of Agreement”, Jonson utiliza el sarcasmo y la exageración al determinar las fechas de estas dos obras. Sin embargo, aunque ha sido generalmente aceptado por la crítica que la exageración supone parte del efecto que Jonson desea conseguir, tal alusión ha sido también utilizada para apoyar la fecha 1590 como año de composición de *Titus Andronicus*¹⁵.

Ya que no hay datos externos concretos que apunten hacia una fecha determinada, se ha intentado buscar en el texto elementos internos que esclarezcan las dudas sobre el tema. MacDonald P.Jackson, haciendo especial referencia al porcentaje de “feminine endings”¹⁶ en la obra, llega a la conclusión de que *Titus Andronicus* puede dividirse en dos partes. Según Jackson, algunas partes del texto fueron escritas antes que otras. Las escenas más antiguas constituirían lo que él llama Parte A, es decir, I, i, II, i y IV, i. El resto de la obra, o Parte B, constituiría la parte más tardía de la obra¹⁷. Sin embargo, tras una comparación métrica y léxica exhaustiva entre *Titus* y obras escritas por Shakespeare durante sus primeros años, Gary Taylor, en *The Division of the Kingdoms* (1983), se opone a estas conclusiones y deduce que la fecha de composición de toda la obra, excepto III, ii, que él sitúa en 1593, es 1590-91. Para Taylor “it [is] virtually certain that *Titus* (if by Shakespeare) dates from the same years as *Henry VI* and *Richard III*” (1983: 462-64).

En 1951, J.D.Ebbs, en “A Note on Nashe and Shakespeare”, encuentra un claro paralelismo entre la obra y *The Unfortunate Traveller* de Nashe, terminada el 27 de junio de 1593.

estas semejanzas. En el apartado dedicado a la relación entre *Titus Andronicus* y la obra histórica señalamos numerosas correspondencias entre *Titus* y las tres partes de *Henry VI*.

¹⁴ La cita es extraída de la edición que realiza E.Waith de *Bartholomew Fair* en 1963.

¹⁵ A.Symons se pregunta ante la afirmación de Jonson: “is there any need to take it literally? If we suppose that by ‘five and twenty or thirty years’ Jonson meant simply a good while ago, we may very well imagine that his allusion is to the *titus and andronicus* mentioned in Henslowe’s Diary” (ed.*Titus* 1885: iv). H.B.Baildon en su edición de la obra de 1904 señala: “I do not think that the statement should be taken too literally (...) Ben Jonson, with characteristic unamiability, is sneering at those old plays, and would not scruple somewhat to exaggerate their antiquity” (ed.*Titus* 1904: xiii). Adams opina que “if we take this passage literally, we must date *Titus Andronicus*, in some form at least, between 1584 and 1589; but Jonson was probably speaking in general terms” (ed.*Titus* 1936: 9-10). En opinión de Maxwell, “no doubt Jonson need not have meant his arithmetic to be taken too literally, and he was certainly likely, if anything, to exaggerate the antiquatedness of the plays mentioned, but as far as it goes his remark favours an early date” (ed.*Titus* 1991: xxii).

¹⁶ Waith señala que “the assumption here is that Shakespeare’s use of feminine endings increased with such regularity that a certain percentage of them characterized each stage of his career” (ed.*Titus* 1994: 10).

¹⁷ MacD.P.Jackson afirma que “the standard work on the feminine ending in Elizabethan drama up to the year 1595 is a treatise by Philip W.Timberlake, who shows that hardly ever in the known work of Greene, Peele, Nashe, Lyly, Lodge, or Marlowe does the percentage of feminine endings to a scene of reasonable length rise above 4; Shakespeare in his early work usually, though by no means always, used feminine ending much more freely” (1979:151).

Nashe narra la historia de Heraclide, violada por un bandido que asesina a su marido cuyo “dead body he made a pillow to his abomination” (citado en Ebbs 1951: 480). Ebbs compara esta referencia con la escena en *Titus* en la que Chiron quiere convertir el cuerpo de Bassianus, su “dead trunk”, en “a pillow to our lust” (II, iii, 130) mientras violan a Lavinia. Según Ebbs, a menos que se pudiera encontrar una fuente común que sirviera de referencia para los dos textos, el parecido de ambas crea un nexo de unión claro entre ambas obras que podría esclarecer, hasta cierto punto, las dudas sobre la fecha de *Titus* (1951:480-81). R.A.L.Burnet en “Nashe and *Titus Andronicus* II, iii, 129-130” (1980-81), señala, además, otras dos correspondencias verbales entre la novela y la obra. En primer lugar, Aaron explica cruelmente cómo grababa en los cadáveres “Let not your sorrow die though I am dead” (V, i, 140), para más tarde colocarlos en la puerta de los amigos del difunto. En la novela aparece la siguiente frase sólo unas siete líneas después de la cita mencionada anteriormente por Ebbs: “*Let not your sorrow die*: you that have read the proeme of the narration of this eligiacal historie”. La segunda correspondencia hallada por Burnet sería la siguiente:

The Unfortunate Traveller: A(n) (...) inkhorn orator (...) had a sulpherous big swolne large face.

Titus: [the sea] Threat'ning the welkin with his big-swolne face (III, i, 224).

Burnet afirma que la aparición de estos paralelismos puede incluso señalar que “Nashe was involved in the writing of the play” (1980-81: 98). No es posible asegurar esta colaboración ni tampoco si la obra fue anterior a la novela o viceversa¹⁸. Sin embargo, W.Schricks, en “*Titus Andronicus* and Thomas Nashe” (1969), considera que una mención en *Pierce Penniless* de Nashe a la utilización de un cadáver como almohada muestra cómo tal comparación “is a striking mark of Nashe’s literary originality” (1969: 83). Tal hallazgo hace deducir a Schricks que los versos que encontramos en *Titus* tienen su origen en la obra de Nashe, *The Unfortunate Traveller*. Sin embargo, no se atreve a señalar una fecha exacta de composición de *Titus* ya que Shakespeare, en su opinión, pudo haber consultado el manuscrito de Nashe antes de la fecha de su publicación en junio de 1593.

J.J.M.Tobin, en “Nomenclature and the Dating of *Titus Andronicus*” (1984) encuentra una nueva correspondencia entre *Titus Andronicus* y la obra de Nashe *Christ’s Tears over Jerusalem*, escrita en el verano de 1593 y registrada el 8 de septiembre de ese mismo año. Esta obra comparte con

¹⁸ Con respecto a la posible relación existente entre *Titus* y la obra de Nashe, Waith señala que “for Shakespeare to have been influenced by Nashe’s story before the performance of *Titus Andronicus* by Sussex’s Men he would have had to see it in manuscript, since it was not published until 1594. He may have done so, but it is also quite possible that Nashe remembered lines of this successful play from earlier performance” (ed.*Titus* 1994: 6).

Titus una escena que recoge la imagen de una madre alimentándose del cuerpo de su hijo y acompañada de dos personajes llamados Titus y Saturninus. Tras relatar la similitud entre los argumentos de ambas obras y las correspondencias verbales que se pueden encontrar en ellas, Tobin concluye que la fecha de composición de *Titus Andronicus* debería situarse a finales de 1593, suponiendo que Shakespeare pudiera haber leído el manuscrito de la obra de Nashe o la publicación de la obra en septiembre de ese año (1984:186-87).

La aparición de la palabra “palliamment” tanto en la obra como en el poema de Peele “The Honour of the Garter”, escrito en mayo o junio de 1593, aparte de constituir una base para los argumentos a favor de la autoría de la obra por parte de Peele, como ya veremos más tarde, apunta de nuevo a 1593 como posible fecha de composición de la obra:

Marcus: This palliamment of white and spotless hue (I, i, 185).

“The Honour...” : A goodly king in robes most richly dight,
 The upper like a Roman palliamment (91-2)
 (...)
 O sacred loyalty! In purest hearts
 Thou build’st thy bower! Thy weeds of spotless white,
 Like those that stood for Rome’s great offices
 Make thee renown’d, glorious in innocency (313-16).

Las conclusiones a las que se ha llegado con respecto a las similitudes de ambos textos son muy variadas. Maxwell comparte con Wilson la idea de que “the *Titus* passage is probably the earlier” (ed. *Titus* 1991: xxvi); sin embargo, críticos como H.T.Price o T.W.Baldwin sitúan la obra como posterior al poema lo que hace que de nuevo la certeza sobre la fecha de composición de la obra no sea exacta¹⁹.

No podemos, por tanto, determinar una fecha exacta de composición de *Titus Andronicus*. Si nos atenemos a las pruebas que poseemos, la única fecha a la que se hace alusión es a 1594 en la anotación de Henslowe y en la fecha de registro de la obra en el Stationer’s Register. También en 1594 se publica el primer cuarto de *Titus*. Estos datos podrían indicar que la obra fue compuesta a

¹⁹ Según Wilson, “it can hardly be denied that ‘palliamment’, a quasi-classical word apparently coined by Peele himself, was first used in the play, since while entirely germane to the election scene which which *Titus* opens, it has no relevance of any real kind to ‘The Honour of the Garter’” (ed. *Titus* 1948: xlvi). Sin embargo, según Baldwin, “Peele’s use of the word ‘palliamment’ is a direct one, growing out of Peele’s source, while that in *Titus Andronicus* is a derived one. Thus ‘palliamment’ went into *Titus* most likely between the invention of the word by Peele in June, 1593, and the probable entry of the play February 6, 1594” (1959: 412). Baldwin llega a esta conclusión tras un exhaustivo estudio del origen etimológico del término “palliamment” (1959: 404-12). Véase también H.T.Price, “The Authorship of *Titus Andronicus*” (1943: 59-60).

finales del año 1593. Como hemos comentado, la aparición del término “ne” en la anotación de Henslowe indicaría tal fecha como probable. Sin embargo, las conclusiones a las que llegan ciertos críticos como Greg demuestran que dicho término también aparecía en anotaciones de Henslowe de obras revisadas o representadas por primera vez por una compañía. El hecho de que la obra fuera registrada ese mismo año tampoco asegura que la obra fuera compuesta justo con anterioridad. Tampoco se pueden adoptar como fiables las conclusiones de los críticos que señalan una fecha determinada al encontrar paralelismos entre *Titus* y obras de Peele o Nashe como hemos visto. *Titus* muestra múltiples paralelismos con un gran número de obras de su entorno literario e incluso con obras posteriores a su composición. Uno de los elementos que deseamos reiterar a lo largo de nuestro estudio es el hecho de que los dramaturgos isabelinos plasmaban en sus obras una retórica similar basada principalmente en Ovidio y en Séneca. El hecho de que encontremos paralelismos estilísticos entre unas y otras no puede servirnos como prueba a la hora de decidir la fecha exacta de composición de una obra. Tras el análisis comparativo de *Titus Andronicus* con obras de su entorno y con obras iniciales de Shakespeare como, sobre todo, las tres partes de *Henry VI*, *Richard III* y “The Rape of Lucrece”, lo que sí podemos asegurar es que *Titus* fue una de las obras iniciales de Shakespeare debido al interés que estos textos muestran por la retórica ovidiana, la presentación senequista de sus acciones, la centralidad de la violencia y el interés por presentar una venganza cruenta. Más adelante observaremos los grandes parecidos que encontramos entre *Titus* y obras como *Gorboduc*, *The Misfortunes of Arthur*, *Cambises*, *Apianus and Virginia*, *The Battle of Alcazar*, *The Wounds of Civil War*, *Tamburlaine*, *Doctor Faustus*, *The Jew of Malta* o *The Spanish Tragedy*, entre otras, al igual que con las obras iniciales del dramaturgo que hemos mencionado. Con respecto a la fecha de composición, lo único que podríamos atrevernos a señalar es que 1594 es la única fecha que podemos adoptar con todo rigor y que no se descarta en ningún momento que la verdadera fecha de composición de la obra hubiese sido anterior.

2.2. Autoría

Las principales pruebas que indican la creación de *Titus Andronicus* por parte de William Shakespeare son, en primer lugar, el hecho de que Francis Meres atribuyese el texto al dramaturgo en su obra *Palladis Tamia. Wit's Treasury* en 1598. En segundo lugar, la aparición de la obra en el *First Folio* en 1623, realizada por John Heminges y Henry Condell, actores y socios del dramaturgo, apoya claramente esta versión. Sin embargo, ya en 1687, Edward Ravenscroft, en su introducción a la adaptación a la obra llamada *Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia ... Alter'd from M Shakespears Works*, declara que:

I have been told by some anciently conversant with the Stage, that it was not Originally his, but brought by a private Author to be Acted, and he only gave some Master-touches to one or two of the Principal Parts or Characters; this I am apt to believe, because 'tis the most incorrect and indigested piece in all his Works; It seems rather a heap of Rubbish then a Structure (1969: A2).

La identidad de ese “private author” se ha discutido desde finales del siglo XVII. Los motivos principales por los que se ha dudado de la autoría de Shakespeare se basan principalmente en la consideración de la obra por numerosos críticos como “too artistically wretched and too morally repellent to be Shakespeare’s” (Boyd 1995: 300). En el siglo XVIII, Malone, al igual que críticos como Theobald, Johnson, Farmer o Steevens, justificaba la aparición de la obra en el *First Folio* señalando que Shakespeare sólo revisó el texto. Frente a esta postura se situaba la de autores como Capell, Tyrwhitt o Ritson que veían en Shakespeare al verdadero autor de la obra. La visión de la obra durante el siglo XVIII es, con algunas excepciones notables, muy negativa y la crítica se centra principalmente en probar que la obra no fue escrita por Shakespeare. Estas posturas las analizaremos con mayor detenimiento en el apartado que dedicaremos a la visión crítica de *Titus Andronicus* en el siglo XVIII.

Como señala Maxwell, “the early establishment of an orthodox opinion hostile to the Folio attribution is notable” (ed. *Titus* 1968: xx). En 1794, Thomas Percy, en *Reliques of Ancient English Poetry*, tras hacer mención a *Titus Andronicus*, escribe que “Shakespeare’s memory has been fully vindicated from the charge of writing the above play by the best critics” (1927: 225). Un siglo más tarde, en 1905, Robertson en “Did Shakespeare Write *Titus Andronicus*?”, que más tarde ampliaría en 1924 en *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon: Proceeding on the problem of Titus Andronicus*, llegó a la conclusión de que “much of the play is written by Peele; and it is hardly less certain that much of the rest was written by Greene and Kyd, with some by Marlowe” (1924: 479).

A pesar de que en 1943, H.T.Price, en su artículo “The Authorship of *Titus Andronicus*”, argumentara a favor de la autoría de Shakespeare basándose en que “the best parallel by which we can test authorship is construction” (1943: 69) y estableciera un claro paralelismo entre la estructura de la obra con el resto de la producción del autor, Peele se empezó a considerar a partir de este momento por muchos otros críticos como el verdadero autor de la obra. El texto, según los defensores de esta teoría, ofrecía una serie de construcciones gramaticales, sintácticas, repetición de ciertos vocablos y elementos métricos que se adecuaban a la forma de escribir de Peele y no a la de Shakespeare. La mayoría de los críticos coincidían, a su vez, en observar la aparición de todos estos elementos principalmente en el primer acto de la obra. Wilson, por ejemplo, afirma que la obra era originalmente de Peele y que en 1593 se lleva a cabo una revisión, para una compañía londinense, en la que Peele y Shakespeare trabajaron juntos “partly [because] Shakespeare was known to be working just then upon the kindred theme of ‘Lucrece’, but mainly [because] the Earl of Sussex’s men were in a hurry” (ed.*Titus* 1948: xxxvii). En 1959, Baldwin continúa con la teoría de las revisiones añadiendo a la de Wilson varias más manifestando que existía un manuscrito inicial de una obra a la que él llama “the *Old Titus*”. Según Baldwin, esta obra fue escrita en un primer momento para los Admiral’s Men alrededor de 1588 o 1589 por un autor desconocido. Baldwin indica que la versión que nosotros conocemos de la obra constituye una revisión final que conjuntamente realizaron Peele y Shakespeare de la obra original (1959: 420, 427-32)²⁰.

Maxwell declara que los argumentos de Baldwin apoyan la teoría de que Peele hubiese intervenido en la construcción de la obra. Sin embargo, Maxwell rechaza la existencia de un texto original escrito por un autor desconocido (ed.*Titus* 1991: xxxix). Maxwell basa su defensa de Shakespeare como autor de la obra precisamente en lo que el crítico denomina como “[the] firmness of construction” (ed.*Titus* 1991: xxvi) del texto. Maxwell refuerza su argumentación haciendo referencia al artículo de A.M.Sampley “Plot Structure in Peele’s Plays as a Test of Authorship” (1936). En este estudio, Sampley no apoya la teoría de Peele como autor de *Titus*. Sampley observa una estructura dramática ordenada en *Titus* frente al esqueleto dramático carente de unidad de las obras de Peele²¹. Maxwell completa su análisis señalando que, aunque “it may

²⁰ Del mismo modo, John Cranford Adams señala en “Shakespeare’s Revisions in *Titus Andronicus*” (1964) que “the ‘titus & andronicus’ entered by Henslowe as ‘ne’ when acted by the Earl of Sussex’s men on January 23, 1594, is almost certainly a revised version of an earlier play” (1964:178).

²¹ Según Sampley, “so far as we know, Peele did not write well-constructed plays (...) Of the numerous plays that have been attributed to Peele, *Titus Andronicus*, *King Leir*, and *Alphonsus Emperor of Germany* are, on the whole, well constructed. In the light of the evidence presented in this paper, it is hard to understand how Peele could have been responsible for the construction of these plays (...) It is worth emphasizing, I believe, that structure is often more important in determining authorship than are parallel passages” (1936: 701).

seem tempting to assert roundly that the whole play is by Shakespeare and no one else (...) I can never quite believe it while reading Act I” (ed. *Titus* 1991: xxvii). Aunque consideraba, al igual que Sampley, que la estructura de toda la obra era propia de Shakespeare al igual que el estilo de los cuatro últimos actos, sin embargo, vio en el estilo del primer acto la actuación de Peele como “collaborator with a writer a number of years his junior in both age and experience” (ed. *Titus* 1991: xxvii).

En los argumentos y conclusiones de críticos como Robertson, Wilson, Baldwin o Maxwell, observamos ciertas deficiencias metodológicas. Aunque todos estos puntos los desarrollaremos posteriormente a la hora de analizar la visión crítica de cada época con más detenimiento, debemos señalar que lo que estos críticos intentar hacer es disculpar de algún modo a Shakespeare por haber escrito *Titus Andronicus*. Este tipo de estudios no percibe el valor y significado de *Titus Andronicus*, ya que no utilizan en sus análisis una metodología correcta. En primer lugar, consideran a Shakespeare únicamente como el autor de las grandes obras reconocidas mundialmente en todas las épocas. No se tienen en cuenta los inicios de un autor que en *Titus* demuestra un perfecto dominio de las convenciones dramáticas de finales del siglo XVI al realzar una clara temática de venganza, una retórica ovidiana y una violencia senequista que el público deseaba ver en escena. Dicha violencia escénica y dicha retórica no es reconocida como literariamente válida por la mayoría de la crítica que analiza *Titus*. El Shakespeare que la crítica reconoce es el de los grandes personajes como Hamlet, Macbeth o Lear y no el de la violencia escénica de *Titus*. Sin embargo, en nuestro estudio, intentaremos demostrar que Shakespeare fue capaz de dominar ambos registros. Para este tipo de crítica, el hecho de reconocer en *Titus* elementos estilísticos que aparecen en otras obras, en este caso de Peele, significa automáticamente que éste pudo haber sido autor de la obra. En cierto modo, es comprensible que estos críticos lleguen a esta conclusión, ya que así limpian automáticamente el honor literario de Shakespeare, según ellos manchado si se le considera autor de *Titus Andronicus*. Como ya hemos señalado anteriormente y como reiteraremos a lo largo de nuestra exposición, la inestable base sobre la que se sustenta tal conclusión es derribada si se tiene únicamente en cuenta la formación literaria que estos dramaturgos compartían. Lo que hoy en día se consideraría plagio en el siglo XVI era uno de los métodos de composición más comunes, los giros retóricos, las metáforas, los campos semánticos eran una propiedad intelectual que todos compartían y reflejaban en sus textos, como observaremos más tarde con mayor detenimiento.

Otro posible estudio con el que la crítica ha deseado arrojar cierta luz, aunque según nuestro punto de vista sea una luz un tanto opaca, sobre el tema de la autoría y en el que muchos críticos se basan, es el estudio estilístico, el métrico y el del vocabulario. Robertson llegó a la conclusión de que la obra no podía ser de Shakespeare tras comprobar la escasez de “feminine endings” en el texto. T.M. Parrott, en “Shakespeare’s Revision of *Titus Andronicus*” (1919), apoyándose en los mismos datos, sin embargo, afirmó que, aunque Shakespeare no fue el autor de la obra inicial, sin embargo sí revisó el trabajo original de otro autor²². Maxwell, por otro lado, ve como posible prueba de la presencia de Peele en la composición del primer acto de la obra un tipo de construcción gramatical típico del autor y presente en *Titus*. Dicha idea es desarrollada por el crítico en su artículo “Peele and Shakespeare: A Stylometric Test” (1950). La construcción consiste en la aparición de un posesivo seguido de una oración de relativo como ocurre en las siguientes líneas: “I am his first-born son that was the last / That ware the imperial diadem of Rome” (I, i, 5-6)²³. Como ya señalaremos más tarde, Price demuestra, basándose en el estudio de Philip W. Timberlake, que este tipo de análisis métrico no tiene ninguna fiabilidad²⁴.

R.F.Hill, en “The Composition of *Titus Andronicus*” (1957), hace una comparación retórica fundamentalmente entre *Titus Andronicus* y las obras tempranas de Shakespeare para localizar los elementos impropios del autor y presentes en el texto. Hill encuentra en la obra elementos que apuntan a Shakespeare como autor como son el personaje de Aaron, “the fly scene” o la escena primera del acto tercero en la que Titus demuestra su dolor ante la situación que su familia está viviendo, según Hill “its dramatic power is astonishing” (1957: 61). Sin embargo, se opone a Maxwell al considerar que la estructura de la obra presenta algunas flaquezas (1957: 63). Hill

²² T.M. Parrot señala que “the ability to write pleasing verse was shared by Shakespeare with most of the playwrights of his day. What most sharply distinguishes his early work from that of his predecessors is the combined ease and power with which he handles their common medium, blank verse. There is no quicker or more certain way to note his superiority than to mark the proportional use of the feminine ending by Shakespeare and his predecessors (...) the steadily increasing use of the feminine ending marks a steadily increasing mastery of blank verse for the purpose of dramatic expression (...) Now the percentage of feminine endings in *Titus* taken as a whole is 8 per cent, manifestly too high a figure for any of Shakespeare’s early rivals (...) Exactly half the scenes show a low percentage running from about 2.3 to about 6.5 per cent; the other half a high percentage running from about 8 to nearly 21 per cent, figures corresponding fairly closely to the range previously noted in a group of Shakespeare’s plays dating from about this time. Shakespeare’s additions to the old *Titus*, we may surmise, are to be looked for in this second set of scenes” (1919: 25).

²³ Maxwell señala: “I have done my best not to conceal the raggedness and inconclusiveness of the evidence. But considering that the construction discussed is a normal sixteenth-century idiom, I think some weight is to be attached to the fact that its frequency varies as much as it does in writings of the same general type, and that a strikingly high frequency is found, among a tolerably large number of works, only in Peele’s poems, in his one reasonably well preserved late play, and in the first act of *Titus Andronicus*” (1950: 560).

²⁴ Véase también nota 17 de este apartado. Véase también apartado sobre la recepción crítica de la obra en la segunda mitad del siglo XX.

también observa en la obra “the absence of any human or moral frame of reference” (1957: 63), elemento alejado del tratamiento de Shakespeare en sus otras obras. Sin embargo, estas deficiencias tienen justificación si se acepta como fecha de composición del texto “a pre-1590 date” (1957:69). Según Hill, “a critical estimate of structure, characterization and theme corroborates this view in revealing a parallel naïveté and uncertain grasp of method such as one might expect in a dramatist of five-and-twenty” (1957: 69). Pese a que Hill se inclina a considerar a Shakespeare como autor de la obra, sin embargo acepta que “certain elements in the style, characterization and moral position seem uncharacteristic and even unworthy of Shakespeare at any period in his writing. Collaboration might still be an explanation” (1957: 70). Hill reconoce que las deducciones a las que se llega tras su estudio deben ser completadas con un estudio exhaustivo de las obras de otros dramaturgos que pertenezcan al mismo contexto literario que *Titus* y que ayuden a resolver este problema de la autoría. En Hill observamos a un crítico que acepta a Shakespeare como autor pero que rechaza ciertos elementos de la obra como dramáticamente válidos. Hill presenta la juventud e inmadurez teatral de Shakespeare como justificación de dichas deficiencias. Además se escuda en el hecho de que muchos de los textos fueran producto de la colaboración entre diversos autores para señalar que las partes de la obra que, según el crítico, no parecen ser producto de un genio como el de Shakespeare habrían sido escritas por otros autores²⁵. Sin embargo, reconoce las limitaciones de su estudio ya que, en su opinión, se debería hacer un estudio pormenorizado de las obras del contexto literario de la época para llegar a unas conclusiones más fiables: “not to tell us which parts he or they wrote – that I believe incapable of demonstrable proof – but whether or not he wrote it alone” (1957: 70). En nuestra opinión, sin embargo, el estudio de dicho contexto literario demuestra, como ya veremos, que los elementos de la obra que estos críticos no ven como característicos de Shakespeare sí lo eran en el periodo en el que la obra fue escrita. El hecho de que Shakespeare presentase una obra cargada de violencia y venganza no descarta que el dramaturgo fuera su autor. Simplemente demuestra que Shakespeare sumerge su obra en un universo

²⁵ Con respecto a la colaboración entre autores durante este periodo, Gerald Eades Bentley apunta en *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time. 1590-1642* (1971) lo siguiente: “Since records of authorship are so sparse for the period as a whole, we can only guess at the precise amount of collaboration involved in the plays, but the evidence still extant shows that it must have been large (...) Altogether the evidence suggests that it would be reasonable to guess that as many as half of the plays by professional dramatists in the period incorporated the writing at some date of more than one man. In the case of the 282 plays mentioned in Henslowe's diary (far and away the most detailed record of authorship that has come down to us) nearly two-thirds are the work of more than one man” (1971: 199). Andrew Gurr señala que “the appetite for plays and the evident commercial incentive to produce in quantity led to a good deal of collaborative writing” (1999: 19). Con respecto a este tema véase también Honan (1999: 114)

dramático que se corresponde con el que se escenificaba en los teatros y con el que el público disfrutaba presenciando²⁶.

Tras la prudencia del análisis de Hill se nos presenta la naturaleza aseverativa del estudio de Jackson que considera clara la intervención de Peele en la obra. Ya comentábamos anteriormente cómo Jackson separa, en 1979, la obra en dos partes. La Parte A, según Jackson, la constituyen escenas en las que la ausencia de “feminine endings” señalaría la escasa probabilidad de que Shakespeare fuera el autor de esta parte. Sin embargo, la parte que él denomina B se asemeja claramente al modo de escribir del dramaturgo. Jackson además analiza recursos verbales, sintácticos, métricos, estilísticos, estructurales y bibliográficos para llegar a la conclusión de que la mayoría de los datos señalan a Peele como posible autor de la Parte A. Sin embargo, Gary Taylor, en 1987 se enfrenta a esta afirmación señalando que las escenas que según Jackson formaban la parte A “are linked by no narrative or formal logic, and that dramatic collaboration almost always involved a division of the plot along some obvious logical lines” (citado en Waith ed. *Titus* 1994: 17).

A pesar de las conclusiones de Taylor, en 1995, Brian Boyd ofrece “other independent vocabulary tests which confirm Jackson’s findings” (1995: 301). Boyd hace un estudio pormenorizado de las continuas repeticiones de ciertos vocablos en el primer acto de *Titus Andronicus* en comparación con el resto de la obra. Boyd señala las continuas referencias a Roma, al honor y a palabras relacionadas como “virtue”, “gracious”, “noble”, “right”, “cause”, “fortune”, “favour”, “fame”, “worth”, “love”, “succeed”, “return”, “empyry”, “triumph”, para así llegar a la conclusión de que: “Need it be said that of all writers in the world Shakespeare is the furthest from the automatism here? Not only is this repetition compulsion decidedly not Shakespeare’s, it is just as decidedly the hallmark of Peele” (1995: 304). Finalmente Boyd concluye:

That Peele wrote at least I, i. and II, i and perhaps a first version, if no more, of II, ii and IV, i of *Titus Andronicus* remains a hypothesis, and it should be tested by the kinds of exhaustive studies of the entire output of the dramatists working in the late 1580s and early 1590s that computer versions of the corpus are beginning to make possible. But it seems a hypothesis much more likely to be confirmed – and refined – than refuted (1995: 307).

²⁶ M.C. Bradbrook destaca en *Themes and Conventions of Elizabethan Drama* (1935) lo acostumbrado que estaba el público isabelino a presenciar escenas tan violentas como las de *Titus Andronicus*: “The torture scenes would need to be acted very violently. In early plays characters were flayed; in later ones they were racked or scourged. Henslowe paid for a sheep’s gather for *The Battle of Alcazar*, and it is disquieting to reflect what an audience accustomed to bear-baiting might have got from *The Virgin Martyr*” (1990: 24)

Las conclusiones de Boyd nos indican que, tras conocer los resultados de estudios como el de Jackson, el crítico se lee algunas obras de Peele y coincide en señalar que *Titus*, efectivamente, podría ser obra de Peele por los numerosos vocablos que presenta en común con obras de este autor. Boyd se encontraría en un verdadero dilema si leyese un número considerable de obras de este mismo periodo y de diferentes autores y se diera cuenta de que la utilización de dichos términos ocurre con la misma frecuencia, ya que la mayoría de ellos son crónicas históricas que tratan de temas políticos en los que el honor es un elemento central.

Pese a toda esta discusión, la afirmación de Sylvan Barnet en su edición de la obra de 1963 en la que sencillamente expone que “there is no evidence that it is not his” (citado en Waith ed. *Titus* 1994: 13) muestra que es esto precisamente lo que señala a Shakespeare como autor de la obra, junto a la aparición de ésta en el *First Folio* y la mención de Meres como ya mencionábamos. Así lo confirma cuatro años más tarde A.C.Hamilton en *The Early Shakespeare* al definir la obra como “a central and seminal play in the canon of Shakespeare’s works” (1967: 67). La exhaustividad a la que hacía referencia Hill en su estudio de la obra es necesaria para poder realmente afirmar que la obra pertenece a otro dramaturgo. No hay ninguna prueba de que la obra sea de Peele, excepto el deseo, por parte de un gran número de críticos, de que esto fuera así. Las semejanzas entre Peele y Shakespeare también se pueden encontrar en otros muchos autores ya que, como Hill reconocía, y como nosotros ya hemos señalado:

Shakespeare and his contemporaries drew from a common stock of classical knowledge; they largely shared a common diction, deriving from the Senecans, from Spenser and from translations of the Latin poets; they shared, as a result of the traditional rhetorical training²⁷, common elements in their methods of amplification and ornamentation. Moreover, the Renaissance theory of imitation contributed further to this homogeneity, whilst the wholesale ‘borrowing’ of vendible phrases from fellow writers must strike the twentieth-century parallel passage sleuth as criminally irresponsible (1957: 60).

Según Waith, el hecho de que la calidad dramática de la obra fuera inferior a la de la producción posterior “is no argument that he did not write this one” (ed. *Titus* 1994: 13-14). A pesar de las grandes dudas que el texto le plantea, Maxwell finalmente señala: “one already sees Shakespeare in *Titus* planning on the grand scale, and achieving a result that, however little it may appeal to us, is beyond the powers of any other dramatist writing at the time” (ed. *Titus* 1991: xxxvi).

²⁷ Para una amplia información sobre el estudio de la retórica en las “grammar schools” véase T.W. Baldwin, *William Shakspeare’s Small Latin & Lesse Greeke* (1944); Wilbur Samuel Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700* (1961); William J. Kennedy, *Rhetorical Norms in Renaissance Literature* (1978); Peter Mack, *Renaissance Rhetoric* (1994) y Peter G.Platt, “Shakespeare and Rhetorical Culture” (1999).

De nuevo, tal y como señalábamos en el caso de la fecha de *Titus Andronicus*, los únicos datos que tenemos sobre la autoría de la obra, como son la afirmación de Francis Meres y la inclusión de la obra en el *First Folio*, señalan a Shakespeare como autor de *Titus Andronicus*. Las dudas sobre su autoría, originadas por la afirmación de Ravenscroft, encuentran su raíz en el deseo de muchos críticos de excluir al texto del grupo de obras aceptadas por el canon literario y atribuidas a Shakespeare. La inclusión de *Titus* en tal canon desestabilizaría la balanza y el equilibrio estéticos que producen obras como *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear* o *Henry IV*, por ejemplo. La inferioridad que, por ejemplo, Waith observa en la obra se debe al hecho de que el crítico analiza, como hacen muchos otros estudios, la obra dentro de un contexto literario incorrecto. La comparación entre *Titus* y obras que pertenecen a una fase de producción muy posterior hace que muchos críticos devalúen la obra. Esta devaluación no está justificada, ya que *Titus* no responde a los mismos parámetros dramáticos que más tarde responderán obras como *Julius Caesar*, *Henry IV* o *Hamlet*, entre muchas otras obras de Shakespeare. En obras como *Titus* la mezcla entre la violencia, la crueldad, la venganza y la explosión retórica no permiten reconocer en personajes como Titus la profundidad que presentan personajes posteriores como son Lear, Hamlet, Macbeth, Henry IV o Falstaff. La complejidad, la lucidez intelectual y verbal de estos personajes hacen que sean oficialmente reconocidos como el resultado más característico y sobresaliente de la producción de Shakespeare. El hecho de que *Titus* corresponda todavía a una época anterior a este periodo de explosión y brillantez dramática de Shakespeare hace que se la intente desprestigiar e incluso excluir del grupo de obras realizadas por el autor.

2.3. Texto

2.3.1. Primer Cuarto (Q1). 1594

En 1691 Gerard Langbaine escribe: “*Titus Andronicus* his Lamentable Tragedy: This Play was first printed 4^o. Lon.1594 and acted by the Earls of Derby, Pembroke, and Essex, their Servants” (1971: 464)²⁸. Hasta el año 1904 es esta afirmación de Langbaine la única prueba de la existencia de un primer cuarto de *Titus Andronicus* de 1594. En diciembre de 1904 aparece en Suecia un ejemplar de este primer cuarto, que actualmente se encuentra en la *Folger Shakespeare Library*.

²⁸ Chambers señala que “Q1 was known in 1691 to Langbaine, who copied ‘Essex’ in error for ‘Sussex’ from its title-page” (1930: 315).

Sería en 1936 cuando Adams edita un facsímil de este cuarto en el que se basan las ediciones posteriores de la obra²⁹ (véase apéndice 1-a).

Es generalizada la opinión de que este primer cuarto fue impreso directamente del manuscrito original de la obra. Bate realiza un completo estudio de las razones por las que tradicionalmente se tiene esta convicción. Tal y como el crítico señala, “three features in particular suggest foul paper origin: imprecise entry directions, inconsistent speech prefixes and false starts” (1995: 98). Con respecto a la imprecisión de las acotaciones, Bate señala el momento en el que Saturninus y Bassianus dejan el escenario antes de la llegada procesional de Titus en el primer acto. La acotación es la siguiente: “They got up into the Senate house”. Según Bate, “this is a literary kind of direction, characteristic of foul paper texts; as Stanley Wells elegantly puts it, ‘Shakespeare was thinking in terms of his fiction, not of his stage’” (ed.*Titus* 1995: 99). Seguidamente, observamos cómo, tras la entrada de Titus, de los cadáveres de sus hijos y de Tamora, Demetrius y Chiron, la vaguedad de la acotación es clara en la descripción de los demás personajes que entran junto a ellos como “and others as many can be”.

El “speech prefix” asignado a Saturninus varía a “Saturnine”, “Emperour” o “King”; Tamora es a veces “Queene”; Aaron es a veces “Aron” y otras “Moore”; Titus aparece como “Andronicus” y Marcus es referido como “olde Marcus”. Según Bate, estas irregularidades muestran que el texto del cual procede el primer cuarto debe ser el manuscrito original del autor ya que si hubiese sido un texto revisado y preparado para las representaciones no presentaría tales arbitrariedades (ed.*Titus* 1995: 99)³⁰.

Con respecto a las “false starts”, Bate apunta:

²⁹ Tal y como narra Adams en la introducción que realiza a la edición del primer cuarto, la obra se encontraba en posesión de un trabajador de correos de Malmö en Suecia llamado Petrus Johannes Krafft. Alertado por la alta suma de dinero que Folger paga en una subasta por una biblia que pertenecía a Shakespeare y que estaba firmada por el dramaturgo, Krafft recuerda tener una edición original de una de las obras de Shakespeare heredada de su padre. Krafft lleva el ejemplar a la biblioteca de la Universidad de Lund donde verifican su autenticidad y en enero de 1905 Folger lo compra por dos mil libras. Adams narra cómo el tatarabuelo de Krafft, Charles Robson adquirió el ejemplar a mediados del siglo XVIII; sin embargo, indica que “whether some member of the Robson family brought the volume from England, or purchased it on the Continent because of his interest in English literature, we have no way of determining” (ed.*Titus* 1936: 18). Para una completa descripción del estado en el que se encontraba el manuscrito véase Adams (ed.*Titus* 1936:13-15).

³⁰ Greg hace también referencia a dichas acotaciones y a los “speech prefixes” y señala: “the descriptive directions, often elaborate (e.g.IV, i, 1 ‘Enter Lucius sonne and Lavinia running after him, and the Boy flies from her with his Bookes under his Arme’) and sometimes indefinite (e.g. I, i, 70 ‘and others as many as can be’), are normal for an author familiar with the theatre (thus ‘aloft’, ‘at now doore (...) at the other doore’, ‘passing on the Stage’): there is also some uncertainty in the speaker’s prefixes. In the absence, then, of any definite indication of prompter’s notes, we may assume that the copy was foul papers” (1955: 203).

Sometimes Shakespeare seems to have begun a passage, changed his mind and gone straight on to a revised version without crossing out the first version sufficiently clearly for it to be apparent to the printer who later worked from the manuscript that it was a false start (ed. *Titus* 1995: 99).

Los tres pasajes que constituyen en la obra los principales ejemplos de estas “false starts” aparecen en las siguientes escenas: I, i, 35-38, III, i, 36 y IV, iii, 94-107. El primero hace referencia a unos versos que indican que el asesinato de Alarbus ya se ha ejecutado. Sin embargo, será posteriormente cuando el sacrificio tendrá lugar³¹. Bate indica también que en la acotación a I, i, 72 en la que entran “*Tamora the Queene of Gothes and her two sonnes Chiron and Demetrius*”, no se menciona a Alarbus “as he certainly would have been if the printer’s copy had been based on a theatrical manuscript” (ed. *Titus* 1995: 103). Bate sugiere que quizá Shakespeare no pensó incluir el sacrificio de Alarbus en la obra, lo que justifica la presencia en el texto de los versos a los que aludíamos anteriormente en I, i, 35-38. Wilson considera que los versos I, i, 99-152, que relatan tal episodio, interrumpen el desarrollo de los discursos funerarios de Titus por lo que apoya la idea de que esta parte fuera un añadido posterior. Bate (ed. *Titus* 1995: 104) y Greg (1955: 203-204) opinan que el sacrificio de Alarbus es un elemento que se incorpora al texto en sus estadios iniciales de composición ya que la venganza por parte de Tamora y sus hijos tiene su origen en este sacrificio y constituye un elemento fundamental para la estructura de toda la obra³².

El segundo caso de “false start” muestra el momento en el que Titus implora a las piedras el perdón de sus hijos al ver que los senadores no escuchan sus súplicas:

Titus: Why tis no matter man, if they did heare
They would not marke me, if they did marke,
They would not pittie me, yet pleade I must,
And bootless unto them.
Therefore I tell my sorrowes to the stones (III, I, 33-37).

Según Bate, el verso “And bootless unto them” ha sido considerado como “grammatically awkward and forms a half-line interrupting the flow of the speech. Dover Wilson viewed it as a false start intended for deletion” (ed. *Titus* 1995: 100). Como tercer ejemplo de “false start”, Bate señala la conversación que se establece entre Titus y el Clown. Encontramos dos pasajes muy

³¹ Véase Joseph S.G. Bolton, “A Plea for 3 ½ Rejected Shakespearian Lines” (1972).

³² En contraste con la opinión de Bate o Greg, Wilson señala que “clearly the whole business of Alarbus, together with one of the funeral prayers of Titus, is an insertion, which (if we may judge from the dramatic context) the play was not originally plotted to contain at all, while the three and a half lines at I, i, 35 belong to the original text and should have been deleted” (ed. *Titus* 1948: xxv).

parecidos entre IV, iii, 94-100 y IV, iii, 101-07 en la que aparecen preguntas similares: “Tell mee, can you deliuer an Oration to the Emperour with a grace” (IV, iii, 97) y “sirra, can you with a grace deliuer vp a Supplication?” (IV, iii, 106). Esto hace sospechar que una constituya la revisión de la otra. De igual modo, se ha considerado el asesinato de Mutius como otro añadido en el acto primero. Wilson (ed. *Titus* 1948: xxxvi) y Bate (ed. *Titus* 1995: 104-105) afirman que este asesinato interrumpe el intercambio verbal entre Titus y Saturninus en el momento del rapto de Lavinia³³. Tanto el sacrificio de Alarbus como el asesinato de Mutius se han considerado pasajes paralelos y añadidos al texto en un periodo muy inicial de la creación de la obra. La incongruencia que para críticos como Wilson, Greg, Maxwell, Waith o Bate presentan algunos pasajes del primer cuarto convierten a estos versos en una prueba de que realmente este primer cuarto procede de una versión de la obra totalmente inicial y no revisada.

2.3.2. Segundo Cuarto (Q2). 1600

Aparece en 1600 y de él se conocen dos ejemplares (véase apéndice 1-b). Una de ellas se encuentra en la biblioteca de la universidad de Edimburgo y la otra en la Huntington Library³⁴. El segundo cuarto representa una mejoría en la puntuación y varias correcciones con respecto al primero. Entre las correcciones se encuentra la omisión de las líneas I, i, 35-38, que hacían referencia en el primer cuarto al sacrificio de Alarbus. A pesar de estas correcciones, Bolton (1929: 766, 782) y Adams (ed. *Titus* 1936: 20, 24) señalan que el segundo cuarto introduce más errores de los que corrige en el texto³⁵. Sin embargo, Greg opina que “the editor of Q2 did his work skilfully

³³ Según Wilson, si omitimos los cincuenta versos dedicados a la muerte de Mutius “the context runs straight on, while there is nothing ‘abrupt’ about Marcus’ reference to the sudden ‘advancement’ of the Queen of Goths and to Titus’ ‘dumps’, if that reference follows immediately upon her departure to be married to Saturnine and Titus’ ‘dreary’ comment thereon. Once again, in short, the text gains much and loses nothing by the omission. Mutius, indeed, is a quite unnecessary complication, and I suspect that his death at the hands of Titus has also been added” (ed. *Titus* 1948: xxxvi).

³⁴ Según Adams, “the Huntington copy is perfect throughout; the Edinburgh copy has long diagonal tears extending across the lower halves of leaves C3 and C4, which have been so crudely mended as to obliterate some letters on the four pages involved, without, however, preventing the true reading of the text” (ed. *Titus* 1936: 18). Con respecto a estos dos ejemplares, Maxwell señala que “the Edinburgh copy has been unsatisfactorily reproduced in facsimile by Ashbee (1866) and Praetorius (1886). The Huntington copy was discovered in 1800, and readings from it transcribed (not very accurately, and by no means fully) by H.J. Todd are recorded in the 1803 Variorum” (ed. *Titus* 1991: xii).

³⁵ Bolton describe al corrector del Segundo cuarto como “a careless typesetter” (1929: 782) y señala que “five misprints in the first quarto were corrected by the second printer; 13 new errors were made; 28 minor variations were introduced; and 6 passages more than a line in length were modified” (1929: 766). Adams señala las correcciones del segundo cuarto “not entirely beyond the powers of an intelligent and ingenious compositor” (ed. *Titus* 1936: 20) e indica cómo “the compositor, or proof reader, supplied in whole or in part twenty-three lines, of which fourteen are textually incorrect, and nine have no rightful place in the tragedy” (ed. *Titus* 1936: 24).

and his reconstruction is in no obvious way inferior to the original” (1955: 209)³⁶. Este cuarto está basado en una copia del primer cuarto, cuyas últimas tres hojas estaban dañadas³⁷. Según Waith, “where the compositor of Q2 was unable to read his copy he made guesses which produced variant readings” (ed.*Titus* 1994: 39). Esto ocasiona que haya ciertas divergencias, con respecto al primer cuarto, al final de la obra. La variación más significativa se produce en los últimos versos de la obra. El desperfecto de la última hoja produjo que una parte del último verso del texto, junto al “Exeunt” final y a la acotación “Finis the Tragedie of *Titus Andronicus*” no pudieran ser leídas con claridad. Bate afirma que “the editor of Q2 had no way of knowing that Q1’s ‘And being dead let birds on her take pittie’ was the last line of the text. He therefore gave the play an extra four lines depriving it of its powerful close on a rhyme of pity with pity” (ed.*Titus* 1995: 114)³⁸. Hasta el año 1904, en el que fue hallado el primer cuarto, se consideró como válido el final del segundo.

2.3.3. Tercer Cuarto (Q3). 1611

El tercer cuarto apareció en 1611 y fue impreso por Edward Alde para Edward White (véase apéndice 1-c) . Se conocen catorce ejemplares de esta edición. El tercer cuarto presenta nuevas correcciones pero también introduce nuevos errores³⁹. Los cambios más importantes que se producen en este cuarto son acotaciones en la escena del asesinato de Mutius y Lavinia, que en el primer y segundo cuarto se interpretaban simplemente a través del diálogo. Waith apunta que “in general, this compositor was more careless than his predecessor, in two instances omitting entire lines” (ed.*Titus* 1994: 40).

³⁶ Del mismo modo, Bate indica que “one of the play’s most impressive editors was the corrector of Q2” (ed.*Titus* 1995: 112). Véase Adams (ed.*Titus* 1936: 18-28) y Bolton (1929: 766-69) para un análisis exhaustivo de todos los cambios que se producen en este segundo cuarto.

³⁷ Greg señala que “in 1600 a second quarto was printed from a copy of the first that had suffered injury at the foot of the last three leaves, with the result that six passages, including the final lines of the play, has to be supplied by conjecture. This called for some editorial skill” (1955: 204).

³⁸ Los cuatro versos que se añaden son los siguientes: “See iustice done on Aron that damn’d Moore, / By whom our heauie haps had their beginning: / Than afterwards to order well the state, / That like euent may nere it ruinate”. Adams describe estos versos como “improvisd and altogether unnecessary and inane conclusion” (ed.*Titus* 1936: 28).

³⁹ Según Bolton, “one may note 19 errors corrected, 16 new errors made, 56 minor variations introduced, 4 stage-directions changed slightly, 3 new ones inserted to make explicit stage-business already implied in the text, and 16 speech-headings altered, though in only two cases with a change of speaker. No new passages are included, and, in two instances, a line has been omitted, to the distinct detriment of the text” (1929: 769).

2.3.4. *First Folio* (F). 1623

Es editado en 1623 y, aunque se basa principalmente en el tercer cuarto, aparecen ciertas novedades. Por ejemplo se observa la división del texto en actos, la aparición de un nuevo verso en I, i, 398, la introducción de una nueva escena (III, ii) y, sobre todo, las variaciones en las acotaciones, que, como señala Waith, muestran que “Q3 was not the sole basis for F1, and the changes in the stage directions make it reasonably certain that a playhouse text, annotated by a prompter, was used in preparing the copy” (ed.*Titus* 1994: 40). La discusión más frecuente con relación a este manuscrito es su origen. Waith opina que “[it] is natural to suppose that the text of *Titus Andronicus* annotated by the prompter would have been a fair copy of the foul papers from which Q1 was printed” (ed.*Titus* 1994: 40). Sin embargo, también existe la posibilidad que señala Greg el cual, basándose en un estudio de los versos III, i, 34-37 presentes en los cuartos y en el *Folio*, sugiere que el manuscrito se basa no en el primer cuarto sino en el segundo (1955: 207). Sin embargo, tal y como indica Bate, no hay datos exhaustivos que puedan probar la teoría de Greg (ed.*Titus* 1995: 117).

A pesar de las innovaciones que supone la edición del *First Folio*, se introducen en el texto también nuevos errores: “five individual lines were inadvertently dropped, an odd phrase ‘what booke?’ crept in at IV, I, 36, and many speech prefixes were changed” (ed.*Titus* Bate 1995: 115). John Leason, conocido como el Compositor E, se ha considerado el principal culpable de la aparición de estas nuevas incorrecciones y de la baja calidad del texto y se le ha descrito como “the least expert of the Folio compositors” (Waith ed.*Titus* 1994: 41).

Con respecto a las innovaciones que se producen, Bolton señala que 17 acotaciones fueron cambiadas y 19 añadidas (1929: 771). Bate indica cómo algunas de ellas adquieren un carácter mucho más teatral que las originales del primer cuarto como, por ejemplo, aquellas que cambian “Q1’s literary direction ‘Sound trumpets’ to the technical theatrical prompt, ‘Flourish’ (...) An added direction such as ‘A Table brought in’ (V, iii, 25) looks very much like a stage-manager’s note” (ed.*Titus* 1995: 115)⁴⁰. Con relación a la incorporación del verso I, i, 398, Waith considera que probablemente hubiera ya estado “in the foul papers but was overlooked by the printer of Q1” (ed.*Titus* 1994: 40). Sin embargo, Bate considera que “[it] must be viewed as conjectural rather than authoritatively Shakespearean” (ed.*Titus* 1995: 117).

⁴⁰ Véase también Greg (1955: 205).

Pero, sin duda, la incorporación más importante a esta nueva edición de la obra es la de la escena III, ii. La fecha y autoría de esta escena han sido fuente de discusión para muchos estudiosos de la obra. Al igual que Maxwell (ed. *Titus* 1991: 70), Waith (ed. *Titus* 1994: 18) o Bate (ed. *Titus* 1995: 118), también Wilson (ed. *Titus* 1948:133), basándose en los análisis de Parrot (1919), acepta que la escena fue escrita por Shakespeare⁴¹. Por el contrario, Chambers indica que no ve en la escena “clear signs of Shakespeare” e incluso llega a afirmar: “I have sometimes fancied that the fly episode might be Webster’s” (1930: 321). También Kramer, en “*Titus Andronicus: The ‘Fly-Killing Incident’*” (1969) concluye que la escena no es de Shakespeare debido a la calidad inferior que presenta con respecto al resto de la obra: “There seems to me (...) to be every reason – textual, structural, and dramatic – for supposing that this scene was part of neither the original text nor the original conception” (1969: 10)⁴².

2.4. Fuentes de la obra: Narración – Obra – Balada u Obra – Balada – Narración

Con lo que respecta al argumento general de la obra, es decir, la historia de Titus Andronicus, se deben señalar tres versiones. Además de la obra en sí, existe una narración en prosa llamada *The History of Titus Andronicus*. Este texto es anónimo y su fecha de composición exacta nos es desconocida. En el título se señala también que fue *Newly Translated from the Italian Copy printed at Rome*, por lo que puede ser de origen italiano. Fue hallada en la Folger Library en un libreto

⁴¹ Parrot señala que III, ii “may have been omitted from the play-house copy furnished to the first printer as not contributing to further the action, or it may have been added by Shakespeare after the appearance of Q1. The 11 + per cent of feminine endings suggests his hand, and I find traces of it throughout the scene” (1919: 31). Según Maxwell “there is no positive reason to deny it to Shakespeare” (ed. *Titus* 1991: 70). Waith opina que “those who have argued for Shakespearian authorship seem to me to have made the stronger case, and one which is reinforced by Taylor’s function-word test. The many indications that *Titus Andronicus* was substantially revised in late 1593 make it probable that this was when the new scene was added” (ed. *Titus* 1994: 18). Bate alude a “its consistency of style with the rest, notably its self-conscious play on hands and the problem of expressing emotion” (ed. *Titus* 1995: 118) y cree que la escena “leaves little doubt that it is by Shakespeare” (ed. *Titus* 1995: 118). Sin embargo, se opone a la fecha impuesta por Waith. Bate compara la composición de esta escena con las que se añadieron a *The Spanish Tragedy* ya que ambas se caracterizaban “in providing additional testimony to (and witty performance of) the protagonist’s madness” (ed. *Titus* 1995: 118), por lo que considera los años alrededor del 1600 como fecha posible de creación de todas estas escenas. El año 1594 lo descarta “in view of the absence of the scene from the quarto entered in February 1594” (ed. *Titus* 1995: 118). Waith, por el contrario, argumenta que el hecho de que no se publicara en el primer cuarto se debe a que, “since the scene was presumably written on a separate sheet and was required for performance, it would naturally been kept in the prompt-book” (ed. *Titus* 1994: 43).

⁴² Hay determinados elementos que muestran que la escena proviene de un manuscrito separado del resto de la obra y que, según Greg, podía haber estado escrita en una pequeña hoja adherida al “promptbook” (1955: 204). Titus es llamado Andronicus sólo en esta escena y se sustituye su “speech prefix” por “An”, algo inusual en el texto; Tamora es, además, llamada Tamira en esta escena. Kramer, por su parte, apunta que si la escena hubiese estado incluida desde el principio no hubiese existido la necesidad de identificar al “Boy” como “Young Lucius” en la escena siguiente ya que su identidad quedaba clara tras III, ii. Es también curioso que al final de la escena algunos personajes tengan que salir para entrar seguidamente en la siguiente escena, hecho que hace pensar en una inclusión tardía de esta parte del texto.

impreso por Cluer entre 1736 y 1764. Su aparición fue anunciada por primera vez por Adams en su edición facsímil del primer cuarto de *Titus Andronicus* (ed. *Titus* 1936: 7-9). Por último, existe una balada titulada “The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus”, cuya fecha de composición también desconocemos, al igual que su autor. Se encuentra, junto con la narración, en el libreto de la Folger Library. La edición más antigua que se conserva es la de Richard Johnson en su *Golden Garland of Princely Pleasures and Delicate Delights* de 1620. Fue igualmente impresa por Edward Wright en forma de panfleto. Más tarde, la balada fue incluida en *Reliques of Ancient English Poetry* de Percy en 1765 como “Titus Andronicus’s Complaint”, además de en las colecciones de baladas *Roxburghe* y *Shirburn* (Bullough 1966: 11)⁴³.

Como ya observábamos en el capítulo dedicado a la fecha de composición de la obra, el día 6 de Febrero de 1594, Danter registra en la Stationer’s Register una obra llamada *A Noble Roman Historye of Tytus Andronicus* junto a una balada sobre el mismo tema. Adams sugiere que la primera entrada corresponde, no a la obra de Shakespeare, sino a la narración en prosa de la historia de Titus Andronicus. Sin embargo, debido a la publicación de la obra en este mismo año, parece lógico creer que la referencia corresponde a ésta. No obstante, podría hacer mención a ambos textos ya que, como Greg señala, “it would be in keeping with Danter’s character to make one entrance serve for two separate publications” (citado en Waith ed. *Titus* 1994: 213). Desde que Adams anunció su aparición en la publicación del primer cuarto, esta narración ha sido considerada por muchos críticos como la fuente principal de la obra. Sin embargo, hay otra postura radicalmente opuesta que considera el argumento de la obra como original por parte de Shakespeare y, por lo tanto, describe la narración como una elaboración posterior de la historia de Titus Andronicus basada principalmente en la balada más que en la obra en sí. Antes de adentrarnos en el análisis de las distintas posturas que han adoptado cada uno de estos grupos críticos, sería interesante resumir el argumento de la narración para poder determinar las diferencias que existen con respecto a la obra de Shakespeare.

Compuesto de seis capítulos, el primero narra cómo Titus Andronicus expulsa a los godos de Roma y es recibido triunfalmente en la ciudad. En el segundo capítulo, Titus continúa luchando y cosechando victorias durante diez años, en los que pierde a veintidós de sus hijos en el campo de batalla. Titus mata a Tottilius, el rey godo, y captura a su reina Attava. El tercer capítulo muestra cómo el emperador romano, cansado del continuo estado de guerra en el que se encuentra, se casa

⁴³ Véase Natascha Würzbach, *The Rise of the English Street Ballad, 1550-1650* (1990) para un completo estudio sobre el origen y desarrollo de este tipo de textos.

con Attava pese a la oposición de Titus, y firma la paz. La reina ordena la expulsión de Titus que, poco más tarde, vuelve a Roma a petición popular. Se presenta también el romance que Attava tiene con un árabe que la ayuda en sus planes contra Andronicus y se menciona el hijo que tienen en común. Increíblemente, Attava convence a su marido de que el hijo fue concebido “by the Force of Imagination”. Mientras tanto, el hijo del emperador y Lavinia, hija de Titus, se comprometen, lo que supone una clara amenaza para la reina. Ésta planea, junto a su amante y sus hijos Alaricus y Abonus, el asesinato del príncipe con una flecha envenenada e introducen su cuerpo en una fosa. El capítulo cuarto narra cómo, engañados por el amante e hijos de la emperatriz, caen en esta fosa los tres hermanos de Lavinia cuando están buscando al príncipe alertados por ésta. Al ser descubiertos en la fosa junto al cadáver son acusados de asesinato. Attava envía a su amante a decirle a Titus que salvará a sus hijos a cambio de una de sus manos. El árabe le corta una de ellas y a cambio Titus recibe las cabezas de sus tres hijos. En el capítulo quinto, Lavinia es violada por Alaricus y Abonus y, siguiendo el consejo del amante de Attava, le cortan la lengua y las manos. Lavinia es descubierta por su tío Marcus, que la lleva junto a su padre, y escribe en la arena la identidad de los violadores. En el último capítulo, Titus finge estar loco y lanza flechas contra el cielo como desafío reclamando venganza. Con la ayuda de unos amigos, Titus consigue llevar a Alaricus y Abonus al bosque donde los ata a un árbol, les corta el cuello y prepara unas tartas utilizando los cuerpos. Titus invita al emperador y a su mujer a su casa donde les ofrece un banquete. Tras confesarles el contenido del mismo, los amigos de Titus asesinan al emperador y a Attava. Su amante es capturado, confiesa sus crímenes y es castigado a ser untado con miel y a morir de hambre rodeado de abejas y avispa. Lavinia es asesinada por Titus a petición propia y finalmente éste se suicida.

El comienzo de la narración es el siguiente:

When the Roman Empire was grown to its Height, and the greatest part of the World was subjected to its imperial Throne, in the Time of Theodosius, a barbarous Northern People out of Swedeland, Denmark, and Gothland, came into Italy, in such Numbers, under the leading of Tottilius, their King (I)⁴⁴.

Tal y como Bullough relata (1966: 9-10), la narración se sitúa históricamente hacia finales del siglo IV d.C. Teodosio el Grande fue proclamado emperador de Oriente en el año 379 d.C. En esta época, el Imperio Romano ya estaba en decadencia y los invasores, entre ellos los godos,

⁴⁴ Bullough recoge la narración en prosa de la historia de Titus Andronicus (1966:34-44) y la balada (1966:44-48).

empezaban a atacar el Imperio de Oriente, aunque todavía no habían entrado en Italia. Bullough señala que este emperador no tiene mucho en común con el de la narración; sin embargo, la historia de su general más ilustre, Stilico, se asemeja mucho a la de Titus.

Durante el reinado de Honorio (384-423), segundo hijo de Teodosio y emperador de occidente, Italia fue invadida por los godos, que fueron expulsados por Stilico, cuya hija se casó con Honorio en el año 398. En Pollentia, en el año 402, Stilico derrotó al general godo Alarico y capturó a su mujer. Tras salvar de nuevo a Italia de los godos en el 406 y vencer a Radagousio, Stilico firmó una alianza con Alarico para luchar contra otros pueblos bárbaros. Sin embargo, fue acusado de traición, expulsado a Ravena y asesinado en el año 408. Alarico finalmente invade Roma en el año 410.

Con respecto a los demás personajes de la narración, no existió ningún rey godo llamado Tottilius, pero sí hubo un rey godo llamado Tottila, que saqueó Roma en el año 546. No se han encontrado personajes históricos que puedan hacer referencia a Attava y Abonus. Con respecto a los Andronici, Andronicus Comnenus fue emperador de Bizancio entre 1183 y 1185. Fue un tirano frente al cual el pueblo se rebeló y sufrió la mutilación de la mano derecha, antes de ser asesinado. Tal y como Bullough observa, “the prose story had little or nothing to do with either the history of Rome or that of Byzantium. It was a tale of horror in which names were taken from dark periods of violence and strife” (1966: 10)⁴⁵. El narrador pudo haber leído las distintas historias de las que saca los nombres y ciertos acontecimientos de “some semi-fictional chronicle” (Bullough 1966: 9). G.K. Hunter, sin embargo, plantea la posibilidad de que el autor fuera “a learned man or that a learned intermediary (learned, perhaps, in ‘the Italian copy printed at Rome’ cited in the heading) had already digested the sources into a form which could be applied to the Titus Andronicus story” (1984: 178).

Las diferencias con respecto a la obra son notables. Pero los hechos que realmente marcan la diferencia entre un texto y otro son la fuerza que adquiere el personaje de Aaron en Shakespeare, las connotaciones políticas del sacrificio de Alarbus, el asesinato de Mutius y el papel de Lucius en la obra, así como la variación en el orden de los acontecimientos, sobre todo el hecho de que la

⁴⁵ Según Hunter en “Sources and Meanings in *Titus Andronicus*” (1984): “detailed knowledge of such events in the history of the later Roman Empire was a rather rare commodity in the Elizabethan period, and the odds seem to me to lie against a chapbook writer having access to them in the years before the publication of *Titus Andronicus*. Pedro Mexia’s *Historia Imperial y Cesarea* had been partly rendered into English (without acknowledgment) in Richard Reynolde’s 1571 *A Chronicle of All the Noble Emperors of the Romans* (as has been pointed out to me by Professor A.R.Braunmuller). But Reynolds, though he talks about Theodosius, ‘Stilicon’, and ‘Totile’, does not supply the detail, parallel to that in the prose history (...) These details come from a great variety of ancient sources, very few of which were available in English before 1594” (1984: 178).

violación en la obra adopte una situación central en el texto. Si consideramos que la narración es la fuente de la obra, estaríamos de acuerdo con Bullough en que “the dramatist alters the prose story considerable, to increase its sensational qualities, its political implications, and its characterization” (1966: 15). Si la narración es posterior a la obra, el autor ha renunciado a reflejar en el texto elementos que Shakespeare desarrolló en la obra y que hubiesen supuesto para esta narración una mayor complejidad narrativa y una mayor implicación política. Estos temas se han venido discutiendo por numerosos críticos desde el hallazgo de la narración hasta nuestros días.

Como ya hemos apuntado, Adams, en su edición facsímil del primer cuarto de *Titus Andronicus*, identificó por primera vez la narración como la fuente principal de la obra y señaló que la balada surgió tras la obra compartiendo elementos de ambas fuentes (ed. *Titus* 1936: 7-8). En “The Source of *Titus Andronicus*” (1949), Ralph M. Sargent apoyó, tras un estudio más elaborado, la teoría de Adams. Sargent señala la narración como origen del argumento de la obra, aunque afirma que la balada procede casi exclusivamente de la narración ya que, según el crítico, apenas se pueden encontrar similitudes entre la balada y la obra. En 1953, Maxwell, en su edición *Arden* de la obra, acepta totalmente la narración como fuente de la obra y la balada como “entirely dependent on the prose story” (ed. *Titus* 1991: xxviii). Bullough defiende de nuevo el orden narración-obra-balada (1966: 11-20). Sin embargo, Bullough se enfrenta a la postura de Sargent y señala varias similitudes entre la balada y la obra que no se encuentran en la narración. Bullough destaca, por ejemplo, elementos semejantes entre estos dos textos: el orden de ejecución de los asesinatos, el castigo asignado a Aaron y el parecido entre los títulos de la obra y del poema. Bullough apoya la secuencia obra-balada y no balada-obra ya que los cambios que observa en la balada con respecto a la narración son cambios que el crítico describe como “theatrical in effect” (1966: 12), es decir, cambios efectuados por Shakespeare en la construcción de *Titus Andronicus*.

Sin embargo, Marco Mincoff, en “The Source of *Titus Andronicus*” (1971), da un giro a la postura tradicionalmente sostenida sobre la posibilidad de que la narración fuera la fuente de la obra y señala que “the line of derivation runs: play-ballad-history” (1971: 131). En primer lugar, Mincoff apunta el hecho de que las baladas procedían, en su mayoría, de obras que habían tenido un éxito considerable y no de narraciones en prosa. En segundo lugar, al igual que hizo Bullough, señala varios puntos que relacionan directamente a la balada con la obra y no con la narración. Mincoff indica que el momento en el que Tamora y sus hijos se disfrazan de Venganza, Violación y Asesinato no aparece en la narración y lo encontramos, sin embargo, en la balada. Sargent, inexplicablemente, dejó escapar este detalle. Mincoff señala que la balada procede directamente de

la obra y que no hay elementos de conexión entre la obra y la narración en prosa excepto los que hayan podido filtrarse a través de la balada: “The history in its turn is a re-expansion of the ballad made by someone unfamiliar with the play (and therefore no doubt after its popularity had ceased) as a companion piece to the ballad, to be published together with it in order to fill in the gaps left by the rather allusive ballad style” (1971: 134).

Metz, en “*The History of Titus Andronicus and Shakespeare’s Play*” (1975), se opone radicalmente a la postura de Mincoff y vuelve a las teorías tradicionales de Sargent de situar la narración como anterior a la obra y como origen central del argumento de ésta. Para ello, Metz señala siete elementos comunes a la obra y a la narración que no aparecen en la balada y que niegan la teoría de Mincoff de que no existe una relación directa entre ambos textos. Además de estos siete puntos centrales, Metz defiende el orden narración-obra-balada señalando que si la narración hubiese sido un mero desarrollo posterior de la pieza teatral “some qualities of the drama or some especially Shakespearian characteristics would have survived the process of transmission whatever that process may have been, but the *History* has none” (1975: 166). Por otro lado, Metz apunta también ciertos elementos que en la narración indican una influencia de la literatura medieval como “a reference to a tournament at justing, a demand for a trial by combat and mention of medieval costume” (1975: 166). Además, si la obra hubiese sido el texto original, Metz opina que la referencia explícita a la historia de Filomela y Progne no hubiese sido omitida en la narración. Metz también se basa en las estadísticas y se enfrenta a la idea de que el argumento de la obra sea original de Shakespeare aludiendo a la manera generalizada de componer de los dramaturgos de la época y, sobre todo, de Shakespeare en particular. Prácticamente en la totalidad de sus obras, con excepción de *Midsummer Night’s Dream*, *Love’s Labours Lost* y *The Tempest*, el argumento de las obras de Shakespeare tiene su origen en “an older play or a story (historical or fictional) derived from his reading” (1975: 166)⁴⁶.

Hunter, en “The ‘Sources’ of *Titus Andronicus* – Once Again” (1983), considera, refiriéndose a las teorías de Metz, que “the whole argument against Mincoff collapses” (1983: 114) y refuta cada uno de los siete puntos en los que Metz se apoya para declarar la narración como fuente original de la obra. De nuevo Hunter, en “Sources and Meanings in *Titus Andronicus*” (1984),

⁴⁶ Tal y como señala Harold Bloom, en *The Invention of the Human* (1999) “it is a curious link between *The Tempest*, *Love’s Labour’s Lost*, and *A Midsummer Night’s Dream* that these are the three plays, out of thirty-nine, where Shakespeare does not follow a primary source. Even *The Merry Wives of Windsor*, which has no definite source, takes a clear starting point from Ovid. *The Tempest* is essentially plotless, and almost nothing happens in *Love’s Labour’s Lost*, but Shakespeare uniquely took pains to work out a fairly elaborate and outrageous plot for *A Midsummer Night’s Dream*. Inventing plot was not a Shakespearean gift; it was the one dramatic talent that nature had denied him” (1999: 149).

vuelve a defender la tesis de Mincoff frente al orden narración-obra-balada de Adams, Sargent, Maxwell, Bullough y Metz. Los siete puntos expuestos por este último se convierten en el punto de partida de un conflicto interpretativo entre estos dos críticos. Metz contesta directamente a Hunter en 1988 atacando cada una de las argumentaciones que Hunter utilizó para desmontar su teoría. Metz finaliza su análisis señalando que:

Professor Hunter's counterarguments consist of questionable assertions, supported by insecure evidence or mere speculation; of attempts to pass off my points by appeals to generalities, to *topoi* and genre conventions while only occasionally and indirectly addressing the main issue (...) His attempt to rehabilitate the play-ballad-History order has failed (1988: 454).

Metz, en "*Titus Andronicus*: Three Versions of the Story" (1988), también ataca la postura de MacDonald Jackson ya que defiende la teoría de Hunter. A través de su artículo "*Titus Andronicus*: Play, Ballad and Prose History" de 1989, Jackson se incorpora a la discusión sostenida hasta entonces entre Metz y Hunter. En este artículo, Jackson desmonta los argumentos de Metz de 1988 y defiende los de Hunter con referencia a los siete puntos de discordia. Jackson llega a la siguiente conclusión:

The earliest extant documents preserving the three accounts of Titus's woes are: (1) the 1594 Quarto of the play, (2) the manuscript of the ballad that was probably transcribed into the Shirburn collection with the period 1600-3, and (3) the chapbook History printed some time between 1736 and 1764. So far as I can see, nobody has yet given sufficient reason for supposing that this was not also their order of composition (1989: 317).

Waith se apoya en la teoría expuesta por Hunter en 1984. Hunter plantea que, para establecer la relación existente entre la narración, la obra y la balada es necesario tener en cuenta "the generic requirements of each literary document" además de recordar "that each was written to make its own unique effect" (1984: 181). Aunque utilizando sus mismos planteamientos, Waith llega a conclusiones opuestas a las de Hunter y apuesta por que "the most probable order is history-play-ballad" (ed. *Titus* 1994: 33). Waith señala: "it becomes more difficult to use either the presence or absence of material in one version as proof of its chronological position" (ed. *Titus* 1994: 30). Esto se debe a que para Waith, las características de los géneros poético, narrativo o dramático requieren la inclusión, la exclusión o incluso el cambio de orden de ciertos acontecimientos en la historia para así aumentar la intensidad emocional, por ejemplo en el caso de la balada, o la motivación política en el caso de la narración. Es precisamente en esta tesis en la que

se basa para demostrar que la narración es anterior a la obra y que la balada se basa en ambos textos:

It is much easier to imagine Shakespeare improving on this story than the history-writer disassembling the tightly-knotted strands of Shakespeare's plot or choosing the version of the ballad-writer, who had already done so. The combination in the ballad of resemblances to both the play and the prose history is most easily explained by the assumption that the ballad-writer knew both (ed. *Titus* 1994: 32).

Sin embargo, de nuevo en 1995, Bate en su edición Arden de la obra, apoya la versión de Mincoff, Hunter y Jackson declarando que “the play came first, the ballad was based on the play, and the chapbook was a re-expansion of the story based on the ballad” (ed. *Titus* 1995: 83). Bate se basa en cinco puntos, que ya Jackson planteó en 1989, para defender su teoría. En primer lugar, hace referencia, como ya hacía Mincoff, a la producción tradicional de finales del XVI de baladas a partir de obras conocidas. La relación entre ambos textos la demuestra además señalando cómo, a diferencia de la narración, la balada y la obra comparten el momento en el que Tamora y sus hijos se disfrazan para engañar a Titus. En segundo lugar, señala la existencia de un pareado que aparece tanto en la balada como en la narración con lo que demuestra la posterioridad de ésta. En tercer lugar, la obra y la narración sólo comparten tres nombres: Titus, Marcus y Lavinia, que son precisamente los que aparecen en la balada por lo que ésta pudo servir como punto de unión entre los otros dos textos. Como cuarto punto, Bate señala que en la narración se introduce un elemento que constituye un error de una copia del siglo XVII de la balada en la que se confunde “clad” con “glad”. Bate deduce que la narración pudo haber sido escrita a finales del XVII o en el XVIII. La aparición en la narración de varias palabras, como, por ejemplo, “outborders”, que no aparecen en el OED antes del XVIII, corroboran, según Bate, esta versión. Por último, el hecho de que en la narración Lavinia esté comprometida con el hijo del emperador, proviene de una malinterpretación de la alusión al prometido de Lavinia en la balada como “Caesar's son”. Esta referencia está sacada directamente de la obra en la que Bassianus se define como el hijo de Caesar (I, i, 10). La alusión no hace referencia al emperador actual, sino al que acaba de morir. Por todo esto, Bate concluye que:

Titus can be seen as one of Shakespeare's sourceless plays, like *Midsummer Night's Dream*. I proceed on this basis, though there is always the possibility that it drew on some other lost prose narrative or that Shakespeare was reworking a lost old play, as seems to have been the case with *Hamlet* (ed. *Titus* 1995: 85).

Nuestra apuesta personal plantea que la narración es la fuente de la obra. Tal y como señala Metz, el hecho de que, excepto tres, todas las obras de Shakespeare presenten un argumento basado en historias ya plasmadas en otros textos indica que es bastante probable que la narración fuera la principal fuente de la historia que presenta *Titus Andronicus*. Pero lo que debemos destacar en relación a esta cuestión son las diferencias que encontramos entre ambos textos y lo que esto nos puede decir sobre lo que Shakespeare intentaba transmitir con su obra. Shakespeare introduce episodios como los del sacrificio de Alarbus. Este sacrificio es central en la obra para plantear el tema de la violencia, la mutilación, la desintegración, la extinción del cuerpo humano tan central en *Titus*. En segundo lugar, el sacrificio de Alarbus es el que enciende la llama del odio y la venganza en Tamora. Esta reacción de la emperatriz comienza todo el ciclo de venganza y violencia que vemos en la obra. La escena en la que Titus asesina a su hijo Mutius es otro de los pasajes añadidos que simboliza la enorme importancia que en la obra tienen los conflictos civiles, los enfrentamientos dentro de un mismo Estado y dentro de la misma familia. Dicha escena comienza a mostrarnos cómo la decadencia de Roma y de los Andronici viene provocada por el símbolo de mayor poder y autoridad romana en los momentos iniciales de la obra, es decir, Titus. La aparición del personaje de Lucius en la obra es igualmente importante, ya que simboliza la regeneración política de Roma irónicamente alcanzada a través de la alianza con el elemento invasor, con los godos. Observamos en todos estos elementos que Shakespeare añade a la obra un claro enfoque político, un claro interés en desentrañar los motivos por los que un Estado es testigo de su decadencia y de cómo el orden vuelve a reinar al final de un ciclo político hundido en el caos.

El hecho de adelantar la violación de Lavinia con respecto al momento que dicha violación se presenta en la narración podría tener varias lecturas. Una de ellas sería también política, ya que la violación y mutilación de Lavinia representa en *Titus*, como ya veremos, la violación y mutilación política de Roma. De igual modo, puede tener una explicación estilística, ya que son las escenas que siguen a la violación las que presentan una retórica más claramente ovidiana. Ovidio y la historia de Filomela y Progne se convierten en una de las fuentes centrales de la obra. En la narración, Ovidio no es mencionado en ningún momento, aunque esto no es motivo para descartar que el autor de tal narración no fuese también influido por la historia de la violación de Filomela, tan conocida durante estos años a través, por ejemplo, de textos ovidianos y también de obras senequistas, como ya tendremos oportunidad de señalar. En la balada sí aparece una referencia a la historia de Filomela. Ésta narra su historia a través de la costura, ya que, tras ser violada, Tereo le corta la lengua. Tras señalar que los violadores le cortan la lengua a Lavinia la balada prosigue:

Then both her Hands they basely cut off quite,
 Whereby their Wickedness she could not write,
 Nor with her Needle on her Sampler sow
 The bloody Workers of her dismal Woe (57-60)⁴⁷.

Aunque el autor de la narración basara el castigo de Lavinia en la historia ovidiana, cuestión que desconocemos, Shakespeare sí plantea muchos de los elementos de su obra en relación a dicha historia. De igual modo, Séneca será central en la obra, principalmente *Tiestes*, y toda la retórica relacionada con el tema de la venganza, como ya veremos. La aparición de Tamora disfrazada de Venganza junto a sus dos hijos disfrazados de Violación y Asesinato no hace sino destacar aún más la influencia senequista que presenta la obra. Por último, otro de los elementos a los que Shakespeare da mayor forma y protagonismo es el del personaje de Aaron. Dedicaremos un apartado especial a analizar dicha caracterización, ya que consideramos a Aaron una de las piezas esenciales del texto. Aaron atrae al espectador, potencia lo grotesco, lo absurdo, lo violento, la crueldad y la venganza. Todos estos ingredientes son los principales en *Titus Andronicus* y la caracterización de Aaron ahonda en todos ellos.

Las principales diferencias que encontramos entre la narración y la obra nos ayudan a ver desde otra perspectiva cuáles eran los elementos que Shakespeare deseaba potenciar en su obra. Como podemos ver, el dramaturgo centró su atención en la violencia ejercida sobre el cuerpo humano, en la retórica ovidiana, en la venganza y en plasmar además el funcionamiento político de un Estado inmerso en el desorden y el caos sangriento que *Titus Andronicus* representa.

En este apartado dedicado a las fuentes de *Titus Andronicus* nos hemos centrado en recoger el posible origen del argumento que la obra presenta. Sin embargo, la obra está repleta de claras influencias senequistas y ovidianas como ya veremos. El gran impacto de ambos autores en la obra será analizado posteriormente en nuestro apartado dedicado a los horizontes de lectura. De igual modo, encontramos referencias a Virgilio, aunque en menor medida, que también serán destacadas más adelante. Con respecto a la influencia de piezas teatrales de otros dramaturgos que se estaban escribiendo en este periodo debemos indicar que el análisis de *Titus Andronicus* no sería posible sin el estudio de dichas obras, que también realizaremos en el apartado de horizontes de lectura de *Titus*. Es tan importante la repercusión que la construcción de todas estas obras clásicas y vernáculas tienen en la composición de *Titus Andronicus*, que no se pueden considerar, como muchos críticos hacen en sus ediciones a la obra, meras fuentes o simples influencias. El análisis

⁴⁷ Véase Bullough (1966: 44-48).

detallado de dichas obras será imprescindible en nuestro esfuerzo por entender ante qué tipo de obra nos encontramos cuando nos disponemos a leer o a ver *Titus Andronicus*.

Por el momento, detengámonos a observar la historia teatral de la obra. El modo en el que los directores han escenificado *Titus Andronicus* y las reacciones del público nos ayudarán a observar el recibimiento que la comunidad teatral le ha dado a la obra desde su primera representación.

2.5. Representaciones teatrales de *Titus Andronicus*

2.5.1. Introducción

En este capítulo repasaremos las representaciones más significativas que se han realizado de *Titus Andronicus* a lo largo de los siglos. Observaremos cómo la irregularidad que presenta la historia teatral de *Titus Andronicus* responde a la crítica negativa que la obra ha recibido desde mediados del siglo XVII con la adaptación que de la obra realizó Ravenscroft. El texto se presentó siempre como problemático para los directores, que en muchos casos la rechazaron y discriminaron a la hora de ponerla en escena. Las distintas épocas trataron de adaptar la obra a los distintos gustos de su público. Sin embargo, las principales dificultades que el texto ha planteado han sido compartidas prácticamente desde el siglo XVII hasta el siglo XX. Un gran número de directores no consideraban apropiada la combinación entre retórica y violencia que la obra presentaba, así como la unión entre elementos cómicos y trágicos presentes en el texto. Esto produjo que la mayoría de las versiones de *Titus* recortaran y modificaran el texto original para adaptarlo a lo que los directores consideraban que resultaría teatralmente aceptable para el público que habría de ver la función. Es interesante observar cómo la mayoría de elementos que estos directores recortan son, en muchos casos, las piezas del texto que más atraían al espectador isabelino. Éste esperaba un texto cargado de violencia y espectáculo sangriento unido a una retórica senequista y ovidiana como la que nos presenta *Titus*⁴⁸. La risa del público, tan temida por los directores que han trabajado con el texto a lo largo de los años, era posiblemente un elemento central en este entretenimiento que el teatro resultaba ser a finales del siglo XVI. El carácter burlesco y a la vez grotesco de la obra eran aspectos esenciales en escenas como en la que vemos a

⁴⁸ Tal y como señala Honan, como actor, Shakespeare ofrecía espectáculo sobre el escenario para un cierto público que era justo eso lo que esperaba. Como poeta, Shakespeare era capaz de satisfacer a un amplio sector del público que demandaba un espectáculo también poético (1999: 121). Según Honan, la educación que proporcionaban las “grammar schools” “ensured that Elizabethan playwrights would write for audiences reared in a literary culture” (1999: 48). De igual modo, Bradbrook destaca que este público “read and listened to poetry with a different kind of attention from that of today” (1990: 69).

Chiron y a Demetrius peleando por el amor de Lavinia o durante la escena en la que Aaron establece una clara conexión con el público antes de engañar a Titus y de cortarle la mano⁴⁹. Con los recortes que la obra ha sufrido a lo largo de su historia dramática, lo que se ha conseguido es alejar al espectador, en muchas ocasiones, de lo que Shakespeare pretendía expresar sobre el escenario isabelino. Muchas de las adaptaciones han pretendido humanizar a los personajes quitando parte del espectáculo. Posiblemente, Shakespeare pretendía lo contrario. Es decir, el espectáculo isabelino consistía en sangre y retórica, por lo que la humanidad de sus personajes quedaba en segundo plano para el espectador⁵⁰.

La popularidad de la obra a finales del siglo XVI es clara tras el descubrimiento de “The Peacham Drawing”, la única ilustración sobre una posible representación de una obra de Shakespeare. Incluiremos también un análisis de este dibujo como parte de la historia teatral de *Titus* por considerar que presenta un documento de incalculable valor a la hora de analizar una posible puesta en escena de la obra muy poco después de su composición. Como representaciones más importantes centraremos nuestra atención principalmente en las de Ravenscroft, Aldridge, Brook, Freedman y Warner y también en la tan reciente versión cinematográfica de Julie Taymor. De todas ellas son, sin lugar a dudas, las de Brook y Warner las que han elevado y difundido el valor dramático de la obra adoptando cada una visiones teatrales totalmente opuestas. Frente a una tradición literaria que ha menospreciado la calidad de *Titus* desde el siglo XVII, tanto el formalismo de Brook como el realismo de Warner presentan adaptaciones teatrales que demuestran que la interacción entre el espectador y el texto es posible.

⁴⁹ Bradbrook apunta esta estrecha relación entre el actor isabelino y su público: “It is generally assumed on the modern stage that the characters speak to one another and not to the audience (...) Upon the Elizabethan stage there was no such division and there was a place for the direct address. Sometimes the dramatis personae exchange speeches in the modern manner, where each character, still inside his role, will approach the spectators; sometimes again a character may transcend the limits of his special role and assume a kind of choric speech, in which he states the total situation and expresses the `moral` or central significance of the play” (1990: 104).

⁵⁰ Bradbrook apunta la artificialidad del personaje isabelino en los años en los que *Titus* fue escrita: “Whole ranges of possible action were cut off by the use of types. For instance, characters could neither interact upon each other, nor develop, for the type was sharply defined and could not be modified. There is not mental interplay” (1990: 57). Lo que realmente era importante sobre el escenario no era la identificación del personaje con la persona sino la explosión retórica: “The essential structure of Elizabethan drama lies below the level of narrative or character, in the word” (Bradbrook 1990: 6). Junto al lirismo aparecía el espectáculo, el elemento visual: “Stage effects were mainly spectacular (...) A great deal of painstaking and elaborate work went to the staging of atrocities. The realism of the mutilations was helped by bladders of red ink and the use of animal’s blood. The property head was very overworked: Henslowe also had property hands which would be required in *Selimus*, *Titus Andronicus* and *The Duchess of Malfi* (Bradbrook 1990: 18-19).

2.5.2. Representaciones Iniciales

2.5.2.1. El Diario de Henslowe

La primera representación de *Titus Andronicus* de la que poseemos alguna confirmación escrita se encuentra en el Diario de Henslowe en el que aparecen registradas cinco representaciones de la obra en 1594⁵¹. El 23 y 28 de enero y el 6 de febrero fueron los Sussex's Men en The Rose los encargados de presentar en escena la obra (Greg 1908: 159; Foakes y Rickert 1961: 21-22). El 5 y el 12 de junio fueron un grupo de actores pertenecientes a los grupos teatrales de Lord Chamberlain y de la compañía del Almirante, esta vez en Newington Butts. La popularidad de la obra en estos años está justificada por la recaudación de las representaciones. Tal y como también apunta Henslowe en su diario, la recaudación del 23 de enero fue de 68 chelines. Según Alan Hughes, sólo dos obras superaron a *Titus* en este aspecto. Según Alan Hughes, “each subsequent performance of *Titus Andronicus* paid 2 pounds, which compared so well with second and subsequent performances of the rest of the repertoire that it made average daily receipts for *Titus* by far the highest of the season” (ed. *Titus* 1994: 13).

2.5.2.2. “The Peacham Drawing” 1595

Sir Edmund Chambers, en 1925, señala por primera vez la existencia, entre los documentos de la biblioteca del Marqués de Bath en Longleat, de un manuscrito en forma de folio doblado en el que aparece un dibujo que ilustra una imagen de *Titus Andronicus* (véase apéndice 2). La lámina presenta a Tamora y a sus hijos Chiron y Demetrius arrodillados frente a Titus y dos de sus soldados. A la izquierda de Tamora y de sus hijos aparece en posición desafiante Aaron. La ilustración viene acompañada de cuarenta versos precedidos por la acotación: “Enter Tamora pleadinge for her sonnes going to execution”. Los primeros diecisiete versos corresponden a I, i, 104-20. En este pasaje Tamora pide a Titus que salve la vida de su hijo Alarbus. Este fragmento viene seguido de una intervención de Titus negando todo tipo de clemencia ante las súplicas de la emperatriz. De estos tres versos, el primero es una combinación entre los versos I, i, 121 y 125. Los dos últimos son inventados. Por último, los veinte versos restantes corresponden a V, i, 125-44, en los que Aaron proclama su crueldad. El texto finaliza simplemente con un “speech prefix” de Alarbus. Tras estos versos, aparece una firma y una fecha en la que leemos “Henricus Peacham Anno m^o q^o g qt^o”. En la parte superior de esta primera hoja del manuscrito aparecen anotaciones

⁵¹ Véase Harold Metz, “The Early Staging of *Titus Andronicus*” (1981).

a lápiz. En una de ellas se lee “Tamora pleading”, en la otra “Written by Henry Peacham-author of the Complete Gentleman”. En el margen derecho, a la altura del verso 17 leemos también: “so far from Shakspear Titus Andronicus Sc.2”. En la segunda mitad del manuscrito aparece otra anotación que parece aclarar la autoría y la fecha de composición del manuscrito. En ella leemos: “Henrye Peachams Hande 1595”⁵².

El manuscrito parece dejar claras la fecha y autoría⁵³ de la ilustración y del texto que le sigue. Sin embargo, la crítica que se ha dedicado a analizarlo pone en continua tela de juicio éstos y otros muchos datos como, por ejemplo, la fuente original de los versos transcritos, es decir a qué cuartos corresponde⁵⁴. Con respecto a estos análisis, ningún crítico ha llegado a conclusiones

⁵² Según Adams, estas notas fueron realizadas por John Payne Collier ya que “every letter and almost every complete word finds an exact counterpart in numerous specimens of Collier’s correspondence that I have examined. Further, the ink endorsement added on the spare page, ‘Henrye Peachams Hande 1595’, may also have been the work of Collier; at least, each letter is identical in its formation with corresponding letters in certain Collier forgeries now in the Folger Shakespeare Library. The date supplied to us in that endorsement, therefore, may be merely Collier’s attempt to interpret the curious ‘Anno m° q° g qt°’ which he found inscribed under the name ‘Henricus Peacham’” (ed. *Titus* 1936: 34). Enfrentándose a la versión de Adams, Metz apunta que “concerning the note on the page (leaf 2) of the manuscript, Adams may be right; but he is certainly wrong in attributing the pencil notes to Collier. They are clearly in the hand of Canon John Edward Jackson (1805-91), who was librarian to the Marquess [of Bath] and who arranged and ordered the Portland papers during the latter part of the nineteenth century. Numerous examples of his handwriting are preserved at Longleat House” (1985: 451).

⁵³ Con respecto a la autoría de la ilustración, Adams señala que es difícil confirmar que Henry Peacham, autor de *The Complete Gentleman* fuera el verdadero autor de “The Peacham Drawing”. Adams hace referencia a uno de los muchos dibujos realizados por Peacham llamado *Emblemata Varia* y señala la calidad inferior de éste con respecto a “The Peacham Drawing”. De igual modo, se aprecia una técnica distinta en los dibujos e incluso la firma de ambas ilustraciones no es la misma. La conclusión de Adams es, por lo tanto, que “the elaborate and detailed drawing at the top of the *Titus* document seems to be not in the style of, and very distinctly superior in technique to the numerous drawings we have from Peacham’s pen” (ed. *Titus* 1936: 34-36). Wilson coincide con Adams en señalar que la autoría del dibujo es un dato muy difícil de determinar: “There can be little doubt, that the document was, to some extent at any rate, the work of one Henry Peacham, though it does not appear whether the name is intended to denote the well-known author of *The Complete Gentleman*, who has left a number of other pen-drawings still extant and who took his B.A. degree at Cambridge in 1595, or his father, who was still living in 1605, or a different Peacham altogether” (1948: 19). Sin embargo, Wilson opina que el autor de la ilustración y el que transcribe el texto no son la misma persona. Nadie coincide en esto con Wilson. La mayoría de la crítica opina que es la misma persona quien realiza tanto el dibujo como el texto. Waith se enfrenta a Adams y a Wilson señalando que el análisis de varias ilustraciones realizadas por Peacham en comparación con la imagen sobre *Titus* no descarta a Peacham como autor de ésta. Según Waith, las diferencias que se aprecian entre unos dibujos y otros se deben a lo siguiente: “The emblems, belonging to a tradition in which human figures are used to symbolize ideas, are bound to differ from sketches of actors on a stage. Of the kind of figure-drawing found in the Longleat manuscript, where all the characters are seen in profile, Peacham writes in *The Art of Drawing with the Pen* (1606): ‘The half face of all other is most easy, insomuch that if you will, you may draw it only with one line, never removing your hand’”(ed. *Titus* 1994: 24). Waith se basa en esta afirmación de Peacham para defender su autoría de “The Peacham Drawing” donde todos los personajes están dibujados con esta técnica. Hughes coincide con las posturas de Waith (ed. *Titus* 1994: 20).

⁵⁴ Con respecto a la fecha de la ilustración, Chambers interpreta Anno m° q° g qt° del siguiente modo: m: millesimo, q: quingentesimo, qto puede ser quarto o quinto. Sin embargo, el tercer símbolo lo interpreta como 9 por lo que acepta la fecha de 1595 (1930: 313). Adams, por el contrario, señala que “what the symbol g representes is not apparent” (ed. *Titus* 1936: 33) e interpreta la fecha basándose en la fuente del texto. Adams considera que “the writer did not transcribe from the 1594 quarto, and that probably he transcribed from either the 1611 quarto or the 1623 Folio, with a slight presumption in favor of the Folio” (ed. *Titus* 1936: 40). Wilson coincide con Adams en señalar que ésas podrían ser posibles fechas del texto, pero que el dibujo es de 1595 (1948: 19). Bate interpreta la fecha atendiendo a las

basadas en pruebas concluyentes. Muchas de las resoluciones a las que se han llegado están basadas todas en meras especulaciones.

Uno de los principales problemas que estos críticos plantean a la hora de estudiar el dibujo alude al momento de su composición. ¿Responde a una representación que el artista presencié antes de su composición o podría ser simplemente, tal y como señala Hughes, “an imaginary performance” o “a fantasy picture”? Hughes propone como hipótesis que el autor de la ilustración podría haber presenciado una de las representaciones de Henslowe en el verano de 1594 o bien cualquier otra de la que no tengamos conocimiento (ed. *Titus* 1994: 21). Críticos como Waith, presumen la presencia de Peacham en la representación que tuvo lugar en Burley-on-the-Hill en enero de 1596, que más tarde comentaremos. Waith justifica la presencia de Peacham en esta representación como anterior a la creación de la imagen. El crítico señala que en el calendario de la época el año comenzaba a partir del 25 de marzo, por lo que enero de 1596 era todavía enero de 1595 (ed. *Titus* 1994: 23). Recordemos que la firma de la ilustración viene acompañada del año 1595. Sin embargo, como el mismo Waith reconoce, no hay ninguna prueba que realmente apoye esta versión o cualquier otra que presentara al artista como espectador de otra puesta en escena de la obra. Sea como fuere, lo que sí es cierto es la importancia que este manuscrito presenta para nosotros. “The Peacham Drawing”, como se le conoce tradicionalmente, es la única pintura de la época que poseemos de una representación real o mental de una obra de Shakespeare. Tanto si responde a una representación real como a una lectura de la obra, la imagen plasma la visualización por parte de un espectador isabelino de una obra sobre el escenario.

La ilustración ha servido a muchos críticos para señalar elementos que constituían piezas características en la escenificación isabelina. Chambers señala cómo la representación de Aaron muestra la imagen física que del “Moor” se tiene en la época, es decir, “not tawny but dead black” (1944: 57)⁵⁵. Wilson hace alusión a cómo la diferencia entre el vestuario clásico e isabelino marca la distinción entre clases sociales y a cómo este vestuario nos muestra la imagen que los personajes tenían en las obras romanas. Wilson menciona también la posición de las manos de los personajes, la simetría entre la posición de las lanzas de los soldados y la división que la lanza sostenida por Titus establece en la escena. Para Wilson esto responde a que “gesture, it would seem, was a much more important part of acting then than it its now - `suit the action to the word, the word to the

similitudes con el segundo y el tercer cuarto y a la interpretación que hace de la fecha del manuscrito por lo que llega a la conclusión que la fecha sería entre 1604-1625 (ed. *Titus* 1995: 41). Waith (ed. *Titus* 1994: 23) y Hughes (ed. *Titus* 1994: 20) coinciden con Chambers y aceptan la fecha indicada en el manuscrito, es decir, 1595.

⁵⁵ Para un análisis sobre la visión que se tiene en la época del “Moor” véase Bernard Harris, “A Portrait of a Moor” (1958).

action' enjoins Hamlet" (1948: 21)⁵⁶. Hughes indica además cómo el perfil y el tamaño de Tamora, que iguala al del resto de personajes incluso de rodillas, nos hace ver a un hombre tras su vestimenta (ed.*Titus* 1994: 22).

Otro punto de discusión entre los críticos ha sido el de determinar qué escena de la obra presenta el dibujo. Cuando el manuscrito fue hallado, Adams señaló que la imagen presentaba la escena en la que Tamora suplicaba a Titus por la vida de su hijo Alarbus (ed.*Titus* 1936:31). Sin embargo, en la obra, durante la escena en la que Tamora implora la piedad de Titus, la disposición de los personajes es distinta a la de la ilustración. En éste, observamos la aparición de Aaron con una espada tras Chiron y Demetrius y la ausencia de Alarbus y de los hijos de Titus. En la escena de la obra, sin embargo, Aaron es todavía prisionero y observamos la presencia de Alarbus y de los hijos del general. Adams explica la presencia de Aaron señalando que quizá la intención original era presentar la figura de Aaron como el verdugo. Sin embargo, con la transcripción del discurso de Aaron, el artista decide darle mayor relevancia a este personaje (ed.*Titus* 1936: 32).

No obstante, existe otra versión que sostiene que el dibujo no es una mera representación de la escena en la que Tamora implora a Titus. Según Hughes, John Munro defiende que debe ser incluido en el grupo de las llamadas "comprehensive illustrations" (ed.*Titus* 1994: 17)⁵⁷. Es decir, la ilustración incluye elementos pertenecientes a varias escenas. Si la imagen de Tamora de rodillas ante Titus nos traslada al primer acto, la imagen de Aaron en tono desafiante corresponde al fragmento en el que Aaron alardea de sus acciones violentas y crueles en el acto V, también presentado en el manuscrito⁵⁸. El hecho de que sostenga una espada nos recuerda el momento en el que defiende la vida de su hijo ante las amenazas de Chiron y Demetrius.

⁵⁶ Según Bradbrook: "In the 1580s, when drama was still close to the courtly recitation or the academic oration, gesture may well have been formal: if gradually the professional troupes evolved particular styles of their own, the constant change of the repertory must have meant that they had to concentrate on verbal memorizing. The blank verse had not at first a speech cadence, though later writers used a more colloquial movement, and presumably the enunciation changed in consequence. Perhaps the modification of blank verse was the most important controlling factor of the delivery" (1990: 25). En relación a los gestos utilizados por los actores a finales del siglo XVI véase Gurr (1999: 98-103).

⁵⁷ Waith señala cómo este tipo de ilustraciones eran comunes desde la época clásica hasta el siglo XVII. Representadas en forma de xilografía principalmente, Waith hace mención de las que aparecen en las portadas de *The Spanish Tragedy* en 1615, en *The Vow Breaker* de William Sampson en 1630 y en *The Witch of Edmonton* en 1658 (ed.*Titus* 1994:22). Hughes presenta en sus introducción a *Titus* las ilustraciones de *The Spanish Tragedy* y el de *A Game of Chess* de 1625 (ed.*Titus* 1994:18-19).

⁵⁸ Según Waith, "a visual clue to the separation between the two episodes may be given by the placing of Aaron in a slightly different plane from the rest of the figures. It may also be significant that Aaron is rather elegantly dressed, as he apparently is not in the first scene, since in his soliloquy at the opening of Act 2 he says 'Away with slavish weeds (...) ! / I will be bright, and shine in pearl and gold' (II, i, 18-19)" (ed.*Titus* 1994: 23).

Pero además, el dibujo está repleto de pequeños detalles que hacen que críticos como Bate señalen que el elemento primordial de esta imagen sea su carácter emblemático. Con la representación de diversos elementos pertenecientes a diferentes momentos de la obra, el artista consigue mostrarnos, según Bate, “a composite representation” (ed. *Titus* 1995: 41). Los paralelismos y oposiciones que la obra presenta visualmente desde el principio están indicados en esta ilustración. La lanza de Titus separa la imagen en dos y nos recuerda la división interna que Roma sufre en la obra. La imagen de Tamora y sus hijos arrodillados ante un Titus impassible nos muestra simbólicamente el papel que en la obra tiene la súplica, más tarde trasladada al bando contrario, es decir, a Lavinia y al mismo general. La imagen de los dos hermanos nos recuerda, no sólo a Chiron y a Demetrius, sino también a los acontecimientos que en la obra se desarrollan alrededor de otras parejas de hermanos como Martius y Quintus o Bassianus y a Saturninus. De igual modo, alrededor de la imagen de Titus observamos piezas que presentan, en primer lugar, el triunfo militar de Titus como “the laurel bough” (I, i, 77); en segundo lugar, el poder que rechaza como emperador reflejado en el suelo por “the scepter to control the world” (I, i, 202) o por la espada que dará a Saturninus (I, i, 253); y, por último, la autoridad y el honor representados por “the staff of honour” (I, i, 201) por el que Titus sustituye el cetro de emperador.

Para concluir, es interesante destacar el papel central que esta imagen otorga a las súplicas de Tamora y a la negativa de Titus de salvar a su hijo como desencadenantes de los actos violentos y sangrientos que seguirán en la obra. En segundo lugar, el papel de Aaron aparece realzado en este manuscrito. Como veremos al comentar las representaciones más importantes que se han realizado de la obra a lo largo de los años, el personaje de Aaron adquiere gran centralidad en muchas de ellas. La imagen ensalzada de Aaron en la ilustración demuestra que este personaje adquiere un papel central desde las primeras representaciones de *Titus* sobre el escenario isabelino. El “Moor” presenta para el espectador, como ya veremos, una de las piezas más atractivas y llamativas del drama inglés y en *Titus Andronicus* su carácter violento, mordaz, grotesco y cómico harán de él un elemento esencial para el éxito de la obra⁵⁹.

2.5.2.3. Burley-on-the-Hill 1596

Otra representación de *Titus*, esta vez privada, tuvo lugar posiblemente el 1 de enero de 1596 en las propiedades de Sir John Harington en Burley-on-the-Hill, Rutland. En 1961, Gustav

⁵⁹ Véase nuestro análisis de la caracterización de Aaron en nuestro apartado sobre el horizonte de lectura de *Titus Andronicus*.

Ungerer encontró entre los papeles de Anthony Bacon⁶⁰, secretario del duque de Essex, una carta escrita por Jacques Petit, preceptor del hijo de Sir John Harington y a la vez al servicio de Bacon, en la que se hacía referencia a la representación que presenció de *Titus Andronicus* en Burley-on-the-Hill⁶¹. El estudio de Ungerer sobre las compañías teatrales de la época le hace llegar a la conclusión de que probablemente, aunque no hay ninguna prueba firme que lo acredite, fueran los actores pertenecientes a la compañía de Lord Chamberlain los que se encargaran de representar esta función privada. Es interesante, además, señalar que *Titus Andronicus* es la única obra isabelina de la que hay algún testimonio que certifique, como ocurre en la carta de Petit, la representación de la obra para un público privado. Quizá podamos considerar este dato como una muestra más de la popularidad de la obra, también en círculos más selectos. Lo más interesante del comentario de Petit se encuentra en la valoración que éste hace de la puesta en escena de la obra. Según Petit, “la monstre a plus valeu q le suiect”. Para este espectador, lo más significativo de esta representación fue el espectáculo en sí y no el tema. Petit no da más detalles sobre la representación, pero a través de sus palabras podemos suponer que los acontecimientos violentos sobre el escenario hacían pasar a segundo plano incluso el tema político que Shakespeare estaba planteando. Casi con toda seguridad, la popularidad de la obra se debía principalmente a ese espectáculo sangriento que la obra presentaba y del cual el espectador isabelino disfrutaba⁶².

2.5.3. Siglos XVII – XVIII

2.5.3.1. 1596 – 1678

A partir de 1596 hasta 1678 no tenemos conocimiento de ninguna otra representación de la obra registrada en ningún documento del que haya quedado constancia. Sin embargo, numerosos datos señalan la gran popularidad de la obra hasta bien entrado el siglo XVII, por lo que podemos suponer una gran cantidad de representaciones que de la obra tuvieron lugar durante estos años. La

⁶⁰ Según Gustav Ungerer en “An Unrecorded Elizabethan Performance of *Titus Andronicus*” (1961) estos documentos se conservaban en la biblioteca de Lambeth Palace. La mayoría de estos papeles constituyen parte de la correspondencia que Anthony Bacon recibió durante el periodo en el que sirvió al duque de Essex como secretario.

⁶¹ La fecha de tal representación no se puede asegurar con total seguridad. Según Ungerer, “the account given by Petit was written some time in January, after the first and not later than the sixth. The date has been obliterated by the binding of the manuscript. Bacon’s endorsement is not of much help, for he has omitted to state the accurate date of receipt. The text itself points to New Year’s Day” (1961: 104).

⁶² Pese a que Ungerer considera que posiblemente el carácter visual de la obra fuera una de las piezas fundamentales de la representación, también justifica la valoración de la representación por parte de Petit en otros términos: “It may be that Petit himself found *Titus Andronicus* boring because he was not able to follow the English dialogue and because it lacked classical form and that consequently his attention was directed more towards the actors than towards the dramatist’s words” (1961: 107).

popularidad de la obra a finales del siglo XVI queda confirmada por la inclusión que, en *Palladis Tamia* (1598), hace Francis Meres de *Titus* en una lista de tragedias escritas por Shakespeare. Según las portadas del segundo y tercer cuarto de 1600 y de 1611 respectivamente, la obra estaba siendo representada “sundry times” durante estos años. Tres años más tarde, la afirmación de Jonson en su “induction” a *Bartholomew Fair*, anteriormente señalada al analizar la problemática sobre la fecha de composición de la obra, hacía ver cómo todavía en 1614 la obra seguía teniendo cierta popularidad. La aparición de versiones de la obra, tanto en Alemania en 1620 como en Holanda en 1641⁶³, muestran, de igual modo, el impacto que la obra debió tener en el continente cuando compañías de actores ingleses realizaron giras continentales que comenzaron a finales del siglo XVI.

Allardyce Nicoll, sin citar la fuente, señala cómo *Titus*, junto a *Othello* y *Julius Caesar*, fue una de las obras que se representaron en The Red Bull antes de la apertura del Theatre Royal en 1663 (Metz 1977: 156). A través de los datos que nos deja John Downes en *Roscius Anglicanus* (1708), sabemos que *Titus* formó parte de un grupo de 21 obras que fueron representadas por los King’s Men desde los años 1663 hasta 1682. *Titus* es la última obra citada y formaba parte del grupo de obras menos importantes. Sin embargo, como Downes señala, “these being Old Plays, were Acted but now and then; yet being well perform’d, were very satisfactory to the Town” (citado en Wilson ed. *Titus* 1948: lxvi). Por último, debemos señalar cómo la obra aparece en una lista de Lord Chamberlain probablemente del 12 de enero de 1669 en la que cita “Plays acted at the Theatre Royall. A Catalogue of part of His Majesty Servants Playes as they were formerly acted at the Blackfryers & now allowed of to his Majesty Servants at ye New Theatre”. La lista es de 108 obras, *Titus Andronicus* aparece situada en el número 71 (Metz 1977: 157).

2.5.3.2. Ravenscroft 1678 – 1725

En 1678, Edward Ravenscroft adaptó *Titus Andronicus* y la presentó en The Theatre Royal en Drury Lane bajo el nombre de *Titus Andronicus or The Rape of Lavinia*. La publicación de la obra se lleva a cabo en el año 1687. El éxito de la adaptación parece ser un hecho y, según su propio autor, la obra fue “confirmd a Stock-Play” (1969: A2). Fue representada más tarde en los años

⁶³ Albert Cohn en *Shakespare in Germany* señala, con respecto a la versión holandesa de *Titus*, que “not less than eleven editions of it had been published by the year 1661 and even that it maintained its popularity on the Dutch stage” (citado en Metz 1977: 156).

1698, 1704, 1717, 1718, 1719 y 1721 en Drury Lane. Más tarde sería en los Inn Fields de Lincoln, donde la adaptación sería representada hasta 1725.

Pese a que críticos como Wilson (ed. *Titus* 1948:lxvii), Metz (1977:157) y Bate (ed. *Titus* 1995:49) señalen que las modificaciones de la adaptación no afectan demasiado al argumento, caracterización y efecto general de la obra de Shakespeare⁶⁴, sin embargo, la intención de Ravenscroft plantea todo lo contrario. En la publicación de 1687, en “To the Reader”, Ravenscroft expone su opinión sobre la obra y los cambios que, según él, ha sufrido el texto:

It seems rather a heap of Rubbish then a Structure. - Howeuer as if some great Building had been design'd, in the removal we found many Large and Square Stones both usefull and Ornamental to the Fabrick, as now Modell'd: Compare the Old Play with this, you'll finde that none in all that Authors Works euer receiu'd greater Alterations or Additions, the Language not only refin'd, but many scenes entirely New: Besides most of the principal Characters heighten'd, and the Plot much encreas'd (1969: A2).

Ravenscroft presenta ante el público de finales del siglo XVII y principios del XVIII una obra que presenta cambios en el argumento, cortes⁶⁵ y añadidos en las escenas y variaciones en el desarrollo de ciertos aspectos en la caracterización de los personajes, sobre todo de Aaron. Estas modificaciones responden principalmente, en primer lugar, a una visión y a un gusto teatral diferente a los de la época isabelina y, en segundo lugar, a la evolución que experimentan las técnicas teatrales.

En primer lugar, el gusto por el espectáculo sangriento que profesaba el público isabelino no está tan presente durante estos años, por lo que la mayoría de las escenas violentas que presenciamos en la obra de Shakespeare son omitidas en esta nueva versión. Tal y como señala Alan Dessen, el público presencia el efecto de los actos violentos, pero no son testigos del acto en sí (1989: 10)⁶⁶. En segundo lugar, la mezcla de elementos cómicos y trágicos, que presenta *Titus*

⁶⁴ Según Wilson, “the characters gain nothing from his alterations, the additions are few, and his tinkering with the diction only betrays his lack of style and defective sense of metre” (ed. *Titus* 1948: lxvii). Por su parte, Metz indica que “Ravenscroft’s changes are not nearly so wide-ranging as his preface would suggest. Hazleton Spencer, who has made a detailed analysis of the Ravenscroft’s adaptation, rightly finds his `verbal tamperings (...) not important (...) Nor are Ravenscroft’s structural changes so extensive as he implies in the address (...) There is no change in characterization” (1977: 157). Bate señala que “it was one of the more faithful Restoration adaptations. In comparison to the Dryden/Davenant *Tempest*, with its new characters, or the Tate *Lear*, with its happy ending, both characterization and structure are remarkably true to the original” (ed. *Titus* 1995: 49).

⁶⁵ Para una exposición completa de los versos y escenas modificadas por Ravenscroft en la obra véase Alan Dessen, *Shakespeare in Performance. Titus Andronicus* (1989: 7-10).

⁶⁶ No vemos sobre el escenario la escena de la mutilación de Titus, ni la escena en la que Lavinia sostiene la mano de su padre en su boca y Marcus y Titus sostienen las cabezas de Quintus y Martius, tampoco aparece en escena el momento en el que Titus asesina a Chiron y a Demetrius ayudado por Lavinia.

Andronicus en escenas como, por ejemplo, la del “clown” (IV, iii), es también omitida. Esto se debió a la creencia neoclásica de estos años, que analizaremos más detenidamente con posterioridad, de que una tragedia no debía presentar mezcla alguna con elementos cómicos⁶⁷. En tercer lugar, la mayor sofisticación de la puesta en escena durante este periodo también constituye uno de los motivos que obligan al autor a recortar⁶⁸ o variar ciertos pasajes de la obra original. Hughes señala cómo esto se debe a que, a diferencia de lo que ocurría en el teatro isabelino, los escenarios y la ambientación ocupan un lugar central en la representación de *Ravenscroft* (ed. *Titus* 1994: 24). El intervalo entre el final de una escena y el principio de otra era mínimo sobre el escenario isabelino. Las entradas y salidas de los personajes se realizaban simultáneamente, ya que no era necesario el cambio de escenario. Además, las salidas de los personajes no eran tan importantes como las entradas. En la adaptación de *Ravenscroft* sucede lo contrario. Ya que al comienzo de cada escena el escenario debe reemplazarse por otro nuevo, las salidas adquieren gran fuerza antes del comienzo de una nueva escena. Esto hace que *Ravenscroft* modifique el orden de ciertos acontecimientos que sitúa al final de las escenas para darles mayor énfasis⁶⁹. Consecuentemente, ya que en los años de la adaptación de *Ravenscroft* el público esperaba una ambientación y un escenario distinto para cada escena, la representación de la obra suponía el encarecimiento de la producción. El factor económico fue también otro de los motivos por los que se recortaron varias escenas. Por otro lado, como vemos en el título, la mujer adquiere mayor importancia en esta adaptación en la que aparecen ya actrices. No sólo Lavinia y Tamora son representadas por mujeres, sino que también lo es el hijo de Lucius. Las convenciones isabelinas, en este caso, se ven invertidas.

Pero sin lugar a dudas, pese a las numerosas variaciones que se encuentran en la obra, son el personaje de Aaron y el acto V, sobre todo la última escena, las piezas que presentan las mayores transformaciones en la obra. Aaron adquiere protagonismo desde el principio de la obra, en la que se le atribuyen versos originalmente de Tamora y de Demetrius. Bate señala también que uno de los elementos que *Ravenscroft* resalta con respecto a este personaje es su condición de “Moor”. Como ya observaremos, Shakespeare hace referencia, en varias ocasiones, a las connotaciones del color de piel de Aaron⁷⁰. Sin embargo, sólo es en el acto IV cuando Aaron proclama su diferencia

⁶⁷ Véase apartado 3.2 especialmente la sección 3.2.2.1.

⁶⁸ *Ravenscroft* omite totalmente las escenas II, ii (preparación para la caza); III, ii (fly scene); IV, iii (arrow scene).

⁶⁹ Hughes indica: “Act I ends as Bassianus abducts Lavinia and Titus pursues, Act 2 as Chiron and Demetrius set out to rape Lavinia, Act 3 as Marcus leads the mutilated girl away to show her father, and Act 4 with Lucius’s exile. In each case the audience asks, ‘What will happen next?’ and is left in suspense through the interval” (ed. *Titus* 1994: 25).

⁷⁰ Véase apartado 4.3.3.

con respecto al resto de personajes aludiendo a esta característica. Ravenscroft enfatiza significativamente este tema desde el comienzo de la obra, en el que añade versos como los siguientes:

Aaron: Hence abject thoughts that I am black and foul,
And all the Taunts of Whites that call me Fiend,
I still am Lovely in an Empress Eyes (citado en Bate ed. *Titus* 1995: 51).

Aaron adquiere mayor protagonismo en la versión de Ravenscroft a lo largo de toda la obra. Pero será sobre todo en el último acto cuando el personaje de Aaron aparecerá como central. Los recursos y la mayor sofisticación técnica de los teatros de estos años hacen posible el cambio que Ravenscroft realiza en este acto⁷¹. Tras el banquete final, Titus hace retirar dos cortinas. Tras la primera se encuentra Aaron amarrado a un potro de torturas en el que es forzado a confesar todos sus crímenes. Tras la segunda aparecen los cuerpos de Chiron y Demetrius sobre dos sillas y sus cabezas y manos colgadas en la pared. Tras esta visión, Titus, Saturninus y Tamora son apuñalados unos por otros. Sin embargo, Tamora y Saturninus no mueren inmediatamente. A continuación, la actitud de Aaron de desafío frente al ejército godo encabezado por Lucius en defensa de su hijo y la confesión de todos sus crímenes, que Shakespeare sitúa en V, i, pasa a ocupar la última escena del acto V en la versión de Ravenscroft. Éste introduce la confesión de Aaron cuando Lucius lo amenaza con matar a su hijo. Tras la confesión, Tamora, agonizante, es quien lo apuñala. Aaron responde a esta acción con unos versos añadidos por Ravenscroft que refuerzan uno de los simbolismos centrales de la obra, el de la comida y el acto de devorar:

Aaron: She has out-done me in my own Art –
Out-done me in Murder – Kill'd her own Child
Give it me – I'll eat it (citado en Bate ed. *Titus* 1995: 53).

Tras estas palabras, Lucius es proclamado emperador. Aaron adquiere el protagonismo final de la obra cuando Ravenscroft decide insertar el discurso en el que alardea de todos sus crímenes cuando está a punto de morir quemado por las llamas.

Como podemos deducir, la espectacularidad del final de la obra y la centralidad que adquiere Aaron, convierten a este personaje en el más atractivo de esta adaptación. De hecho, desde 1717 hasta 1724 fue James Quin, en el papel de Aaron, el actor que más popularidad

⁷¹ Para una descripción completa de esta escena véase George C.D. Odell, *Shakespeare. From Betterton to Irving* (1920: 191-92).

adquirió con las representaciones de la versión de Ravenscroft⁷². Quin será el primero de muchos otros actores como Ira Aldridge, George Hayes, Anthony Quayle, Moses Gunn, Hugh Quarshie y Bruce Young que presentarían en escena a Aaron como uno de los personajes más interesantes de la obra, como fue en el caso de Ravenscroft o como sería en la adaptación de Ira Aldridge que comentaremos más adelante. Aaron constituye una pieza central en la obra. Sin embargo, la valoración estética y dramática que se hace del personaje en escena está ya condicionada desde el siglo XVII por personajes también malignos pero mucho más complejos, como Iago, Edmund o Lady Macbeth. Para el espectador isabelino, por el contrario, los puntos de referencia de los que disponía para captar el significado de este personaje eran principalmente el “Vice” de las “morality plays”, el estereotipo del “Moor” en obras como *Selimus* o *The Battle of Alcazar* y la perversidad de Barabas en *The Jew of Malta*⁷³. La maldad de Aaron seguirá siendo plasmada en escena; sin embargo, los directores presentarán a un personaje con una mayor profundidad psicológica y con una serie de matices que están presentes en personajes posteriores como los que hemos mencionado, pero ausentes todavía en Aaron. Incluso muchos de los directores reflejarán como características centrales del personaje la ternura, la nobleza o los celos, elementos que tienen poco que ver con el Aaron cruel y sangriento que Shakespeare crea.

2.5.4. Siglo XIX

2.5.4.1. N.H.Bannister 1839

Desde 1725 hasta 1849 sólo aparecen datos de una representación de la obra dirigida por el director y actor americano N.H.Bannister en 1839. La escasez de versiones de la obra durante estos años se debe al rechazo que el texto sufrió por parte de la crítica y el público. Dicha visión negativa del texto fue originada principalmente por el carácter violento que la obra presentaba. Durante estos años se excluía a Shakespeare como autor de la obra, lo que infravaloró aún más el texto⁷⁴. De la versión de Bannister no nos ha llegado mucha información, ya que no se ha conservado el texto. Hughes incluso ve el origen de esta versión, no en la obra de Shakespeare, sino en la

⁷² Waith destaca como principales cualidades de Quin “his melodic declamation and dignified bearing” (ed. *Titus* 1994: 46). Según Waith, “John Hill uses his [Quin’s] rendition of a speech in Ambrose Philips’ *The Distressed Mother* as an example of the ‘power of communicating sentiments of greatness, and lifting us up, as it were, above ourselves’” (ed. *Titus* 1994: 46). Hughes insiste en que “Aaron was the star part. Neither John Mills, who played Titus at Drury Lane, nor Anthony Boheme, the Titus at Lincoln’s Inn Fields, ever advanced beyond the second rank, but Quin chose to play the Moor at the very time when he was on the point of standing at the head of his profession” (ed. *Titus* 1994: 27).

⁷³ Véase apartado 4.3.3.4.1, 4.3.3.4.2 y 4.3.3.4.3.

⁷⁴ Véase apartado 3.3.

producción de Ravenscroft o incluso en otra posible adaptación del siglo XVIII (ed. *Titus* 1994: 28). Las representaciones tuvieron lugar en The Walnut St.Theatre en Filadelfia el 30 y 31 de enero y el 1 y 2 de febrero. Fue el mismo Bannister quien interpretó el papel de Titus. Lo que sabemos de la obra se extrae de los comentarios que sobre la obra se realizaron en el cartel de la representación del 31 de enero. En éste se podía leer:

The manager, in announcing this play, adapted by N.H.Bannister from the language of Shakespeare alone, assures the public that every expression calculated to offend the ear, has been studiously avoided, and the play is presented for their decision with full confidence that it will merit approbation (citado en Waith ed.*Titus* 1994: 47).

La obra tuvo la aprobación del público que, por los datos que Charles Durang expone en 1868, no presencié el carácter violento de la obra, ya que esta adaptación, respondiendo a los gustos de la época, “excluded the horrors with infinite skill” (citado en Waith ed.*Titus* 1994: 47).

2.5.4.2. Ira Aldridge 1849

En 1849, Ira Aldridge, actor norteamericano de color de gran prestigio durante estos años en Inglaterra, prepara, con la colaboración del dramaturgo C.A.Somerset, una nueva adaptación de *Titus Andronicus*. Esta nueva versión de la obra permanecería en escena hasta el año 1860. Pese a que no conservamos el texto, las críticas efectuadas por la prensa durante los años de representación de la obra presentan una gran variedad de datos sobre cómo se planteó tal adaptación. Tras una de las funciones de Aldridge en octubre de 1859 en Brighton, la crítica del *Brighton Herald* resalta: “Beyond the title, a few incidents, and some scraps of language, his *Titus* has nothing in common with Shakespeare’s. In point of fact, Mr. Aldridge has constructed a melodrama ‘of intense interest’ of which Aaron is the hero” (citado en Metz 1977: 159). Como podemos observar, el inmenso interés que provoca la obra se debe principalmente a que la versión no se parece en nada al original de Shakespeare. Esta revisión crítica del *Brighton Herald* destaca la poca aceptación que la obra tenía durante estos años.

Los cambios realizados por Aldridge en esta nueva versión de la obra responden a la valoración negativa que la época en general hace de *Titus Andronicus*. En abril de 1857, *The Era* publica lo siguiente: “Indeed, as published in the best edition of Shakespeare’s works, it would be utterly unfit for presentation, for a more dreadful catalogue of horrors and atrocities than it consists of would be impossible to conceive” (citado en Metz 1977: 159). Tal y como señala

Dessen, la adaptación de Aldridge “represents the most extreme example of a long series of attempts (starting with Ravenscroft) to reshape this script so as to make it palatable or meaningful to later audiences who are deemed unlikely to accept essential features of the original” (1989: 12). La adaptación de Aldridge respondía claramente a los gustos del público victoriano, amante del decoro dramático en el que elementos como la exposición de la violencia o la presentación de una temática sexual no formaban parte de sus puestas en escena. De acuerdo con estas posturas, Aldridge omite del argumento la violación y mutilación de Lavinia, las restantes amputaciones que afectan a los demás personajes y el lenguaje violento que acompaña a todas estas escenas. Además de estos cambios drásticos en la obra, la crítica de *The Era* presenta a Aaron “elevated into a noble and lofty character” (citado en Metz 1977: 158). Las variaciones de esta adaptación sitúan a Aaron como principal protagonista de la versión de Aldridge, en la que éste aparece encarnando al “Moor”.

Hughes indica también que en el argumento de la obra encontramos cambios sustanciales. En primer lugar, la relación de Aaron y de Tamora, que ya tienen el hijo antes de ser capturados por los romanos, aparece “of a legitimate description” (ed. *Titus* 1994:29). Tamora es descrita en *The Era* como “a chaste though decidedly strong-minded female” y sus hijos como “dutiful children, obeying the behests of their mother” (citado en Metz 1977: 158-59). Pese a que Chiron y Demetrius secuestran a Lavinia, sin embargo, la tratan con respeto. Será Aaron, proclamado rey de los godos, quien la libertará. Más tarde, Saturninus, que se presenta como el único personaje cuya crueldad se intensifica en la obra, ata a Aaron a un árbol y amenaza con tirar a su hijo al Tíber. Aaron consigue escapar y salvarlo. Saturninus envenena a Titus, a Tamora y a Aaron en un banquete final. Lavinia consigue salvar al hijo de Aaron y promete hacerse cargo de él. A estas variaciones hechas al argumento y a la caracterización de los personajes, se unen los recortes que, según el *Brighton Examiner* de octubre de 1860, Aldridge realizó. Es decir, desaparecieron de esta adaptación la escena v del acto II, el acto III, de la escena i a la iv del acto IV y las escenas ii y iii del acto V. Además, según J.J. Sheahan, en “*Titus Andronicus*. Ira Aldridge”, Aldridge añadió una escena de una obra creada por él mismo llamada “Zareffa, the Slave King” (Hughes ed. *Titus* 1994: 29).

Los cambios realizados por Aldridge y Somerset en esta adaptación hacen que Aaron se convierta, como ya hemos visto, en el personaje principal. Según *The Era*, Aaron es interpretado por Aldridge de modo magistral:

Gentle and impassioned by turns; now burning with jealousy as he doubts the honor of the Queen; anon, fierce with rage as he reflects upon the wrongs which have been done him – the murder of Alarbus and the abduction of his son; and then all tenderness and emotion in the gentle passages with his infant (citado en Metz 1977: 159).

Aldridge potencia en esta obra las capacidades de un personaje de color, algo que ya venía haciendo desde sus comienzos como actor (véase apéndice 3-a). El actor comienza su carrera en 1825 y, durante veinte años, representa a Othello tanto en Inglaterra como en el continente con gran éxito. Uno de los personajes que añadió mayor prestigio a su trabajo fue el de la representación del personaje de Zanga en *The Revenge* de Edward Young⁷⁵. Conocido con el pseudónimo de “African Roscius”, Aldridge fue adquiriendo gran fama como uno de los actores de color más importante en Inglaterra. Con respecto a su representación de Aaron, *The Sunday Times* en 1857 señaló que “the part of Aaron gives full scope to Mr. Aldridge for his fiery genius, and his delineation of the character is a masterpiece of powerful and impressive acting” (citado en Waith ed. *Titus* 1994: 49)⁷⁶.

2.5.5. Siglo XX

2.5.5.1. Robert Atkins 1923

Sesenta y tres años tuvieron que pasar hasta que, en 1923, *Titus Andronicus* fuera representada de nuevo por Robert Atkins en The Old Vic en Londres. Según Hughes, no fue la calidad dramática de la obra la que animó al director a presentarla en escena. El objetivo de Atkins era convertir al Old Vic en el primer teatro en el mundo que viera representado todo el repertorio de obras de Shakespeare. Esto se consiguió con la representación de *Titus* y, más tarde, de *Troilus and Cressida*⁷⁷.

⁷⁵ Según Waith, “when he [Aldridge] was acting Zanga in London at the Surrey Theatre in 1848 the *Douglas Jerrold Newspaper* (25 March) commented on the ‘force and vigour in his passionate enunciation’ and on his ‘natural dignity of movement’ (*Marshall and Stock* 163) and the *Illustrated London News* (1 April) spoke of his excellent voice, commanding figure, and expressive countenance, to which he added ‘the advantages of education and study’. The reviewer for *The Sunday Times* (26 March) found that in the last moments of the play ‘the late remorse of a noble heart was expressed with deep feeling and pathos’. Unlike Quin, Aldridge was also said by *The Sunday Times* to be ‘exceedingly natural’” (ed. *Titus* 1994:47-48). *The Revenge* era una mezcla entre *Othello* y *Abdelazar, or the Moor’s Revenge* de Aphra Behn. Según Bate, esta última obra fue “itself adapted from a *Titus*-influenced play with a lascivious queen and a scheming Moor, Dekker’s *Lust’s Dominion*” (ed. *Titus* 1995: 55).

⁷⁶ Quizá la importancia de una conciencia racial, que las ex-colonias americanas reforzaban, potenciara también la representación de personajes como Aaron y Othello.

⁷⁷ Según Harcourt Williams en *Old Vic Saga*, “in the autumn of 1923, by producing *Titus Andronicus* and *Troilus and Cressida*, the Old Vic has in ten years (1914-1923) given the whole cycle of the Shakespearean plays. This achievement had never been equalled or attempted by any other theatre” (citado en Metz 1977: 160).

Uno de los elementos que destacó de esta nueva versión de la obra fue la caracterización de Aaron por parte de George Hayes. Entre otras muchas críticas favorables, Doris Westwood enfatizó las siguientes características de la actuación de Hayes: “the venom, the cruelty and wickedness he put into the part, his rendering of the horrible lines, his inhuman laughter and yet, at a certain moment, the sudden great tenderness he shewed for the safety of his infant son, made the whole performance one of exceptional brilliance” (citada en Dessen 1989: 12). Sorprende también, además, que fuese la de Hay Petrie, en el papel de Clown, otra de las actuaciones más elogiadas de la obra. Según Herber Farjeon, “every word he speaks and every movement he makes is a living, thrilling thing” (citado en Dessen 1989: 13)⁷⁸.

Atkins quiso exponer ante el público del Old Vic una obra que no presentara grandes diferencias textuales con respecto al original. Pese a que todas las escenas sangrientas fueron exhibidas, Atkins intentó no desagradar al espectador⁷⁹. Sin embargo, la presentación que Atkins hizo de los actos violentos de la obra consiguió que, al final de la obra, la respuesta del público no fuera el horror, sino la risa. Tal y como indica Crosse:

The play proved thoroughly enjoyable in spite of the horrors, which were by no means glossed over. The audience took them very well until near the end when they refused to take them seriously any longer. There was a murmur of amusement when Titus overpowered Chiron and Demetrius with one arm, and at the end some of us fairly broke down and laughed when the deaths of Tamora, Titus, and Saturninus followed each other within about five seconds, as in a burlesque melodrama (citado en Metz 1977: 159).

Según Dessen, la respuesta del público ante la representación de Atkins provocó que muchos directores discriminaran aún más el texto. Éste fue olvidado prácticamente hasta 1955, año en el que aparece la tan aclamada adaptación de Brook (1989: 14).

2.5.5.2. 1923 – 1955

Durante un periodo de treinta años no surge ninguna adaptación que enfatizara el valor dramático de la obra y la diera a conocer mejor al público. Las únicas representaciones de las que tenemos conocimiento fueron realizadas por grupos de teatro universitarios, como la adaptación

⁷⁸ El resto del reparto fue el siguiente: Wilfrid Walter como Titus, Florence Saunders en el papel de Tamora y Jane Bacon en el de Lavinia (Metz 1977: 159).

⁷⁹ Por ejemplo, según Farjeon, “when Lavinia takes her father’s chopped-off hand between her teeth she delicately turns her back” (citado en Dessen 1989: 13). Farjeon también menciona que cuando Tamora está comiéndose a sus hijos “[she] does not gobble up her sons with unction (...) [she] pecks at them daintily, leaving the coloured electric lights to do the rest” (citado en Dessen 1989: 13).

que se hizo en la universidad de Yale el 14 y 15 de abril de 1924. Esta representación, dirigida por John M. Berdan y E.M. Wolley, presentó el texto casi en su totalidad y pretendió respetar las convenciones isabelinas sobre el escenario. Frente a lo que la mayoría de las restantes versiones de la obra habían realizado, es curioso observar cómo esta obra potenció el tan criticado carácter violento de la obra. Según Waith, “the horrors which inhibited other producers recommended the play to this group” (ed. *Titus* 1994:50). En 1928, Dessen menciona otra versión de la obra representada por un grupo teatral llamado Denver’s Bungalow Players (1989: 14). En 1929, la obra estuvo a punto de ser presentada en Stratford, sin embargo, según Ruth Ellis, “the certainty that this gory play would not be popular deterred the Director Walter Bridges-Adams” (citado en Metz 1977: 160). De nuevo, la violencia de la obra la apartó del público. Dessen señala también cómo en 1931 hay constancia de otra representación por parte de Nugent Monck’s Norwich Players (1989: 14). Tendremos que esperar 20 años para que, en 1951, Peters Myers and Kenneth Tynan presentaran 38 funciones de una versión reducida de la obra en The Irving y en The Embassy Theatre en Londres durante The Season of Grand Guinol. Curiosamente, los 30 minutos que dura la obra no incluyen a Aaron. Sin embargo, presentan todas las piezas cruentas y sanguinarias que precisamente mantuvieron la obra aislada de los escenarios durante tantos años. El *Daily Telegraph* señaló el éxito de la representación indicando: “This version (...) made one thing clear: horrors are preferable when accompanied by Shakespearean verse” (citado en Metz 1977: 160). En 1953, la obra llegó de nuevo a Estados Unidos después de 29 años desde la presentación en Yale. La representación tuvo lugar en The Antioch Shakespeare Festival en Yellow Springs en Ohio. *Titus* fue presentada junto a un grupo de siete obras romanas y griegas, que en su mayoría fueron tratadas como tragedias satíricas. Sin embargo, es el 9 y 10 de marzo de 1953, cuando otro grupo teatral universitario de Cambridge, llamado The Marlowe Society, presenta una versión de *Titus* en la que se capta la fuerza, tanto de su protagonista, como de la obra en general. *The Times* destacaba cómo “they see in Titus’s faltering wits the first faint foreshadowing of Lear (...) They act the play bravely and violently, and find amidst the brutalities more than one note of beauty and pathos we should be sorry to miss” (citado en Metz 1977: 160). Observemos el hecho de que tanto las producciones universitarias de 1924 como las de 1951 y 1953 potencian el carácter violento de *Titus*. Lo que durante mucho tiempo alejó la obra del teatro, durante estos años, animó su representación en escena. Posiblemente, el recuerdo de los horrores de las dos guerras mundiales estuvieran en la mente de los componentes de estos grupos teatrales universitarios. Ambos contextos de posguerra podrían haber influido en la revaloración de la obra. Faltaban sólo dos

años para que Brook captara toda la belleza poética de la obra y presentara una adaptación que, teatralmente, encumbraría el texto hasta niveles que hasta este año hubiesen sido impensables.

2.5.5.3. Peter Brook 1955

El 16 de agosto de 1955 se presenta ante el público de The Stratford Memorial Theatre la versión de *Titus Andronicus* dirigida por Peter Brook. El éxito de esta producción fue tal que durante 1955 la obra se representó 29 veces. En 1957, se registraron un total de 61 representaciones que fueron llevadas a ciudades como París, Venecia, Belgrado, Zagreb, Viena y Varsovia. La noche de ese 16 de agosto de 1955, el público se rindió a los pies de Brook. Tal y como sabemos por la crítica de J.C.Trewin, en *The Illustrated London News* al día siguiente de la producción, el público respondió con “a most sustained roar of applause” (citado en Scuro 1970: 40). Trewin destaca que “there was no diminution of sound. The curtain rose, fell and rose again, while the house clapped until hands tingled and many people were shouting at the pitch of their voices” (citado en Scuro 1970: 40).

Cuando Brook decidió rechazar la dirección de *Macbeth* para sustituir la obra por otra continuamente rechazada por los directores como *Titus Andronicus*, nadie confiaba en presenciar una obra que atrapara la atención del público como lo hizo esta adaptación⁸⁰. Las críticas del *Punch* y del *Daily Mail* coincidían en destacar el gran éxito de una producción de la que no se esperaba apenas nada debido a la naturaleza del texto con el que Brook estaba trabajando. El primero de estos periódicos señaló: “It is a triumph of the theatre to hold an audience’s serious attention through a chronicle of rape, murder, mutilation and doubtfully ascribed, historically unfounded, patchy in its poetry, and culminating in a cannibal banquet with four slayings for desert” (citado en Scuro 1970: 41). Por su parte, Cecil Wilson en el *Daily Mail* indicó cómo la representación de Brook reflejaba “an unsuspected dramatic strength in what has always seemed (...) an almost farcical excess of agony and villainy” (citado en Scuro 1970: 44). Los términos utilizados en estas dos críticas son representativos de la actitud generalizada que la crítica ha sostenido ya desde Ravenscroft con respecto a *Titus Andronicus*. En estas críticas se refleja una de las discusiones críticas sobre la obra más frecuentes, la de la autoría. Ya hemos señalado el interés de gran parte de la crítica por demostrar que la obra no era de Shakespeare. Al analizar la postura de la crítica del

⁸⁰ Dessen señala que, cuando se anunció la función de Brook en Stratford, “as might be expected, many jokes were bandied about, along some strange headlines (e.g, ‘Red Meat at Stratford’). But Brook saw far more in this tragedy than did the wits and critics, so what was thought to be a parody or joke turned into a major event in theatre history” (1989: 14).

siglo XVIII con respecto a la obra, observaremos que éste era el principal objetivo⁸¹. Estas dudas comenzaron con Ravenscroft y, como vemos, se extienden hasta críticas de 1955. En segundo lugar, se indica que la obra está “historically unfounded”. El hecho de señalar este dato como uno de los defectos de la obra demuestra que la revisión crítica que muestra el *Daily Mail* desconoce que el éxito de las obras isabelinas no dependían de su historicidad. De hecho, como ya hemos mencionado, *Titus* fue una de las obras con más éxito en su época y la historia que narra no está basada en datos históricamente probados, sino todo lo contrario⁸². Como ya veremos con más detenimiento en nuestro apartado sobre la recepción crítica de la obra, el carácter violento, la consideración de la retórica empleada en el texto como una retórica desproporcionada y el tono grotesco y burlesco de la obra han constituido, para la crítica en general, piezas reductoras de la calidad dramática de la obra. Sin embargo, frente a la opinión adversa de todo el colectivo teatral en Stratford, Brook demostró que la obra tenían un gran potencial dramático. El año 1955 constituye un hito teatral en la historia de *Titus Andronicus*. A partir de esta representación la crítica comenzó a valorar y a analizar la obra desde una perspectiva mucho más positiva. Tal y como Alan Dessen lo expresa, “August 16, 1955 was the second birthday for this script” (1989: 15).

Mucha de la crítica consideró que el valor de la versión de Brook residía en los cambios que éste realizó en el texto y no en la obra en sí⁸³. Frente a estas críticas, Brook, en 1987, subrayó en *The Shifting Point* el valor de la obra como elemento esencial y origen del éxito de su producción: “In *Titus Andronicus*, the whole world was to take the hints and the hidden strands of the play and wring the most from them, take what was embryonic perhaps, and bring it out. But if it isn't there to begin with it can't be done” (citado en Shaw 1990: 32)⁸⁴. Brook, por lo tanto, reconoció en la obra los valores dramáticos suficientes como para triunfar en escena. En 1969, en *The Empty Space*, Brook definió la obra como “an austere and grim Roman Tragedy, horrifying indeed, but with a real primitive strength, achieving at times a barbaric dignity” (citado en Dessen 1989: 15). Frente a la opinión mayoritaria que tradicionalmente se había sostenido sobre la obra, Brook comienza a valorar un texto que, según el dramaturgo:

⁸¹ Véase apartado 3.2.

⁸² Véase apartado 2.4.

⁸³ Bernard Levin, por ejemplo, señaló que “Mr. Brook's play is a far better one than Shakespeare's! (...) the play, by this judicious lopping has been given a shape and a dramatic tension that simply did not exist in the original” (citado en Shaw 1990: 32).

⁸⁴ Al contrario de lo que opinaba Levin, Jan Kott destaca en *Shakespeare. Our Contemporary* (1974) que: “Mr. Brook did not discover Titus. He discovered Shakespeare in Titus. Or rather – in this play he discovered Shakespearean theatre. The theatre that had moved and thrilled audiences, terrified and dazzled them” (1974: 347).

Begins to yield its secrets the moment one ceases to regard it as a string of gratuitous strokes of melodrama and begins to look for its completeness (...) everything in *Titus* is linked to a dark flowing current out of which surge the horrors, rhythmically and logically related – if one searches in this way one can find the expression of a powerful and eventually beautiful barbaric ritual (*Empty Space* 95) (citado en Dessen 1989: 15).

El éxito de la producción de Brook se debió a esta confianza en la valía del texto. Brook alteró la obra estratégicamente para realizar una producción que impactara a un público cuyos gustos se alejaban más de 3 siglos y medio de las preferencias del público isabelino. Para ello, Brook omitió un total de 717 versos⁸⁵ muy cuidadosamente elegidos del texto original, cambió de orden algunas de las escenas⁸⁶ y diseñó personalmente la música⁸⁷, el vestuario⁸⁸, el escenario⁸⁹ y la iluminación⁹⁰ para cada escena de la obra. Finalmente, la elección de los actores fue la correcta. Laurence Olivier

⁸⁵ Para un análisis pormenorizado de los cortes que Brook realiza en el texto de Shakespeare, véase “Text, Performance, and Perspective: Peter Brook’s Landmark Production of *Titus Andronicus*, 1955” de William P. Shaw (1990).

⁸⁶ Según Shaw, en la primera escena de la obra, Brook cambia el orden de los acontecimientos y sitúa el asesinato y entierro de Mutius antes de presentar el conflicto que se origina entre Saturninus y Titus tras el secuestro de Lavinia. En segundo lugar, en la escena iii del acto IV observamos cómo el Clown aparece inmediatamente después de que se lancen las primeras flechas. Tras su salida se produce el segundo lanzamiento. Esto hace más verosímil la escena ya que da tiempo al Clown para que entregue el mensaje a Saturnino. Según Shaw, estos cambios “create a better focussed, more coherent plot line” (1990: 40).

⁸⁷ Daniel Scuro señala cómo las referencias a los redobles de tambores y a las trompetas que apreciamos en el texto en momentos significativos en la obra hicieron que fuera el propio Brook, ayudado por su ayudante William Blezard, quien otorgara gran peso al elemento musical de su producción. Según Scuro, Brook decidió hacerlo él mismo ya que ningún compositor conseguía crear el efecto que él deseaba, es decir, en palabras de Scuro, “a music primitive enough for his purposes” (1970: 46). Beaman describe cómo “the music created a sense of dislocation, threat, and unease” (citado en Shaw 1990: 17). Beaman destaca que “all through the production this strange music provided emphasis, alarum and counterpoint; some sounds were created by using conventional instruments, distorted by recording at different speeds, or by the use of an echo chamber; others were created with an assortment of household objects – wine glasses, a toy trumpet” (citado en Shaw 1990: 17). M. Hattaway, en “*Titus Andronicus*: Strange Images of Death” (1982) y R.W. Ingram, en “Their noise be our instruction’: Listening to *Titus Andronicus* and *Coriolanus*” (1984) analizan el carácter musical de *Titus Andronicus* y el modo en que el Brook utiliza la música para destacar la fuerza dramática del texto.

⁸⁸ Según Shaw, “the costumes were mainly traditional Roman garb, consisting of togas, flowing gowns for the women, leather jerkins and tights with leather shin guards for the warriors. But the costumes were also `audaciously various, with no attempt at historical propriety. Fourteenth-century justices and fourth-century legionnaires mingled felicitously with visions from Baks ballet´ (Waugh)” (1990: 43).

⁸⁹ La descripción de Richard David del escenario indica la funcionalidad y el carácter tenebroso de la puesta en escena: “The staging was powerfully simple: three great squared pillars, set angle-on to the audience, fluted, and brozy-grey in colour. The two visible sides could be swung back, revealing inner recesses that might be used as entrances or, in the central pillar, as a two-storeyed inner stage. This was the tomb of the Andronici, sombre and shadowy against the vivid green of the priests robes and mushroom-hats; festooned with lianes it became the murder-pit and the forest floor above it; stained a yellowish natural-wood colour it provided a background of Roman frugality to the bereaved and brooding Titus at his family table; blood-red, it made a macabre eyrie of the upper chamber form which the Revenger peers out upon his victims, come in fantastic disguise to entrap him. In the court scenes the closed pillars, supported by heavy side-gratings of the same colour and hangings of purple and green, richly suggested the civilized barbarity of late imperial Rome” (1957: 126).

⁹⁰ Según Shaw, “the lighting was shadowy, smoky, flaring with torches whose flames were contained within strange distorted cages. Brook worked with a limited palette of colours in both costumes, and set and lighting: bile green, blacks, reds and browns, and the liverish colour of dried blood” (1990: 43).

como Titus, Anthony Quayle como Aaron, Vivien Leigh en el papel de Lavinia y Maxine Audley en el de Tamora ocuparon los papeles principales. Pese a la gran caracterización que de Aaron realiza Anthony Quayle⁹¹ (véase apéndice 3-b), es, sin embargo, frente al resto de adaptaciones que hemos comentado hasta ahora, Laurence Olivier, en el papel de Titus, quien destaca sobre el resto del reparto (véase apéndice 4-a). Olivier se ganó críticas como la de *The Times*, que consideraba que “his piteous performance of Titus is one of the great things in his career” (citado en Metz 1977: 164)⁹². La cuidadosa selección de todos estos elementos y su interrelación hacen que Brook consiga crear una obra con una gran unidad escénica. Ésta refleja sobre el escenario “[the] dark flowing current out of which surge the horrors, rhythmically and logically related” (citado en Dessen 1989: 15) que el director encontró en la obra de Shakespeare. Tal y como señaló Beauman, “it was the totality – the sound, the visual interpretation, everything interlocking, that made it happen” (citado en Dessen 1989: 15).

Para crear una obra que captara la atención de su público, Brook optó por recortar elementos que constituían piezas centrales para un espectador isabelino. Brook omitió los apartes de Aaron que, como ya discutiremos más adelante, constituyen uno de los elementos más importantes en el texto debido a la interrelación que, a través de ellos, se crea entre el personaje y el espectador⁹³. Con esta omisión, Brook deseaba dar mayor rapidez de acción al texto y crear un personaje más moderno, cuyas intenciones se pudieran dilucidar a través de sus acciones y no a través de confesiones directas al espectador. En segundo lugar, Brook omitió pasajes cargados de una clara retórica ovidiana. El más importante de ellos es el momento en el que Marcus encuentra

⁹¹ Harold Hobson, por ejemplo, lo consideró como “far and away the most likeable character”. El *Oxford Mail* del 17 agosto de 1955 observa en la interpretación de Quayle “a magnificent portrait of uncomplicated villainy which, in a superstitious age, would surely be regarded as evil incarnate”. J.L. Johnston, en el *Birmingham Evening Dispatch* de ese mismo día, ve cómo en Aaron “a picture in brimstone of living evil is yet endowed with a strange dignity”. Alex Walker señala en el *Birmingham Gazette* que “although inhuman in his purposeless cruelty, [Aaron] pulls off the seemingly impossible feat of winning our compassion for him and the blackmoor child” (citados en Dessen 1989: 20).

⁹² Para Tynan, Olivier se presenta ante el público “not as a beaming hero but as a battered veteran, stubborn and shambling, long past caring about the people’s cheers(...) One recognised, though one had never heard it before, the noise made in its fast extremity by the cornered human soul” (citado en Dessen 1989: 18). Trewin recuerda en su crítica a la obra de Brook cómo “Titus was a white-haired warrior, desperately tired. The lines of his body dropped; his eyes, among the seamed crowsfeet, were weary (...) Titus was real to us, and having established him as a man, fixed him in our thoughts as he first appeared, Olivier was able to move into a wider air, to expand the part to something beyond life-size, to fill stage and theatre with a swell of heroic acting (...) Presently we understood that the man we had seen at Olivier’s entrance was a close relative of the Lear we had known long before: the old man on the edge of the gulf. Lear became identified with the storm in his mind, Titus with the sea” (citado en Dessen 1989: 18). De igual modo, Richard David hace referencia a esta escena: “And the great central scene, where Titus stands ‘as one upon a rock / Environ’d with a wilderness of sea, / Who marks the waxing tide grow wave by wave’ so grew and proliferated in the astonishing variety of his reactions to disaster (the enormous physical agony of the severed hand was almost unbearable) that with the crowning frenzy of ‘I am the sea’ Olivier seemed to break through the illusion and become, not old Hieronimo run mad again, but madness itself” (1957: 127).

⁹³ Véase apartado 4.3.3.4.3.

a Lavinia tras su violación y mutilación (II, iii, 11-57). Éste ha sido uno de los fragmentos de la obra más discutidos por toda la crítica. La opinión generalizada ha visto esta explosión retórica inapropiada para expresar un momento de dolor como el que expresa Marcus. Sin embargo, esta retórica ovidiana era la apropiada para un público isabelino familiarizado con este tipo de lenguaje. Según Brook, un público de la segunda mitad del siglo XX encontraría este pasaje fuera de lugar e incluso podría responder, no con el horror ante la situación en la que se encuentra Lavinia, sino con la carcajada ante lo inapropiado de la reacción de Marcus. Brook recorta todas las escenas de la obra que por su excesiva retórica o excesiva violencia pudieran hacer reír al espectador en vez de hacerlo temblar. Brook decidió reprimir cualquier elemento grotesco en un intento de introducir gravedad trágica⁹⁴. Brook decidió, por lo tanto, no incluir los versos de Marcus en su versión. Mr. Trewin, el 27 de agosto de 1955 en *The Illustrated London News* se lamenta de no haber presenciado este fragmento en escena pero, al mismo tiempo, reconoce el acierto de Brook al no haberlo incluido:

The director has kept the best lines, though we did lose the famous “O, had the monster seen those lily hands / Tremble, like aspen-leaves upon a lute” (II, iii, 44-45): reasonably enough, for the spectacle of the outraged Lavinia addressed in a stream of classical conceits by her uncle Marcus – it is an unactable passage – might have worried us sadly and snapped the cord (citado en Scuro 1970: 42).

Junto a estas omisiones, encontramos una serie de cortes que incluyen la mayoría de escenas en las que se hace alusión a acciones que hubiesen resultado repulsivas para el público de Brook. Estas acciones, sin embargo, constituían una de las piezas más atractivas para el espectador de Shakespeare. Por ejemplo, la mano de Titus aparece envuelta en un trapo tras ser amputada y su brazo se esconde tras su túnica. Las cabezas de sus hijos Quintus y Mutius aparecen en escena guardadas en cajas. Lavinia no persigue a su sobrino tras ser violada y mutilada; el público tampoco la ve llevando la mano de su padre en la boca ni escribiendo con un palo que sostiene con la boca.

⁹⁴ Uno de los comentarios comunes que la crítica hizo de la obra fue la relación entre los cortes que Brook realizó y el efecto que se buscaba con ello, es decir, la prevención de la risa por parte del espectador. G.R.Proudfoot destacó cómo “Brook cut the text severely, rearranging action to clarify the plot and removing any line or action which threatened to provoke bathetic laughter”. Por su parte, Beauman comentó que “whenever the text threatened to descend from barbaric dignity to bathos, he cut”. Trewin también resaltó que “Brook manipulated the uneven text so that his actors could let fly without dread of mocking laughter; whenever he spied a possible laugh he either cut the offending phrase or unmasked his protective atmospherics” (citados en Dessen 1989: 22). Por su parte, Scuro indicó cómo “Peter Brook can further remember with pride that on the first night at Stratford there was hardly one jarring laugh. He had produced an impressive play dazzling in its simplicity and breathtaking in its intensity. When the enormities of the horror would seem to reach an unbearable or laughable moment, he seized for relief on the humanities that now and then transfigure the play” (1970: 48).

Brook no presenta la escena en la que Titus mata a Chiron y a Demetrius ayudado por Lavinia, que sostiene un recipiente en el que recoge la sangre de sus violadores. Los asesinatos en cadena de Titus, Tamora y Saturninus aparecen de una manera muy rápida y los cadáveres son inmediatamente retirados del escenario⁹⁵.

Uno de los momentos más comentados y elogiados por la crítica es el tratamiento que Brook da a la escena en la que Lavinia aparece tras la violación y mutilación. Brook crea una representación en la que la simbología y el ritual sustituyen a la retórica y a las imágenes sangrientas. Observemos la descripción que de la entrada de Lavinia en escena hace David:

Her hair falls in disorder over face and shoulders, and from wrist and wrist-and-mouth trail scarlet streamers, symbols of her mutilation. The two assassins retreat from her, step by step, looking back at her, on either side of the stage. Their taunts fall softly, lingeringly, as if they themselves were in a daze at the horror of their deed; and the air tingles and reverberates with the slow plucking of harp-strings (1957: 127) (véase apéndice 4-b).

Comprobamos cómo la representación de lo visual reemplaza a lo verbal. La retórica de Marcus se sustituye por un espectáculo dominado por la imagen, por el símbolo. Tal y como señala Waith, Brook sustituyó “the transforming power of costume and lighting for that of metaphor and simile” (ed. *Titus* 1994: 55). Las cintas rojas que colgaban de los brazos y boca de Lavinia eran una representación simbólica de expresiones utilizadas por Marcus. Las cintas hacen alusión a la sangre de Lavinia que Marcus describe como “a crimson river of warm blood” (II, iii, 22), “a bubbling fountain” (II, iii, 23) y como “a conduit with three issuing spouts” (II, iii, 30). Sin embargo, pese a que el público no presencié una gota de sangre sobre el escenario, el efecto que escenas como ésta tuvieron sobre el espectador fue de horror. Según Scuro:

At almost every performance Brook, Olivier and Titus sent audiences into swoon. The nightly average of prostrations was three, with twenty being the record. *The Daily Express* (October 24, 1955) called *Titus* the “production with an X certificate”, and pointed out that the St. John Ambulance Volunteers had been called in to stand by at every performance. Mr. Stan Lively of the 24th Local St. John Ambulance Brigade told the *Express*: “We are trying to double our strength on duty. People seem to get really upset by what happens” (1970: 41).

⁹⁵ Brook reduce los 158 versos de esta escena a 51. Éste es otro de los elementos que agiliza la acción de la obra, efecto que Brook también perseguía. El ritmo de la música empleada y la rapidez con la que el escenario podía variar de posición para adaptarse a los cambios de escena contribuyeron también a acelerar el ritmo de la obra.

Brook excluye escenas e imágenes que pueden resultar desagradables por su carácter sangriento y encarnizado. Sin embargo, también consiguió aterrorizar al público, no a través de la exposición de acciones violentas y de sus efectos de una manera obvia, sino todo lo contrario. Brook aunó una música inquietante y amenazante⁹⁶, una iluminación sombría, un escenario lúgubre y una calidad interpretativa que potenciaba el efecto siniestro, tétrico y funesto deseado por el director (véase apéndice 4-b). Scuro señala cómo la propia imaginación del espectador completaba la imagen de horror y violencia que Brook deseaba transmitir en escena.

El éxito de la producción, la frecuencia con la que fue representada, la reacción del público y la influencia que esta adaptación tendrá para la crítica de *Titus Andronicus* de la segunda mitad del siglo XX⁹⁷ demuestran que, como señaló Trewin, “Brook has had the right vision” (citado en Hughes ed. *Titus* 1994: 41). El director consideró necesario alterar el texto original para acercarlo a su público. No obstante, pese al carácter ritual y simbólico de su representación, Brook supo mantener lo que para él era la esencia de la obra. Tal y como él mismo señaló, el verdadero atractivo de la obra fue “obviously for everyone in the audience about the most modern of emotions – about violence, hatred, cruelty, pain – in a form that, because unrealistic, transcended the anecdote and became for each audience quite abstract and totally real” (citado en Dessen 1989: 15). Brook creó una obra moderna que consiguió atrapar al espectador y adentrarlo en el mundo de *Titus Andronicus*. Peter Brook. *Evoking Shakespeare* (1999) presenta una conferencia de Brook en Berlín sobre los métodos de representación de las obras de Shakespeare. Tras la lectura de este libro, llegamos a la conclusión de que el éxito de la producción de *Titus Andronicus* se debió al respeto y gran conocimiento que Brook siente por las obras de Shakespeare. Brook plantea la necesidad de modificar los textos y acercarlos al público pero también muestra su convicción de que la adaptación de Shakespeare al escenario moderno implica una tarea muy complicada debido a la gran riqueza y complejidad de los textos⁹⁸. La actitud de Brook ante la obra de Shakespeare nos

⁹⁶ Richard David escribe: “The compulsive and incantatory nature of the production (which sent some spectators off into faints before ever a throat was cut) was reinforced by the musical effect, all of marvellous directness. The overture was a roll of drum and cymbal, the dirge for the slain Andronici, so strange and powerful, no more than the first two bars of *Three Blind Mice*, in the minor and endlessly repeated. A slow see-saw of two bass notes, a semitone apart, wrought the tension of the final scene to an unbearable pitch, and ceased abruptly, with breath-taking effect, as the first morsel of son-pie passed Tamora’s lips. Even more harrowing were the hurrying carillon of electronic bells that led up to the abduction of Lavinia and the slow plucking of harp-strings like drops of blood falling into a pool, that accompanied her return to the stage” (1957: 127).

⁹⁷ Hughes señala este cambio de actitud: “In 1955 most readers still held the traditional view. Then Brook confronted them with a production so succesful that the consensus was called into question. Scholars began to return to the text. Many found unexpected excellences there” (ed. *Titus* 1994: 44).

⁹⁸ Ya en *The Shifting Concept*, Brook señalaba el riesgo que suponía realizar cortes en los textos: “You can move words and scenes, but you have to do it in full recognition of how dangerous it is (...) what in one line doesn’t really matter,

demuestra por qué en 1955 las cualidades teatrales de este director hicieron que *Titus Andronicus* volviera a renacer para la mayoría de la crítica literaria y teatral:

Today we see that if we try to stage a play of Shakespeare, the challenge is to help the audience to look and listen with the eyes and ears of the present. What we look at must seem natural now, today. “Seem natural” means that we don’t put into question what we see. If you once think, “Is this natural or unnatural?” you’re kaputt. An actor is speaking and taking a glass of water, this is natural, and at that moment that person goes into poetry, into very complex speech – that must also seem natural – and if they do a strange movement, that must be natural too. In other words, the problem is adapting this material to the present moment, the present moment being now – the moment when people are sitting here in the audience. But there’s a trap. “The present” and “contemporary” are not the same thing. A director can take any play of Shakespeare and can make it contemporary in the simplest, crudest way (...) As a director you are free, but this freedom brings you unavoidably against a tough and painful question. It obliges you to be deeply respectful, sensitive and open as you explore the text. You have to ask yourself as a director: are you in touch with all the levels of the writing which are rich, fruitful and meaningful and life-giving as much today as in the past, or are you saying either I haven’t noticed these levels, or they are not interesting, or just I don’t care? You can do what you want – but one must recognise the gap between a crude modernising of a text and the amazing potential within it that is being ignored. And as there are so few potentials in the theatre of this quality, then one must recognise that one is taking a risk which perhaps is not worth taking (...) Each line in Shakespeare is an atom. The energy that can be released is infinite – if we can split it open (1999: 32-34).

El gran desafío para Brook es conseguir que un espectador que observa el espectáculo teatral y percibe la poesía del texto de un modo muy diferente a como lo hacía un espectador isabelino llegue a percibir la fuerza dramática de una obra como *Titus Andronicus*. Tras adaptar la obra, y hacerla parecer “natural”, Brook pretende que el espectador se sumerja en la belleza poética de la obra. Es interesante observar cómo el director es consciente de lo que este proceso implica. El diálogo que se establece entre el director teatral y la obra de Shakespeare es un proceso complejo debido a la riqueza de los textos. Brook admite que la adaptación de una obra y la conversión de ciertos aspectos de ésta, con el objeto de acercarla más al público, implican el rechazo de múltiples elementos que fueron fundamentales en la construcción de la obra. Esto es un riesgo que se debe tomar siempre que uno sea consciente de lo que deja atrás. Pese al éxito de su producción, observamos cómo desaparecen elementos tan significativos en la época isabelina como los apartes, la retórica ovidiana y la presentación de la violencia escénica. Con estos recortes, Brook consigue el

in another line matters like hell. One must trust in one’s judgment and take the consequences” (citado en Shaw 1990: 32).

efecto deseado en un público del siglo XX. Sin embargo, el sabor isabelino de la obra es, en gran parte, reducido. Brook es consciente de ello.

2.5.5.4. 1956 – 1967

En 1956 *Titus* es producida por Angus Bowmer y dirigida por Hal J. Todd en The Oregon Shakespeare Festival. Ese mismo año, Joseph Papp presenta la obra, aunque sin gran éxito, en The New York Shakespeare Festival. Un año más tarde, la obra es puesta en escena 17 veces en The Old Vic por Walter Hudd. Las críticas a esta adaptación fueron favorables. Según Clare Byrne, Derek Godfrey caracteriza a un Titus autoritario y con gran personalidad; Barbara Jefford hace destacar al personaje de Tamora por su gran fuerza dramática; y se resalta también la actuación de Keith Michell en su papel de Aaron. En general, Byrne señala que “the simplicity of the treatment had a strength of its own” (citado en Metz 1977: 164); sin embargo, al igual que ocurrió en muchas versiones de la obra, “no blood flowed” (citado en Metz 1977: 164). En 1958, la obra sería presentada por John Alden en The Independent Theatre en Sydney. En este mismo año la universidad de esta ciudad también realizó otra versión de la obra. Con la representación de *Titus* en 1963, The Birmingham Repertory veía representadas todas la obras de Shakespeare sobre su escenario. La obra tuvo gran aceptación, sobre todo por la crítica de *The Stage* que vio en Titus, caracterizado por Desmond Gill, “the embryo of a fond and a foolish Lear” (citado en Metz 1977: 164) y en Aaron, representado por Derek Jacobi, la maldad de Iago unida a una gran humanidad en la defensa de su hijo. Como ya hemos comentado antes, la forma que los directores dan a los personajes de *Titus* descubre como punto de referencia a personajes de Shakespeare posteriores y mucho más desarrollados. El público realiza también esta asociación ya que está mucho más familiarizado con personajes como Iago o Lear que con personajes como Hieronimo en *The Spanish Tragedy*, Muly en *The Battle of Alcazar*, Selimus en *Selimus*, o Barabas en *The Jew of Malta* que sirvieron de modelo a Shakespeare en la construcción de Titus y de Aarón, como veremos más adelante⁹⁹. También recibieron buenas críticas Georgine Anderson en su papel de Tamora y Lesley Nunnerley como Lavinia (Metz 1977: 165). Sin embargo, será en 1967 cuando, con la adaptación de Gerald Freedman, la obra volverá a captar la atención de la crítica y el público con una versión de *Titus* que recordará bastante a la de Brook.

⁹⁹ Véase apartado 4.3. sobre el contexto literario de *Titus Andronicus*.

2.5.5.5. Gerald Freedman 1967

Una de las adaptaciones de *Titus Andronicus* más importantes, tras la representación de la de Brook, fue la que doce años más tarde presentó Gerald Freedman en el Delacourt Theatre de Central Park en Nueva York. Producida por Joseph Papp para su New York Shakespeare Festival de 1967, la obra adquirió el mismo carácter ritual y simbólico que en 1955 Brook hizo triunfar en Stratford y, dos años más tarde, en toda Europa.

El principal objetivo de Freedman era presentar en escena una obra cuya violencia, mutilaciones y actos sangrientos produjeran en el espectador horror, asombro, sorpresa y no risa. Freedman consideraba que la presentación tan explícita de la violencia a la que su público estaba expuesto a través de la televisión y la prensa convertiría la violencia en escena en algo absurdo y ridículo. Freedman quería conseguir en un espectador de la segunda mitad del siglo XX, la misma “passionate response” (citado en Dessen 1989: 25), según sus palabras, que la obra provocó presumiblemente en el espectador isabelino. Para ello, Freedman tuvo que modificar la obra en relación a las transformaciones que el público también había experimentado. Frente al realismo de la violencia que presentaban adaptaciones de la obra como la que en este año realizó Douglas Seale en Baltimore, Freedman, al igual que ya hizo Brook, encontró en el simbolismo y el ritual los ingredientes principales para captar la atención de su público. Según Freedman, éste no hubiese respondido de igual modo ante una adaptación realista de la obra. Seale presenta una versión de la obra en la que el vestuario hace referencia a los nazis, a Mussolini y a los ejércitos aliados de la Segunda Guerra Mundial. Según Freedman, la obra fracasó en su intento de establecer paralelismos entre la violencia de estos años y la presentada en *Titus Andronicus*. En esta producción se potencia un sentido del realismo inapropiado en una obra que atiende a las expectativas y convenciones isabelinas, no a las de nuestro siglo. Tal y como señaló Freedman:

It failed by also bringing our sense of reality in terms of detail and literal time structure. “How could Lavinia suffer such loss of blood and still live?” “Why doesn’t Marcus take her to a hospital instead of talking?” “Titus can’t really be cutting off his hand on stage – what a clever trick”. Such questions and concerns are obviously not those of the play or playwright, but they are inevitable if you are invoking a reality embedded in a contemporary parallel (citado en Waith 1994: 56).

Freedman expone la técnica teatral que adoptó en su versión de *Titus Andronicus* en la introducción que hace a la edición de la obra en *The Folio Society*:

If one wants to create a fresh emotional response to the violence, blood and multiple mutilations of *Titus Andronicus*, one must shock the imagination and subconscious with visual images that recall the richness and depth of primitive rituals (...) I wanted the audience to accept the mutilations and decapitations and multiple deaths with belief instead of humor (...) The solution had to be in a poetic abstraction of time and vivid impressionistic images rather than in naturalistic action and this led me to masks and music and ritual (citado en Metz 1977: 165-66).

Freedman apuntó a la imaginación del espectador creando una representación que aunaba numerosos elementos que presentaban la obra con aplicación universal debido a la poca definición, tanto temporal como local. Se produce una intensificación del simbolismo poético y una represión de la especificidad histórica propia del teatro existencialista y surrealista. El escenario estaba inspirado en la decadencia de las ruinas romanas, a la vez que recordaba a la superficie lunar, por lo que no se situaba la acción en un lugar determinado. El vestuario estaba inspirado en vestimentas japonesas y de origen romano y bizantino que representaban a personajes con máscaras y túnicas negras y plateadas que no pertenecían a una época definida. Los actores aparecían en el escenario junto a unos músicos tocando instrumentos de percusión cuyos sonidos recordaban a elementos primitivos y tribales como, por ejemplo, los tambores o los cuernos de animales. Junto a estos elementos, existía un narrador a modo de “Prologue” o “Presenter” y un coro cuyo papel era central en la representación.

El coro tenía la función de mostrar simbólicamente las principales imágenes que, según Freedman, eran sustanciales en la obra. Por ejemplo, reflejó a través de sonidos la agonía que el orden moral estaba sufriendo en la obra. El coro también mostró la lucha interna de Titus, su locura y destrucción. De igual modo, también representaron a un grupo de “Furies” que personificaban las fuerzas del mal que destruían el orden natural a través de la violencia y el engaño. Freedman introdujo en su representación un carácter marcadamente clásico y claramente senequista que, como ya veremos más adelante, se encontraba en obras que precedieron a *Titus* como *Gorboduc* o *The Misfortunes of Arthur*¹⁰⁰. Pese a la gran influencia de Séneca en la obra, sin embargo, el coro no aparece en *Titus Andronicus*. La incorporación de Freedman de este elemento, y también del narrador, indica el conocimiento del director de las fuentes e influencias de la obra. Pese a los cambios sufridos por el texto, tal vez Freedman pretendía mantener en todo momento el valor clásico de la representación.

¹⁰⁰ Véase apartado 4.3.4.3.3.3. sobre la retórica de la venganza en *Titus Andronicus* y en obras de su entorno literario.

Uno de los aspectos más señalados de esta adaptación es la estilización que el director, al igual que Brook, hace de la violencia. El asesinato de Mutius se hizo a cámara lenta. La aparición de Lavinia tras su violación se realizó de la misma manera que en la representación de Brook. Es decir, tres lazos rojos colgaban de sus brazos y de su boca. Las cabezas de Quintus y Martius no aparecían en escena. Simplemente dos máscaras aparecían sobre una bandeja. Sin embargo, el efecto de esta escena sobre el público fue sobrecogedor. Según el propio Freedman:

The rewards of a non-naturalistic approach became evident in actual production. In one of the play's most difficult moments, the audience audibly gasped when the two heads of Titus' sons were brought on stage. Although they were only empty half-masks on visibly empty wire frames, the audience had accepted the masks as the reality and were properly horrified and disgusted without being led to reflect on mundane and naturalistic detail. The poetic image had successfully substituted for the reality (citado en Metz 1977: 166).

Por último, los asesinatos de Lavinia, de Titus, de Tamora y de Saturninus se presentan también de manera simbólica. El coro envuelve a cada figura en una túnica roja que esconde otra de color negro debajo con la que se cubre al personaje. En vez de caer muertos sobre el escenario, los personajes, una vez cubiertos por ese manto negro, permanecen inmóviles en escena como estatuas en vez de cadáveres. Según *The New York Times*, “the effect is powerful, dignified and almost liturgical. It is this element of ritual – emphasized by half-masks, choral chant, stylized gesture – that takes Shakespeare's penny-dreadful out of the gutter” (citado en Metz 1977: 166). Observemos, la descalificación que, una vez más la crítica hace de la obra de Shakespeare.

Con respecto a la caracterización de los personajes, fue Moses Gunn en el papel de Aaron quien destacó sobre el resto de los actores. *The New York Daily News* resalta su actuación como “a genuine triumph (...) The stage is entirely his whenever he is on it” (citado en Metz 1977: 167). También destacó Clayton Corbin en el papel de Marcus que, según Dessen, “projected a great deal of compassion in his voice, especially in his lyrical rendition of his lines when he finds the maimed Lavinia, so that he emerged as the most humane figure in the show” (1989: 28). Al contrario de lo que hizo Brook, Freedman incluyó estos versos tan discutidos de Marcus con un resultado, como vemos, positivo. Con respecto al resto del reparto, Olympia Dukakis actuó como Tamora, Jack Hollander como Titus y Erin Martin como Lavinia. Críticos como Dessen consideran que el papel de los actores en esta versión de la obra no fue uno de los elementos más sobresalientes. Sin embargo, otros como Waith se oponen a esta visión. Waith señala que, tanto en la adaptación de Brook, como en la de Freedman, los actores elevaron sus representaciones “into the realm of the

heroic or of the personification of abstractions such as evil, revenge, or grief, though, again in both cases, the interpreters of Titus and Aaron were also commended for bringing out the character's humanity" (ed. *Titus* 1994: 57).

La adaptación de Freedman triunfó sobre el escenario y es considerada como una de las mejores representaciones de *Titus Andronicus* tras la versión de Brook en 1955. En ambas producciones, el ritual y el simbolismo sustituyen al realismo y a la presentación de la violencia como elemento central. Ambos directores contaron con el elemento imaginativo, el subconsciente del espectador como parte esencial de la puesta en escena. El público da forma mental a lo que se presenta en escena a través de elementos principalmente visuales y musicales. Tanto Brook como Freedman pretenden sorprender a un público del siglo XX manteniendo, en todo momento, lo que ambos directores consideraban la esencia de la obra desde sus orígenes en el siglo XVI. Ambos excluyen la violencia tan esperada por el espectador isabelino pero, en opinión de estos directores, inapropiada y ridícula para un espectador en 1955 y 1967. Los símbolos y el ritual, por lo tanto, fueron capaces de mostrar el dolor, la violencia y la venganza sin derramar una gota de sangre sobre el escenario.

2.5.5.6. Formalismo en escena

A partir de la representación de Freedman se realizaron adaptaciones de la obra que siguieron un patrón teatral muy similar al de Brook y al del propio Freedman. Es decir, los directores de estas obras consideraron necesario ritualizar ciertos elementos del texto, principalmente los violentos. Este formalismo teatral serviría para evitar la incredulidad de un público que, según la visión de estos directores, no aceptaría una versión realista de la obra por su marcado carácter sangriento, grotesco y, posiblemente, ridículo. Ninguna de estas representaciones llegó a tener el éxito de las representaciones de Brook o Freedman. En algunas de ellas, pese a presenciar obras en las que la violencia no era demasiado explícita, el público acabó por no creer lo que estaba viendo sobre el escenario. Su reacción fue, finalmente, la risa tan temida por los directores. Pocos directores tuvieron la sensibilidad dramática de Brook para descubrir los elementos teatralmente más intensos de la obra y darles la forma estilística adecuada para atraer al espectador. Las representaciones a las que estamos haciendo alusión fueron las siguientes¹⁰¹:

¹⁰¹ Dessen analiza cada una de las peculiaridades de estas versiones (1989: 29-33).

1. 1971: Adaptación dirigida por Keith Hack representada en The Citizen's Theatre en Glasgow.
2. 1974: Adaptación dirigida por Laird Williamson en The Oregon Shakespeare Festival.
3. 1977: Adaptación dirigida por Paul Berry en The New Jersey Shakespeare Festival.
4. 1986: Adaptación dirigida por Pat Patton en The Stratford Festival Canada

2.5.5.7. Brian Bedford 1978 – 1980

Entre el carácter formal de las representaciones de Brook y Freedman y el realismo de la adaptación que comentaremos de Warner, surge una versión de la obra en 1978 que se sitúa en una posición intermedia. Brian Bedford, en The Stratford Festival Canada en Ontario, crea una versión en la que el director opta por no ritualizar la violencia del texto, pero tampoco muestra al espectador un escenario repleto de sangre y miembros mutilados. Bedford presenta los acontecimientos violentos, pero intenta esconder sus efectos, por lo que la imaginación del espectador deberá completar la imagen de horror que se quiere transmitir. Bedford optó por recortar el texto y omitir escenas como la de Marcus ante su sobrina, la escena en la que Titus, Marcus y Lucius discuten sobre qué mano debería ser cortada y las escenas posteriores a la muerte de Saturninus. Bedford cambia también el efecto final de la obra centrando su atención en Aaron, como símbolo de la maldad, a la vez que refuerza la idea de una Roma en decadencia. El efecto que consiguió en el público fue recogido por Jacob Siskind en *The Ottawa Journal*: “Not a single giggle, not a titter ran through the house (...) [Bedford] has moved his players about with such discretion, has kept them under such strict control, that the horrors of the play are that much more terrifying” (citado en Dessen 1989: 49). Aunque la obra fue elogiada por gran parte de la crítica, sin embargo, también aparecieron posturas que echaban de menos la presentación más directa de los horrores que la obra presentaba. Por ejemplo, Noel Gallagher en *The London Evening Free Press* señaló que Bedford “goes perhaps too far in sanitizing the cruel action of the play” (citado en Dessen 1989: 49). Según Gallagher, “without that touch of realism, the play takes on a sterile tone” (citado en Dessen 1989: 49). Como podemos apreciar, frente al formalismo de Brook y Freedman, una parte de la crítica y del público comenzaba a valorar la obra en su totalidad. Es decir, la violencia comenzaba a formar parte de la esencia del texto. Doug Bale fue quien con más claridad vio en el carácter sangriento de la obra su mayor interés. Tal y como Dessen señala:

Doug Bale (*London Evening Press*, 28 August 1978) argues at length against Bedford's de-emphasis of the "goriness" in a script in which "blood and blood thirstiness are its theme from first to last". For Bale, "every stabbing is discredited by the unbloodied blade that is drawn back from the blow". If one assumes, as does Bale, that Shakespeare wanted his audience to experience "an orgiastic wallowing in blood", then it is "hard to understand why Bedford has done so little to drive home the horrors of it, or perhaps even done so much to suppress them". Clearly, playgoers committed to "realism" or to a view of the play linked to "an orgiastic wallowing in blood" will not be satisfied by what they deem half measures (1989: 50).

Comienza a surgir, por tanto, un nuevo tipo de público que demanda la exposición cruda de la violencia que inunda *Titus Andronicus*. Lo que durante siglos alejó al texto del espectador, ahora lo atrae. Veinte años más tarde, como veremos más adelante, Christopher Dunne realizará una versión cinematográfica de la obra tan excesivamente sangrienta y violenta que, tal vez, hubiese respondido a las expectativas de estos espectadores de 1978.

2.5.5.8. Barbara Warner 1987

En 1987, en The Swan Theatre en Stratford, la Royal Shakespeare Company presentó la primera puesta en escena de *Titus Andronicus* realizada por una mujer. La adaptación de Barbara Warner supone en este año un cambio radical con respecto a las representaciones basadas en el simbolismo que veíamos en el caso de Brook y Freedman. El realismo será el elemento central de esta nueva adaptación que, sin alterar, modificar o recortar ninguna escena de la obra, cautivaría al público en Stratford y, más tarde, también en el resto de Europa. Warner da forma a una representación en la que la simplicidad constituye una pieza esencial en la elaboración de los escenarios y de los vestuarios, ya que el principal objetivo de la producción respondía, según Joyce Green MacDonald "[to] its refusal to erect distracting barriers between text and performance" (1993: 194)¹⁰². Excepto la traducción de "Terras Astraea reliquit" (IV, iii, 4), Warner no omitió ni transformó ningún pasaje de la obra. Frente a la opinión tradicional, que veía en numerosas escenas de la obra elementos problemáticos sobre el escenario, Warner demostró que estos

¹⁰² Joyce Green MacDonald señala las características de este escenario como "a very simple set design which covered the stage with plain scrubbed wooden boards. While some characters wore togas and classical armor, many of the costumes were not recognizably 'Roman' at all (...) Visually, as Warner remarked (...) the play was not interested in 'trying to recreate a place called Rome'. Rather than overwhelming the stage with props which would realistically depict the play's interiors, she and Bywater chose only a few deliberately unclassical objects – an aluminium ladder, an electric light bulb, a white chef's toque – and used them tellingly" (1993: 194).

fragmentos y, en general, toda la obra podían resultar “powerful and highly meaningful” (Dessen 1989: 58).

Sin lugar a dudas, la escena que más impresionó a la crítica en general fue la escena en la que Marcus encontró a Lavinia tras su violación. En muchas de las representaciones que se hicieron sobre *Titus*, este pasaje fue omitido en su totalidad o parcialmente. Como ya hemos señalado anteriormente, la retórica de Marcus se consideró una reacción inapropiada ante el dolor de Lavinia y, por lo tanto, los directores temían una reacción negativa del público ante esta escena. Warner no omitió ni un solo verso y la actuación de Donald Sumpter en el papel de Marcus fue todo un éxito (véase apéndice 5-a). El realismo de la escena en la que vemos a Lavinia mutilada y sangrando por la boca contrastaba, a la vez, con la función poética de las palabras de Marcus. Sin embargo, la escena asombró y cautivó al público. Tal y como señala MacDonald, “the audience’s stunned silence was broken only by murmurs of disturbed distress” (1993: 198). Esta reacción del público se debió, en primer lugar, al modo tan personal, íntimo y humano en el que el actor recitó los versos. En segundo lugar, durante la escena se estableció una estrecha relación entre tío y sobrina a través de la imagen de Marcus abrazando y reconfortando a Lavinia a lo largo de la segunda parte de su lamento hasta el final de su intervención. Stanley Wells destacó en 1988 cómo:

Spoken in Donald Sumpter’s hushed tones it became a deeply moving attempt to master the facts, and thus to overcome the emotional shock, of a previously unimagined horror (...) the sense of a suspension of time, as if the speech represented an articulation, necessarily extended in expression, of a sequence of thoughts and emotions that might have taken no more than a second or two to flash through the character’s mind, like a bad dream (citado en Dessen 1989: 59).

La actuación de Sonia Ritter en el papel de Lavinia y la distinción entre sexos que Warner establece en su adaptación es también destacada por la crítica. Según MacDonald la reacción del público ante la imagen de Lavinia tras su violación fue la siguiente:

The audience’s stunned silence was broken only by murmurs of disturbed distress. The Swan’s small size forced the audience to contemplate the spectacle of Lavinia’s victimization as her uncle spoke all forty-seven lines of his Ovidian lament, trying to understand and accurately name what has happened to her (1993: 198).

Bate opina que la sensibilidad de un público de los años 80 ante el tema de la violación ayudó a que estas escenas sobrecogieran al espectador. Bate resalta que “the words from the 1590s (when rape was very rarely reported to the authorities or acted upon by the courts) worked a new effect in the

context of the 1980s” (ed. *Titus* 1995: 65). Lavinia adquiere protagonismo en ciertas escenas de la obra debido a la forma que Sonia Ritter da a los silencios de la protagonista a través de un lenguaje dramático físico y no verbal. Dessen apunta que “Ritter responded to the challenges in Lavinia’s silences in a powerful and often disturbing fashion that signalled her status as a reflection and, as a result, a victim of the men in this Rome” (1989: 67). Del mismo modo, MacDonald indica que uno de los efectos principales que consigue esta adaptación es mostrar que “Shakespeare’s *Titus Andronicus* identifies the strict control of women’s bodies, utterances, and social experiences as another” (1993: 197). El auge de la crítica feminista y la revalorización del personaje femenino de Shakespeare en los estudios literarios se deja sentir, como vemos, en esta representación.

Warner desafió a la tradición teatral también en otros aspectos de la obra. Para la directora, las escenas que podían provocar la risa en el espectador constituyeron momentos esenciales en su producción¹⁰³. Ya veíamos cómo en el periodo neoclásico la unión en una tragedia de elementos cómicos y trágicos presentaba el texto como de poca calidad teatral. La representación de Warner rescata esta característica esencial de *Titus*, olvidada por la mayoría de los directores teatrales desde Ravenscroft. La crítica alabó la decisión de Warner de incluir escenas en las que el público reaccionaría con una risa siempre cercana al horror y al espanto hacia los que la obra continuamente dirige su mirada. H.R. Woudhuysen subrayó cómo la representación de Warner “moves unerringly between high tragedy and the most painful comedy (...) the audience is allowed to laugh, but at the right moments” (citado en Dessen 1989: 62). La caracterización de Titus, llevada a cabo por Brian Cox, fue una de las más elogiadas por la crítica (véase apéndice 5-b). Una de las principales características de la interpretación de Cox fue esa mezcla entre humor y horror desde el comienzo de la obra y en ocasiones tan concretas como the “fly-scene” (III, ii), “the arrow-shooting scene” (IV, iii) o el momento en el que aparece vestido de cocinero en el banquete final (V, iii)¹⁰⁴. Tal y como lo describe MacDonald:

¹⁰³ Nos referimos a escenas omitidas por muchas otras adaptaciones, como en la que Martius y Quintus caen a la fosa o en la que Chiron y Demetrius pelean torpemente por Lavinia. Otro momento sería el que presenta a Lucius, Marcus y Titus peleando sobre quién se debería cortar la mano o la escena en la que Lavinia aparece con la mano de su padre en la boca. Sobre esta última escena, Dessen comenta que “by this point shock, irony and laughter were so intermingled that no ‘normal’ reactions were possible. The effect was stunning” (1989: 65).

¹⁰⁴ Es el propio Brian Cox en su artículo sobre la versión de Warner llamado “*Titus Andronicus*” quien señala los efectos de esa fusión entre horror y risa: “The play has constantly walked the borderline between horror and laughter: ‘You thought that was funny, well what about this?’ - get people to laugh, and then kick them. ‘Why, there they are, both baked in this pie; / Whereof their mother daintily hath fed’ (V, iii, 59-60). Sometimes that got a laugh, sometimes none at all. And then Tamora laughs in disbelief, and Titus laughs at her disbelief, and the audience is released to laugh again, only to be silenced by the terrible suddenness of the deaths. The real sensation of that was quite extraordinary, the visceral sense of it for the audience. It is so economic, this point of the play, that you have to pull the audience

Cox established a daring equilibrium between humor and enormity, creating a character which could move from childishly stopping his ears to murdering his son, and root both actions in the egotism and rigidity nourished by a life devoted to administering the will of Rome. In the close confines of the Swan, the disorientation caused by Cox's blending of horror and burlesque was jarring and inescapable (1993: 195).

Otro de los efectos principales que Warner consiguió con su producción fue la inclusión del público en la obra como actores y no meros espectadores. En ello tuvo mucho que ver la disposición del Swan que MacDonald describe del siguiente modo:

It seats fewer than 500 spectators, with most seats ten meters or closer to the stage, and the house lights cannot be completely dimmed. Inside the theater, actors and audience are both exposed, completely visible to each other, thrown into an unusually intimate spatial relationship. Spectator can see the actors' facial expressions and the details of their movements in new detail, and audience members also remain aware of each other as they sit closely together, watching. Actors and directors accustomed to the vast stage of the Royal Shakespeare Theatre and its separation from the audience must learn different methods of communicating with a house seated so near as virtually to become collaborators in the creation of new theatrical tensions (1993: 194).

La obra fue representada más tarde en The Pit que, al igual que The Swan, presentaba una distribución que propiciaba la relación entre el actor y el espectador. Dessen señala varios momentos en los que Warner utilizó al público como parte del reparto de la obra. Debido a la escasez de actores, el público representaba ya desde la primera escena los distintos grupos de seguidores a los que se dirigían Saturninus y Bassianus. De igual modo, al final de la obra, cuando Marcus y Lucius explican al pueblo todo lo que ha pasado, es al público, en su papel de pueblo romano sobre el que Lucius ejercerá su poder como futuro emperador, al que se dirigen. Ya vimos también cómo uno de los elementos que Brook omitió fueron los apartes al considerarlos un obstáculo que disminuía la velocidad del curso de la acción. Para Warner, sin embargo, los apartes son indispensables para potenciar la relación de complicidad, tan claramente isabelina, entre el personaje y el espectador.

Por lo tanto, observamos cómo Warner se mantuvo fiel, no sólo al texto, sino a varios elementos teatrales isabelinos, como la exposición de la violencia en escena, la provocación de la risa en el público y la creación de una gran complicidad entre público y actor y también entre público y texto. De hecho, Bate señala que las últimas excavaciones en The Rose Theatre, donde la

through it, really pull them, as though through the eye of a needle. They're waiting for it, but they don't know when it's going to be" (1993: 188).

obra se representó por primera vez, indican que la versión de Warner podría asemejarse bastante a la versión original de la obra. Esto se debería al parecido físico entre The Swan y The Rose, al ser dos teatros mucho más pequeños que los posteriores The Fortune y The Globe¹⁰⁵. La relación establecida entre el público y la obra sería mucho más estrecha en aquéllos que en éstos (ed. *Titus* 1995: 67). Por otro lado, Warner demostró que el ritualismo y el simbolismo no eran los únicos caminos para cautivar la atención del espectador. Tratado de una manera apropiada, el texto íntegro y la exposición violenta de sus acontecimientos en escena no tenían por qué constituir un freno a la calidad representativa y al éxito teatral de la obra. Al igual que ya ocurrió en 1955 con el impacto que causó la adaptación de Brook, con el éxito de Warner, de nuevo se volvería a valorar el texto. Tal y como señala Wells, con la producción de Warner, *Titus Andronicus*:

Emerged as a far more deeply serious play than its popular reputation would suggest, a play that is profoundly concerned with both the personal and the social consequences of violence rather than one that cheaply exploits their theatrical effectiveness (...) Subsequent directors will have far less excuse than before for evading its problems by textual adaptation or by evasive theatricalism (citado en Dessen 1989: 68).

2.5.5.9. Realismo en escena

Para concluir con el repaso a las representaciones más significativas de *Titus Andronicus*, debemos también hacer referencia a una serie de directores que, como Warner, optaron por presentar una versión realista de la obra. Estos directores consideraban la presentación en escena de los actos violentos de la obra una pieza fundamental en la construcción del texto. Directores como Seale o Nunn quisieron hacer más próximo el texto presentando una obra con referencias cercanas en la historia al espectador. El caso más claro fue el de Seale que, como ya hemos mencionado anteriormente, quiso que la violencia de *Titus* se transformara en un hecho familiar para el público al convertir el escenario en un campo de concentración nazi. Los efectos que estas adaptaciones tuvieron para el espectador fueron variados. Mientras que algunas escenas

¹⁰⁵ La descripción que Honan hace de The Rose es la siguiente: "Henslowe's builder, John Griggs, used a beautiful design. Under its thatched roof, the Rose had a polygonal shape. Its stage was a small, neat trapezoid, only fifteen feet six inches deep, with a curving back wall or frons scenae. That was unlike the big, rectangular, jutting stages which are sometimes said to be the only kind Shakespeare knew. Critics, before 1989, often based ideas about his theatres on a vague, unreliable copy of a sketch of the Swan playhouse. The Rose's sheltered stage, with its actor's changing-room or tiring-house, was wide at the back, but it tapered to a width of less than twenty-five feet at the front. Actors overlooked the 'groundlings', or standing spectators, who cracked hazel nuts and drank bottled ale in a firmly mortared yard, sloped or raked to the front. There was room for 600 people in the yard, another 1404 in the galleries (three tiers or storeys of them with benches), so the Rose could accommodate audiences of 2000" (1999: 104). Véase también Gurr (1999: 121-31).

sobrecogían al público, otras no llegaban a convencer ni a la crítica ni al espectador. En el caso de la adaptación para la BBC de Jane Howell, por ejemplo, la violencia y el realismo eran tan explícitos que los miembros mutilados que aparecen en esta versión fueron creados tras tomar como modelos cadáveres del Royal College of Surgeons. Pese a la calidad de estas representaciones, ninguna llegó a impactar como la de Warner. Ésta aunó una técnica dramática efectiva y un reparto de actores que extraía sentido y emoción de cada verso de la obra. Las obras que adoptaron este modelo más realista fueron las siguientes¹⁰⁶:

1. 1967: Adaptación dirigida por Douglas Seale en The Center Stage de Baltimore
2. 1972: Adaptación dirigida por Christopher Martin en The CSC Repertory Theatre en Nueva York (33 funciones).
3. 1972: Adaptación dirigida por Trevor Nunn en The Royal Shakespeare Theatre (21 funciones en 1972, 32 funciones en 1973).
4. 1985: Adaptación dirigida por Jane Howell para la BBC.
5. 1988: Adaptación dirigida por Mark Rucker para The Shakespeare Santa Cruz Rendition.

2.5.5.10. Christopher Dunne 1999

En 1999, Christopher Dunne realiza una versión cinematográfica de *Titus Andronicus* en la que la violencia es el principal ingrediente. Sin embargo, en nada tiene que ver con películas como la que R. Polanski realiza de *Macbeth* o la versión de Peter Brook de *King Lear*. Aunque en estas versiones se destaque marcadamente lo violento, la desolación, lo sombrío de estas obras, sin embargo presentan una violencia en ocasiones estética y estilizada. Por el contrario, Dunne realiza una versión de la película donde la exposición más cruda posible de la violencia es en sí la finalidad (véase apéndice 6). Existe una página en Internet (<http://home1.gte.net/titus98/>) dedicada exclusivamente a la película y en la que se presentan numerosas imágenes de ella. Los realizadores de esta versión consideran que el principal mensaje de la obra es “the simple truth: violence & revenge simply begets only more violence & revenge. A tale of timeless relevance and depth, yet a bizarre and exotic indulgence in the horrific imagery of humankind’s inhumanity to itself” (<http://home1.gte.net/titus98/tawsite3htm>). La adaptación de la obra es, a su vez, definida como “this Cult/Horror motion picture (...) a wild but faithful adaptation of Shakespeare’s classic hit” (<http://home1.gte.net/titus98/tawsite3htm>).

¹⁰⁶ Dessen analiza cada una de las peculiaridades de estas versiones (1989: 33-48).

Según los realizadores de esta página, la obra dura dos horas y 22 minutos durante los cuales nos presentan: “Torture, dismemberment, murder, oddball humor, conspiracy, dementia, unglamorized violence, high camp, general whacky behavior, cannibalism, infanticide (...) and more!” (<http://home1.gte.net/titus98/tawsite3htm>). La película se basa en la obra original pero añade ciertos elementos que, según ellos, “tie up some loose ends in regard to the eventual fate of several characters, which we feel strengthens the fundamental message about the nature of revenge – and additionally, makes a better horror story for our time” (<http://home1.gte.net/titus98/tawsite3htm>). Como ocurre en muchas de las representaciones que hemos comentado hasta ahora, la caracterización de Aaron es destacada sobre la de los demás personajes. Aaron es descrito como “one of the ultimate unredeemable villains of all time, the absolute personification of ‘bad karma’” (<http://home1.gte.net/titus98/tawsite3htm>).

Se indica también la gran popularidad a nivel mundial de esta página que describen como “[an] overwhelming worldwide positive response” (<http://home1.gte.net/titus98/tawsite5htm>). Numerosos visitantes de la página plantean preguntas con relación a la realización de la película. La mayoría se interesan por la forma en la que los efectos sangrientos que dominan la obra se consiguieron. A través de las respuestas podemos hacernos idea de qué tipo de película pretendieron hacer. Observemos, por ejemplo, cuáles eran los elementos que utilizaban para dar mayor realismo a la acción:

Before we lost count, over 15 gallons of custom-formulated stage “blood” were spilled and squirted in the “terminations” of over 2 dozen actors. Genuine all-too-rapidly decomposing animal entrails were acquired from a farm slaughterhouse, and were actually utilized all-too-slowly” (<http://home1.gte.net/titus98/tawsite4htm>).

A prop infant’s brains consisted of a mixture of customized stage blood and raw chooped turkey meat (...) Executed prisoner Alarbus was disemboweled and set afire. The remains of three real hogs were used in the shooting of the scene, drenched in alcohol and flaked shotgun powder. (<http://home1.gte.net/titus98/tawsite5htm>).

La realización de dicha película, interesada principalmente en mostrar escenas sangrientas, y el hecho de que la página web dedicada a la película reciba un gran número de visitas nos muestran que la obra es valorada por su carácter violento por un cierto sector del público. Lo que durante años mantuvo a la obra alejada del gran público hoy en día parece atraer a un cierto tipo de espectador para el que la crueldad, la violencia y el espectáculo sangriento suponen un gran atractivo.

2.5.5.11. Julie Taymor 1999

El pasado mes de abril, se celebró en Valencia el Séptimo Congreso Mundial sobre Shakespeare. Se representaron ocho obras de teatro y se exhibieron cinco películas. Una de estas películas fue *Titus*, dirigida por Julie Taymor (véase apéndice 7). La versión cinematográfica de la obra fue estrenada en España en dicho congreso aunque en Estados Unidos se proyectaba por primera vez el 25 de diciembre de 1999. Uno de los mayores atractivos de la película es la participación de actores tan consagrados como Anthony Hopkins en el papel de Titus, de Jessica Lange como Tamora y de Alan Cumming como Saturninus. Harry Lennix interpreta a Aaron, en el papel de Lavinia encontramos a Laura Fraser y en el de Marcus a Colm Feore (véase apéndice 8).

La realización de dos versiones cinematográficas de *Titus* en el mismo año demuestra el interés que en nuestros días presenta la obra, no sólo para los críticos literarios sino también para el público en general. Con respecto a la actualidad de algunos temas tratados en la obra, Taymor ha señalado:

It's very contemporary (...) It has incredible amount to say about people's fierce bloodlust, family ties, culture, and tribal wars, everything that's going on in such a horrific way right now. The play has been out of fashion for a hundred years because people thought it was terrifying and in bad taste. But everything that made it scary and ungentle in the past is what makes it powerful today¹⁰⁷ (citado en Brunnette1999: 1).

Ciertos críticos que analizan la versión de Taymor señalan la cercanía de la obra a un espectador inmerso diariamente en una sociedad dominada por la violencia. Según Brunnette: "Maybe it's only after the accumulated horrors of Rwanda, Kosovo, and Littleton that we can begin to understand, and even perhaps to appreciate, Shakespeare first and goriest tragedy, the littleknown *Titus Andronicus*" (1999: 1). Para Don Irvine, "Titus will be a big success, at least partly because

¹⁰⁷ En la entrevista que Paul Russell le hace a Taymor, la directora señala: "I couldn't believe it has been written four hundred years ago. It felt so palpably contemporary and also delves into issues that really seem so important now, which could be violence, race, family, blood, honor – you know, just things that seem to be very potent right now. When I directed it on stage I fell in love with it. I learned what a great, one of the great, unknown Shakespeare's it is and thought it would make a great movie" (2000: 1). Taymor responde a otra entrevista realizada por Douglas Eby lo siguiente con respecto a la actualidad de la obra: "Our entertainment industry thrives on the graphic details of murders, rapes and villainy, yet it is rare to find a film or play that not only reflects on these dark events but also turns them inside out, probing and challenging our fundamental beliefs on morality and justice (2000: 1). Arthur Lazere también cita la postura de Taymor en relación al tema: "Taymor says the play speaks directly to our times - `a time whose audience feeds daily on tabloid sex scandals, teenage gang rape, high school gun spress, and the private details of a celebrity murder trial'" (2000: 1).

contemporary audiences go to the cinema for the same things Elizabethan theatre audiences did: for the shock and the spectacle” (2000: 2)¹⁰⁸.

Taymor nos presenta una película en la que elementos tradicionales de la Roma imperial se funden con otros que evocan la Italia de Mussolini y la de finales del siglo XX. Esta fusión aparece desde el comienzo de la obra en la que observamos a un niño jugando con unos soldados de juguete en la cocina de su casa. De repente se produce una explosión y el niño es trasladado virtualmente por un soldado romano real desde el siglo XX hacia la Roma imperial. El vestuario, los vehículos, la música o los edificios que aparecen en la obra pertenecen a distintas épocas. Nos encontramos con legionarios romanos que se cruzan con descapotables por ejemplo. Según Taymor: “I knew right away that I wasn’t going to edit out the telephone poles, because I wanted the juxtaposition of the modern and the old. We live on the ruins and the garbage of the past, and I wanted to explore how that affects us and constructs us as people. I think it would be goofy and embarrassing to go back and try to re-create ancient Rome” (citado en Brunette 1999: 2).

Esta agrupación de elementos pertenecientes a distintas épocas acerca el texto al espectador de hoy en día. Para éste, el carácter emblemático de, por ejemplo, ciertos símbolos nazis es mucho más cercano, impactante y significativo que los estandartes romanos. Julie Taymor no está interesada en mantener el sabor isabelino de la obra. Taymor pretende acercar la obra al público en general y no solamente al espectador que conoce el texto y sus convenciones literarias. La directora considera a Shakespeare un genio por crear textos que fueron atractivos para un sector intelectual y para un público no tan formado. Según la directora: “That’s what I’m trying to do. Make it very accessible and real without patronizing and condescending my audience. There’s no need to do that. They’re smart enough and I get very tired when I see people dumbing down the audience” (citado en Russell 2000: 3).

Personalmente, creo que Taymor consigue el efecto deseado. Pese a la duración de la película, dos hora y cuarenta minutos, en los que se mantiene el texto casi en su totalidad, los efectos visuales y musicales marcan los momentos más impactantes de la obra y consiguen mantener la atención del espectador. La magnífica interpretación que Anthony Hopkins hace de

¹⁰⁸ Craig Sones Cornell define la versión de Taymor como “an attempt to use Shakespeare’s *Titus* as a commentary to the degradation in contemporary culture (...) the story creators of the movie wanted to make the movie more accessible to our times” (1999-2000: 2). Todd McCarthy también apunta cómo “the director’s overriding thematic concern here seems to be to make a connection between the outrageous criminal acts of Shakespeare’s powerful, privileged characters and the spectacle of lewd, violent and murderous behavior that is increasingly a part of modern life” (2000: 2). Según George Meyer, “Taymor sees parallels between this wrathful violence and the warning signals that emanate from our contemporary culture” (2000: 2).

Titus colabora decisivamente a mantener la tensión dramática que presenta la película¹⁰⁹. La crítica ha elogiado su interpretación, que es incluso descrita como “the actor’s best character work” (Lisa Schwarzbaum 2000: 2). Para Rob Blackwelder, Hopkins es “equally ingenious portraying the weariness of an aging warrior and the precarious sanity of this man who finds himself disowned by his emperor (...) he even gets to have a little wicked fun” (2000: 3)¹¹⁰.

El humor es un elemento central en la versión de Taymor. Como hemos observado a lo largo de este apartado, muchos directores teatrales recortaban ciertos pasajes de la obra que podían provocar la risa del espectador. Para críticos de la versión de Taymor como Jay Carr, por ejemplo, uno de los problemas ante los que la directora debe enfrentarse es “to keep gushers of stage blood from drowning the evening in ludicrousness” (2000: 2). Sin embargo, en la entrevista que realiza Douglas Eby, Taymor puntualiza que el humor es uno de los ingredientes de la obra. Refiriéndose a Brook, interesado en evitar este tipo de reacción en el público, Taymor arguye que “he didn’t get the humor, Brook, he kind of missed that. It’s in the script, and I think it’s what makes it almost ‘theater of the absurd’. It kind of throws you off, because you can’t believe it, how your emotions are taken one direction, and then another. But it’s very important to the story, the humor. But it’s black humor” (2000: 4)¹¹¹. Ya observaremos más adelante en el apartado llamado “Aaron – Tragedia, burla y terror” cómo ciertas escenas de la obra presentan rasgos cómicos que unen la violencia con el sarcasmo, la ironía y la crueldad.

Craig Sones Cornell indica que, en la versión de Taymor, “the violence is graphic to the point of becoming absurd” (1999-2000: 2). También Rob Blackwelder o George Meyer consideran que Taymor refleja la violencia en toda su crudeza¹¹². Sin embargo, otros como Don Irvine opinan

¹⁰⁹ Según Taymor, Hopkins “didn’t want to do Shakespeare at first, but he loved the adaptation. He has a very dark, interesting, grotesque mind, that’s very similar to mine and we really hit it off. He was very moved by the character and also excited about doing a new Shakespeare and not following in other people’s footsteps” (citado en Brunnette 1999: 3)

¹¹⁰ Según Arthur Lazere, Hopkins “creates a genuinely rounded and sympathetic character (...) he never loses the poetry of the text; without him, one might never have guessed this to be Shakespeare” (2000: 2). Para Tod McCarthy, “Hopkins, who is superb throughout, reaches his dramatic peak during his windswept ‘crossroads’ scene, in which Titus’s crisis leads to resolve when he sends Lucius to organize an army of Goths to attack Rome” (2000: 2). En opinión de Jay Carr, “there’s pleasure to be taken in the command and authority brought to the lines by Hopkins” (2000: 2).

¹¹¹ Con respecto a este asunto, Taymor también apunta que “Brook cut out all the humor, because in the ‘Father Knows Best’ years, the goodly ‘50s, it was in bad taste. He went for the grandness of tragedy. Now we can understand these juxtapositions better: one minute you’re laughing and the next minute somebody’s head is blown off. You can just change the channel to CNN and get Kosovo or some other horror story. How can we compartmentalize like this? But we do” (citado en Brunnette 1999: 2).

¹¹² Para Rob Blackwelder, “*Titus* (the film) certainly has its drawbacks – not the least of which is the disturbingly graphic and intentionally over-the-top portrayal of the play’s horrific bloodletting, which will certainly color the appreciation of this film for movie goers with weak constitutions. Everyone should know going in that this is one seriously ghastly

que “strangely the violence is not much of an issue. There’s less of it here than there is in any of the screen movies” (2000: 1-2). Para un espectador de hoy día, el grado de violencia visual que presenta la película es mínimo si lo comparamos con versiones como la de Christopher Dunne. Según la propia directora, su intención fue insinuar la violencia en vez de presentarla de manera explícita. Por ejemplo, en la escena en la que Aaron corta la mano de Titus, no observamos el hecho en sí, sino que escuchamos lo que está ocurriendo. Nuestra imaginación es la que visualiza la escena. Según Taymor:

I kind of explore violence in many different ways; as something very visceral, and, like Shakespeare put it on stage, I put it on screen. But there’s not tons of blood. It’s not as graphic as other people could have made it. It’s psychologically graphic. You feel it. And then there are moments where it is highly stylized, which makes it moving, poetic, and it really inspires a depth about the act, instead of just turning you off because it’s so gruesome (citado en Eby 2000: 1).

Uno de los logros de la versión de Taymor es la proyección visual que se hace de la simbología de la obra. Taymor es consciente de que la capacidad del público isabelino de percibir la poesía del texto y de completar con ayuda de la imaginación lo que los actores dibujan en escena no está presente en un público de finales del siglo XX¹¹³. El espectador de la versión de Taymor está acostumbrado a recibir información a través de imágenes visuales, pero no lo está a percibir el sentido poético de un texto. Es un espectador que tiene mucho más entrenada la vista que el oído. Taymor quiere asegurarse de que los símbolos centrales que la obra presenta, como, por ejemplo, la mutilación del cuerpo o la bestialidad de las acciones, lleguen de manera reiterada a la retina del espectador. Para ello, realiza una combinación y una superposición de imágenes reales con otras computerizadas. Dichas imágenes nos muestran los miembros del cuerpo humano esculpidos en mármol y la agresividad de animales como los tigres. Tales secuencias aparecen entre escena y escena. Parece que Taymor pretende dejar un tiempo al espectador para reflexionar sobre lo que está viendo y oyendo. Según la directora:

play with a seemingly inappropriate, pitch black sense of humor that rears up once in a while (2000: 3). Según George Meyer “it requires stamina: At 161 minutes, the film is simply an ordeal. It requires a strong stomach, because Taymor is no shrinking violet when it comes to bloodshed” (2000: 2).

¹¹³ Recordemos los versos del coro inicial de *Henry V* en los que se anima al público a utilizar “your imaginary forces” (18) y “piece out our imperfections with your thoughts” (23). Tal y como Jan Kott destaca, “once Shakespeare’s plays began to be filmed, action became as important as speech. All Shakespeare’s plays are great spectacles abounding in clatter of arms, marching armies, duels, feasts and drunken revels, wrestling contests, clowning, winds and storms, physical love, cruelty and suffering. Elizabethan theatre was – like the Chinese opera – a theatre for the eyes. Everything in it was really happening. The audience believed that they were watching a tempest, a sinking ship, a king with his retinue setting out for a hunt, a hero stabbed by hired assassins” (1974: 349).

I think we have forgotten how to use cinema in a more creative artistic medium. We've used cinema now, whether it's *Gladiator* or *The Perfect Storm*, to make the special effects make it believable. As opposed to the way some of those early filmmakers really expressed it in a highly theatrical way. People think that when you say theater it's stilted. No. It just means that you're using the imagination and you're using the power of all these special effects to create a collage, a montage of imagery that can be like our dreamscapes. That's not literal, I mean, you know it. You get this bombardment, this juxtaposition or unbelievable images. I think the music videos do that, but I'm always surprised that films have not really done that – movies, contemporary movies (citado en Russell 2000: 3)¹¹⁴.

Ciertas escenas de la película muestran que Taymor tiene muy presente la retórica ovidiana utilizada por Shakespeare. Por ejemplo, tras la violación de Lavinia, observamos cómo de sus brazos salen ramas secas mientras Marcus recita en su totalidad los versos que muchos directores han omitido en sus producciones. En el apartado que dedicamos a la influencia de Ovidio en la obra observamos cómo la presencia en la versión de Taymor de esculturas de mármol destrozadas y el hecho de que Lavinia sustituya sus manos por unas de mármol nos evocan historias como la de Pélope.¹¹⁵ Tras ver la película, intenté encontrar alguna entrevista en la que la directora confirmara que realmente Ovidio fue central a la hora de dar forma a su versión de la obra. En la entrevista de Eby, Taymor señala: “We shot all the elements necessary, the trees, the shadows, the fire, the body parts. Ovid's *Metamorphosis* is the inspiration for Shakespeare, as well as for me. So you get half animal, half human, half nature imagery throughout the movie” (citado en Eby 2000: 2).

La versión cinematográfica de Taymor ha recibido todo tipo de críticas. Según Arthur Lazere, Charles Taylor y George Meyer es simplemente “a filmic mess” (Lazere 2000: 2). Sin embargo, para otro grupo de críticos como Jay Carr, Todd McCarthy, Richard Corliss, Rob Blackwelder y Craig Sones Cornell y Anna-Maria Petricelli, la película presenta “a brilliant production” (2000: 1)¹¹⁶. Taymor nos presenta una película que intenta impactar y despertar la

¹¹⁴ Richard Corliss considera que “Taymor keeps the eye as busy as the ear; she embellishes the story without disfiguring it” (2000: 1). Rob Blackwelder señala que “she gives the movie an incredibly vivid visual signature (2000: 2). Sin embargo otros críticos, como Arthur Lazere, atacan este marcado carácter visual de la película: “Taymor offers filler montages (swirling angels playing horns around a sacrificial lamb, for example) that add nothing but further indulgence for what appears to be an overactive and underedited imagination (...) It is as if she had no faith in the ability of Shakespeare's words and the actors' skills to generate the drama, so the words are drowned out under orchestral washes of mediocrity (2000: 2).

¹¹⁵ Según Jay Carr, “during her teen years, she acted in the Theater Workshop in Boston and then studied mime in Paris and sculpture. At Oberlin College in Ohio, she studied folklore and mythology rather than theater” (2000: 3).

¹¹⁶ Según Arthur Lazere, “by sacrificing text to effect and drama to spectacle, by underrating her audience's imagination and sharing too much of her own, Taymor has succeeded only in creating a great – and interminable – filmic mess” (2000: 2). Para Charles Taylor, “like so many self-conscious directors, Julie Taymor wrecks Shakespeare's already disastrous play with her own horrific vision (2000: 1). George Meyer apunta también “her overlong,

curiosidad del espectador por el texto original. El esfuerzo de la directora por transmitir, a través de la imagen, la poesía de Shakespeare muestra un gran conocimiento de, por un lado, la construcción poética del texto y, por otro, de las características y expectativas del espectador hacia el que la película está dirigida. En este sentido, la versión de Julie Taymor constituye un gran logro cinematográfico.

2.5.6. Conclusión

La historia teatral de *Titus Andronicus* nos muestra las dificultades que el texto ha tenido a lo largo de los siglos para llegar a contactar con su público. El olvido y desprecio de la obra por parte de la crítica desanimó a los directores que rechazaban presentar la obra en escena por miedo al fracaso. Los que finalmente se atrevían, transformaban el texto de tal modo que el éxito de la producción dependía precisamente de ese distanciamiento entre el original y la producción. El paso del tiempo fue transformando al texto que se fue amoldando a las circunstancias históricas de cada periodo y a las expectativas de cada público. Pero 1955 marcó un hito en la historia escénica y también crítica de la obra. Peter Brook mostró al mundo que la obra podía impactar al público. El carácter simbolista de la representación de Brook omitía de igual modo la violencia escénica aunque mantenía la sensación de horror ante los acontecimientos de la obra. Treinta años más tarde, Warner demuestra que el público de finales de siglo XX estaba ya preparado para presenciar un escenario inundado de sangre e impregnado de un claro carácter feminista que demostraba, una vez más, las influencias críticas del momento. Finalmente, hoy en día *Titus* es presentado cinematográficamente como una obra que intenta reflejar el gusto que la sociedad, ya del siglo XXI, está demostrando por la violencia y la destrucción del cuerpo humano expuesto ante nosotros visualmente cada día por la pequeña pantalla.

Las transformaciones que una obra como *Titus* ha sufrido sobre el escenario se han debido al deseo, por parte de los directores, de responder al horizonte de expectativas que el público de

hyperviolent *Titus* is an update, all right, but it's hard to consider it an improvement (2000: 1). Sin embargo, para Jay Carr, "Julie Taymor's filmed *Titus* is a brilliant production (...) Creating a metaphysical, surrealistic space, she fills it grandly, confidently, and strikingly" (2000: 1). Todd McCarthy considera que Taymor "makes this wild tale of a savage cycle of revenge in imperial Rome accessible and exceedingly vivid" (2000: 2). Según Richard Corliss, Taymor "takes Shakespeare's goriest play, *Titus Andronicus*, and makes it vivid, relevant and of elevating scariness" (2000: 1). Rob Blackwelder ve la obra como "sumptuously and elaborately staged, steeped in powerful symbolism and bordering on absolute brilliance" (2000: 1). Para Craig Sones Cornell y Anna-Maria Petricelli: "The movie is a superbly acted effort to immortalize Shakespeare's early play on the big screen" (1999-2000: 1).

cada época ha tenido. Muchos directores han temido romper esas expectativas y a ese miedo se ha debido que la obra perdiera, durante muchos años, su particular mezcla de violencia senequista y retórica ovidiana. Sin embargo, es comprensible que la obra se transforme en escena. Si el espectador de una adaptación de una obra de Shakespeare tiene amplios conocimientos de las convenciones literarias isabelinas puede que sus expectativas se rompan tras presenciar producciones que intentan acercar la obra a un público que no tiene amplios conocimientos sobre las técnicas dramáticas del periodo isabelino y que, sobre todo, es incapaz de percibir adecuadamente el elemento poético del texto. Las técnicas que muchas veces se utilizan en relación al sonido, al vestuario, al escenario, o a ciertos elementos simbólicos utilizados en escena, pueden plasmar, como ocurre en el caso de Taymor, las mismas imágenes que Shakespeare deseó expresar a través de una retórica con la que el espectador isabelino estaba muy familiarizado pero que un espectador de hoy en día, que no tenga grandes conocimientos de las convenciones teatrales isabelinas, por ejemplo, no llegaría a percibir. Lo verdaderamente importante es que la adaptación trate de reflejar en escena los mismos mensajes dramáticos que posiblemente Shakespeare quisiera transmitir a través de su lenguaje. Si un director respeta las convenciones originales del texto e intenta comprender qué es lo que la obra y su autor querían transmitir, posiblemente la distorsión de la obra en escena esté justificada. Dicha distorsión tendrá como finalidad comunicar a un público muy alejado temporal y culturalmente del isabelino algo parecido a lo que creamos que Shakespeare intentó transmitir a finales del siglo XVI en Inglaterra con su obra *Titus Andronicus*, dominada por una violencia estética con un claro carácter grotesco donde subyace el tema del orden y la decadencia política principalmente.

3. Recepción Crítica de *Titus Andronicus*

A través del estudio de la posible fecha de composición de *Titus Andronicus*, de la cuestión de la autoría y de las representaciones teatrales más importantes que se han llevado a cabo desde 1594, observamos que la obra ha planteado numerosos problemas tanto a la crítica literaria como a los directores teatrales. Sin embargo, *Titus Andronicus* no es, en nuestra opinión, una obra problemática. A *Titus Andronicus* se la ha problematizado. Esto se debe a que se la ha comparado, casi siempre, con el resto de la producción de Shakespeare. En la mayoría de los casos, a *Titus Andronicus* se le ha negado su valor literario porque su análisis no ha venido precedido de una clara consideración de su verdadero entorno literario.

En este apartado observaremos en profundidad qué ha significado la obra para la crítica desde 1594 y cómo se la ha problematizado. Consideramos muy importante el desarrollo de este apartado por varios motivos. En primer lugar, es ya en sí interesante comprobar hasta qué punto un texto puede evocar múltiples lecturas según el receptor. El análisis de *Titus* nos ha invitado a dialogar no sólo con el texto, lo cual es nuestro principal objetivo, sino también con la historia crítica de los últimos cuatro siglos. No sólo pretendemos hacer una presentación de la visión que cada tipo de inclinación crítica ha tenido de la obra. Intentaremos explicar los motivos por los que *Titus* es analizada desde ángulos muy diversos según cada época. Es decir, hemos querido desenterrar los fundamentos teóricos en los que estas posiciones críticas se han basado para elaborar sus propias conclusiones. Al mismo tiempo, seremos críticos con esas mismas posturas. Partiendo en todo momento desde nuestro afán por situar la obra dentro de su contexto literario, señalaremos siempre que lo creamos conveniente la validez o no de dichas posiciones críticas.

Pero el objetivo central de este estudio de la historia crítica de *Titus Andronicus* será detectar cuáles son los aspectos de la obra que más han sido censurados y por qué. La localización de estos puntos cruciales para la crítica nos ayudará a desvelar los factores que han sido más problemáticos para la crítica. De este modo, este segundo apartado de nuestra tesis es fundamental para introducirnos en el tercer gran bloque de nuestro estudio. Utilizando como única arma la recontextualización literaria de la obra, en nuestro tercer apartado intentaremos atacar y hacer desaparecer cada uno de los problemas que se han detectado en *Titus Andronicus* a lo largo de los siglos.

3.1. Siglo XVII

Desde la fecha de composición de *Titus Andronicus* hasta principios del siglo XVIII encontramos pocas referencias críticas a la obra. En lo que se refiere a los últimos años del siglo XVI, y según lo que ya hemos señalado en el apartado sobre las representaciones teatrales de la época, podemos inferir que la obra fue aceptada por el público. El hecho de que la recaudación en taquilla fuera de las más altas en sus primeras representaciones y la existencia de “The Peacham Drawing” nos muestran el éxito y la repercusión de la obra en estos años.

Con respecto a la reacción del siglo XVII, sólo poseemos los comentarios de Jonson y de Ravenscroft, que ya hemos comentado. En primer lugar, en 1614, Jonson menciona la obra en su “Induction” a *Bartholomew Fair*. Jonson, en tono despectivo y a la vez irónico, pretende hacer ver a su público la antigüedad y la inferioridad literaria de este tipo de obra frente al texto que él presenta. Sin embargo, al mismo tiempo, las palabras de Jonson implican el éxito que la obra obtuvo a finales del siglo XVI:

He that will swear *Jeronimo* or *Andronicus* are the best plays yet, shall pass unexcepted at here as a man whose judgment shows it is constant, and hath stood still these five and twenty, or thirty years. Though it be an ignorance, it is a virtuous and staid ignorance, and next to truth, a confirmed error does well; such a one the author knows where to find him (95-100).

Como podemos observar, la actitud negativa hacia la obra comienza sólo veinte años después de su composición. En segundo lugar, en 1686, Ravenscroft, en la dedicatoria al lector que precede al texto de su adaptación de la obra, presenta la obra como “the most incorrect and indigested piece in all his Works; It seems rather a heap of Rubbish then a Structure” (1969: A2). Las aportaciones, tanto de Jonson como de Ravenscroft, serán cruciales en el desarrollo del análisis que se hace de la obra en el siglo XVIII.

Pese a que durante el siglo XVII no encontramos una gran variedad de comentarios sobre *Titus Andronicus*, consideramos interesante mencionar algunos de los elementos críticos que se desarrollaron en este siglo, ya que suponen el origen de las posturas que adoptará y desarrollará más tarde la crítica del XVIII. Ben Jonson, Dryden y Rymer presentaron las críticas sobre Shakespeare más influyentes durante el siglo XVII.

Como es bien sabido, en 1623, Jonson escribió el poema para el *First Folio* llamado “To the memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare, and what he left us”. En este poema, Jonson aclama a Shakespeare como un poeta “not of an age, but for all time”. Sin

embargo, afirma que sus obras son el producto de un autor cuya formación cultural responde a un conocimiento de “Small Latin and less Greek”. Esta célebre afirmación constituirá el origen del debate sobre la educación de Shakespeare desde el siglo XVIII hasta nuestros días¹. Jonson dejó escritas en unas notas, que más tarde serían publicadas con el nombre de *Discoveries* (1640), su posición con respecto a la obra de Shakespeare. En estas anotaciones se aprecia su respeto por las composiciones del dramaturgo. Aparecen en su crítica conceptos como “Nature” y “Fancy”, es decir, verosimilitud, acercamiento a la realidad humana, inspiración e intuición, que serán los términos con los que se ensalzará a Shakespeare en la crítica del XVIII².

La crítica de Dryden se sitúa ya en una época en la que se han producido muchos cambios sociales y teatrales. Tras las guerras civiles, el cierre de los teatros y la Restauración, Dryden se encuentra en una nueva fase teatral que se orienta aún más hacia los clásicos y hacia el drama francés. Con respecto a la obra de Shakespeare, Dryden plasma, en *Of Dramatick Poesie* (1668), las principales ideas que presentará más tarde la crítica del XVIII. En primer lugar, hace mención a “[the] Images of Nature”, es decir, “when he describes any thing, you more than see it, you feel it too” (citado en Smith 1928: 7). Con respecto a la lectura de los clásicos por parte de Shakespeare, Dryden señala “[that] he needed not the spectacles of Books to read Nature; he look’d inwards, and found her there” (citado en Smith 1928: 7). Sin embargo, Dryden tampoco niega los errores del dramaturgo. En *Grounds of Criticism in Tragedy*, Dryden señala que estas faltas se encuentran principalmente en:

His manner of expression (...) he often obscures his meaning by his words, and sometimes makes it unintelligible (...) I may venture to maintain that the fury of his fancy often transported him, beyond the bounds of Judgment, either in coyning of new words and phrases, or racking words which were in use, into the violence of a Catachresis (citado en Smith 1928: 8-9).

¹ Véase T.W.Baldwin. *William Shakspeare’s Small Latin and Less Greek* (1944) y Honan (1999:43-60).

² Según Jonson, “he was, indeed, Honest, and of an open and free Nature, had an Excellent Fancy, brave Notions, and gentle Expressions; wherein he flow’d with that Facility, that sometimes it was necessary he should be stopp’d” (citado en Rowe 1709: vol.I, xxxix). Sin embargo, Jonson acusaba principalmente a Shakespeare de esta falta de calma y revisión a la hora de escribir: “I remember the Players have often mention’d it as an Honour to Shakespeare, that in Writing (whatsoever he penn’d) he never blotted out a line. My Answer hath been, would he had blotted a thousand” (citado en Rowe 1709: vol.I, xxxix). Jonson también acusaba a Shakespeare de no respetar ningún tipo de regla dramática a la hora de componer. Mientras que Jonson basaba su escritura en la tradición literaria clásica y sus normas, Shakespeare hacía sólo uso de su imaginación: “His Writ was in his own Power, would the Rule of it had been so too” (citado en Rowe 1709: vol.I, xxxix). Sin embargo, como ocurrirá en la mayoría de la crítica del dieciocho, Jonson acaba reconociendo que, pese a todos sus errores, “he redeem’d his Vices with his Virtues: There was ever more in him to be Prais’d than to be Pardon’d” (citado en Rowe 1709: vol.I, xxxix).

Dryden consideraba el lenguaje utilizado por los dramaturgos isabelinos inapropiado e inferior en calidad al utilizado en su época: “I am sure their wit was not that of gentlemen; there was ever somewhat that was ill-bred and clownish in it, and which confessed the conversation of the authors” (citado en Smith 1928: 8). Esta superioridad intelectual que Dryden proclama se plasmará también en las posturas críticas del XVIII. Pero al igual que señalarían estos críticos, pese a los errores que se pudieran encontrar en los textos de Shakespeare, según Dryden, éste “is always great” (citado en Smith 1928: 7).

Con respecto a Rymer, debemos señalar que es relevante su mención debido a la crítica totalmente negativa que ejerció contra Shakespeare. Su postura señala la línea crítica más radical de finales del XVII y principios del XVIII. Rymer atacaba la concepción del teatro que no se basara totalmente en las normas clásicas:

The English want neither genius nor language for so great a work. And, certainly, had our Authors began with Tragedy, as Sophocles and Euripides left it; had they either built on the same foundation, or after their model; we might e’re this day have seen Poetry in greater perfection, and boasted such Monuments of wit as Greece or Rome never knew in all their glory (citado en Smith 1928: 9-10).

El juicio crítico que este autor otorga a Shakespeare en *Short View of Tragedy* (1693) se centra en destacar la ausencia del respeto a las unidades clásicas, la ausencia de enfoque moral de sus personajes, la unión de elementos trágicos y cómicos en una sola obra y las fluctuaciones lingüísticas que, en opinión del crítico, aparecen en los textos. Todas estas características serán destacadas también durante el siglo dieciocho que, sin embargo, suaviza el tono discursivo de Rymer³.

3.2. Siglo XVIII

Continuando con la tónica negativa que inauguró Jonson y confirmó Ravenscroft en el siglo XVII, Farmer (1767) define a *Titus Andronicus* como “[a] horrible piece” (citado en Vickers 1974-81: vol.5, 277); para Francis Gentleman (1774), la obra “[is] horrid in representation, and is

³ En 1790, Rowe señala: “The severe Remarks that have been formerly made upon him by Mr. Rymer. I must confess, I can’t very well see what could be the Reason of his animadverting with so much Sharpness upon the Faults of a Man Excellent on most Occasions, and whom all the World ever was and will be inclin’d to have an Esteem and Veneration for” (1709: vol.I, xv). De igual modo Gildon, en 1710, puntualiza: “To put his Errors and his Excellencies on the same Bottom is to injure the Latter, and give the Enemies of our Poet an Advantage against him of doing the same; that is, of rejecting his Beauties as all of a Piece with his Faults. This unaccountable Biggotry of the Town to the very Errors of Shakespeare was the Occasion of Mr. Rymer’s Criticism, and drove him as far into the contrary Extream” (citado en Vickers 1974-81: vol.2, 217).

disgustful in perusal” (citado en Vickers 1974-81: vol.6, 104); Mason (1785) la define como “[an] abominable Tragedy” (citado en Vickers 1974-81: vol.6, 404); para Pikerton (1785) es simplemente “[a] stupid play” (citado en Vickers 1974-81: vol.6, 397). En 1747, William Guthrie definió *Titus Andronicus* como “a play falsely attributed to Shakespeare, or if his, so justly condemned by all men of taste in England that it can be no specimen of the English taste” (citado en Vickers 1974-81: vol. 3, 204). Las palabras de Guthrie demuestran cuál era el principal motivo por el que la crítica del XVIII se negaba a reconocer a *Titus* como obra de Shakespeare. La práctica dramática de los dramaturgos de finales del siglo XVI y las inclinaciones teatrales de su público no respondían a las reglas dramáticas clásicas, basadas en las poéticas de Aristóteles y Horacio, que defendían Jonson, Dryden y Rymer en el siglo XVII. De igual modo, se comienza a sentir en Inglaterra la influencia francesa de críticos como René Le Bossu y René Rapin (Bratchell 1990: 23-24)⁴, que apoyaban esta misma visión literaria.

En lo que respecta a la crítica a la obra de Shakespeare, el siglo XVIII nos ofrece una combinación de adulación y ataque al dramaturgo isabelino⁵. La adulación se basaba en la observación de las obras de Shakespeare como producto de una inspiración e intuición literarias fruto de la genialidad del autor. La agudeza y el talento de Shakespeare, no su formación literaria⁶, le impulsaban a crear obras que reflejaban el mundo exterior como si de un espejo de la realidad se tratara. El siglo XVIII veía en la obra de Shakespeare una identificación entre el arte y la vida. La principal característica de las obras de nuestro dramaturgo era su íntima relación con lo que ellos llamaron “Nature”, es decir, el mundo tal y como es. La genialidad de Shakespeare hace que no sea

⁴ Guthrie, en 1747, nos presenta una narración con tintes nostálgicos sobre la evolución de la crítica literaria desde finales del siglo XVII, periodo que el crítico define como “the decay of tragic genius in poetry”: “the dispute between the antients and moderns, which in itself was idle and immaterial, came over from France and infected our great men, who most of them either had wit, or were its profest patrons. The favourers of French poetry then crawled out, and in that summer of their days under the pretext of correctness helped to extinguish spirit. The cry against the popular taste of poetry during the late reigns became now more and more fashion. Ministers took up the pen to ridicule Dryden, statesmen employed their talents to recommend the academy. England became a party in a French dispute. France by her arts avenged herself of our arms. Our men of wit admitted her to be an arbiter, without seeming once to reflect that England had produced a Shakespeare, a name which must have been decisive in the dispute, and which ought to strike dumb all advocates for any other superiority in the province of the drama (...) Correctness was now all the mode (...) correctness was first looked upon to supply the place of poetry, and then poetry that of genius” (citado en Vickers 1974-81: vol. 3, 196).

⁵ Pope (1725) destaca que: “For all English Poets Shakespeare must be confessed to be the fairest and fullest subject for Criticism, and to afford the most numerous as well as most conspicuous instances both of Beauties and Faults of all shorts” (citado en Hanmer 1745: vol.I, x). Según Theobald: “In Shakespeare, we may find Traits that will stand the Test of the severest Judgment; and Strokes as carelessly hit off, to the Level of the more ordinary Capacities; some Descriptions rais’d to that Pitch of Grandeur, as to astonish you with the Compass and Elevation of his Thought: and others copying Nature within so narrow, so confined a Circle, as if the Author’s Talent lay only at drawing in Miniature” (1733: vol.I, ii).

⁶ Rowe apunta: “Art had so little, and Nature so large a Share in what he did” (1709: vol.VI, vi).

la naturaleza quien presenta modelos de creación para el dramaturgo. Es Shakespeare quien supera la fuerza de la naturaleza a través de una imitación sobresaliente y brillante⁷. Los personajes no son analizados como héroes dramáticos por estos críticos. Se transforman en seres humanos con una individualidad propia y con los que el espectador de todos los tiempos se siente identificado. Como desarrollaremos más adelante, esta concepción errónea del personaje como persona y no como pieza dramática será desarrollada por la crítica del siglo XIX.

Sin embargo, el respeto por las normas dramáticas aristotélicas que profesa la crítica dieciochesca hace que, aunque, ante todo, se reconozca la grandiosidad de la obra de Shakespeare, se encuentren numerosas faltas en los textos del dramaturgo que atacan el decoro literario defendido en este siglo. Entre los desaciertos más destacados de Shakespeare se encontraba el del rechazo a las unidades de acción, tiempo y lugar, tan defendidas por algunos críticos de este siglo⁸.

⁷ Pope (1725) apunta: "If ever any Author deserved the name of Original, it was Shakespeare. Homer himself drew not his art so immediately from the fountains of Nature (...) The Poetry of Shakespeare was Inspiration indeed: he is not so much an Imitator as an Instrument of Nature; and 'tis not so just to say that he speaks from her as that she speaks thro' him (...) he seems to have known the world by Intuition, to have look'd thro' humane nature at one glance and to be the only Author that gives ground for a very new opinion, that the Philosopher and even the Man of the world may be Born, as well as the Poet" (citado en Hanmer 1745: vol.I, xi). Según Guthrie (1747): "It is not Shakespeare who speaks the language of nature, but nature rather speaks the language of Shakespeare. He is not so much her imitator as her master, her director, her moulder (...) Give me leave farther to observe that beauties have, in Homer and other authors, been magnified into miracles, which, without being noted, are more perfect, more frequent, and better marked in Shakespeare than in Homer himself" (citado en Vickers 1974-81: vol.3, 194). Johnson (1765) señala: "Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature, the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life" (1998: 98). Recordemos que la visión de la naturaleza al servicio del poeta ya la planteó Sidney en *The Defense of Poesy*, publicada en 1595: "There is no art delivered to mankind that hath not the works of nature for his principal object, without which they could not consist, and on which they so depend, as they become actors and players, as it were, of what nature will have set forth (...) Only the poet, disdaining to be tied to any such subjection, lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like: so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit" (2000: 936).

⁸ En relación al respeto a las unidades por parte de Shakespeare, Rowe señala que las normas aristotélicas no constituyen el parámetro adecuado con el que examinar sus obras ya que sólo se encontrarían errores en la construcción dramática. Rowe señala que "as Shakespeare liv'd under a kind of mere Light of Nature, and had never been made acquainted with the Regularity of those written Precepts, so it would be hard to judge him by a Law he knew nothing of. We are to consider him as a Man that liv'd in a State of almost universal License and Ignorance" (1709: vol.I, xxvi). Gildon, al contrario que Rowe, rechaza la admiración que la crítica general siente por el modo de componer de Shakespeare y desacredita el término "Nature" frente a la autoridad de las unidades: "Nature, is the great Cry against the Rules. We must be judg'd by Nature, say they, not at all considering that Nature is an equivocal Word, whose Sense is too various and Extensive ever to be able to appeal to since it leaves it to the Fancy and Capacity of every one to decide what is according to Nature and what not. Besides, there may be a great many things Natural which Dramatick Poetry has nothing to do with (...) It is therefore necessary that there shou'd be Rules to let the Poet know not only what is natural but when it is proper to be introduc'd and when not" (citado en Vickers 1974-81: vol.2, 220). En 1747, Guthrie defiende la obra de Shakespeare de acusaciones por parte de la crítica que atacan al dramaturgo al no reconocer en sus textos "[the] delicacy, taste, correctness, and all that" (citado en Vickers 1974-81: vol.3, 194). Esa corrección literaria se conseguía a través del respeto a las unidades. Pero será en 1765, cuando Johnson atacará más directamente esta concepción crítica. Johnson es consciente de que "when I speak thus slightly of dramatic rules, I cannot but recollect how much wit and learning may be produced against me" (1998: 112). Johnson se enfrenta a la

En segundo lugar, la mezcla de elementos trágicos y cómicos en una misma obra se oponía a la distinción de géneros que algunos de estos críticos defendían. En algunas ocasiones también se atacaba al autor por no otorgar a su obra un carácter moral lo suficientemente consistente como para provocar el efecto deseado en el espectador⁹. Por último, pese a que la mayoría de los juegos metafóricos empleados por el autor eran elogiados como ejemplares, sin embargo, algunos usos que el autor hace del lenguaje se consideran inapropiados dentro del marco dramático en el que estaban insertos. Muchos de los errores que se reconocían en los textos de Shakespeare se atribuían al desconocimiento por parte de éste de los autores clásicos y de las normas impuestas por Aristóteles¹⁰. Se hacía también mención de la ignorancia dramática reinante en los actores, público

idea de que las unidades son necesarias para hacer el drama verosímil para el espectador. Para Johnson, esta suposición es falsa ya que el drama no es sinónimo de realidad: “The truth is, that the spectators are always in their senses, and know, from the first act to the last, that the stage is only a stage and that the players are only players (...) The delight of tragedy proceeds from our consciousness of fiction; if we thought murders and treasons real, they would please no more” (1998: 110-11). Para Johnson la genialidad de Shakespeare reside, en gran medida, en no respetar esas normas.

⁹ Observemos, por ejemplo, la postura de Johnson al respecto: “He sacrifices virtue to convenience, and is so much more careful to please than to instruct, that he seems to write without any moral purpose” (1998: 105).

¹⁰ En 1709 Rowe señala que, aunque Shakespeare tenía algunos conocimientos de latín, sin embargo, desconocía las obras de los clásicos. Para Rowe, “the knowledge of them would have attended that Correctness (which) might have restrain’d some of that Fire, Impetuosity, and even beautiful Extravagance which we admire in Shakespeare. Some Latin without question he knew” (1709: vol.I, iii). Un año más tarde, Gildon se enfrenta a esta postura indicando el conocimiento que Shakespeare poseía de autores como Ovidio, Plauto o historiadores romanos. Las conclusiones a las que llega Gildon se enfrentan a las de Rowe: “As I think it is plain that Shakespeare was not entirely ignorant of the Ancients so I believe it is as evident that he wou’d have been much more, not less, perfect than he is had his Ignorance of them been much less than it really was” (citado en Vickers 1974-81: vol 2, 220). En 1725, Pope defiende la postura de Gildon señalando el amplio conocimiento por parte de Shakespeare de disciplinas como la filosofía, la política, la mitología, la historia y la lectura de autores como Ovidio, Plauto, de algunos autores griegos, de escritores italianos y de Chaucer (Hanmer 1745: vol.I, xvii-xviii). En 1733, Theobald compara ciertos elementos de los textos de Shakespeare con piezas que aparecen en textos clásicos: “A probable Argument of his having read the Antients that He perpetually expresses the Genius of Homer, and other great Poets of the Old World, in animating all the Parts of his Descriptions; and by bold and breathing Metaphors and Images giving the Properties of Life and Action to inanimate Things. He is a Copy, too, of those Greek Masters in the infinite use of compound and de-compound Epithets” (1733: vol.I, xxxii). Sin embargo, Theobald reconoce que podrían haber sido las traducciones de Chapman, y no los textos clásicos, la fuente de inspiración de Shakespeare. De igual modo, Johnson, en 1765, señala que, aunque cierta crítica de su época intentara ver en Shakespeare a un poeta familiarizado con los clásicos, sin embargo, la mayoría de las referencias a éstos son extraídas “from books translated in his time (...) There are few passages which may pass for imitations, but so few that the exception only confirms the rule; he obtained them from accidental quotations, or by oral communication, and as he used what he had, would have used more if he had obtained it” (1998: 116). En 1767, Farmer publica *An essay on the Learning of Shakespeare*, uno de los más extensos análisis sobre la educación clásica de Shakespeare. Farmer intenta demostrar que las fuentes directas del dramaturgo fueron en su mayoría traducciones de su época y no originales. En 1768, Capell destaca la importancia de la educación que el dramaturgo recibe en las “grammar schools”: “This school learning stuck with him to the last, and it was the recordation, as we may call it, of that learning which produc’d the Latin that is in many of his plays, and most plentifully in those that are most early” (1768: vol.I, 33). De igual modo, Capell demuestra el conocimiento que del italiano y el francés poseía el autor.

y autores isabelinos en general, a los que se definía como intelectualmente bárbaros¹¹. Pese a todas estas críticas, las virtudes de las obras de Shakespeare siempre superaban a sus defectos.

Sin embargo, no ocurre lo mismo con *Titus Andronicus*. El siglo XVIII considera que los elementos que hacen de Shakespeare un autor inimitable no se encuentran en este texto y, por lo tanto, se intenta negar su autoría. *Titus* es considerado un texto de muy baja calidad en comparación con el resto de obras de Shakespeare. En *Titus*, la crítica del XVIII no reconoce ese carácter “natural” que veían en el resto de sus obras. Frente a una postura presentada por críticos como Heath, Tyrwhitt, Capell, Griffith o Ritson que, aunque también negaban el valor teatral de la obra, reconocían en Shakespeare al autor de la obra, otro grupo de críticos, como Gildon, Warburton, Upton, Steevens, Jonhson, Pinkerton, Mason o Malone, se esforzaba por encontrar pruebas, tanto externas como internas al texto, que demostraran que Shakespeare no era el autor de esta obra.

Shakespeare es considerado por la crítica del XVIII únicamente como autor de sus mejores obras por lo que se rechaza la producción inicial del dramaturgo y se intentan encontrar, por todos los medios como veremos, pruebas que aparten *Titus Andronicus* del resto de la producción del dramaturgo. El ejercicio crítico de *Titus Andronicus* que se realiza en este siglo es totalmente parcial. No se analiza la obra dentro de su contexto, no se mira al pasado para entenderlo sino para condenarlo. El pasado literario se censura desde la perspectiva literaria clasicista del presente, es decir, del siglo XVIII. El crítico dieciochesco adopta, como punto de partida en su análisis, una serie de preconceptos, una serie de definiciones que delimitan qué tipo de obra corresponde al estilo que ellos atribuyen a Shakespeare y qué tipo de texto debe ser excluido. El crítico del XVIII atribuye calidad y valor estético al texto que contesta correctamente a una serie de preguntas que él mismo le plantea. Para realizar un análisis correcto de una obra, debemos averiguar cuáles son las preguntas correctas a las que el texto presenta unas respuestas. A través de un análisis que retrocede al pasado, al momento en el que la obra es escrita y representada, podremos inferir cuáles

¹¹ Pope (1725) destaca que “not only the common Audience had no notion of the rules of writing but few even of the better sort piqu’d themselves upon any great degree of knowledge or nicety that way; till Ben Jonson, getting possession of the Stage, brought critical learning into vogue (...) Till then our Authors had no thoughts of writing on the model of the Ancients(...) To judge therefore of Shakespeare by Aristotle’s rules is like trying a man by the Laws of one Country who acted under those of another. He writ to the People” (citado en Hanmer 1745: vol.I, xiv). De igual modo, Pope define a los actores isabelinos como “meer Players, not Gentlemen of the stage (...) were intirely depriv’d of those advantages they now enjoy in the familiar conversation of our Nobility, and a intimacy (not to say dearness) with people of the first condition” (citado en Hanmer 1745: vol.I, xxvi). Según Johnson (1765): “Shakespeare engaged in dramatic poetry with the world open before him; the rules of the ancients were yet known to few; the public judgment was unformed; he had no example of such fame as might force him upon imitation, nor critics of such authority as might restrain his extravagance. He therefore indulged his natural disposition” (1998: 103).

son esas cuestiones. Sin embargo, las que el crítico del XVIII le plantea al texto no surgen a partir del respeto y la vuelta a las convenciones literarias del pasado. Sus preguntas están basadas en su propia formación intelectual y en su visión de lo literario, no en la visión que tenían los isabelinos. Es imposible que un texto como *Titus Andronicus*, donde la violencia escénica y una retórica exuberante, en ciertas escenas, son sus principales piezas constitutivas, contestara correctamente a las cuestiones de un crítico cuya formación estaba basada en el decoro clásico.

A continuación, observaremos más detenidamente en qué elementos se basaba la crítica del XVIII para justificar sus posturas y cuáles eran los aspectos teatrales de la obra que consideraban impropios de Shakespeare. Para ello, dividiremos nuestra sección en dos partes. En primer lugar, haremos un repaso de aquellos factores externos a la obra en los que la crítica se apoyaba para negar la autoría de Shakespeare. En segundo lugar, analizaremos cuáles fueron los elementos internos a la obra que, para estos críticos, confirmaban que la obra no podía ser de Shakespeare.

3.2.1. Pruebas Externas

3.2.1.1. Francis Meres: *Palladis Tamia* (1598)

Como ya hemos señalado, una de las pruebas por las que tradicionalmente se había considerado a Shakespeare autor de *Titus Andronicus* fue la aparición del texto en una lista de obras que Francis Meres atribuye a Shakespeare en *Palladis Tamia, or, the second Part of Wit's Commonwealth*¹². Mientras que autores como Thomas Tyrwhitt, en 1766, aceptan este dato como prueba de la autoría de *Titus Andronicus*¹³, otros como Alexander Pope (1725), Samuel Johnson (1773) o Edmond Malone (1790) consideran que las fuentes sobre las que Meres se apoyó a la hora de incluir *Titus Andronicus* en su lista no son consistentes. Tanto Johnson como Pope hacen alusión al hecho de que numerosas obras de autores desconocidos eran atribuidas a Shakespeare para así llamar la atención del público y obtener mayores recaudaciones¹⁴. *Titus Andronicus* podía haber sido

¹² Junto a *Titus*, las tragedias que forman parte de esta lista son: *King John*, *Richard the Second*, *Henry the Fourth*, *Richard the Third*, y *Romeo and Juliet*. Con respecto a las comedias, Meres cita las siguientes: *Midsummer-Night's Dream*, *the Gentlemen of Verona*, *the Comedy of Errors*, *the Love Labour's Lost*, *the Love's Labour Won*, y *the Merchant of Venice* (Reed 1813: vol. XXI B2).

¹³ Tyrwhitt hace referencia al dato ofrecido por Meres en *Observations and Conjectures upon Some Passages of Shakespeare* (1766) del siguiente modo: "As I shall hardly have occasion to mention this Play of *Titus Andronicus* again I will take this opportunity of producing an authority for ascribing it to Shakespeare which I think a decisive one, though not made use of, as I remember, by any of his Comentators. It is given to him, among other Plays which are undoubtedly his, in a little book called *Palladis Tamia, or, the second Part of Wit's Commonwealth*, written by Francis Meres, Maister of Arts, and printed at London in 1598" (citado en Reed 1813: vol XXI, B2).

¹⁴ Según Johnson, "Meres had probably no other evidence than that of a title-page, which though in our time it be sufficient was then of no great authority; for all the plays which were rejected by the first collectors of Shakespeare's

una de esas obras. Así, según estos críticos, Meres podía haber sido víctima de esta estafa teatral al nombrar a Shakespeare autor de la obra. Por su parte, en 1790, Malone no hace alusión a este tipo de fraude, pero señala que Meres añadió esta obra a su lista dejándose guiar por simples rumores que atribuían la obra a Shakespeare, ya que no existía ninguna prueba que señalara que éste fuera su autor¹⁵. Posibles fraudes, estafas teatrales o simplemente rumores son los argumentos con los que estos críticos se enfrentan a la veracidad de la afirmación de Meres. Como podemos ver, el interés de estos críticos por encontrar cualquier excusa para rechazar a *Titus* como posible obra de Shakespeare era tal que sus propios argumentos en contra son mucho menos convincentes que la afirmación a la que se enfrentan.

3.2.1.2. Ben Jonson: Induction to *Bartholomew Fair* (1614)

La ya comentada referencia de Ben Jonson a la obra supone otra de las piezas claves que utiliza la crítica del siglo XVIII para desligar a Shakespeare de *Titus Andronicus*. Además de reconocer y compartir el tono despectivo con el que Jonson hace mención a esta obra¹⁶, la mayoría de estos críticos aceptan al pie de la letra la fecha de composición del texto que este autor señala¹⁷, es decir, entre 1584 y 1589. Una vez que estos críticos aceptan la fecha, algunos de ellos llegan a la

works, and admitted in later editions, and again rejected by the critical editors had Shakespeare's name on the title, as we must suppose by the fraudulence of the printers, who, while there were yet no gazettes, nor advertisements, nor any means of circulating literary intelligence could usurp at pleasure any celebrated name. Nor had Shakespeare any interest in detecting the imposture, as none of his fame or profit was produced by the press" (citado en Hamner 1773: vol.VIII, 492). Ya en 1725, Pope había señalado también la posible confusión con respecto a la autoría de la obra en los mismos términos que lo haría Jonhson: "It is very probable what occasion'd some Plays to be supposed Shakespeare's was only this, that they were pieces produced by unknown authors or fitted up for the Theatre while it was under his administration; and no owner claiming them they were adjudged to him, as they give Strays to the Lord of the Manor. A mistake which (one may also observe), it was not for the interest of the House to remove" (citado en Hanmer 1745: vol.I, xxvi).

¹⁵ Según Malone, "Meres was in 1598, when his book appeared, intimately connected with Drayton, and probably acquainted with some of the dramatical poets of the time, from some or other of whom he might have heard that Shakespeare interested himself about this tragedy, or had written a few lines for the author (...) Meres might have been misinformed, or inconsiderately have given credit to the rumour of the day. For six of the plays which he has mentioned (exclusive of the evidence wick the representation of the pieces themselves might have furnished) he had perhaps no better authority than the whisper of the theatre; for they were not printed" (1790: vol.X, 376). Enfrentándose a la postura de Jonhson, Malone continúa señalando que Meres "could not have been deceived by a title-page, as Dr.Jonhson supposes; for Shakespeare's name is not in the title-page of the edition printed in quarto in 1611, and therefore we may conclude, was not in the title-page of that in 1594 of which the other was undoubtedly a re-impression. Has this mean performance been the work of Shakspeare, can it be supposed that the booksellers would not have endeavoured to procure a sale for it by stamping his name upon it?" (1790: vol.X, 376).

¹⁶ Pope (1725) señala: "Jonson openly express his contempt of it in the Induction to *Bartholomew Fair* in the year 1614 when Shakespeare was yet living" (citado en Hanmer 1745: vol.I, xxvii). Según Percy (1765), *Titus Andronicus*, "is mentioned with discredit in the Induction to Ben Jonson's *Bartholomew Fair*, in 1614, as one that had then been exhibited `five and twenty or thirty years'" (1927: vol.I, 224).

¹⁷ Capell es uno de los pocos críticos del XVIII que señalan que "it's not necessary to suppose that Jonson speaks in this place with exact precision"(1768: vol.I, 41).

conclusión de que en esos años Shakespeare aún no había salido de Warwickshire y, por lo tanto, no había comenzado a escribir. Apoyándose en las fechas de Jonson, en 1733, Lewis Theobald señala que *Titus* ya debía estar en escena antes de que Shakespeare viviera en Londres. Esto le reafirma en su teoría de que Shakespeare no escribió la obra.¹⁸ Lo que Theobald sí admite es que Shakespeare, una vez ya trabajando en Londres, introdujera ciertos elementos en la obra: “That he afterwards introduced it a-new on the stage, with the addition of his own masterly touches, is incontestible, and thence, I presume, grew his title to it” (1733: vol.I, 307). En *Critical Observations on Shakespeare* (1748), partiendo de la idea de que “the whole play intituled *Titus Andronicus* should be flung out the list of Shakespeare’s works” (citado en Vickers 1974-81: vol.3, 307), John Upton acepta las conclusiones de Theobald ya que “vindicate our poet from this bastard issue” (citado en Vickers 1974-81: vol.3, 307).

En *A Revisal of Shakespeare’s Text* (1765), Benjamin Heath considera que las conclusiones de Upton son “a little too hasty” (citado en Vickers 1974-81: vol.4, 550). Heath no considera los datos de Jonson suficientes como para negar la autoría de Shakespeare. Por el contrario, Heath considera 1589 como una fecha probable de composición de *Titus Andronicus* por parte del dramaturgo que, en este año, ya tendría 25 años. Según Heath:

It is scarce conceivable that so strong a propensity of genius towards the drama could have lain so long dormant without exerting itself in some production. This production might have been sent to town and brought on the stage before he himself quitted Warwickshire, and might have been the very circumstance that introduced him to his acquaintance with the players upon his first arrival (citado en Vickers 1974-81: vol.4, 550).

De igual modo, Samuel Jonhson señala que “the chronology of this play does not prove it not to be Shakespeare’s” (Hamner 1773: vol.VIII, 492). Al igual que Heath, Jonhson considera que en 1589 Shakespeare ya podría estar escribiendo¹⁹. Sin embargo, durante este mismo año surge una de las opiniones que con más fuerza permaneció en la mente de muchos críticos de este siglo. Thomas Percy, en *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), apoya de nuevo la versión de Theobald. En opinión de Percy, “this play was rather improved by Shakespeare with a few fine touches of his

¹⁸ Tras aceptar la fecha de Jonson, Theobald señala que “consequently *Andronicus* must have been on the stage before Shakespeare left Warwickshire, to come and reside in London: and I never heard it so much as intimated, that he had turned his genius to stage-writing before he associated with the players, and became one of their body” (1733: vol.I, 307).

¹⁹ Según Jonson, “if it had been written twenty-five years, in 1614, it might have been written when Shakespeare was twenty-five years old. When he left Warwickshire I know not, but at the age of twenty-five it was rather too late to fly for deer-stealing” (citado en Reed 1813: vol.XXI, 139).

pen, than originally written by him” (1927: vol.I, 224). Percy basa su teoría en la fecha propuesta por Jonson y se opone a la postura de Heath y de Johnson, al señalar que no hay constancia de que con 25 años Shakespeare hubiese escrito ninguna obra. Sin embargo, pese a todo, Percy deja abierta una posibilidad al señalar que “if it does not clear him entirely of it, shews at least it was a first attempt” (1927: vol.i, 225). Steevens, en 1773, reconoce el esfuerzo de Percy por intentar liberar a Shakespeare de la autoría de esta “sanguinary performance” (citado en Reed 1813: vol.XXI, B2). Sin embargo, por otro lado, se enfrenta a este crítico y señala que la afirmación y el tono ofensivo de Jonson con respecto a *Titus* no ofrecen ninguna credibilidad²⁰. Doce años más tarde, en *Letters of Literature* (1785), John Pickerton acepta la postura de Percy. Pickerton define su visión de la obra de un modo bastante agresivo: “How the stupid play of *Titus Andronicus* comes always to appear among Shakespeare’s, I cannot imagine. Dr.Percy, a superlative judge of these matters, tells us that it is not his but only corrected by him (...) Why not then, in the name of God, throw it into the fire?” (citado en Vickers 1974-81: vol.6, 397). Irónicamente, el desprecio por *Titus* es expresado en términos casi tan violentos como los que presenta la obra que están rechazando. Mientras estos críticos encontraban en el origen de la afirmación de Meres supuestos fraudes teatrales o simples rumores, los principales argumentos que utilizaron para rechazar la autoría de Shakespeare fueron meras suposiciones. Éstas no condujeron a conclusiones que resultaran más concretas y convincentes que el hecho de que la obra fuese mencionada por Meres e incluida en el *First Folio*.

3.2.1.3. *The First Folio* (1623)

Según Ritson en *Remarks, Critical and Illustrative, on the Text and Notes of the last Edition of Shakespeare* (1783):

There cannot remain a doubt that this play of *Titus Andronicus* is as much Shakespeare’s as any other in this collection. It is not onely given to him by Meres, but is printed as his by the editors of the first folio, his fellow comedians and intimate friends, who neither could have been deceived themselves, nor could or would have deceived the public (citado en Vickers 1974-81: vol.6, 339).

²⁰ Steevens señala: “I cannot admit that the circumstance of its being discredibly mentioned by Ben Jonson ought to have any weight; for Ben has not very sparingly censured *The Tempest*, and other pieces which are undoubtedly among the most finished works of Shakespeare. The whole of Ben’s Prologue to *Every Man in his Humour*, is a malicious sneer of him” (citado en Reed 1813: vol.XXI, B2).

La conformidad de Ritson ante estos datos que señalan a Shakespeare como autor de *Titus Andronicus* contrasta con la actitud de parte de la crítica del XVIII que niega la autoridad del *First Folio*. La inclusión de *Titus Andronicus* en *The First Folio* en 1623, por parte de Heminge y Condell, fue también rechazada como prueba de la autoría de Shakespeare. En 1767, Farmer, con muy poco rigor literario, supone que, pese al conocimiento por parte de los editores de que *Titus Andronicus* no era realmente de Shakespeare, Heminge y Condell decidieron incluir la obra entre las restantes atribuidas al autor²¹. En 1778, Steevens, por su parte, admite desconocer los motivos por los que la obra fue incluida en este *First Folio* junto a obras escritas por Shakespeare. Steevens nunca admitió que, posiblemente, la mención de *Titus Andronicus* en *The First Folio*, desvelaba el hecho de que la obra fue escrita por Shakespeare. Por el contrario, Steevens apunta que la mención de la obra en *The First Folio* consiguió que el texto fuera “delivered down to posterity with repeated remarks of contempt, - a Thersites babbling among heroes, and introduced only to be derided” (1778: vol.VIII, 463). En 1790, Malone vuelve a mencionar la aparición de la obra en *The First Folio* y deduce que el motivo principal por el que, posiblemente, Heminge y Condell consideraban a Shakespeare como autor de *Titus* fue el hecho de que “he wrote a few lines in it, or gave some assistance to the author in revising it, or in some other way aided him in bringing it forward on the stage” (1790: vol.X, 375).

3.2.1.4. Ravenscroft (1686)

La opinión de Malone, compartida como ya hemos visto por Theobald y Percy, era la creencia generalizada de la crítica durante este siglo. Es decir, se negaba la autoría de Shakespeare de la obra, pero se aceptaba la colaboración de éste en la composición de *Titus*. Ravenscroft, ya en 1686, había señalado con respecto al texto que “I have been told by some anciently conversant with the Stage, that it was not Originally his, but brought by a private Author to be Acted, and he only gave some Master touches to one or two of the Principal Parts or Characters” (1969: A2). La postura de Ravenscroft, muy presente en este siglo, sería otro de los elementos que impulsaría a muchos críticos como Gildon (1710), Pope (1725), Theobald (1733), Hanmer (1745), Warburton

²¹ Haciendo referencia a Heminge y a Condell, es Farmer quien los acusa de tener poco rigor literario: “not to insist, that it had been contrary to their interest to have rejected any play, usually called Shakespeare’s, though they might know it to be spurious; it does not appear, that their knowledge is at all to be depended on; for it is certain, that in the first copies they had entirely omitted the play of *Troilus and Cressida*” (citado en Reed 1813: vol. XXI, 140).

(1747), Percy (1765) o Malone (1790) a apoyar la versión de la colaboración de Shakespeare en *Titus* y, a la vez, a negar su autoría²².

Uno de los críticos más radicales al respecto sería Johnson que, en 1765, se enfrenta a Ravenscroft y no observa en la obra ningún pasaje que pudiera atribuirse a Shakespeare:

That Shakespeare wrote any part, though Theobald declares it incontestable, I see no reason for believing (...) Ravenscroft, who, in the reign of Charles II, revised this play and restored it to the stage, tells us in his preface, from a theatrical tradition I suppose, which in his time might be of sufficient authority, that this play was touched in different parts by Shakespeare, but written by some other poet. I do not find Shakespeare's touches very discernible (Johnson y Steevens 1773: vol.VIII, 492).

Por el contrario, Malone apoya en 1790 la postura de Ravenscroft basándose en dos pruebas para él determinantes. En primer lugar, Malone destaca que Ravenscroft pudo haber tenido contacto con actores contemporáneos de Shakespeare, como Lowin o Taylor, o dramaturgos como Sir William D'Avenant. Éstos podían haber sido la fuente de las afirmaciones de Ravenscroft. En segundo lugar, Malone hace mención a unos documentos encontrados en Dulwich College de los cuales se extrajo información sobre la historia teatral inglesa. A través de los datos que se obtienen de estos documentos, sobre los cuales Malone no ofrece ninguna información, el crítico llega a la conclusión de que *Titus Andronicus*, junto a *The First Part of King Henry VI*, ya estaba siendo representada cuando Shakespeare comenzó a escribir. Malone rechaza, por lo tanto, la autoría de Shakespeare, pero apoya su colaboración en la obra (1790: vol. I, part I, lix)²³.

Estos son los factores externos a la obra sobre los que se ha basado la mayoría de la crítica del siglo XVIII para discutir la autoría de *Titus Andronicus*. En la mayoría de los casos llegan a la conclusión de que Shakespeare no fue responsable de su composición. Sin embargo, son los elementos internos al texto los que principalmente conducen a la mayoría de estos críticos a creer

²² Además de la postura de Theobald, Percy y Malone, que ya mencionamos anteriormente, en 1710 Gildon señala que "I can easily believe what has been said, that this is none of Shakespeare's Play, that he only introduc'd it and gave it some few Touches" (citado en Vickers 1974-81: vol.2, 253). En 1725 Pope opina que "only some characters, single scenes, or perhaps a few particular passages were of his hand" (citado en Hanmer 1745: vol.I, xxvi). En 1745, Hanmer indica cómo "this is one of the plays which ought not to be look'd upon to be of Shakespeare's composition. By giving it the credit of a few of his lines inserted here and there he got the discredit of writing the whole" (1745: vol.V, 389). En 1747, Warburton niega la autoría de Shakespeare y señala que "he has here and there corrected the dialogue, and now and then added a Scene (1747: vol. I, páginas sin numeración).

²³ Malone continúa defendiendo su postura señalando que estos documentos encontrados en Dulwich "shew that it was then very common for a dramatick poet to alter and amend the work of a preceding writer. The question therefore is now decisively settled; and undoubtedly some additions were made to both these pieces by Shakespeare. It is observable that the second scene of the third act of *Titus Andronicus* is not found in the quarto copy printed in 1611. It is therefore highly probable that this scene was added by our authour, and his hand may be traced in the preceding act, as well as in a few other places" (1790: vol. I, part I, lix).

que Shakespeare no fue su autor. Tras el análisis de los principales elementos de la obra, incluso el grupo liderado por Capell, que defiende la autoría de Shakespeare, coincide en destacar el bajo nivel teatral de la obra. Pasemos ahora a analizar cuáles fueron para la crítica del XVIII las características dramáticas que, en su opinión, clasificaban a *Titus Andronicus* como una obra desacorde con el resto de obras que estos críticos consideran de Shakespeare.

3.2.2. Pruebas Internas

3.2.2.1. El Horror y el gusto isabelino

Uno de los principales elementos por los que la obra fue rechazada por la crítica durante este siglo fue su carácter sangriento. Definida como “barbarous and unnatural in the fable” por Theobald (1733: vol.V, 307), la representación de la obra es considerada por Johnson (1765) como insoportable para el espectador de cualquier época: “the barbarity of the spectacles and the general massacre which are here exhibited can scarcely be conceived tolerable to any audience” (Hamner 1773: vol.VIII, 492). Johnson no tiene en cuenta, en este caso, la diferencia de inclinaciones teatrales existentes entre los públicos pertenecientes a distintas épocas. Por el contrario, Elizabeth Griffith (1775) reconoce cómo este tipo de violencia escénica tuvo éxito sobre el escenario isabelino a la vez que admite la repulsa de dicha crueldad por parte del público dieciochesco: “Ben Jonson assures us that it was performed in his time with great applause; and we are also told that it was revived again, in the reign of Charles the Second, with the same success. The different humours and tastes of times! It would be not only hissed but driven off the stage at present” (citado en Vickers 1974-81: vol.6, 142).

Este planteamiento es el que Edward Capell (1768) expone a la hora de defender la autoría de Shakespeare. Capell define la obra como “a very bundle of horrors, totally unfit for the stage, and unlike the Poet’s manner and even the style of his other pieces” (1768: vol.I, 37). No estamos de acuerdo con esta afirmación de Capell. Sólo la lectura de cualquiera de las partes de *Henry VI*, sobre todo la tercera, nos hace reflexionar sobre lo erróneo de la aserción de Capell. En el apartado que dedicamos a las obras históricas, observaremos el gran número de paralelismos verbales que encontramos entre estas dos obras. Sin embargo, debemos reconocer en Capell un mayor rigor literario al analizar el valor estético de *Titus* que en el resto de críticos que estamos mencionando. Capell acepta a Shakespeare como autor de *Titus* y demuestra cómo el carácter cruento de la obra responde perfectamente a las expectativas del público isabelino durante los últimos años del siglo

XVI. Capell destaca “the barbarism of the publick taste” (1768: vol.I, 43) o “[their] innate love of blood” (1768: vol.I, 43). Señala también cómo los dramaturgos, durante estos años, se inclinaban a crear obras “cast in the same mold” (1768: vol.I, 44), que agradaran a este tipo de espectador. Capell define los argumentos de estas obras como “fables of horror which they made horrider still by their manner of handling them” (1768: vol.I, 43) y presenta a sus personajes como “a set of monsters that are not parallel’d in all the annals of play-writing” (1768 vol.i: 43). Pese a este culto al horror, estas obras fueron las favoritas del público, según Capell, “for almost ten years together ending at 1595” (1768: vol.I, 43). Las obras que Capell nombra como características y favoritas del público durante estos años son: *The Wars of Cyrus*, *Tamburlaine*, *Soliman and Perseda*, *The Spanish Tragedy* y *Selimus*. Las tres últimas obras serán analizadas en nuestro apartado sobre los horizontes de lectura de *Titus Andronicus*. De manera muy acertada, Capell justifica la autoría de Shakespeare, no a través de la comparación del texto con el resto de obras del dramaturgo, sino a través de la identificación de elementos comunes entre *Titus* y las obras creadas durante los años cercanos a la composición del texto:

Now Shakespeare, whatever motives he might have in some other parts of it, at this period of his life wrote certainly for profit; and seeing it was to be had in this way (and in this way only, perhaps) he fell in with the current, and gave his sorry auditors a piece to their tooth in this contested play of *Titus Andronicus*; which as it came out at the same time with the plays above-mention’d is most exactly like them in almost every particular (1768: vol.I, 44).

Como podemos observar, Capell tiene en cuenta las circunstancias bajo las que Shakespeare escribía durante sus primeros años como dramaturgo, elemento que otros críticos de la época no consideraron a la hora de discutir sobre la autoría de *Titus Andronicus*. Capell es capaz de distanciarse de las convenciones literarias de su época y de sumergirse en el espíritu teatral isabelino. De este modo, es capaz de comprender los motivos por los que *Titus* presenta ciertos elementos que el resto de los críticos del XVIII consideran como totalmente desechables. Capell se encuentra inmerso en una época y en unos círculos literarios que naturalmente lo arrastrarían a adoptar la actitud del resto de críticos que estamos mencionando. El hecho de que considere que la realización de un análisis comparativo entre *Titus* y obras de su entorno literario más inmediato es el camino más adecuado para descubrir el verdadero valor estético de la obra es muy importante para nuestro estudio. Desde nuestro punto de vista, la familiarización del lector o espectador de *Titus* con las obras escritas desde 1560 hasta más o menos 1594 en Inglaterra es indispensable para entender el tratamiento que se le da en la obra a la acción, a los personajes y a la retórica. *Titus*

Andronicus adquiere valor literario para el lector o espectador tras la comparación textual entre la obra y textos dramáticos de la segunda mitad del siglo XVI. A través de este análisis comparativo demostraremos cómo la composición de *Titus Andronicus* responde a una serie de convenciones teatrales que se venían utilizando en Inglaterra ya desde las “morality plays” y que adquieren su mayor representación en obras como *The Battle of Alcazar*, *Selimus* o *Locrine*, entre muchas otras.

Frente a la lucidez crítica de Capell, es interesante señalar, sin embargo, que Malone, en 1790, utilizará el mismo argumento que Capell para llegar a conclusiones totalmente opuestas. Es decir, Malone considera una prueba determinante, a la hora de excluir el nombre de Shakespeare como autor de *Titus Andronicus*, las semejanzas entre dicho texto y obras como las citadas por Capell u otras como *Apianus and Virginia*, *Tancred and Gismund*, *The Battle of Alcazar*, *Jeronimo*, *Selimus Emperor of the Turks*, *The Wounds of Civil War*, *Locrine*, *Arden of Faversham*, *King Edward I*, *Solyman and Perseda*, *King Leir* o *The old King John*. Según Malone, “let the reader only peruse a few lines of or any other of the pieces that were exhibited before the time of Shakespeare, and he will at once perceive that *Titus Andronicus* was coined in the same mint” (1790: vol.X, 375). Para este tipo de críticos, Shakespeare es identificado exclusivamente con el Shakespeare maduro de las tragedias. El hecho de que *Titus* presente semejanzas con textos muy inferiores a tales obras excluye automáticamente al dramaturgo como su autor.

3.2.2.2. “The Colour of the Stile”

En 1765, Johnson señala con respecto a *Titus Andronicus* que “the colour of the stile is wholly different from that of the other plays” (Hamner 1773: vol.VIII, 492). Según Johnson, la construcción de la obra se presenta como la mejor prueba para negar la autoría de Shakespeare debido a “the total difference of conduct, language, and sentiments by which it stands apart from all the rest” (Hamner 1773: vol.VIII, 492). No obstante, Johnson no especifica cuáles son las diferencias que otorgan al estilo de esta obra otro colorido. Steevens expande los comentarios con respecto a *Titus* de la edición de Johnson de 1765:

It is likewise deficient in such internal marks as distinguish the tragedies of Shakespeare from those of other writers; I mean, that it presents no struggles to introduce the vein of humour so constantly interwoven with the business of his serious dramas. It can neither boast of his striking excellencies nor his acknowledged defects; for it offers not a single interesting situation, a natural character, or a string of quibbles, from the first scene to the last. That Shakespeare should have written without commanding our attention, moving our

passions, or sporting with words, appears to me as improbable (citado en Hamner 1733: vol.V, 533).

Estas palabras de Steevens señalan varios de los elementos fundamentales con los que la crítica del dieciocho define la singularidad de las obras de Shakespeare. Nos referimos a la mezcla de elementos cómicos y trágicos en una misma obra, la presentación de unos personajes “naturales” que reflejan la individualidad del ser humano y es capaz de emocionar al espectador, y el uso que Shakespeare hace del lenguaje.

3.2.2.2.1. Tragicomedia

Horacio ya demandaba en su *Epístola a los Pisones* (19 a.C.) una correcta separación entre tragedia y comedia: “Un tema cómico no gusta de ser tratado en versos trágicos; exactamente como el festín de Tiestes se indigna de ser narrado en versos propios de una pequeña reunión y casi dignos del zueco; que cada género mantenga el lugar que le ha correspondido por sorteo (del destino)” (89-93)²⁴. Inspirado en normativas clásicas, Sidney también atacaba en *The Defense of Poesy* (1595) a los dramaturgos que reunían elementos cómicos y trágicos en una misma obra:

All their plays be neither right tragedies, nor right comedies, mingling kings and clowns, not because the matter so carrieth it, but thrust in the clown by head and shoulders to play a part in majestical matters with neither decency nor discretion, so as neither the admiration and commiseration, nor the right sportfulness, is by their mongrel tragi-comedy obtained” (2000: 951).

Continuando con esta visión dramática, en 1709, Rowe define la fusión de elementos cómicos y trágicos que presenciamos en las obras de Shakespeare como “the common Mistake of that Age” (1709: vol.I, xvii). En 1710, Gildon considera totalmente incompatible la unión de la risa y el llanto en una obra dramática. Para el crítico, el efecto sería “monstrous and shocking to any Judicious Eye” (citado en Vickers 1974-81: vol.2, 221) y acusa a Shakespeare de cometer este error. Sin embargo, en 1725, Pope reconoce la validez de esta práctica y la genialidad de Shakespeare a la

²⁴ Esta cita procede de la edición bilingüe del texto realizado por Aníbal González (1988). No sabemos exactamente a qué obra en la que apareciera el banquete de Tiestes se pueda estar refiriendo Horacio. Según Jesús Luque Moreno, editor y traductor de las obras completas de Séneca de la Editorial Gredos: “No se ha conservado ninguna tragedia griega que pueda ser considerada fuente de esta obra de Séneca, aunque sí tenemos noticia de dos *Tiestes* de Sófocles y uno de Eurípides. El tema, no obstante, parece haber suscitado continuamente el interés de los poetas romanos: un *Tiestes* escribió Ennio y es éste también el título de una famosa tragedia de época clásica que no ha llegado hasta nosotros, la de L.Vario Rufo” (1999: vol.II, 201-202). El *Tiestes* de Vario Rufo fue representado en el año 29 a.C en unos juegos en celebración de la victoria de Octavio en Actio. Debido a la popularidad de esta obra y a la conocida amistad entre Horacio y Vario Rufo quizá sea la obra de este último a la que se refiere en su Epístola.

hora de utilizarla. Pope resalta el enorme efecto que produce sobre el estado de ánimo del espectador:

The Power over our Passions was never possess'd in a more eminent degree or display'd in so different instances: weep and laughter. He is not more a master of the Great than of the Ridiculous in human nature; of our noblest tenderness, than of our vainest foibles; of our strongest emotions, than of our idlest sensations! (citado en Hanmer 1745: vol.I, xii).

Será Johnson en 1765 quien, al igual que hizo en el caso de las unidades dramáticas, se enfrente directamente a una gran parte de la crítica, que rechaza la confluencia de géneros, y elogie la unión de ambos realizada por Shakespeare. Johnson expone en su “Prefacio” el motivo por el que se considera errónea esta práctica teatral. Según estos críticos, el cambio de estados de ánimo dentro de una misma representación interrumpe las pasiones que la obra pretende provocar en el espectador, al igual que entorpece el discurrir de la acción y su efecto final. Sin embargo, Johnson considera que la fusión de elementos trágicos y cómicos cumple el principal propósito de la obra que, en su opinión, es instruir y entretener a la vez:

The end of writing is to instruct; the end of poetry is to instruct by pleasing. That the mingled drama may convey all the instruction of tragedy or comedy cannot be denied, because it includes both in its alternations of exhibition, and approaches nearer than either to the appearance of life, by showing how great machinations and slender designs may promote or obviate one another, and the high and the low cooperate in the general system by unavoidable concatenation (...) all pleasure consists in variety (1998: 102).

Johnson, además, observa cómo Shakespeare consigue provocar el efecto deseado en el espectador a través de la manipulación y variedad de situaciones que presenta. El público experimenta una variada gama de sensaciones que, finalmente, desemboca en el resultado esperado por el autor:

But whatever be his purpose, whether to gladden or depress, or to conduct the story, without vehemence or emotion, through tracts of easy and familiar dialogue, he never fails to attain his purpose; as he commands us, we laugh or mourn, or sit silent with quiet expectation, in tranquility without indifference (1998: 103).

Pese a que en *Titus Andronicus* Steevens no encuentre esta mezcla de humor y tragedia, es precisamente la fusión entre el horror y la burla lo que, para muchos críticos como Brucher (1979), Hirsch (1988) o Bloom (1999), como ya ampliaremos más adelante, constituye una de las peculiaridades de la obra. En el apartado dedicado al análisis de los horizontes de lectura de la obra, observaremos cómo la caracterización de Aaron como “Moor” y “Vice” alberga numerosos

elementos que despiertan la risa y el terror en el espectador. Shakespeare crea un texto que responde a las expectativas de un público que demanda un entretenimiento cuyas bases se encuentran claramente plasmadas en los efectos extremos de repulsa y divertimento que esta obra provoca. Evidentemente no es el tipo de humor que Steevens o Johnson destacan el que emerge en una representación de *Titus*. El humor en *Titus* sirve para rebajar la tensión y el horror de ciertas escenas y aparece con un marcado carácter grotesco que este tipo de crítica rechaza. El humor de *Titus* es el humor cruel del “Vice” de las “morality plays”.

3.2.2.2. Personajes – Personas

La crítica de este siglo destaca ciertos elementos, en relación a la construcción de los personajes, que convierten la obra de Shakespeare en genial. En primer lugar, se valora la semejanza entre el personaje histórico y el personaje dramático que Shakespeare presenta en su obra. Shakespeare plasma en sus personajes la esencia que presentan los protagonistas de los textos históricos que sirven de modelo al autor²⁵. Pero lo que se destaca por encima de todo es la capacidad por parte de Shakespeare de otorgar a cada uno de sus personajes unas determinadas peculiaridades que los hacen distinguirse del resto. “Nature” se presenta en los personajes de nuestro dramaturgo en todo su esplendor. Al igual que la naturaleza crea a cada hombre diferente al resto, Shakespeare otorga a cada uno de sus personajes individualidad con respecto a todos los demás²⁶. La crítica dieciochesca opina, por lo tanto, que los protagonistas de *Titus Andronicus* no

²⁵ Para Rowe, “character [is] as exact in the Poet as the Historian (...) What can be more agreeable to the Idea our Historians give of Henry VI, than the Picture Shakespeare has drawn of him! His Manners are every where exactly the same with the Story (...) Nor are the Manners proper to the Persons represented less justly observ’d in those Characters taken from the Roman history (Brutus and M.Antony) for the two last find them exactly as they are describ’d by Plutarch from whom certainly Shakespeare copy’d them(...)” (1709: vol.I, xxviii-xxx). Según Guthrie (1747), “this is what no genius but Shakespeare ever could do. Notwithstanding the high finishing of all his chief historical character there is not a feature, there is not a manner, nor a passion added which they had not in life. So well could Shakespeare improve without altering nature (...) Ignorant and barbarously whimsical as they seem in Shakespeare’s scene, they are not more so than they are in the historian’s page. Though Shakespeare has had the art to make all such characters superlatively detestable ye has he not added one circumsmtance, or exaggerated it, beyond what he found in our annals (...)” (citado en Vickers 1974-81: vol.3, 203).

²⁶ Gildon (1710) destaca que “in this Shakespeare has excell’d all the Poets, for he has not only distinguish’d his principal Persons but there is scarce a Messenger comes in but is visibly different from all the Rest of the Persons in the Play. So that you need not to mention the Names of the Persons that speaks when you read the Play, the Manners of the Person will sufficiently inform you who it is speaks; whereas in our Modern Poets is the Name of the Person speaking be not read you can never by what he says distinguish one from the Other” (citado en Vickers 1974-81: vol.2, 225). Del mismo modo, Pope (1725) comenta: “But every single character in Shakespeare is as much an Individual as those in Life itself; it is as impossible to find any two alike (...) which is such throughout his plays that had all the Speeches been printed without the very names of the persons I believe one might have apply’d them with certainty to every speaker” (citado en Hanmer 1745: vol.I, xi). Theobald (1733) también resalta que “if we look into his Characters, and how they are furnish’d and proportion’d to the Employment he cuts out for them, how are we taken up with the

responden a este tipo de personajes que ven principalmente reflejados en Hamlet²⁷. En 1765, Benjamin Heath comparte la opinión de Steevens al señalar que:

The characters are unnatural and undistinguishable, or rather absolutely none, whereas those of Shakespeare are always strongly marked beyond those of any other poet that ever lived. The sentiments are poor and trivial, the stile flat and uniform, utterly destitute of that strength and variety of expression which, with a certain obscurity sometimes attending it, are the distinguishing characters of Shakespeare (citado en Vickers 1974-81: vol.4, 560).

Sin embargo, al contrario que Steevens, Heath defiende la autoría de Shakespeare:

There are however, scattered here and there, many strokes something resembling his peculiar manner, though not his best manner, which, as they could not be imitated from him would incline one to believe this might possibly be his most juvenile performance, written and acted before his poetical genius had had time to unfold and form itself (citado en Vickers 1974-81: vol.4, 560).

Los personajes en *Titus* responden aún a un esquema dramático que se venía representando desde las “morality plays” en el caso, por ejemplo, de Aaron. Son personajes estereotipados que el espectador esperaba encontrarse en escena. La retórica utilizada por estos personajes impide que el lenguaje refleje lo que realmente el espectador observa sobre el escenario. Lo realmente importante durante estos años no es la correspondencia entre lo que el actor dice y lo que realmente está ocurriendo. Es el espectáculo sangriento que la obra ofrece y el entretenimiento que esto supone para el público lo realmente importante. Johnson reconoce cómo el drama isabelino no pretendía

Mastery of his Portraits! What Draughts of Nature! What variety of Originals, and how differing each from the other! (...) They are no farther allied to one another than as Man to Man, members of the same Species: but as different in Features and Lineaments of Character, as we are from one another in Face or Complexion” (1733: vol.I, iii). Por su parte, Guthrie (1747) señala lo siguiente: “Though I have the prepossession of a whole age against me (...) The antients always brought the same men upon the stage which they saw in the world. But the French and the modern English in their tragedies have peopled the poetic world with a race of mortals unknown to life. This aiming at super-eminent qualities, were there no other, is a proof of the defect of genius; but the eternal practice of the French has, in modern times, given it a shameful sanction. The field of imagination lyes higher than that of truth, and our modern poets generally take advantage of the ground to mount their Pegasus. But Shakespeare, like his own winged Mercury, vaults from the level soil into his seat” (citado en Vickers 1974-81: vol.3, 198). Finalmente, Johnson (1765) indica que los personajes de Shakespeare son “the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observation will always find. His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. In the writing of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species (...) No poet ever kept his personages more distinct from each other (...) Shakespeare has no heroes; his scenes are occupied only by men, who act and speak as the reader thinks he should himself have spoken or acted on the same occasion” (1998: 98).

²⁷ Por ejemplo, Guthrie (1747) señala que “Hamlet speaks that of the human heart, ready to enter upon a deep, a dreadful, a decisive act. His is the real language of mankind, of its highest to its lowest order; from the king to the cottager; from the philosopher to the peasant. It is a language which a man may speak without learning; yet no learning can improve, nor philosophy mend it” (citado en Vickers 1974-81: vol.3, 202).

ahondar en el fondo del ser humano para plasmarlo sobre el escenario. Todo lo contrario, lo visual, lo externo, era lo realmente atractivo:

The shows and bustle with which his plays abound have the same original. As knowledge advances, pleasure passes from the eye to the ear, but returns, as it declines, from the ear to the eye. Those to whom our author's labours were exhibited had more skill in pomps or processions than in poetical language, and perhaps wanted some visible and discriminated events, as comments on the dialogue. He knew how he should most please (1998: 114)²⁸.

Con *Titus Andronicus* esto es lo que Shakespeare pretende, agradar al público. Aunque no podemos asegurar, como hace Johnson, que no existiera el gusto del público por la poesía. La retórica ovidiana que aparece en *Titus* demuestra que uno de los factores de éxito de la obra fue la mezcla de horror y de lirismo. Debemos recordar, además, que una de las primeras representaciones de la obra se realizó en círculos privados. Este dato nos demuestra que fue representada ante un público más selecto con una amplia formación clásica. Esto tampoco significa que los "groundlings" no apreciaran este carácter poético de la obra. Aunque la mayor parte de ellos no habría recibido una formación superior como la que ofrecían las "grammar schools", sin embargo, estaban muy acostumbrados a presenciar obras con un estilo muy parecido al de *Titus*.²⁹

Tras *Titus Andronicus*, Shakespeare comenzará a crear otro tipo de texto en el que pierde protagonismo la retórica profusa que en determinados momentos encontramos en *Titus* para dejar paso a un tipo de lenguaje que permita al personaje mostrar ante el público un nuevo tipo de caracterización. Shakespeare creará personajes como Falstaff, Henry IV o Hamlet cuyas intervenciones en soliloquios o diálogos mostrarán un lenguaje cargado de ironía, humor,

²⁸ Honan destaca este marcado carácter visual del escenario isabelino y, en especial, de The Rose, donde *Titus Andronicus* fue representada por primera vez: "Yet Shakespeare was to find that this theatre afforded intimacy. It was so designed that, in roofed galleries, which began thirty to thirty-six feet from the stage, people were close enough to catch the actors' nuances of tone and facial expression. The Rose's properties included screens, painted objects, and backcloth such as 'Hell Mouth' or 'the City of Rome', and audiences were close enough to savour the gorgeous costumes of performers in their velvet, satin, or taffeta. The theatre was lavishly, stunningly painted – as was every London amphitheatre – but here, close to the stage, audiences were all the more likely to react to the assault of colour and to dazzling and cunning visual effects. Indeed, Shakespeare's extraordinary use of visual stagecraft was to be influenced by the Rose, where audiences were trained to see and to remember what they saw" (1999: 104-105).

²⁹ Bradbrook comenta que "the audience would follow the dialogue as poetry, and not merely as the speech of a given character. Repetition of a word or a phrase would be noted instinctively as a reader picks up clues in a detective story to-day. The moral might be embodied in a pattern of imagery, such as modern critics find in Shakespeare's and Webster's tragedies. The relationship between the spoken and the written language was very close; the movement of blank verse after Shakespeare had reshaped it in the middle nineties, was colloquial. The vocabulary of the literary man was different from that of the ordinary man in being wider, and even the groundling was prepared to listen to a good many high-sounding terms which he could not understand and to be pleased by the sound and the fury. He also demanded clowning, however, and consequently the playwrights who had to please both courtier and 'prentice developed extraordinary vocabularies" (1990: 80).

inteligencia, profundidad filosófica y psicológica. Shakespeare demostrará una capacidad brillante para manejar el lenguaje, para cambiar de registros, para crear una riqueza de personajes que se alejan del carácter estereotipado que presentan los protagonistas en *Titus*. Shakespeare profundizará también en la temática política, en las responsabilidades del gobernante y mostrará personajes como Iago o Edmund que funcionarán, a su vez, como directores en un escenario en el que los demás personajes actuarán según sus designios. A través del lenguaje que Shakespeare pone en boca de estos personajes, el dramaturgo crea una nueva ilusión escénica. Esta ilusión hace que gran parte de la crítica del XVIII vea a personas y no a personajes sobre el escenario. El personaje en Shakespeare adquiere una gran dimensión artística a través de la magnífica utilización que Shakespeare hace del lenguaje en sus obras. Estos personajes se alejan de los que observamos en *Titus* al presentar continuas disquisiciones internas, incertidumbres o conflictos que nos presentan numerosos niveles de análisis. En *Titus*, los personajes no muestran esta riqueza de caracterización todavía. Esta variedad en la construcción del personaje es la que ha impactado desde el siglo XVIII hasta hoy día y lo que hace identificar a muchos a la persona con el personaje. Como veremos en el siguiente apartado, la visión que del personaje de Shakespeare tiene la crítica del XVIII será desarrollada ampliamente por la crítica del siglo XIX que analizará las motivaciones de los personajes desde una perspectiva estrictamente psicológica.

3.2.2.2.3. El Lenguaje de Shakespeare

Basando sus teorías en autores como Horacio o Longinus, durante el siglo XVIII se considera el lenguaje de Shakespeare como demasiado ampuloso y grandilocuente, lo que en muchos casos convertía su declamación en lenta y desordenada³⁰. Según Johnson:

In narration he affects a disproportionate pomp of diction and a wearisome train of circumlocution, and tells the incident imperfectly in many words, which might have been more plainly delivered in few. Narration in dramatic poetry is naturally tedious, as it is unanimated and inactive, and obstructs the progress of the action; it should therefore always be rapid, and enlivened by frequent interruption. Shakespeare found it an

³⁰ Horacio, en la *Epístola a los Pisones*, señala: “Emprended los que escribís un tema adecuado a vuestras fuerzas y reflexionad largo tiempo acerca de qué rechazan o qué aceptan llevar vuestros hombros. Al que haya elegido el tema a la medida de sus fuerzas no le abandonarán ni la facilidad expresiva ni el orden claro. La virtud y la gracia del orden serán, a no ser que me equivoque, los siguientes: dirá inmediatamente lo que inmediatamente deba decirse, diferirá la mayoría de las cosas y las omitirá de momento, gustará de tal detalle, despreciará tal otro, como autor que ha prometido un poema” (37-46) (1988:131). La influencia de Horacio en los críticos del XVIII fue destacada por Pope en su *Essay on Criticism* (1711): “Horace still charms with graceful negligence, / And without method talks us into sense” (citado en Howatson 1997: 64).

incumbrance, and instead of lightening it by brevity, endeavoured to recommend it by dignity and splendour (1998: 106).

La aparición de numerosos juegos de palabras en los textos de Shakespeare era considerado como uno de los defectos del dramaturgo para la crítica del XVIII. Según Johnson “a quibble was to him the fatal Cleopatra for which he lost the world and was content to lose it” (1998: 107). Los juegos de palabras en Shakespeare muestran la rapidez mental del autor reflejada magistralmente en Hamlet, Henry IV o Falstaff. Steevens señala como prueba de que *Titus Andronicus* no es de Shakespeare el hecho de que, según él, no se encuentra “a string of quibbles” en toda la obra. Sin embargo, el análisis que realizaremos de la obra a través de todo nuestro estudio nos demuestra claramente el juego que Shakespeare establece con determinados términos y campos semánticos.

A su vez, Steevens señala que, en comparación con el resto de las obras, la frecuente aparición en la obra de latinismos y de alusiones clásicas demuestra una vez más que la obra no fue escrita por Shakespeare. Frente a la negativa por parte de Steevens de reconocer la formación intelectual de Shakespeare, Capell observa en estos latinismos la mano del dramaturgo. Capell expone los motivos por los que esta obra presenta un mayor número de alusiones clásicas que el resto de las obras del autor. De nuevo, recurre a justificar la autoría de Shakespeare y su forma de componer la obra atendiendo a las tradiciones dramáticas de finales del siglo XVI:

The times requir'd it, as those other plays testify that were his models for this; and next, that he was in better capacity to feed this strange humour, his school learning hanging about him fresh. Nor is he only an imitator in this business of interlarding these his first plays with scraps of Latin; but their numbers too, and those of this play especially, are the numbers of that time's play-wrights; too constrain'd and too regular, and wanting that rich variety which his ripen'd judgment and experience of what was proper for dialogue and for the ease of delivery, taught him to introduce by degrees into plays that came after them (1768: Vol.5, 319).

Como ya hemos señalado, a excepción de Capell, la mayoría de críticos del XVIII desacredita el valor de las convenciones literarias más frecuentes a finales del siglo XVI. La crudeza en las acciones en *Titus*, la aparición de personajes que corresponden a un tipo de teatro muy determinado, como es del de venganza, su marcada retórica ovidiana, su clasicismo, su parecido con otras obras del mismo periodo son factores que nuestro estudio utiliza para situar la obra dentro de su contexto. Por el contrario, estos datos son los que utiliza la crítica del XVIII para desacreditar la obra y para negar la autoría de Shakespeare. Hemos comprobado también cómo el esfuerzo por probar que Shakespeare no pudo ser el autor de la obra refleja la incomodidad que sienten estos

críticos a la hora de enfrentarse a textos como *Titus*. Algunos de ellos muestran que, pese a su genialidad, Shakespeare presenta también una etapa inicial en la que su juventud, la influencia de otros dramaturgos y obras que se representan durante esos años, e incluso la necesidad de escribir para ganarse la vida hacen que Shakespeare escriba *Titus Andronicus*. Sin embargo, no debemos nunca olvidar que *Titus* fue, posiblemente, la obra con más éxito del dramaturgo durante su vida, al menos con mayor recaudación. El éxito de la obra en su época es un elemento fundamental que debería ser reiterado continuamente para no perder nunca la perspectiva sobre lo que estamos tratando. *Titus* puede ser un fracaso artístico para gran parte de la crítica; sin embargo, fue un inmenso éxito en su momento. Esto nos debe hacer reflexionar sobre dónde reside el triunfo de una obra y de qué depende. Si depende del horizonte de expectativas de cada época, el éxito o fracaso de una obra variará según los gustos de la época. Por el contrario, si el éxito o fracaso se mide según el horizonte de expectativas del espectador de la época en la cual la obra fue escrita el juicio crítico sobre la obra será siempre el mismo. *Titus Andronicus* es una obra que responde a la perfección a lo que el público isabelino esperaba ver, en ese sentido fue un éxito. Por el contrario, para un crítico que se acerca a la obra esperando encontrar la genialidad, complejidad y riqueza de los personajes, acciones y lenguaje de obras como *Hamlet*, *Macbeth* o *Lear*, *Titus Andronicus* será un claro fracaso. Todo depende de la actitud con la que el crítico, lector o espectador afronte la obra.

3.3. Siglo XIX

A finales del siglo XVIII aparecen una serie de textos críticos que desarrollan la idea de que la genialidad creativa de Shakespeare se plasma principalmente en la caracterización de sus personajes. Entre otros textos, se encuentran el de Maurice Morgann “An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff” (1777) y el de Thomas Whately “Remarks on Some of the Characters of Shakespeare” (1785)³¹. Ambos críticos se alejan de las preocupaciones neoclasicistas que señalaban la ausencia en los textos de Shakespeare de las normativas aristotélicas, la preocupación por la aparición de elementos trágicos y cómicos en sus obras o la falta de formación académica del dramaturgo, para centrarse y elaborar una de las características que críticos como Pope, Guthrie, Theobald, Gildon y Johnson habían ya apuntado³². Tal y como señala Whately:

³¹ Véanse también los siguientes estudios sobre Hamlet: *Philosophical Analysis* (1774) y *Essays on Shakespeare's Dramatic Characters* (1784) de William Richardson; *Mirror*, Nos. 99-100 (1780) de Henry Mackenzie; y *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, ii (1790), 251-67 de Thomas Robertson (Coleridge 1974: xix).

³² Véase nota 26 de este apartado.

There is within the colder provinces of judgment and of knowledge a subject for criticism more worthy of attention than the common topics of discussion. I mean the distinction and preservation of character, without which the piece is at best a tale, not an action (...) No other dramatic writer could ever pretend to so deep and so extensive a knowledge of human heart; and he had a genius to express all that his penetration could discover. The characters, therefore, which he has drawn are masterly copies from nature; differing each from the other, and animated as the originals though correct to a scrupulous precision. The truth and force of the imitation recommend it as a subject worthy of criticism (citado en Bratchell 1990: 42).

Críticos como Whately o Morgann inauguran un tipo de crítica que será adoptada y desarrollada por la crítica romántica del siglo XIX y en la que se considera al personaje dramático de Shakespeare como a un verdadero ser humano. Así, Morgann señala:

His characters not only act and speak in strict conformity to nature, but in strict relation to us (...) We see these characters act from mingled motives of passion, reason, interest, habit and complexion, in all their proportions, when they are supposed to know it not themselves; and we are made to acknowledge that their actions and sentiments are, from these motives, the necessary result (citado en Bratchell 1990: 43).

Morgann introduce en estas palabras un análisis psicológico del personaje. El crítico describe a un personaje que, inconscientemente, desconoce los mecanismos mentales y emocionales que le llevan a actuar de un modo determinado. Morgann, en su análisis de Falstaff, no ve al personaje, sino a la persona, no observa una construcción dramática, sino psicológica y mental del personaje. Esta visión del personaje de Shakespeare como persona y como elemento central de la obra será adoptada por críticos como Schlegel, Hazlitt y Coleridge en el siglo XIX. Coleridge, en 1818, señala que los personajes en Shakespeare son:

Like those in life, to be inferred by the reader, not told to him. Of this excellence I know no other instance; and it has one mark of real life - that Shakespeare's characters have been as generally misunderstood and from precisely the same causes as real persons. If you take what his friends say, you may be deceived - still more so, if his enemies; and the character himself sees himself thro' the medium of his character, not exactly as it is (1974: 201).

Coleridge asume que Shakespeare expone unos conflictos psicológicos en sus personajes que el espectador debe analizar. A través de este análisis se encontrará el verdadero motivo de tales conflictos. Para Coleridge, la poesía que Shakespeare presenta tanto en sus poemas como en sus piezas teatrales es, a la vez, filosofía. La poesía es el fiel reflejo de todo el conocimiento,

pensamientos, pasiones, emociones y lenguaje humanos³³. Morgann, en 1785, señala que Shakespeare “commands every passage to our heads and to our hearts” (citado en Bratchell 1990: 43). De igual forma, Coleridge indica que la poesía del autor produce un efecto emocional y a la vez mental en el lector que le ayuda a conocerse mejor, a observar lo que Coleridge llama “our inward nature” (1974: 176)³⁴. Coleridge fue profundamente influido por A.W.Schlegel. En *On Dramatic Art and Literature* (1815), Schlegel ya señalaba el carácter filosófico de la obra de Shakespeare y la capacidad que su poesía tiene de impactar al lector de un modo intelectual a la vez que emocional. Schlegel define a Shakespeare como “this Prometheus” cuya poesía “forms men” (citado en Bratchell 1990: 12). Según Coleridge, para conseguir tal efecto sobre el lector la poesía debe reflejar “deep feeling and exquisite sense of beauty, both as exhibited to the eye in combination of form, and to the ear in sweet and appropriate melody” (1974: 187).

Aunque sea de una manera sucinta, es interesante señalar el concepto que de la obra de Shakespeare tienen estos críticos, para así entender la postura que adoptan con respecto a la construcción de *Titus Andronicus*. Pese a que ambos críticos presenten elementos comunes en su concepción de la obra de Shakespeare, sin embargo, sus opiniones con respecto a *Titus Andronicus* son dispares. En *Lectures and Notes on Shakespeare* (1818) Coleridge niega la autoría de Shakespeare y señala la obra como “not genuine” (1974: 379). Según Coleridge, el dramaturgo sólo escribe algunos fragmentos de *Titus Andronicus*. Coleridge considera a Shakespeare incapaz de escribir una obra como *Titus*, basándose en la aparición en la obra de “[an] unsubdued, undisguised description of the most hateful atrocity (...), [it] tears the feelings without mercy, and even outrages the eye itself with scenes of insupportable horror” (1974: 379).

³³ Véase Coleridge, *Biographia Literaria* (1817).

³⁴ Coleridge señala hasta qué punto la poesía de Shakespeare imita la naturaleza humana comparando el proceso creativo del dramaturgo con el funcionamiento de la mente del ser humano. A través de lo que Coleridge denomina “Imagination”, Shakespeare es capaz de utilizar una determinada imagen o sentimiento para modificar otro tipo de imágenes o sentimientos. La fusión de dichos sentimientos produce un efecto, una unidad que Coleridge identifica con la unidad que finalmente alcanzan las operaciones mentales del ser humano ante la aparición de diversos estímulos, sensaciones o sentimientos. Coleridge define como uno de los efectos de la imaginación “that of combining many circumstances into one moment of thought to produce that ultimate end of human thought and human feeling, unity, and thereby the reduction of the spirit to its principle and fountain, who alone is truly One” (1974: 191-92). Con respecto al funcionamiento de la mente del ser humano indica: “Various are the workings of this greatest faculty of the human mind – both passionate and tranquil. In its tranquil and purely and pleasurable operation, it acts chiefly by producing out of many things, as they would have appeared in the description of an ordinary mind, described slowly and in unimpassioned succession, a oneness, even as nature, the greatest of poets, acts upon us when we open our eyes upon an extended prospect” (1974: 188). Según Coleridge la principal característica de un gran poeta como Shakespeare consiste en mostrar “the power of so carrying on the eye of the reader as to make him almost lose the consciousness of words – to make him see everything – and this without exciting any painful or laborious attention, without any anatomy of description but with the sweetness and easy movement of nature” (1974: 189).

Si analizamos la descripción que Coleridge hace de *Titus Andronicus*, observaremos que se opone radicalmente a lo que la poesía de Shakespeare presenta para el crítico. La violencia y crueldad que presentan las acciones en *Titus* desafían esa “pleasurable sensibility” (1974: 203) que Coleridge considera indispensable en un texto poético. No hay placer estético, ya que el horror que presentan ciertas escenas “outrage the eye” (Coleridge 1974:379). Tal violencia es apoyada por una retórica en la que Coleridge no ve reflejado el efecto que debe producir la poesía. Es decir, lo que, como ya hemos señalado, el crítico define como “deep feeling and exquisite sense of beauty” (1974:379). Coleridge adopta una postura errónea a la hora de descalificar el texto, ya que basa su argumentación en un análisis filosófico que toma como elemento central los sentimientos negativos que la obra provoca en el espectador. El crítico se está refiriendo a un espectador del siglo XIX. En ningún momento Coleridge cuestiona la validez de las escenas violentas que *Titus* presenta tras un estudio de las convenciones literarias de la época ni tiene en cuenta las expectativas y gustos del público isabelino. Su análisis de la obra nos muestra una deliberada e interesada ignorancia histórico-dramática.

Al igual que para Coleridge, para Schlegel, *Titus Andronicus* “is framed according to a false idea of the tragic, which by an accumulation of cruelties and enormities degenerates into the horrible, and yet leaves no deep impression behind” (citado en Hazlitt 1936: 354). Para ambos críticos, el carácter humano que se desprende de la poesía de Shakespeare es anulado en *Titus* a través de la violencia y la destrucción de sus escenas, por lo que la intimidad que se produce entre la poesía y el lector desaparece. Sin embargo, la visión de Schlegel es menos filosófica que la de Coleridge y pasa a ser más literaria e histórica. Schlegel señala, “in detail there is no want of beautiful lines, bold images, nay even features which betray the peculiar conception of Shakespeare” (citado en Hazlitt 1936: 354)³⁵. Schlegel considera *Titus* como una obra inmadura que Shakespeare escribe en los inicios de su carrera. Argumentando a favor de la veracidad de las pruebas históricas que apuntan a Shakespeare como autor de la obra, Schlegel se enfrenta al amplio sector de la crítica que rechaza la autoría de Shakespeare tras observar la supuesta inmadurez literaria del texto: “Are the critics afraid that Shakespear’s fame would be injured, were it established that in his early youth he ushered into the world a feeble and immature work?” (citado en Hazlitt 1936: 354). Schlegel apunta incluso que el modelo dramático en el que Shakespeare se

³⁵ Schlegel señala: “Among these we may reckon the joy of treacherous Moor at the blackness and ugliness of his child begot in adultery; and in the compassion of Titus Andronicus, grown childish through grief, for a fly which had been struck dead, and his rage afterwards when he imagines he discovers in it his black enemy, we recognize the future poet of Lear” (citado en Hazlitt 1936: 354).

inspira tenía gran aceptación en la época. Sin embargo, no especifica el tipo de texto al que se refiere. Lo más interesante de la visión de Schlegel, con respecto a *Titus*, es que ve la obra como reflejo de la existencia de un proceso de aprendizaje literario por parte de Shakespeare:

It is even highly probable that he must have made several failures before getting into the right path. Genius is in a certain sense infallible, and has nothing to learn; but art is to be learned, and must be acquired by practice and experience. In Shakespeare's acknowledged works we find hardly any traces of his apprenticeship, and yet an apprenticeship he certainly had. This every artist must have, and especially in a period where he has not before him the example of a school already formed (citado en Hazlitt 1936: 354).

Schlegel define la obra como fracaso, ya que la compara con la producción posterior de Shakespeare. Sin embargo, volvemos a insistir en que el hecho de que esta producción posterior de Shakespeare presente la culminación literaria del dramaturgo, no implica que *Titus Andronicus* sea un fracaso. *Titus Andronicus* fue un éxito en la época isabelina, ya que supo conjugar todos los elementos que obras de autores como Marlowe, Lodge, Peele, Lyly, Greene o Kyd estaban utilizando en ese momento. Son precisamente estos autores los que formaron esa escuela literaria que Schlegel no reconoce. *Titus Andronicus* respondía a las convenciones de la época, pero, además, si se analiza con detenimiento, como haremos más tarde, se observa que también presenta numerosos elementos en común con obras de Shakespeare posteriores. En éstas, Shakespeare presenta una serie de cambios significativos con respecto a *Titus Andronicus*. Entre estos cambios, los más importantes son, en primer lugar, la desaparición de una retórica tan marcadamente ovidiana y senequista. En segundo lugar, observamos la aparición de un nuevo tipo de personaje, que presenta una variedad y una riqueza lingüística que lo alejan del carácter estereotipado que presentan los personajes en *Titus*. Este nuevo tipo de lenguaje crea una serie de personajes, como por ejemplo Henry IV, Falstaff, Cleopatra o Hamlet, que hacen de su dominio del lenguaje y de la multiplicidad de ángulos de análisis que presentan sus principales características. Sin embargo, estos personajes, aunque mucho más complejos que los que observamos en *Titus*, siguen siendo personajes dramáticos que actúan dentro de un marco dramático cuyas convenciones delimitan su construcción. Frente a lo que críticos como Schlegel o Coleridge opinan, tanto los personajes en *Titus* como los que observamos posteriormente son personajes dramáticos y no personas. En ningún momento, ni la etapa inicial ni la más avanzada en la producción del dramaturgo pueden admitir una interpretación psicológica de sus personajes.

Al igual que Schlegel y Coleridge, este análisis psicológico es el que lleva a cabo Hazlitt en *Characters of Shakespeare's Plays* (1817). Hazlitt toma como punto de partida la opinión de Pope cuando señala que “every single character in Shakespeare is as much an individual as those in life itself” (citado en Hanmer 1745: vol.I, xi). Hazlitt define *Titus Andronicus* como “certainly as unlike Shakespear's usual style as it is possible. It is an accumulation of vulgar physical horrors, in which the power exercised by the poet bears no proportion to the repugnance excited by the subject” (1936: 357). Hazlitt se opone a la visión de Schlegel, señalando que *Titus* no es una obra de juventud de Shakespeare:

In its kind it is full grown, and its features decided and overcharged. It is not like a first, imperfect essay, but shews a confirmed habit, a systematic preference of violent effect to everything else. There are occasional detached images of great beauty and delicacy, but these were not beyond the powers of other writers then living (1936: 357).

Esta cita de Hazlitt, niega la autoría de Shakespeare al tiempo que reconoce el valor del texto. Este autor observa una estructura dramática homogénea, cerrada y equilibrada. Por otro lado, reconoce el valor estético de la poesía del texto. De igual modo, apunta el carácter violento de la obra. Estas tres características señalan que la obra está conscientemente planteada desde el principio según las convenciones del momento. El hecho de que ciertas imágenes pudieran aparecer en obras de otros autores no prueba que la obra no fuera de Shakespeare, sino que confirma una de las características más sobresalientes del teatro isabelino. Nos referimos al hecho de que los dramaturgos se imitaban los unos a los otros y el estilo dejaba de ser un estilo individual de cada autor para pasar a ser un estilo, en muchos casos, compartido, como más tarde observaremos al analizar los horizontes de lectura de *Titus*. La violencia es otro de los elementos centrales en las obras de esta época y, por lo tanto, la aparición de ésta en *Titus Andronicus* no hace sino demostrar una vez más que Shakespeare escribió la obra siguiendo las pautas que indicaba el gusto del público isabelino.

Durante este siglo XIX aparecen numerosas ediciones de las obras completas de Shakespeare³⁶. Por ejemplo, en 1813, Reed realiza una de ellas. Los comentarios que hace sobre *Titus Andronicus* constituyen un resumen de las opiniones desfavorables de críticos del siglo XVIII como Steevens, Malone, Theobald, Johnson o Mason principalmente (1813: vol.XXI, 138-43, B2).

³⁶ Tenemos, por ejemplo, entre muchas otras, las siguientes: Harding (1800), Bell (1804), Chalmers (1805), Miller (1806), Bowdler (1807), Stockdale (1811), Wittingham (1813-14), Harness (1830), Milner & Sowerby (1832), Hazlitt (1851-52), Schlegel (1853), Singer (1855-56), Collier (1858), Campbell (1859), Kean (1860), Clark, Glover & Wright (1863-66), Keightley (1868-69), Hunter (1869-73), Collins (1873-79), Halliwell-Phillips (1876), Dowden (1876), Brandram (1882), Dawson (1887), Delius (1894-96).

Como podemos observar, apreciamos pocas variaciones de la crítica del XIX con respecto a la del XVIII en lo que se refiere a *Titus Andronicus*.

Sin embargo, en 1843, Charles Knight presenta también otra edición completa de las obras de Shakespeare que introduciría algunos cambios. Knight denuncia la inferioridad de lo que denomina “[a] revolting story” (1843: 353) o “a story of fearful bloodshed” (1843: 354), con respecto a la producción posterior del dramaturgo. Según Knight, Shakespeare y autores como Marlowe o Kyd cometieron un grave error dramático al ser autores “who use blood as they would `the paint of the property-man in the theatre’” (1843: 354). Pero, al igual que hace Schlegel, acepta la autoría de la obra por parte de Shakespeare. Knight señala que las tendencias dramáticas de finales del siglo XVI impulsaron a un autor joven, como era Shakespeare, a escribir un tipo de obra de claros tintes sangrientos que lo convirtiera en un autor con éxito. Knight crea la imagen de un joven dramaturgo forzado a escribir este tipo de obra, “at first, perhaps, not voluntarily choosing his task, but taking the business that lay before him so as to command popular success” (1843: 353). Schlegel señalaba que Shakespeare aún desconocía su potencial dramático en esta época inicial de su producción. Es decir, Shakespeare escribe *Titus Andronicus* “before he learned to make higher demands on himself, and, by digging deeper in his own mind, discovered the richest veins of a noble metal” (citado en Hazlitt 1936: 354). Del mismo modo, Knight considera que Shakespeare no era consciente “of the height and depth of his own intellectual resources, - not seeing, or dimly seeing, how poetry and philosophy were to elevate and purify the common staple of the coarse drama about him” (1843: 354). Continuando con las teorías de Coleridge y Schlegel, Knight considera a Shakespeare como un filósofo más que como un dramaturgo isabelino y estima como valor esencial de la obra dramática la unión entre poesía y filosofía. El planteamiento de Knight ignora, una vez más, los elementos teatrales que forman la construcción dramática del texto a finales del siglo XVI.

En 1875, Alexander Dyce presenta también otra nueva edición de las obras de Shakespeare en la que acepta, aunque sin demasiada convicción, la autoría de Shakespeare debido a la inclusión de *Titus* en *The First Folio* y el testimonio de Meres. Según Dyce, “we are forbidden to assert – what internal evidence seems strongly to attest – that our author had no share in its composition” (1875: 280). Aunque sin valorar sus conclusiones, Dyce señala la opinión de Malone, que defendía sólo la revisión de Shakespeare de algunos fragmentos. Dyce también cita a Hallam quien, en *Introduction to the Literature of Europe* (1843), tras mencionar la inclusión de *Titus Andronicus* en *Palladis Tamia*, señala que “in criticism of all kinds, we must acquire a dogged habit of resisting testimony when *res*

ipsa per se vociferatur to the contrary” (citado en Dyce 1875: 280). De igual modo, Dyce señala la opinión de Walker en *Examination of the Text of Shakespeare*. Éste rechaza la autoría de Shakespeare basándose en una ausencia total de imaginación por parte del autor y en la aparición de latinismos, como ya señalaba Steevens. Además niega tajantemente que Shakespeare “could have revelled with such evident zest in details of outrage and unnatural cruelty” (citado en Dyce 1875: 280). Finalmente, Dyce se enfrenta radicalmente a una publicación de Albert Cohen realizada en 1865 titulada *Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Cohen señala que *Titus Andronicus* “betrays numerous traces of his genius” (citado en Dyce 1875: 281). Por lo tanto, observamos en Dyce un deseo de probar que Shakespeare, pese a las pruebas que poseemos, pudo no haber sido el autor de *Titus Andronicus*. El planteamiento de Dyce refleja un rigor crítico muy pobre, basado únicamente en opiniones de otros críticos que no adoptan un método de análisis apropiado al texto y a su época.

Arthur Symons en 1885, en su edición del segundo cuarto publicado en 1600, rechaza totalmente la autoría de Shakespeare de la obra. Sin embargo, apoyándose en las afirmaciones de Ravenscroft, acepta su intervención como revisor del texto. A.Symons incluye la obra dentro del grupo de las denominadas por J.A.Symonds, en *Shakespeare's Predecessors in the English Drama* (1884), como “tragedies of blood”. Según J.A.Symonds, en este tipo de tragedia, “playwrights used every conceivable means to stir the passion and excite the feeling of their audience. They glutted them with horrors; cudgelled their horny fibres into sensitiveness. (...) a special kind of play (...) existing as it seems to do, solely in and for bloodshed” (1884: 486). A.Symons incluye la obra dentro de un contexto literario apropiado en el que se sitúan textos como *Gorboduc* (1561-62), *The Misfortunes of Arthur* (1587-88), *The Battle of Alcazar* (1588-89), *The Jew of Malta* (1590) y *The Spanish Tragedy* (1592). Sin embargo, A.Symons analiza todas estas obras como si únicamente presentaran elementos pertenecientes a las tragedias de venganza. Como ya analizaremos más tarde en el apartado sobre los horizontes de lectura de *Titus*, el análisis de las características dramáticas de estas obras, que no se limitan a elementos constitutivos de las tragedias de venganza, será fundamental para percibir la evolución del drama de finales del siglo XVI. Pero, sobre todo, nos será de utilidad para observar cómo *Titus* refleja claramente la agrupación de todos los elementos que estas obras van presentando en mayor o menor medida como, por ejemplo y principalmente, la fusión que muestran entre elementos dramáticos clasicistas y elementos vernáculos. Es acertado, por lo tanto, analizar estas obras para entender el porqué de la aparición de muchos elementos en *Titus*. Sin

embargo, es erróneo considerar, como hace A. Symons, que estas obras son importantes para el análisis de *Titus* sólo porque en ellas aparezcan numerosos elementos violentos.

A.Symons es también consciente del gusto del público isabelino por este tipo de obra. Sin embargo, el crítico rechaza su valor dramático debido a que la obra presenta lo que él describe como “degraded art (...) to please the ears of the groundlings” (ed.*Titus* 1885: x). Según el crítico, la obra refleja “a stupid plot, a medley of horrible incidents, an undercurrent of feeble language; and in addition, some powerful dramatic writing, together with bright passages here and there, in which a fresh and living image is expressed finely” (ed.*Titus* 1885: xiii). Estos pasajes más sobresalientes son los que según él fueron añadidos por Shakespeare. Para A.Symons, el autor debió ser posiblemente “a clever follower of approved models, a disciple of Marlowe in his popular melodrama” (ed.*Titus* 1885: xii). En este sentido sigue la opinión de J.A.Symonds, que señalaba que la obra sería “the work of an amateur dressed for the theatre by Shakespeare” (1884: 48). La obra presenta una calidad tan ínfima para A.Symons, que incluso atribuir la autoría a Marlowe sería un insulto contra la calidad dramática de éste. Es interesante observar cómo este crítico acepta que la obra presenta “approved models” (ed.*Titus* 1885: xii), es decir, los ingredientes dramáticos que en ese momento eran más populares. A.Symons observa que la obra reúne elementos como la locura, violencia, asesinatos, crueldad, etc. que corresponden a lo que teatralmente se estaba haciendo durante estos años. El crítico muestra, por lo tanto, que la obra es una obra de su tiempo. Sin embargo, rechaza que Shakespeare escribiera este tipo de obra y aleja al dramaturgo de la creación literaria del momento sin tener en cuenta que el autor vivía de su producción literaria, era también actor y, por lo tanto, se educó en estos ambientes teatrales en sus comienzos³⁷.

Otro de los motivos por los que A.Symons considera que *Titus Andronicus* no fue escrita por Shakespeare es la ausencia en el texto, según el crítico, de elementos que puedan relacionarlo ni con sus obras más tempranas ni con otras, tan dispares según el crítico, como *Romeo and Juliet* o *King Lear*. En nuestro estudio sobre la obra no hemos dedicado ningún apartado a analizar las semejanzas existentes entre *Titus* y *Romeo and Juliet*; sin embargo, existe un estudio al respecto realizado por G.K. Hunter, en el que el crítico nos muestra numerosos puntos de unión entre ambos textos³⁸. Con respecto a las semejanzas entre la obra y *King Lear*, debemos señalar que son

³⁷ Honan destaca la importancia que en la construcción de sus obras adquiere el hecho de que Shakespeare estuviera inmerso en este ambiente teatral: “As an actor, he learned facile tricks to get by, or hurried effects to win applause; and so as a playwright he would repeat stratagems, or rely at times on the makeshift” (1999: 111). Según Honan, Shakespeare adquirió “an insider’s awareness of stage effects, a feeling for tactics (...) and, above all, a splendid sense of overall design and economy of effect” (1999: 115).

³⁸ Véase Hunter, “Shakespeare’s Earliest Tragedies: *Titus Andronicus* and *Romeo and Juliet*” (1974).

ampliamente analizadas por una gran parte de la crítica de la obra de la que nos hacemos eco en nuestro análisis sobre los elementos que la obra presenta en común con las principales tragedias de Shakespeare. Igualmente rechazamos la opinión de A.Symons al señalar que “*Titus Andronicus* is so immeasurably dissimilar to all Shakspere’s other early work” (ed.*Titus* 1885: xii). Como también observaremos más adelante, *Titus Andronicus* es una obra que presenta numerosos elementos en común sobre todo con las tres partes de *Henry VI* o con “The Rape of Lucrece”.

A.Symons compara también obras como *The Spanish Tragedy* o *Titus* con *Hamlet*, concluyendo que estas dos últimas no pueden ser del mismo autor, ya que *Hamlet* presenta una unión entre tragedia de venganza “fused by imagination and humanized by philosophy” (ed.*Titus* 1885: viii) ausentes en *Titus*. Observamos de nuevo la influencia de críticos como Coleridge o Schlegel en este tipo de análisis que rechaza todo valor literario en obras como *Titus*. Para A.Symons, ésta presenta personajes caricaturescos (ed.*Titus* 1885: x) frente a la complejidad de personajes como Hamlet, que reflejan la esencia del pensamiento y la emoción humanas. Es interesante destacar, por tanto, el análisis que A.Symons hace de los personajes en *Titus*, sobre todo del personaje de Lavinia. Según el crítico, Lavinia representa:

[The] folly of the author, who, requiring in the nature of things to win our sympathy to his afflicted heroine, fills her mouth with the grossest and vilest insults against Tamora - so gross, so vile, so unwomanly, that her punishment becomes something of a retribution instead of being wholly a brutality (ed.*Titus* 1885: xii).

En estas palabras de A.Symons observamos hasta qué punto la crítica literaria puede desvirtuar el significado literario de un texto. En esta desafortunada intervención crítica, observamos de nuevo cómo los personajes son analizados como si de seres humanos se tratara. El autor de la obra es censurado por no ser capaz de reflejar esa naturalidad necesaria para acercar el drama del personaje al espectador. El error de este tipo de crítica radica en el hecho de aceptar que ésa es la intención del dramaturgo, cuando en realidad no lo es. Shakespeare no pretende reflejar la imagen de una mujer, sino de un personaje en el momento en el que Lavinia se enfrenta a Tamora. Recordemos la escena. Bassianus y Lavinia descubren a Tamora y a Aaron a solas en el bosque. Observemos la retórica que utilizan los personajes en esta escena:

Bassianus: Who have we here? Rome’s royal empress,
Unfurnished of her well-beseeming troop?
Or is it Dian, habited like her,
Who hath abandoned her holy groves

To see the general hunting in this forest?

Tamora: Saucy controller of my private steps,
Had I the power that some say Dian had,
Thy temples should be planted presently
With horn, as was Actaeon's, and the hounds
Should drive upon thy new-transformed limbs,
Unmannerly intruder as thou art.

Lavinia: Under your patience, gentle empress,
`Tis thought you have a goodly gift in horning,
And to be doubted that your Moor and you
Are singled forth to try experiments.
Jove shield your husband from his hounds today:
`Tis pity they should take him for a stag (II, ii, 55-71).

Sería imposible comprender el valor de esta escena sin tener muy presente la historia de Acteón narrada por Ovidio en la *Metamorfosis*. Tras descubrir que Acteón la observa mientras se baña desnuda, Diana lo castiga transformándolo en ciervo a la vez que hace que sus propios perros lo persigan y desgarran su cuerpo. En la traducción de Golding (1567) leemos cómo:

They hem him in on everie side, and in the shape of Stagge,
With greedie teeth and griping pawes their Lord in peeces dragge.
So fierce was cruell Phaebes wrath, it could not be alayde,
Till of his fault by bitter death the raunsome he had payde (III, 301- 304)³⁹.

La referencia a la historia de Acteón afianza en la obra la temática central de la mutilación. Pero, además, la intervención de Lavinia muestra la capacidad que posee Shakespeare para dar un giro radical a sus fuentes clásicas y utilizarlas para producir un rápido e ingenioso efecto. Es decir, la transformación de Acteón, que Tamora utiliza para amenazar a Bassianus, es utilizada a su vez por Lavinia para señalar que será Saturninus y no Bassianus quien sufrirá una metamorfosis y se convertirá en ciervo haciendo referencia explícita a la infidelidad de Tamora. Si observamos esta escena tomando en consideración que Ovidio y su *Metamorfosis* constituyen una de las fuentes centrales de la obra, la mediocridad con la que Symons presenta al desconocido autor de *Titus Andronicus* se convierte en la genialidad de Shakespeare en el uso de sus fuentes.

Recordemos además que la historia de Acteón y Diana es una de las más utilizadas por los dramaturgos de la época. Por ejemplo, en *Apinus and Virginia* (1563), en la que el tema central es la

³⁹ Las citas a la traducción de Golding de la *Metamorfosis* proceden de la edición realizada por W.H.D.Rouse en 1961.

violación, presenciamos una escena en la que Virginia muestra sus deseos de no perder su virginidad. Virginia destaca el marcado carácter sexual de la historia narrada por Ovidio:

Virginia: But tender youth and infansie
Doth rather with me bide.
What should I lose Dianas gifte,
And eke the spring to shun
By which Acteon fateally
His final race did run,
Should I as abiect be esteemed
Throughout Pernassus hill,
Or should my virgins name be filde
It were to great a skylle (79-88)⁴⁰.

Acteón y Diana aparecen también en *Doctor Faustus* (1588). Marlowe, en este caso, utiliza la historia en una escena cargada de humor y burla. Benvolio no cree en los poderes mágicos de Faustus y señala:

Benvolio: Ay, ay, and I am content too. And thou bring Alexander and his paramour
before the Emperor, I'll be Acteon and turn myself to a stag.

Faustus: And I'll play Diana, and send you the horns presently (IV, ii, 50-54)⁴¹.

Tras hacer aparecer ante el emperador alemán al emperador Alejandro, Faustus cumple lo acordado y sobre la cabeza de Benvolio aparecen dos cuernos. Como vemos, la misma narración mitológica es utilizada de diversas formas según el interés del autor. En "Hero and Leander", Marlowe utiliza también esta historia de Acteón y Diana y nos sumerge en un ambiente en el que el erotismo y sensualidad sustituyen la ironía y burla de Faustus. Marlowe nos describe finalmente el encuentro entre Hero y Leander:

His hands he cast upon her like a snare;
She, overcome with shame and sallow fear
Like chaste Diana when Actaeon spied her
Being suddenly betrayed, dived down to hide her (743-46)⁴².

⁴⁰ Las citas de *Apianus and Virginia* corresponden a la edición de la obra realizada por R. B[ower] (1575).

⁴¹ Las citas de *Dr Faustus* corresponden a la edición de la obra realizada por J.B.Steane (1986).

⁴² Las citas de "Hero and Leander" corresponden a la edición del poema incluida en *The Norton Anthology* (2000).

En *Titus*, la utilización de este tipo de alusiones nos demuestra que Shakespeare se ajusta a los modelos literarios de la época compartido por el resto de los autores de la época. Este tipo de alusiones mitológicas era uno de los elementos que hacían familiar la obra para el espectador que aceptaría, y posiblemente, demandaría este tipo de retórica. En 1904, H. Bellyse Baildon ataca a A.Symons con respecto a la definición que hace de Lavinia y señala: “It shows a great lack of the historic sense; for the point we have to consider is, not what would be ‘gross or unwomanly’ in a modern British matron under these unusual circumstances, but what would seem so in an Elizabethan lady; for in such matters Shakespeare was invariably ‘of his time’” (ed.*Titus* 1904: xlviii). Pese a que acepto el poco rigor de Symons, sin embargo, tal falta de rigor no es meramente histórica, sino principalmente dramática. Lavinia no debe actuar ni como una mujer del siglo XIX ni como una mujer del siglo XVI. Lavinia es un personaje dramático y no una mujer. Los versos de Lavinia no reflejan el modo correcto de hablar de una mujer de ninguna época. Las palabras de Lavinia reflejan simplemente el juego que hace su autor de la retórica ovidiana, a través de la cual está construyendo un texto literario y no un fiel reflejo del lenguaje habitual utilizado por una mujer en cualquier época.

3.4. Primera Mitad Siglo XX: 1900 – 1955

En 1904, A.C.Bradley señala en la introducción a su obra *Shakespearean Tragedy* que *Titus Andronicus* no formaría parte de su estudio “because, even if Shakespeare wrote the whole of it, he did so before he had either a style of his own or any characteristic tragic conception” (1992: xxxvii). Sin embargo, en el primer capítulo del libro de Bradley, titulado “The Substance of Shakespearean Tragedy”, la percepción trágica que Bradley tiene de la obra de Shakespeare en general puede aplicarse en gran medida a la concepción trágica de *Titus Andronicus*. Bradley señala como uno de los elementos centrales de la tragedia de Shakespeare la caída del héroe como consecuencia de sus propias acciones y no de una mera intervención de la fortuna o el destino, como ocurría en la literatura medieval. Para Bradley, el héroe en Shakespeare:

He errs, by action or omission; and his error, joining with other causes, brings on him ruin. This is always so with Shakespeare (...) The idea of the tragic hero as a being destroyed simply and solely by external forces is quite alien to him; and no less so is the idea of the hero as contributing to his destruction only by acts in which we see no flaw (1992: 15).

Como veremos más tarde, la caída de Titus y de Roma viene propiciada por los errores políticos de Titus en el primer acto, en el que nombra erróneamente a Saturninus como emperador. Como consecuencia de estas decisiones, Roma se convierte en la imagen del caos y del desorden. Bradley señala que Shakespeare plasma en sus obras un orden moral en el que se presenta una oposición entre el bien y el mal. Los héroes en Shakespeare son parte de este orden y constituyen, en un principio, sus elementos positivos. Sin embargo, los errores de estos héroes hacen emerger los elementos negativos de este orden que presentan las obras. La restauración del equilibrio vendrá dada por la destrucción de estos elementos dañinos, pero también a través de la desaparición de aquellos héroes que, en un principio, constituyen la imagen del equilibrio y la estabilidad de dicho orden. Según Bradley:

There is no tragedy in its expulsion of evil: the tragedy is that this involves the waste of good. The whole or order (...) appears to engender this evil within itself, and in its effort to overcome and expel it it is agonized with pain, and driven to mutilate its own substance and to lose not only evil but priceless good (1992: 29).

Bradley llama al conflicto que se produce dentro de este orden “a intestinal struggle” (1992: 29). Esta lucha interna concluye tras un periodo de “self-torture and self-waste” (1992: 30). Al igual que la infección interna que sus acciones han provocado, el poder, la gloria, la majestuosidad, el equilibrio que simbolizan los héroes en Shakespeare son finalmente destruidos. Tal y como señala Bradley:

We see them perishing, devouring one another and destroying themselves, often with dreadful pain, as though they came into being for no other end. Tragedy is the typical form of this mystery, because that greatness of soul which it exhibits oppressed, conflicting and destroyed, is the highest existence in our view. It forces the mystery upon us, and it makes us realize so vividly the worth of that which is wasted that we cannot possibly seek comfort in the reflection that all is vanity (1992: 17).

Aunque en un estado todavía muy inicial de esta concepción trágica que Bradley observa en la producción de Shakespeare, *Titus Andronicus* puede ser analizada teniendo en cuenta ciertos elementos de la perspectiva que plantea el crítico. Titus se nos presenta como “patron of virtue” (I, i, 67), “Rome’s best champion” (I, i, 68) o “friend in justice” (I, i, 183). El general constituye el elemento positivo del orden que presenta Roma. Sin embargo, sus decisiones políticas erróneas hacen que florezcan elementos que serán malignos para dicha organización. El lenguaje que Bradley utiliza al describir la necesaria destrucción de los elementos que dentro de ese orden

provocan un claro desequilibrio es muy apropiada para nuestra obra. Roma aparece mutilada en la imagen del cuerpo destrozado de Lavinia, y observamos cómo sus elementos dañinos se devoran los unos a los otros en la imagen de Tamora alimentándose con la carne de sus hijos. La historia de *Titus Andronicus* es una historia de destrucción, mutilación, descomposición, desintegración interna tanto en un sentido metafórico como literal de dichos conceptos.

Sin embargo, posiblemente *Titus Andronicus* es rechazada por Bradley como objeto de estudio debido a la visión que Bradley tiene del personaje en Shakespeare. Siguiendo con la tradición iniciada por críticos como Morgann o Whately a finales del siglo XVIII, Bradley señala cómo “his tragic characters are made of the stuff we find within ourselves and within the persons who surround them” (1992: 14). Bradley establece un claro paralelismo entre el conflicto que en la obra se crea en este orden moral que el crítico descubre en las obras de Shakespeare y un conflicto mental que presentan los protagonistas:

The type of tragedy in which the hero opposes to a hostile force an undivided soul, is not the Shakespearean type. The souls of those who contend with the hero may be thus undivided; they generally are; but, as a rule, the hero, though he pursues his fated way, is, at least at some point in the action, and sometimes at many, torn by an inward struggle; and it is frequently at such points that Shakespeare shows his most extraordinary power. If further we compare the earlier tragedies with the later, we find that it is in the latter, the maturest works, that this inward struggle is most emphasised (1992: 12).

Titus es una obra en la cual los personajes no presentan ningún tipo de evolución interna. Los personajes responden a un estereotipo fijado desde el principio de la obra y no se producen apenas cambios en su caracterización. La desesperación y el dolor de Titus transforman al general en una fuerza vengativa a la vez que lo presentan como a un padre destrozado ante la visión de la destrucción de su familia. Sin embargo, no observamos en ningún momento escenas en las que los personajes muestren esa riqueza y variedad que presentan la caracterización de personajes como, por ejemplo, Iago, Edmund, Cleopatra, o una riqueza y un poder verbal tan importante como el de Hamlet, Falstaff o Henry IV. Sin embargo, pese a que Bradley acierta en observar esa evolución en el personaje de Shakespeare, seguimos sin aceptar el análisis psicológico de las acciones de los personajes.

El mismo año en el que Bradley presenta su estudio sobre la tragedia en Shakespeare, H. Bellyse Baildon presenta una nueva edición de *Titus Andronicus*. Baildon se enfrenta a la postura negativa que con respecto al texto adopta la mayoría de la crítica desde el siglo XVIII. Baildon insiste en el gran éxito que la obra tuvo en su momento y considera que el texto “no doubt laid the

foundation of Shakespeare's reputation as a writer of Tragedy, just as it also forms the first, if in some respects the worst, of his great series of Roman Plays" (ed. *Titus* 1904: lxxvi). Al igual que ya hicieran J.A.Symonds y A.Symons, incluye a *Titus* dentro de la categoría del grupo de las "tragedies of blood" que define como "the earlier school of Elizabethan tragedy in which Shakespeare was nurtured" (ed. *Titus* 1904: xiii).

En 1896, Frederick S. Boas, en *Shakspeare and His Predecessors*, se enfrentaba a la postura crítica que rechaza la autoría de Shakespeare. Boas señala: "It is far from impossible that the Stratford poet may have poured out, in this early work, his stock of grammar-school reminiscences, and have drawn upon them for the materials of a blood-curdling tragedy of the approved type" (1940: 139). Baildon sigue con este planteamiento crítico de Boas. En primer lugar, se enfrenta al grupo de críticos que niegan a Shakespeare la autoría de la obra, ya que considera que pruebas como la afirmación de Meres o la inclusión en el *First Folio* no pueden ser desdeñadas a favor de lo que él considera meras conjeturas. Baildon señala que:

The moment you allow that this consensus of opinion of all direct contemporary testimony is to be disregarded, you open the floodgates for the entrance of all sorts of possible or impossible theories as to the authorship of Shakespeare's or anybody else's works (ed. *Titus* 1904: xx)⁴³.

Frente a la postura de los críticos que ven *Titus Andronicus* como un texto que desafía las leyes del decoro poético por su violencia y crueldad, Baildon recuerda también que esta misma violencia existe en textos posteriores que son, sin lugar a dudas, atribuidos a Shakespeare. Baildon cita, por ejemplo, escenas tan cruentas como las de Gloucester en *Lear*, el asesinato de los hijos y esposa de Macduff en *Macbeth* o la escena entre Hubert y Arthur en *King Jonb*. Baildon indica que el error de este tipo de crítica que ataca el valor literario de la obra es el no observar la obra teniendo en cuenta las convenciones de la época en la que fue escrita e irónicamente señala que:

Even Shakespeare's genius could hardly be expected, in planning his first tragedy, to anticipate refine, or over-refined, modern feeling. As a young author making his first essay in tragedy, Shakespeare would naturally choose a theme which would find favour with an Elizabethan audience, and, as we shall see, nothing secured that, at the time he must have written *Titus Andronicus*, more easily than a plentiful supply of horrors (ed. *Titus* 1904: xxv).

⁴³ Baildon ataca a Ravenscroft con el siguiente comentario: "Now, upon what basis is this scepticism regarding Shakespeare's authorship founded? It is founded upon the remark of one Ravenscroft, a clumsy and irresponsible patcher of *Titus Andronicus* (...) there could be no one living seventy-one years after Shakespeare's death whose evidence could be in the least degree relied on as being first hand" (ed. *Titus* 1904: xxii).

Baildon señala que el efecto de estas escenas no sería tan cruento como la crítica apunta, en primer lugar, porque el público estaba acostumbrado a este tipo de acontecimientos sangrientos en escena. En segundo lugar, el crítico describe también la austeridad y simplicidad de los escenarios de la época isabelina y la cercanía entre el público y los actores. Este tipo de representación mantenía la sensación de que lo que se presentaba en escena era una mera ilusión y no existía lo que Baildon llama “‘realistic illusion’, if the phrase may be allowed, which our modern extremely realistic presentments are apt to produce (...) In fact, the stage of that day was, in point of realism, only one remove above the Puppet-show” (ed. *Titus* 1904: xxv)⁴⁴. Baildon indica también que el público probablemente estaba familiarizado con la historia que Shakespeare cuenta en *Titus Andronicus* y que el interés de la obra hubiese disminuido considerablemente si los momentos de más violencia hubiesen sido omitidos: “the groundlings at any rate, would, in their disappointment, have hissed the piece off the stage, although the merely sanguinary incidents and the cannibalism would not be very impressive as then rendered” (ed. *Titus* 1904: xxvi). Pero además, Baildon comenta cómo Shakespeare, a través de estas escenas cruentas, consigue transmitir a los espectadores el efecto que en esta época debía provocar una tragedia. La inclusión de estas escenas, según el crítico, “it is done partly on artistic dramatic grounds, and partly for the sake of what I have called the moral resultant, i.e. the production of that state of awe and pity which Aristotle so finely says is, and should be, the outcome of the best tragedy” (ed. *Titus* 1904: li). A esto se refería Sidney en su *Defense of Poesy* cuando señala que la función de la tragedia es provocar “[the] stirring effects of admiration and commiseration” (citado en Waith 1988a: 53). Sidney continúa señalando:

That especially belongs to the tragic poet which fills the hearer with astonishment by horrifying him or moving him to compassion (...) whoever suffers a marvelous thing, if it is horrifying or causes compassion, will not be outside the scope of tragedy, whether he be good or whether he be evil (citado en Waith 1988a: 53).

⁴⁴ Tal y como Gurr destaca: “Without the proscenium arch to separate players from audience, as it has generally done since the Restoration, the presentation of illusion as reality was inevitably more complicated. The players were closer for one thing, in the midst of the audience, and lacked the facilities for presenting the pictorial aspects of illusion because they were appearing in three dimensions, not the two that the proscenium-arch picture-frame establishes. Awareness of the illusion as illusion was therefore much closer to the surface all the time. It is presumably because of this that so many of the plays begin with prologues and inductions openly acknowledging that the play which follows is a fiction. Both poets and players were often reminded that their business was a cheat – either illusion or delusion. In numerous plays a masque or a play within a play (*The Spanish Tragedy*, *The Revenger’s Tragedy*, *The Maid’s Tragedy*) serves as an emblem of deceit. Playing is counterfeiting, a continual presence. So the illusion is acknowledged to be illusion” (1999: 181).

Baildon no defiende que la obra sea escrita en su totalidad por Shakespeare; no descarta una posible colaboración con otro autor. Sin embargo, al contrario que ocurre con muchos de los críticos que aceptan este tipo de colaboración literaria, Baildon señala que “his genius and character is impressed in immature but unmistakable manner on the drama as a whole” (ed. *Titus* 1904: xxviii). Baildon apunta también cómo muchas de las características de *Titus* pueden ser también encontradas, como ya veremos, en otras obras de autores como Marlowe, Greene, Peele o Kyd. El crítico recuerda que en esta época la imitación de textos de otros autores era una de las actividades más frecuentes de los dramaturgos:

If there ever was such a thing as a literary school, it was that which produced the Elizabethan drama which culminated in Shakespeare’s masterpieces (...) the members of this school seem to have “had all things in common”. They emulated, imitated, and, as we should say, stole from each other, without the slightest scruple. The plots they used were common property, being seldom or never, especially in tragedy, invented by the dramatist, whose object does not seem to have been so much to produce an original contribution to literature, as to write a successful play (...) So, if one dramatist wrote a successful play, or created a popular character, it was sure to be imitated and even burlesqued, or developed and improved upon by some of his fellow-dramatists (ed. *Titus* 1904: lvii).

La aproximación crítica que Baildon hace de la obra es correcta, ya que se sitúa en un plano literario que le permite analizar la obra según las convenciones teatrales imperantes a finales del siglo XVI. Baildon se dirige a nosotros diciendo: “All I ask of the reader is, that he clear his mind of the cant and prejudice which will not listen to argument because the play is not to their taste, and therefore `cannot be by Shakespeare’” (ed. *Titus* 1904: lxxxix). Sin embargo, la descripción que hace de los personajes, como ya vimos anteriormente en nuestro comentario sobre la visión que A.Symons tiene de la construcción del personaje de Lavinia, sigue adoptando tonos psicológicos y, en nuestra opinión, erróneos. Para Baildon, personajes como Titus son embrionarios, es decir, “only a study out of which the others were developed” (ed. *Titus* 1904: xxxvi). Hasta aquí coincidimos con el crítico; sin embargo, el desarrollo al que se refiere es, ante todo, emocional y psicológico. Para Baildon, los personajes más tardíos de Shakespeare muestran “the effective expression of the emotions and thought” (ed. *Titus* 1904: xxxvi) y se convierten en “living creations” (ed. *Titus* 1904: lviii). El crítico analiza los personajes en *Titus* tratando de encontrar sus motivaciones internas. Por ejemplo, observemos el siguiente pasaje con respecto a Aaron:

One critic asks why he (Aaron) should have turned his malice against Bassianus and Lavinia and not against Saturninus, who was his rival in regard to Tamora. But surely to ask this

question is to display a curious ignorance of human nature. For a creature like Aaron, in whom mere lust was the predominant element in his attachment to Tamora, would have towards Saturninus (off whose loaf he was so freely cutting “Shives”) a feeling much more of contempt and triumph than of hatred; and his pleasure in carrying on the intrigue had an added zest in the thought of the disgrace and dishonour his success reflected on his imperial rival (1904: xlii).

Este tipo de análisis basa su argumentación en meras suposiciones sobre lo que los personajes piensan y cuáles son sus verdaderas intenciones. Baildon se basa en su conocimiento sobre las reacciones, motivaciones e intenciones humanas y las aplica a los personajes dramáticos. Realiza este tipo de interpretación bajo la suposición de que el personaje se convierte en persona con pensamientos, sentimientos, intenciones, motivaciones y reacciones que su retórica no desvela totalmente y que el espectador o lector de la obra debe descubrir. No podemos sino rechazar este tipo de aproximación al texto.

Pese a la defensa que Baildon realiza de la autoría de Shakespeare de *Titus Andronicus*, poco después, en 1905 Robertson escribiría un artículo titulado “Did Shakespeare write *Titus Andronicus*?”. Más tarde, sería ampliado en 1924 en su libro *An Introduction of the Shakespeare Canon. Proceeding on the Problem of Titus Andronicus*. Como ya hemos mencionado en el apartado en el que presentamos en términos generales la disputa crítica sobre la autoría de la obra, Robertson atribuye la autoría a una colaboración entre Peele, Greene, Kyd y Marlowe. Dicho autor admite que la intervención de Shakespeare, si es que hubo alguna, fue mínima⁴⁵. El crítico define a *Titus Andronicus* como “the most coarsely repulsive play in the entire Elizabethan drama” (1924: 480) y, por este motivo, señala que “[it] cannot have been the work of the greatest and most subtle of all the dramatists of the age” (1924: 480). Robertson defiende su postura basándola simplemente en meras impresiones personales al leer la obra. Más tarde, el crítico intenta justificar dichas impresiones escogiendo pasajes de *Titus* que compara con fragmentos de diversos textos de los autores citados anteriormente, a los que atribuye la autoría de la obra. Esas impresiones personales, a las que Robertson se refiere, tienen su origen en la comparación, que realiza sólo en términos muy generales y vagos, entre *Titus* y obras posteriores de Shakespeare. La lectura de la obra produce para Robertson:

⁴⁵ Robertson afirma: “I find indeed general reason for believing him to have metrically (though not rigorously) revised the whole, and a small number of single lines which may be of his re-writing, but not entire speech that seems to me to be his” (1924: 14).

A strong impression of the extreme unlikeness of the diction and whole technique of the play to those of Shakespeare's unchallenged works. From the first line, this impression is for many as unequivocal as their revolt from the action (...) the strongest impression left by Shakespeare's style comes from its weightier and maturer forms, which are so utterly aloof from the prevailing manner of the disputed plays (1924: 50).

El método utilizado por Robertson, al igual que sus conclusiones, fueron atacados frontalmente por E.K.Chambers en 1930 en *William Shakespeare* y más tarde en 1944 en *Shakespearean Gleanings*. Chambers señala que Robertson niega la autoría de Shakespeare de *Titus Andronicus* ya que quiere plasmar una imagen de Shakespeare que no es la que corresponde con la realidad. Según Chambers, Robertson:

Is repelled by childish work, by imitative work, by repetitive work, by conventional work, by unclarified work, by clumsy construction, by baldness or bombast. He idealizes. He looks for a Shakespeare always at the top of his achievement. This seems to me quite an arbitrary process (1944: 8).

Del mismo modo, encontramos este afán por presentar a Shakespeare como un autor sublime durante toda su carrera profesional en el estudio de 1919 de Parrot. Como ya hemos señalado en un capítulo anterior, Parrot considera que Shakespeare simplemente revisó la obra, la cual describe como repleta de "absurdities, horror and rant" (1919: 37). Al igual que Robertson, se apresura a negar todo tipo de responsabilidad por parte de Shakespeare en la producción del texto original: "it seems to me, therefore, mere waste of time either to blame or to excuse Shakespeare for those features of *Titus* which are so repugnant to our taste. They are in their origin, at least not his but another's" (1919: 37).

Chambers rechaza el tipo de análisis que lleva a cabo Robertson:

The methods employed inspire me with very little confidence, in view of the amount of "common form" in plays of the period and the number of little-known writers who may have been at work. In particular "parallels", whether "echoes" or not, are insecure evidence (1930: 317).

Al contrario que para Robertson, para Chambers "the more obvious a parallel is, the less testimony it bears to identity of authorship" (1944: 27). Chambers defiende esta postura ya que el hecho de que en *Titus* aparezcan numerosas imágenes o situaciones que podemos encontrar en otras obras sólo demuestra, como ya señalaba Baildon, que los dramaturgos se imitaban los unos a los otros en numerosas ocasiones. Por lo tanto, se puede afirmar que existía un estilo común que aparecía en

determinados momentos en la mayoría de las obras. Al igual que Robertson, A.Symons, en su edición de la obra de 1885, también partía de lo que él llamaba “our impressions” (ed.*Titus* 1885: vii) para establecer el valor de la obra y para delimitar un estilo propio de Shakespeare. Continuamente encontramos en la introducción que hizo a su edición expresiones como “this reads like Shakespeare” (ed.*Titus* 1885: xvi), “no Shakespearean quality” (1885: xvi), “un-Shakespearian” (ed.*Titus* 1885: xvi) o “nothing could be more unlike Shakespeare” (ed.*Titus* 1885: xvii). Frente a esta visión de la construcción dramática isabelina, Chambers señala que “the sceptics start, as a rule, from subjective judgements of style (...) One can only plead for caution, in view of the very considerable difficulties which beset the discrimination of styles, especially where one hand is supposed to have overwritten the lines of another” (1944: 25-26). Autores como A.Symons o Robertson no tienen en cuenta en sus estudios el hecho de que los dramaturgos isabelinos compartían, en muchas ocasiones, un mismo estilo, y no tienen en consideración los elementos dramáticos fundamentales con los que se construía este tipo de obra. Chambers alude a tales elementos en el siguiente pasaje tras señalar la imposibilidad de analizar *Titus Andronicus* sin tener en cuenta el entorno teatral en el que estaba inmersa la obra:

It is, I think, justifiable to speak of these poets – Marlowe, Peele, Greene, Lodge, Nashe, Kyd and others more dimly discerned – as a school. They worked in collaboration and interchanged their praises. They have a common bond in classical knowledge and the attempt to conquer the popular stage for literature. They owe a common debt to Seneca and his English court imitators. And they largely share a common style, which derives its stores of diction, phrasing, and imagery, from the Senecans, from Spenser, and from the Elizabethan translators of Latin poets (1944: 26).

En 1927, T.S.Eliot adopta una posición contraria a la de Chambers apoyando las conclusiones de Robertson y describiendo a *Titus Andronicus* como:

One of the worst offenders – indeed one of the stupidest and most uninspired plays ever written, a play in which it is incredible that Shakespeare had any hand at all, a play in which the best passages would be too highly honoured by the signature of Peele – in *Titus Andronicus* – there is nothing really Senecan at all. There is a wantonness, an irrelevance, about the crimes of which Seneca would never have been guilty (1927: xxvii)⁴⁶.

Eliot describe las escenas violentas y sangrientas que caracterizan a gran parte de las obras isabelinas como “what is disgusting in Elizabethan drama” (1927: xxvi) y pretende argumentar que

⁴⁶ Este fragmento pertenece a la introducción que T.S.Eliot realiza a la traducción de Thomas Newton de las obras completas de Séneca (1927).

no es el teatro de Séneca una de las fuentes principales en las que podían apoyarse los dramaturgos isabelinos para crear este tipo de escenas. Según Eliot, el carácter cruento del teatro inglés es fundamentalmente potenciado por la influencia del drama italiano, el cual da una nueva forma más sangrienta a Séneca. Según Eliot:

Seneca hardly influenced this Italian drama at all; he was made use of by it and adopted into it; and for Kyd and Peele he was thoroughly Italianised. The Tragedy of Blood is very little Senecan (1927: xxviii).

No negamos en absoluto la influencia que, como señala Eliot, el teatro italiano pudiera tener sobre el inglés. Sin embargo, nos oponemos totalmente a la idea de que la violencia de las obras de Séneca no constituyera una clara fuente de inspiración en obras como *Titus*, donde la brutalidad constituye uno de los elementos centrales. Tras una lectura detenida de las traducciones de Newton, a las que los dramaturgos tenían acceso a finales del siglo XVI, no podemos estar de acuerdo con afirmaciones como la siguiente de Eliot: “no doubt *The Jew of Malta* or *Titus Andronicus* would have made the living Seneca shudder with genuine aesthetic horror (...) when we examine the plays of Seneca, the actual horrors are not so heinous or so many as are supposed” (1927: xxiii). Frente a esta afirmación, debemos señalar que las mutilaciones, asesinatos, el canibalismo y la clara destrucción del cuerpo humano que presentan los textos senequistas, y cuya intensidad Eliot no desea reconocer, hacen de éstos una clara fuente clásica para obras como *Titus Andronicus* en una época en la que imperaba el gusto del público por la violencia escénica. Con relación a este tema dedicaremos más adelante un apartado dedicado exclusivamente a los ecos senequistas que podemos encontrar en *Titus*. Entre las semejanzas que encontraremos, las escenas de violencia y destrucción constituirán un elemento central en nuestro estudio.

En 1943, aparece uno de los estudios más influyentes de la primera mitad del siglo XX en lo que se refiere al análisis y reconocimiento literario de *Titus Andronicus*. Nos referimos al realizado por H.T.Price en 1943, “The Authorship of *Titus Andronicus*”. Price continúa la línea crítica que ya planteaba Boas en 1896, y que apoyó Baildon en 1904, y se enfrenta, una a una, a las pruebas que numerosos críticos presentaban para negar la autoría de Shakespeare. Al igual que ya hicieran Baildon y Chambers, Price señala que lo que el crítico define como “the Renaissance habit of imitation” (1943: 58) desautoriza la validez que críticos como Robertson otorgan a los paralelismos verbales existentes entre *Titus* y obras de otros autores como pruebas que demuestran que

Shakespeare no fue autor de la obra⁴⁷. Con respecto a los estudios métricos como los de Parrot, Taylor o Jackson, que señalan que Shakespeare no es autor de la obra, sino revisor o colaborador basándose en el estudio del número de “feminine endings” que la obra presenta, Price alude al estudio de Dr. Philip W. Timberlake *The Feminine Ending in English Blank Verse*. Según Price, Timberlake señala que la frecuencia o no del uso de “feminine endings” no demuestra que *Titus Andronicus* no sea una obra de Shakespeare. Tras un estudio de todas sus obras, Timberlake llega a la conclusión de que “it is normal for the use of this ending to vary from scene to scene” (Price 1943: 64)⁴⁸.

Como defensa de la autoría de Shakespeare de la obra, Price señala numerosos paralelismos existentes entre *Titus* y las restantes obras de Shakespeare. Según Price, “*Titus* is interpenetrated by ‘reminiscences’ of Shakespeare’s early plays and by ‘fore-shadowings’ of what was to come” (1943: 64). Pero para Price la prueba más evidente de que la obra fue escrita por el dramaturgo la encontramos en la estructura de la obra. Price observa en la construcción de *Titus* un equilibrio dramático conseguido a través de la plasmación de una oposición continua entre contrarios. Encontramos el enfrentamiento no sólo entre facciones, sino también entre miembros de una misma facción; observamos escenas en las que el bosque adquiere una doble descripción según el tono que Shakespeare desee conseguir, y apreciamos personajes que, como Titus, representan en un determinado momento la gloria de Roma y acaban convirtiéndose en héroes vengativos y derrotados. Según Price, todo en *Titus* gira en torno a ese deseo del dramaturgo de crear un universo de conflictos y contrastes a través del cual Shakespeare crea una unidad estructural ausente en otros autores de la época:

If then one is looking for parallels, the only parallel to the plot of *Titus* is to be found in the other works of Shakespeare. Greene and Peele are so loose and episodic, so naïf in construction that it is incredible that they should have achieved anything so good as *Titus*. Nor is there any plot of Marlowe’s so intricate, so varied and sustained (1943: 70).

Price define a *Titus Andronicus* como “a political play” (1943: 72). Hasta ahora la crítica había ignorado totalmente este aspecto de la obra. Price señala la estrecha conexión existente entre las actuaciones de los personajes y el futuro de Roma. Para el crítico, el Estado, es decir, Roma, es el principal protagonista en la obra. A lo largo de nuestro apartado dedicado a los horizontes de

⁴⁷ Según Price, “Robertson relies chiefly on vocabulary and parallel passages. His method is so loose and unscientific that it would be futile to meet his arguments one by one” (1943: 59).

⁴⁸ Chambers (1944: 9-10) y Baildon (ed. *Titus* 1904: lxxvi-lxxix) coinciden con Price en este punto.

lectura de *Titus* y en los capítulos dedicados a la obra romana e histórica de Shakespeare, observaremos cómo realmente la obra presenta un claro interés en la descomposición política de un Estado y en sus consecuencias.

Price reconoce en *Titus* un texto que define como artificial al responder con exactitud a unas convenciones dramáticas muy determinadas de finales de siglo XVI. Price se refiere, por ejemplo, a una gran presencia de elementos clasicistas y a la presencia de personajes muy estereotipados en los cuales no observamos, tal y como el crítico señala, “room for change” (1943: 73). Sin embargo, el crítico es capaz de ver a través de todo ese envoltorio trágico convencional ciertos atisbos que demuestran que *Titus* es una obra que presenta una unidad estructural y un interés político que ensalzan el valor del texto. Según Price, el principal error de críticos como Robertson es la incapacidad de observar el valor de la obra en su totalidad: “They do not see the play as a whole. They break it up into a number of fragments and (...) are unable to show how such fragments were patterned to form a drama” (1943: 57).

En 1948, sin embargo, J.D.Wilson descalifica nuevamente la obra señalando como autor de la misma a Peele y a Shakespeare como mero revisor. Wilson clasifica a *Titus* como “tragedy of blood” y señala que “in a word, *The Most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus* seems to jolt and bump along like some broken-down cart, laden with bleeding corpses from an Elizabethan scaffold, and driven by an executioner from Bedlam dressed in cap and bells” (ed.*Titus* 1948: xii). Al contrario de lo que opina Price, Wilson considera que la estructura de la obra carece de toda unidad y opina que el texto, “if not the crudest of its kind, it is less homogeneous in style and more ramshackle in structure than most, while its incidents are often merely absurd” (ed.*Titus* 1948: x). Wilson destaca el carácter grotesco de muchas de las acciones y señala que Lavinia, “clearly intended to be the centre of the play’s pathos, she is nevertheless slightly, and sometimes more than slightly, ludicrous whenever she appears” (1948: xi). Wilson olvida lo común que sería para un espectador isabelino el hecho de ver a personajes mutilados como Lavinia en escena y señala que las escenas en las que aparece la protagonista no provocarían sino la carcajada en el público. Una de las escenas que tendrían un efecto absurdo y tosco, según Wilson, sería la escena en la que Lavinia aparece ante su tío tras ser violada. Según Wilson: “the speech with which her uncle Marcus greets her at her entry after the outrage is itself compact of anticlimax” (1948: xi)⁴⁹. Wilson

⁴⁹ Con referencia a la escena en la que Marcus encuentra a Lavinia tras ser violada, Brucher afirma: “By talking so peculiarly about his ravished niece, Marcus contributes to the absurdity of his world, and we laugh at the absurdity. Marcus’s euphemisms are in character, because he refuses to confront a harsh, anarchic world (...) The lines are

está asumiendo que la reacción de un público isabelino sería semejante a la de un público del siglo XX no instruido, como lo fue gran parte del isabelino, en unas “grammar schools” en las cuales la *Metamorfosis* de Ovidio era uno de los textos obligados. Para un público acostumbrado a leer las traducciones de Golding y a oír continuas referencias en otras obras de la época a las narraciones mitológicas que aparecen en el texto ovidiano, la retórica de Marcus en este momento situaría la escena como una de las más impactantes durante la representación. La influencia de Ovidio en estos versos de Marcus es evidente y será analizada en el apartado que dedicamos a establecer los vínculos entre la *Metamorfosis* y *Titus Andronicus*.

En nuestra revisión de las principales representaciones teatrales de la obra a lo largo de los siglos, pudimos observar cómo esta escena entre Marcus y Lavinia fue, en muchos casos, excluida por los directores. Muy pocos críticos han sido capaces de analizar este pasaje correctamente ya que lo consideran como una de las mayores imperfecciones de la obra. En 1951, Wolfgang Clemen, en *The Development of Shakespeare's Imagery*, señala, por ejemplo, que en *Titus Andronicus*:

The images run wild, they are not yet organically related to the framework of the play (...) The best example of such absurd contrast between occasion and image is offered by Marcus. It is not only the idea that a human being at sight of such atrocities can burst forth into a long speech full of images and comparisons which appears so unsuitable and inorganic; but it is rather the unconcerned nature of these images, as it were, their almost wanton playfulness which reveals the incogruity. We would thus have to take many of the fustian speeches as a caricature of a style that Shakespeare despised and therefore handled in a mockin vein (1987: 26).

Clemen señala ser consciente de que sus juicios están teñidos de “modern standards of taste” (1987: 27) y admite que “the Elizabethans themselves took pleasure in the skilful invention and clever intricacy of their conceits” (1987:27). Pese a esto, Clemen, al igual que Wilson, no menciona el carácter ovidiano de la escena e incluso se atreve a afirmar que lo que Shakespeare está haciendo es ridiculizar un tipo de lenguaje que se veneraba durante estos años.

Posiblemente, Clemen, al igual que otros muchos críticos está intentando justificar a Shakespeare por haber escrito lo que la mayoría de críticos de esta primera mitad del siglo XX ha considerado como una obra de ínfima calidad dramática. Hemos observado en este tipo de crítica destructiva una metodología totalmente errada a través de la cual se ignora totalmente cuál fue la manera de componer de los dramaturgos isabelinos, cuáles eran las expectativas del público y en

beautifully ludicrous not simply because they are overly sentimental, but because they are absurdly out of relation to what has happened” (1979: 83).

qué consistían las convenciones teatrales de estos años. Críticos como Baildon, Chambers y, sobre todo, Price, abren una nueva vía de análisis totalmente ignorada durante los siglos XVIII y XIX en la cual el contexto dramático de la época funciona como punto de partida a la hora de evaluar el valor literario de una obra dramática.

3.5. Segunda Mitad Siglo XX: 1955 – 2000

3.5.1. *Titus Andronicus*: Lenguaje Verbal / Lenguaje Visual

Opening with the pageantry of a Roman civil order erected of the foundation of public oratory, the action of the play moves in Acts I and II to a wilderness of tigers in which spoken language sickens and decays, leaving only the mute visual signs of wounds and gashes (Hulse 1979: 107).

En este comentario de Clark Hulse, en “Wresting the Alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus*” (1979), se resume la postura de un número de críticos que observan en la obra “a ineffectuality of the play’s rhetoric” (Danson 1974: 14) o “a linguistic failure” (Hulse 1979: 108). Estos críticos se centran en una serie de episodios de *Titus Andronicus* en los cuales el lenguaje es, con frecuencia, ligado al engaño, la crueldad y la violencia. El carácter negativo de este tipo de lenguaje hace que ciertos estudios sobre la obra destaquen la aparición de un lenguaje alternativo al verbal. El carácter dramático de la pieza es acentuado al presentar un tipo de lenguaje visual plasmado por la fuerza comunicativa de los cuerpos de los personajes y el carácter simbólico de numerosos elementos que forman parte de la escenificación. Apuntaremos también dentro de este apartado el estudio de una serie de críticos que, aunque no desvirtúan el valor del lenguaje en la obra, destacan su carácter visual y espectacular, otorgando a la obra una cierta lógica estructural marcada por la reiteración de numerosos elementos que dan un mayor carácter formal al texto.

3.5.1.1. Desintegración Lingüística en *Titus Andronicus*

Uno de los episodios que este tipo de crítica apunta para señalar las connotaciones negativas del lenguaje en la obra es, por ejemplo, entre otros muchos, la relación que se establece entre lenguaje y violencia en los argumentos que Saturninus utiliza al convencer a sus aliados para que, a través de la violencia, adquieran el poder sobre Roma. Observamos también momentos en los que personajes como Tamora, Lavinia o Titus reciben como respuesta a sus súplicas la violencia. El lenguaje que Aaron o Tamora utilizan con frecuencia es aliado del engaño y la

crueldad. En numerosas ocasiones, a los personajes se les impide hablar utilizando el método de la mutilación y el asesinato. Observamos también la relación entre violencia y lenguaje en la escena en la que Titus lanza flechas con mensajes a los dioses o cuando les regala a Chiron y a Demetrius unas armas con una cita de Horacio que les indica que la venganza está próxima.

Apoiando su postura en estos y otros momentos de la obra, en “*Titus Andronicus* and Logos” (1976), Jorgen Wild Hansen concluye que la obra plantea una problemática en relación a la definición de hombre y de civilización humana. Hansen adopta la definición griega de hombre, señalada ya por Isocrates, y señala “logos” como la principal característica del ser humano y el principio general por el que una comunidad debe guiarse para mantener el orden y la justicia social. Es decir, la utilización conjunta del lenguaje y de la razón caracterizan al ser humano y a la comunidad a la que pertenece. Hansen señala, por lo tanto, cómo la desintegración política y social que observamos en *Titus* viene dada por la ausencia de la unión de estos dos elementos, el lenguaje y la razón. La siguiente conversación entre Marcus y Titus refleja bien la disociación entre ambos elementos. Ante la desesperación por la violencia ejercida sobre su familia, la reacción de Titus provoca en su hermano las siguientes palabras: “Let reason govern thy lament” (III, i, 219). Titus le responde: “If there were reason for these miseries, / Then into limits could I bind my woes” (III, i, 220-21).

Lawrence Danson, en “The Device of Wonder: *Titus Andronicus*” (1974), señala que la definición que Cicerón da de “logos”, es decir “ratio et oratio”, es de suma importancia durante el Renacimiento⁵⁰. Por lo tanto, la desaparición de este elemento en la obra sería de gran significado para un público para el que, según el crítico, “this matter of speaking well, of oratory, was a matter of the highest seriousness” (1974: 29). Danson apunta que el hecho de que haya un momento en la obra en el que se recuerda a Lavinia leyendo “Tully’s Orator” (IV, i, 14), identificado por Danson como *Ad M.Brutum Orato*, una carta en la que Cicerón describe las características para ser un buen orador, muestra cómo “her grotesque inability to communicate sets her at the opposite pole from Cicero’s orator” (1974: 29). Según Danson, la incapacidad de Lavinia de comunicarse la reduce a “the almost-monstrous” (1974: 29). Según Hansen, el lenguaje de la obra está en directa relación, no con la razón, sino con la violencia. Éste es el principal motivo por el que el ser humano se transforma en animal en la obra y Roma en “a wilderness of tigers” (III, i, 54). Hansen define la

⁵⁰ Para reforzar la idea Danson cita a Sidney en “An Apologie for Poetry”: “Oratio next to Ratio, Speech next to Reason, [is] the greatest gyft bestowed upon mortalitie” (1974: 29). Según Danson, “the idea ran deep: in the earliest English-language textbook of logic, Thomas Wilson’s *Rule of Reason* (1551), the example given of ‘an undoubted true proposition’ is ‘*Homo est animal ratione praeditum, loquendi facultatem habens*. A man is a living creature endowed with reason, having aptnesse by nature to speake” (1974: 29).

violación y mutilación de Lavinia como reflejos de la situación de fragmentación que vive Roma. Por lo tanto, según el crítico, el intento de interpretación del cuerpo de Lavinia por parte de sus familiares presenta un intento de recuperación del “logos” y “a step towards a regeneration of the healthy state where the dignity of language and reason is supreme” (1976: 121). Para Hansen, el hecho de que finalmente Lavinia escriba los nombres de sus violadores, la decisión de Lucius de no sacrificar al hijo de Aaron, la desaparición metafórica de la voz de Chiron y Demetrius al ser degollados y la prohibición de ceder a los ruegos de Aaron hacen que el lenguaje aparezca al final de la obra en relación con la justicia y la razón. Tras esta unión, se consigue una reconstrucción de Roma confirmada en las palabras finales de Marcus al pueblo: “O let me teach you how to knit again / This scattered corn into one mutual sheaf, / These broken limbs again into one body” (V, iii, 69-71).

Peter Sacks, en “Where Words Prevail Not: Grief, Revenge and Language in Kyd and Shakespeare” (1982), señala también que en la obra “doubt is cast upon language and its figures” (1982: 580). En primer lugar, observando la obra como tragedia de venganza, Sacks define al vengador como un personaje que se encuentra fuera de los límites de la ley, fuera de los límites sociales y en clara oposición a un lenguaje que, según Sacks, “seems to have grown opaque, reduced, as Hamlet says, to `words, words, words’” (1982: 580). Sacks relaciona la ineficacia del lenguaje para alcanzar la justicia con la incapacidad de expresar el dolor y desconsuelo de estos mismos personajes: “the relation between justice and consolation is close and troubled, and some of the most vivid literary presentations of grief and, in particular, of unsuccessful mourning, are those which also address the problem of an absent or imperfect principle of justice” (1982: 579). A través del análisis de los episodios en los que Tamora suplica a Titus que no sacrifique a su hijo Alarbus, la escena en la que Lavinia suplica a Tamora y a sus hijos el no ser violada, el momento en el que Marcus señala la imposibilidad del lenguaje de aliviar su dolor y el de Lavinia ante la imagen de su sobrina mutilada (“O could our mourning easy thy misery” II, iii, 57) y la escena en la que Titus suplica a los senadores que liberen a sus hijos, Sacks concluye que la obra podría describirse en los términos que Walter Benjamín utiliza para definir el “trauerspiel” o “play lamentation”⁵¹. Estas obras se centran, según Sacks, en la aparición de personajes a los que la imposibilidad de aliviar el dolor a través del lenguaje les hace aparecer como “petrified, emblematic motifs of inconsolability” (1982: 590). Más tarde analizaremos con más detenimiento este carácter emblemático de la obra y de sus personajes. De momento, es interesante señalar que Sacks señala

⁵¹ Véase Walter Benjamín, *El origen del drama barroco alemán* (1990).

este carácter de la obra en directa relación con “the inability of language to afford a certain kind of transparency or efficacy, as though the passage from word to referent, or from speaker to auditor, were always being blockaded, or worse, interrupted” (1982: 591). Uno de los ejemplos más significativos de que la obra muestra esta separación entre súplica y piedad, entre pregunta y respuesta, es la imagen de Titus dirigiéndose a las piedras tras recibir el desprecio de los senadores:

Titus: (...) yet plead I must.
 And bootless unto them.
 Therefore I tell my sorrows to the stones;
 Who though they cannot answer my distress,
 Yet in some sort they are better than the Tribunes,
 For that they will not intercept my tale (III, i, 35-40).

Las palabras finales de Lucius dirigidas al pueblo romano: “Speak, Rome’s dear friend, as erst our ancestor, /When with his solemn tongue he did discourse” (V, iii, 81-82), muestran para Sack que “the symbolic organ of renewal is now the very tongue that we have seen mutilated or so frequently stopped throughout the play” (1982: 592). Sin embargo, a través de momentos como en el que, tras la muerte de Titus, su nieto se lamenta de que: “My tears will choke me, if I ope my mouth” (V, iii, 174). Sack observa que, finalmente, la obra no plantea una alianza total entre el lenguaje y la expresión del dolor.

En su artículo de 1974 Danson ya señalaba los tres aspectos centrales que Sack destaca ocho años más tarde. Es decir, Danson afirma que la obra presenta, en primer lugar, una serie de personajes cuyas súplicas implorando justicia o piedad nunca son contestadas; en segundo lugar, muestra la imposibilidad del lenguaje de expresar los sentimientos de estos personajes; y, en tercer lugar, señala la aparición de ciertas figuras o acciones emblemáticas que simbolizan la necesidad imperiosa, por parte de los personajes, de encontrar alivio en la expresión de estos sentimientos⁵². Sin embargo, Danson plantea que la obra presenta lo que él denomina “a linguistic disintegration” (1974: 39) debido al predominio de “its extreme, obtrusive rhetorical elaboration” (1974: 34). Según Danson, el lenguaje utilizado por Titus en pasajes como III, i, 219-33, en el que el personaje

⁵² Danson basa gran parte de su análisis sobre la obra en los siguientes versos de Titus: “Let us that have our tongues / Plot some device of further misery, / To make us wonder’d at in time to come” (III, i, 133-35). Para Danson, el carácter emblemático de la obra presenta su punto de partida en la novena definición que se hace del término “device” en el *OED* como “emblematic figure or design, esp. one borne or adopted by a particular person, family, etc., as a heraldic, a cognizance, etc. usually accompanied by a motto” (1974: 33). Según Danson: “*Titus Andronicus* similarly contains a series of devices that adumbrate the imperious need for relief through expression. The mutilated Lavinia is, as we have seen, the central such device, a conceit for the nearness of man to monster when deprived of the humanizing gift of expression, and (more narrowly) an emblematic figure for the plight of the voiceless Andronici in now-alien Rome” (1974: 34).

proclama la necesidad de expresar su dolor verbalmente, es finalmente ineficaz al no presentar una adecuada expresión verbal ante lo extremo de los sentimientos. Según Danson, la risa de Titus ante la visión de las cabezas de sus hijos simboliza “an inevitable progression from linguistic elaboration to the dissolution of language itself” (1974: 38).

La explicación que Danson expone para justificar esta devaluación retórica en la obra tiene su origen en la identificación que en la época isabelina se establecía entre el actor y el orador. Danson señala que esta relación se establecía no por la utilización de un mismo tipo de lenguaje, sino de un mismo tipo de acción por parte de actor y orador⁵³. La acción que se le atribuía al orador no era la acción dramática que imita los acontecimientos reales, sino que correspondía a una serie de gestos con las manos y cuerpo que ilustraban lo que el orador decía⁵⁴. Danson alude a *Gorboduc* como una de las obras de la segunda mitad del siglo XVI que presentaba una retórica desmedida y una acción propia de un orador, es decir, una acción mecánica y paralizada⁵⁵ en relación al tipo de acontecimientos que el texto describía. Según Danson, la continuidad de esta tradición retórica en el drama podría haber provocado su estancamiento y muerte. Sin embargo, la evolución dramática muestra la determinación por parte de los dramaturgos de ampliar las técnicas teatrales en relación a la acción en escena de modo que correspondiese a la definición aristotélica de acción⁵⁶. Según Danson, “in *Titus Andronicus* we see that conversion taking place before us; here

⁵³ Andrew Gurr expone la diferencia que el siglo XVI presentaba entre “acting” y “playing”. Gurr define el término “acting” como “the action of the orator, his art of gesture” (1999: 99). Frente a este término, “playing” correspondía a la acción sobre los escenarios. Gurr cita el libro de John Bulwer *Chirologia, or the Naturall Language of the Hand* (1644), cuyas ilustraciones muestran la convencionalidad de los gestos de los oradores adoptados también por los actores (véase apéndice 10)

⁵⁴ Danson cita a Webster que, en *Overburian Characters*, señala lo siguiente: “Whatsoever is commendable in the grave Orator, is most exquisitly perfect in [“An Excellent Actor”]” (1974: 36). Según Webster es “a full and significant action of body” (1974: 36) lo que une a actor y orador. De igual modo, Danson cita las palabras de Francis Bacon en “Of Boldness”: “A strange thing, that that part of an orator which is but superficial, and rather the virtue of a player, should be placed so high, above those other notable parts of invention, elocution, and the rest; nay almost alone, as if it were all in all” (1974: 36).

⁵⁵ Sobre el carácter convencional del movimiento en la actuación y el efecto de distanciamiento dramático véase Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* (1988).

⁵⁶ Gurr señala también la evolución que experimentan las técnicas dramáticas y señala que “what the players were presenting on stage by the beginning of the century was distinctive enough to require a whole new term to describe it. This term, the noun ‘personation’, suggests that a relatively new art of individual characterisation had developed, an art distinct from the orator’s display of passions or the academic actor’s portrayal of the character-types” (1999: 99). Frente a la artificialidad reinante hasta finales del siglo XVI, este nuevo tipo de caracterización requería una mayor naturalidad. Según Gurr, “by the time Hamlet was written, in fact, ‘Pantomimick action’ was openly condemned as old-fashioned. Thomas Champion in his *Book of Airs* (1601) spoke contemptuously of the old academic acting, the ‘old exploded action in Comedies, when if they did pronounce Memeni, they would point to the hinder parts of their heads, if Video, put their finger in their eye. But such childish observing of words is altogether ridiculous” (1999: 102). Sin embargo, la artificialidad de la interpretación isabelina constituía un elemento ineludible bajo las condiciones en las que los actores trabajaban, ya que aquéllas no permitían que éstos mejoraran sus técnicas interpretativas debido a la gran cantidad de versos que debían memorizar en un periodo muy corto de tiempo: “Theatrical shorthand in the conventions of action that mimed the internal passion must have been essential to the Elizabethan actor. The

the struggle is in the open, the struggle to turn the language of words into the language of action, to convert (even by way of rhetoric) rhetoric itself into dramatic, and specifically tragic, form” (1974: 37).

Por tanto, el carácter negativo de la retórica en *Titus Andronicus* es explicado por Danson en estos términos. Lo que los personajes buscan en el lenguaje, es decir, la expresión de sus pasiones, lo encuentran a través de la acción. Según Danson, en *Titus Andronicus* Shakespeare propone la búsqueda de un nuevo tipo de acción dramática y no retórica, como la que utiliza la oratoria. El análisis de Danson, por tanto, plantea *Titus Andronicus* como una obra de transición y cambio crucial en la evolución dramática del teatro isabelino. Basando su conclusión final en la palabra “wonder’d” de la expresión de Titus “Let us that have our tongues/ Plot some device of further misery, / To make us wonder’d at in time to come” (III, i, 133-35), Danson señala como “wonder” o “admiratio” el efecto que una tragedia debe provocar en el espectador isabelino. La manera de provocar esta sensación en *Titus* no es para Danson, como señala, por ejemplo Waith⁵⁷, a través principalmente de la retórica de la obra, sino a través de la acción. Para Danson, la acción central que actúa como núcleo de la tragedia es la muerte, que con su silencio sustituye a lo que él describe como “imprisoning rhetoric”:

In this play, when words have done their uttermost and failed, Titus breaks through the barriers of incommunicability with the gesture that, because it is the gesture most provocative of wonder, is definitive of Elizabethan and Jacobean tragedy. He takes the final step from rhetoric through madness to death (...) The great tragedies of this period - whether of blood, revenge, or tragedy pure - culminate, like their important precursor *Titus Andronicus*, in the acting out of death, and the rest is, necessarily, silence (1974: 43)⁵⁸.

repertory was hardly ever the same two days running, and the opportunities for rehearsal can have been few in comparison with modern standards. With a part in every play, the leading players can have had little time for doing more while studying their parts than the essential learning of the lines (...) The temptation in such circumstances to introduce stock poses must have been strong, and would have been reinforced by the practice of allocating parts according to acting types. Such a procedure would have reduced the strain on the actor’s ability to ‘personate’ and left him to concentrate properly on his memory” (Gurr 1999: 103).

⁵⁷ Según Waith, en “The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*” (1955), “in describing the proper effect of tragedy many Renaissance critics emphasized what they called ‘admiratio’. In the sixteenth century the word was sometimes used with approximately its modern meaning, but usually retained its basic meaning of ‘wonder’ or ‘astonishment’ (...) *Titus Andronicus* is Shakespeare’s contribution to a special tragic mode. Its final spectacle is both horrible and pathetic. Ovid more than Seneca or the epic poets was the model for both characterization and style, with the result that Shakespeare’s rhetoric of admiration, as seen in such lines as Marcus’s description of Lavinia, is more elegantly florid than of his contemporaries. The hero, in this respect like Tamburlaine or Bussy D’Ambois, is almost beyond praise or blame, an object of admiration” (1988a: 53). Para mayor información sobre el artículo de Waith, véase nuestro apartado sobre la influencia de Ovidio en *Titus Andronicus*.

⁵⁸ Sobre la importancia del silencio en Shakespeare véase Alwin Thaler, *Shakespeare’s Silences* (1929); F.M.Salter, “Shakespeare’s Use of Silence” (1951) y Philip C.McGuire, *Speechless Dialect. Shakespeare’s Open Silences* (1985).

El análisis de Danson es interesante ya que destaca un cambio real que se estaba produciendo a finales del siglo XVI en relación a la forma de interpretar de los actores. Sin embargo, no podemos aceptar las conclusiones de Danson con respecto a la obra en sí. Danson observa una falta de correspondencia entre lo que los personajes tratan de expresar y la retórica que utilizan. Sin embargo, el lenguaje que Shakespeare utiliza en momentos en los que la pasión y el dolor aparecen como desmedidos tiene su base fundamental en la retórica ovidiana y en el tono pasional de los textos senequistas. En ningún momento, o al menos ésa es nuestra impresión, Shakespeare opone en el texto la fuerza dramática de la acción frente a la de la retórica. Ambas son exigidas por el público que es impactado al presenciar el efecto que la unión de estos dos elementos provocaba sobre el escenario. Pese a que Shakespeare, inmerso en el mundo teatral como actor y dramaturgo, fuera muy consciente de los cambios que la interpretación estaba sufriendo, no creemos que su intención fuera plasmar en *Titus* dicha evolución.

3.5.1.2. Lenguaje Visual: Lenguaje Corporal e Identificación con lo Externo

Tanto Clark Hulse en “Wresting the Alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus*” (1979) como J.S.Carducci, en “Shakespeare’s *Titus Andronicus*: An Experiment in Expression” (1987) apoyan sus estudios en la teoría de Danson sobre la “desintegración lingüística” que plantea la obra. Ya observábamos al comienzo de este apartado la postura de Hulse. La siguiente cita de Carducci incluye a éste en el grupo de críticos que destacan las connotaciones negativas que el lenguaje presenta en la obra: “For Titus, as for the other Romans, language becomes ineffectual and confining, a way to hide true feelings behind a mask of rhetoric. Titus must test alternative modes of expression for his suffering” (1987: 2). Hulse comparte también con Carducci esta última idea. Según ambos críticos, la obra presenta ciertos elementos que constituyen lenguajes alternativos al verbal.

Adoptando ciertos presupuestos del análisis de la obra que Rudolf Stamm hace en “The Alphabet of Speechless Complaint: A Study of the Mangled Daughter in *Titus Andronicus*” (1974), Hulse y Carducci señalan como lenguaje alternativo el lenguaje visual. Según Stamm, *Titus Andronicus* refleja una clara fusión entre elementos visuales, que intensifican el carácter teatral de la obra, y una retórica compleja que muestra las inquietudes poéticas del autor en estos años. Según Stamm, Shakespeare experimenta en *Titus*:

With various methods of coordinating speech and gesture, elaborate poetical patterns and effective stage situations, in order to create a poetic tragedy capable of satisfying the demands of the learned lovers of classical poetry as well as those of the naive friends of sensational spectacle (1974: 325).

Al igual que más tarde señalaría Brian Gibbons en “The Human Body in *Titus Andronicus*” (1989)⁵⁹, Stamm señala una clara relación entre el lenguaje visual de la obra y el lenguaje verbal como medios para expresar las pasiones y emociones de los protagonistas y observa como uno de los elementos visuales y con mayor carga comunicativa en la obra el cuerpo mutilado de Lavinia⁶⁰. De este modo, estos dos autores comparten con la crítica feminista, que más tarde destacaremos, la opinión de que el cuerpo de Lavinia constituye una pieza central de la obra. De hecho, los puntos de contacto entre la corriente feminista y ciertas posturas de estos críticos se hacen más patentes al observar que el estudio de Gibbons analiza y apoya la versión de la obra que hace Barbara Warner en 1984, en la que, como ya señalamos en el apartado sobre las representaciones de *Titus*, el sufrimiento de Lavinia y las connotaciones de su violación son destacadas⁶¹. El cuerpo de Lavinia presenta una serie de gestos y movimientos que forman un nuevo alfabeto que, como el mismo Titus señala, los demás personajes pretenden descifrar:

Titus: Speechless complainer, I will learn thy thought.
 In thy dumb action will I be as perfect
 As begging hermits in their royal prayers.
 Though shalt not sigh, nor hold thy stumps to heaven,
 Nor wink, nor nod, nor kneel, nor make a sign,
 But I of these will wrest an alphabet
 And by still practice learn to know thy meaning (III, ii, 39-45).

⁵⁹ Según Gibbons, “the human body the audience see on stage is often endowed in Shakespeare with some significance. It is signalled visually, often supplemented by what characters say, by stage action, by the narrative context, or by all of these. The signal thus transmitted visually through the body often carries a complex code (...) Even though they are non-verbal, these signals are necessary parts of Shakespeare’s full theatrical language, integral rather than optional” (1989: 209).

⁶⁰ Rudolf Stamm representa a Lavinia como “the most extraordinary figure in the play (...) who is deprived of the power of speech in the second act and can express herself through gestures only in all her later scenes, in which she becomes, of necessity, a purely visual theatrical element and is in danger of being no more than a passive image of horror, a stimulus for the violent emotions and speeches of her relatives. The present inquiry observes how Shakespeare uses her in this function, but is also at pains, often with the help of his mirror technique, to give her sparks of an active life and touches of individuality” (1974: 325). Refiriéndose a los gestos de Lavinia, Gibbons señala: “each of them presents a graphic stage image expression of Lavinias’s estrangement from normal communication with others. Moreover, this pitiable isolation is heroically overcome: great physical effort yields full communication of the essential message, and achieves her revenge and cleansing. For Shakespeare the sheer physicality of her suffering is crucially important, so he designs these memorable actions to commemorate it” (1989: 217).

⁶¹ Véanse referencias al artículo de Joyce Green Macdonald titulado “Women and Theatrical Authority: Deborah Warner’s *Titus Andronicus*” (1993) en el apartado en el que comentamos la producción de Warner.

Carducci también otorga al cuerpo de Lavinia un papel central como símbolo, pero esta vez de “a visual image for the inadequacies of communication” (1987: 2). Carducci adopta la tesis de Stamm de una manera parcial y considera que estos gestos corporales “replace ineffectual words (...) Shakespeare experiments with visual signs such as tears, writing in the dust and sand, laughter, lying down, kneeling, ritual, madness, silence, death, folded arms, and breast-beating as signs of grief” (1987: 2). Es sorprendente observar el siguiente comentario de Carducci: “Ironically, in a play concerned with Roman stoicism, the word ‘tears’ appears thirty-three times – more times than in any other Shakespearean play – and the word weep appears seven times” (1987: 5). El número de veces que este término aparece en las obras de Séneca es incalculable. Pese a que Carducci reconoce la importancia teatral de los gestos corporales, señala que ninguno de ellos es finalmente capaz de ayudar a los personajes en la expresión de su dolor. Apoyándose en la teoría expuesta por Danson, Carducci concluye que la única acción que adquiere significado en la obra es la muerte de Titus y el silencio que finalmente acompaña a ésta:

Shakespeare’s use of silence is so important in this play that it becomes a trope or figurative device to mask feelings; it is Lavinia whom Shakespeare uses to image this silence, an important alternative to verbal expression. Other modes of expression have also proven inadequate. Only in death is Titus finally able to find relief. The silence of death is his human response to suffering – the one other place where words (or lack of them), gesture, and emotion unite (1987: 7).

Dando preferencia al elemento visual que destaca Stamm en su estudio, Hulse señala también, al igual que Carducci, la importancia del lenguaje corporal frente a la ineficacia del lenguaje verbal y señala que en *Titus* “the body become the tool for expressing the inner person” (1979: 111). Centrándose también en los de Lavinia, Hulse señala la capacidad de los gestos corporales para expresar el estado emocional de los personajes que encuentran en ellos “emblems of woe” (1979: 111). Pero aparte de estos gestos físicos, los elementos visuales se presentan también para Hulse en muchos otros momentos que califica como “subjective emblems of human passion” (1979: 111). Hulse destaca ciertas escenas en las que se hace referencia a determinados elementos externos al protagonista como, por ejemplo, la fuente alrededor de la cual Titus imagina situarse junto a Lavinia, Marcus y Lucius en III, i, 122-32 y en la que ve reflejado su propio dolor. Frente a estos momentos, en los que los elementos externos en los que se reflejan los sentimientos son expuestos meramente por la retórica, aparecen también situaciones en las cuales los elementos que aparecen sobre el propio escenario se convierten en fiel reflejo del mundo interior de Titus.

Uno de los ejemplos que para Hulse mejor refleja este hecho es la escena en la que Titus aparece escribiendo en su estudio antes de encontrarse con Tamora disfrazada de Revenge (V, ii). Según Hulse: “His study (the building) is his study (the object of his contemplation – his grief and revenge), just as his house is called ‘my woeful house’ (V, ii, 82) and ‘old Titus’ sorrowful house’ (V, iii, 42). Titus’s house is the spatial extension of himself, his sedes or mansion, as surely as in a morality play” (1979: 116). Hulse destaca cómo Shakespeare consigue que se establezca una reciprocidad entre la retórica utilizada y los actores o elementos que aparecen en escena. A éstos se les otorga un carácter simbólico y expresivo con la ayuda de la retórica, al tiempo que este lenguaje adquiere un carácter más teatral al estar en directa relación con lo expuesto sobre el escenario y a la vista del espectador. Hulse hace alusión a numerosos momentos como éstos a través de los cuales la obra:

Calls on a dramatic medium in which Shakespeare can create a stage space both personal and emblematic, stripped of precise geographical identity and capable of breaking down entirely the barriers between the inner and the outer worlds (...) the mad Titus, obsessed with his suffering and his revenge, looks at every object around him for the reflection of his personal state. The rhetorics of Act II and III has mythologized those objects of the external world, so that whenever Titus moves a hand, he is able not just to represent, but to see his suffering. As Titus goes mad, the world of the play becomes the world of insanity (1979: 113).

Uno de los elementos que artículos como los de Stamm, Carducci o Gibbons comparten es el hecho de que se considere esencial la relación personal de Lavinia con Titus o Marcus. Este elemento está directamente relacionado con la validez que estos críticos otorgan al lenguaje de la obra en ciertos momentos. Carducci, por ejemplo, define la retórica que la obra ofrece como “[an] excessively artificial diction” (1987: 3) o “[an] exaggerated language” (1987: 4) al no presentar un lenguaje adecuado para la expresión de sentimientos y para establecer una comunicación lógica entre seres humanos⁶². La incoherencia que se aprecia entre el lenguaje utilizado por Shakespeare en esta obra y lo que ciertos críticos consideran que los personajes desean comunicar se debe a la visión de personajes como Lavinia o Titus como personajes reales, de los que esperamos reacciones normales, según expectativas propias de nuestra época. Observamos comentarios como, por ejemplo, el de Stamm al señalar que la reacción de Marcus ante la imagen de su sobrina mutilada “increase her suffering instead of alleviating it” (1974: 327). Stamm incluye en una nota la

⁶² Carducci presenta esta misma visión del personaje como ser humano en *Titus Andronicus* en “Patriarchal Self Silencing in Shakespeare’s Early Roman Plays (1991) y en “Shakespeare’s Roman Women: Self-Determined, Stoic and Silent” (1993)

reacción de G.R.Hibbard que en su ensayo “The Forced Gait of a Shuffling Nag”, señala que, ante la postura de Marcus, sintió el deseo de gritar lo siguiente: “For God’s sake, man, get her to a doctor before she bleeds to death, instead of standing there talking” (1974: 327). De igual modo, Carducci define la retórica utilizada por Marcus como “a smokescreen of rhetoric” (1987: 2) y la reacción de Marcus como “insensitive to her feelings” (1987: 2). Gibbons, por el contrario, ve en la reacción de Marcus presentada por Warner un acercamiento entre sobrina y tío. Sin embargo, los términos que utiliza para describir los efectos de la retórica utilizada por Marcus son los mismos utilizados por Stamm o Carducci: “It is an effort of will, and an effort of love, to overcome repulsion and fear, to recognise and identify sympathetically with the sufferer, but in so doing to dare to feel the agony” (1989: 218). La relación afectiva entre ambos protagonistas parece constituir para estos críticos la principal pieza de este episodio.

En ningún momento se destaca la validez de esta retórica a la luz del carácter desmedido, pasional e irracional de Séneca o el estigma simbolista y metamórfico de Ovidio. Tampoco se tienen en cuenta elementos dramáticos isabelinos fundamentales para entender por qué la obra presenta una serie de elementos que hoy en día nos pueden parecer incongruentes. Nos referimos principalmente al hecho de que el público isabelino es siempre consciente de que lo que ve en escena es mera ilusión, por lo que no se produce una identificación plena con lo que el personaje está experimentando⁶³. En segundo lugar, no estamos analizando seres humanos, sino construcciones dramáticas. La caracterización de los personajes es estereotipada y emblemática todavía. En *Titus* ni siquiera observamos personajes complejos que presenten claras ambigüedades o conflictos internos, como lo harán más tarde personajes como Hamlet, como ejemplo más claro⁶⁴. Otro de los elementos que hace que se potencie la artificialidad de estas representaciones era el modo de actuar tan formal y estilizado de los actores. La continua demanda de obras por parte de los empresarios teatrales y del público provocaba que los actores no dispusieran de mucho tiempo para ensayar, por lo que utilizaban un repertorio gestual familiar para el público apropiado

⁶³ De nuevo nos gustaría insistir en este elemento fundamental de la escena inglesa en estos años y señalar que, tal y como señala Honan, sobre el escenario isabelino existía “[the] audience’s ‘double awareness’ of the player’s dramatic role and of the player who is only pretending. The Elizabethan actor, as in soliloquies and asides, expresses his sense of being in fact a performer; the boy in female clothes remains for the audience a boy actor and an impersonated female (...) audiences do not forget he is also a stage actor, frail as themselves” (1999: 109). Del mismo modo, Bradbrook destaca que “both writers and audience enjoyed spectacle, but there was no consistence in the degree of realism, and therefore there could have been no complete and permanent illusions” (1990: 12).

⁶⁴ Bradbrook nos recuerda que “the sixteenth-century ideas of decorum were derived from Aristotle’s *Rhetoric* and the *Characters* of Theophrastus; according to current interpretations it was wrong for a character to behave in any other manner than that proper to his type” (1990: 52-53).

para cada tipo de escena, pero alejada del realismo interpretativo⁶⁵. Críticos como Carducci, Stamms o Gibbons observan en las obras acciones o reacciones de los personajes que parecen incongruentes o que pueden resultar improbables. Esto les lleva a emitir juicios críticos desfavorables como ocurre en el caso de *Titus* y muy especialmente en relación al personaje de Lavinia y a la escena en la que se encuentra con Marcus. Este tipo de análisis ignora que el público isabelino no se plantearía estas cuestiones. El espectador no estaba interesado en analizar las motivaciones de los personajes, ni en observar una exacta correspondencia entre causa y efecto, ni se cuestionaba el hecho de que los personajes tuvieran cambios repentinos de personalidad o que los acontecimientos que observaban en la obra no tuvieran una sucesión siempre lógica⁶⁶. El espectador, volvemos a insistir, estaba interesado en el espectáculo, en la poesía y en ser impactado por lo que veía, en ser entretenido. Bradbrook (1990: 8-68) expone ampliamente las convenciones más frecuentes sobre el escenario isabelino y nos demuestra que lo que para un crítico de hoy en día, desconocedor de dichas convenciones, puede ser clasificado como incongruente y de baja calidad literaria era posiblemente uno de los elementos más reiterados y aceptados por los dramaturgos, actores y espectadores de finales del XVI. A la hora de analizar *Titus Andronicus* debemos primero interesarnos por averiguar cuáles eran esas convenciones. Una vez asimiladas, el texto adquiere una nueva forma para un lector o espectador del siglo XXI.

3.5.1.3. Lenguaje Visual: Estilización del Horror en *Titus Andronicus*

Jack E. Reese en “The Formalization of Horror in *Titus Andronicus*” (1970) y D.J. Palmer en “The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in *Titus Andronicus*” (1972) perciben la obra siguiendo parámetros opuestos a los de críticos como Carducci, Stamm o

⁶⁵ Según Honan: “acting was not always skilful or restrained, but at its best it had become highly sophisticated, and it was the more brilliant at the Rose because of the sensible proportions of the theatre. Lifelike realism combined with the utmost stylization; players could make use of stock reactions or stock attitudes, as Alan C. Dessen has shown, inasmuch as stage directions can ask the actor to enter ‘as robbed’, ‘as from bed’, ‘as from dinner’, or ‘as newly come from play’, and the psychology of impersonation was not yet well developed. In his own early plays Shakespeare could rely on audiences’ reactions to very standard types of characters” (1999: 105).

⁶⁶ Bradbrook destaca que el mismo interés del dramaturgo por satisfacer las demandas de su público potencia la falta de realismo sobre el escenario: “The Elizabethan dramatists could hardly have fitted all the ingredients of their play into a strictly logical framework of events. They were expected to supply so much more than a contemporary writer, and to incorporate so much non-dramatic material into their plays. There would have to be a certain amount of song and dancing, if the play were for the boys; a certain amount of swordplay and general fighting, if it were for the men’s theatres. In addition, there might be some costumes or properties to be worked into the play (...) or a special part for an actor with a definite ‘line’ (...) finally, most intractable of all, there was the bawdry and the clowning. At the same time the text had to be filled with ‘sentences’ for the discerning courtier and the sober citizen; jests for the gull and the apprentice; a strict moral code and as many topical allusions as the writer could fit it (...) the use of dumb shows and inductions further discomposed the narrative, by making some of the action telescoped and symbolic, and preventing consistency in the level of realism or convention on which it was presented” (1990: 34-35).

Gibbons. Reese pretende demostrar cómo el éxito de la representación de Brook de 1955 no se debe a que el director diera una nueva forma a la obra a través del ritual y de la estilización ya que, según Reese: “It was not Mr. Brook who formalized the horror in *Titus Andronicus*, but Shakespeare. He introduced highly formal elements which subdue the horror” (1970: 78). Del mismo modo, Waith destaca este carácter ritual y ceremonial de la obra en su artículo “The Ceremonies of *Titus Andronicus*” (1988b). A partir del análisis que hace de “The Peacham Drawing”, Waith concluye que:

Whenever and wherever it was executed, it suggests, in the variety of costume and gesture, something of the visual impact the play had. Many of the most striking appeals to the eye are made by ceremonies – the election of an emperor, a triumphal procession, prayers, a sacrifice, and burial rites, to go less than half way through the opening scene. I believe that these ceremonies and other closely related visual effects make a vital contribution to the meaning of the play (1988b: 138).

Para Reese, la obra debe entenderse teniendo en cuenta este gran carácter visual, ritual, estético, teatral y formal dejando a un lado el interés por las emociones de unos personajes que para él son meras figuras emblemáticas y libres de toda complejidad dramática: “we are not terribly moved by what happens on stage, primarily because we do not believe in the humanity of the characters; we will accept them only as classical echoes or types” (1970: 79). Reese incluso afirma que, aunque la obra es extremadamente sangrienta, el espectador era plenamente consciente de la falsedad y artificialidad de los momentos de más violencia donde la sangre “is often clearly identifiable as red ink or whatever sixteenth-century stage managers used to simulate wounds” (1980: 84)⁶⁷.

Tanto Reese como Palmer destacan la aparición de numerosos paralelismos y repeticiones verbales y escénicas que le otorgan a la obra “a ritualistic impulse” (Palmer 1972: 333). Reese pretende señalar con el análisis de estos paralelismos y estructuras que, a través de ellos, la obra

⁶⁷ Según Gurr, “stage realism did have its simpler levels, of course. Bladders or sponges of vinegar concealed in the armpit and squeezed to produce the semblance of blood were not unknown, and many other realistic details testify to the esteem the players had for realism on this level. In the plot of the Admiral’s *Battle of Alcazar* three characters are executed and disemboweled on stage. The appropriate book-holder’s instruction is ‘3 violls of blood & a sheeps gather’, that is, a bladder holding liver, heart and lungs. The annotator calls blandly for ‘raw flesh’ a little earlier in the same plot. It may even been real blood; calves’ or sheep’s blood does not usually congeal. In *The Spanish Tragedy*, though, a letter said to be written in blood is accompanied by a marginal note ‘red ink’. Some plays had execution scenes involving decapitation. A late anonymous play printed in 1649, *The Rebellion of Naples*, has a stage direction for such an execution, ‘He thrusts out his head, and they cut off a false head made of a bladder fill’d with blood. Exeunt with his body’. The odds are that this was fanciful, since the play was written during the closure of the theatres, but it might explain how the decapitations in plays like *Faustus*, *The Insatiate Countess* and *Sir John Van Olden Barnavel* were done” (1999: 184) (véase apéndice 9).

adquiere un carácter más artificial y reduce considerablemente el efecto sangriento de la obra en su totalidad. Por su parte, Palmer defiende la idea que este carácter repetitivo de la obra refleja, a su vez, la gran importancia del ritual en el texto, cuya principal característica es otorgar un gran orden y control dramático a la obra. Pero además, para Palmer, este carácter formal y estilizado del lenguaje y de la acción de *Titus* presenta un método para reaccionar ante el dolor y la adversidad por parte de los personajes. Enfrentándose a definiciones como la de Carducci al describir la retórica utilizada como exagerada o de una excesiva artificialidad incapaz de establecer comunicación entre los personajes, Palmer considera que la retórica y el formalismo utilizados en ciertos momentos no alejan a los personajes, sino que los acercan y, además, son los únicos medios a través de los cuales se trata de expresar lo que el dolor convierte en inexpresable. Refiriéndose a la retórica utilizada por Titus para exclamar su desconsuelo en escenas como en la que se compara con el mar en furia (“I am the sea; hark how her sighs do blow” (III, i, 226)), Palmer señala que:

There is a modulation through the imagery from the idea of limitless and therefore ungovernable woe to that of relief and purgation through utterance itself. Moreover, the patterned working-out of Titus’s conceits is so controlled in its ordered development that he does indeed bind his feelings “into limits”. Once more, a tension is set up in the style of the dramatic verse between violent anarchic energies and a ritualistic impulse towards the formal devices of their enactment, and it is the turbulent energies themselves that are felt to seek such a formalised means of expression (1972: 333).

Pasemos, por lo tanto, ahora a señalar estos “formal devices” a los que se refiere Palmer, es decir, a los paralelismos y repeticiones tanto verbales como escénicos que señalábamos con anterioridad y que, según Reese, están dotados en ocasiones de una gran carga irónica. Por ejemplo, Reese señala cómo la entrada triunfal de Titus tras la guerra es parodiada en el acto III cuando Titus aparece suplicante frente los senadores ante los cuales aparecía en un principio como principal autoridad y, en el acto IV, cuando observamos otra procesión en la que Titus y Marcus sostienen las cabezas de Quintus y Martius y Lavinia lleva la mano de su padre en la boca.

Las repeticiones verbales son uno de los elementos formales a los que Reese hace referencia, sobre todo a la reiteración de la palabra “hand”⁶⁸. Pero es Albert H. Tricomi quien en “The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*” (1974) desarrolla con más precisión este tema. Según Tricomi, frente a la función del lenguaje metafórico de presentarnos la realidad y las acciones dramáticas fuera de los límites fijados en escena, *Titus* nos presenta un tipo de metáfora

⁶⁸ En el apartado que dedicamos a la influencia de Séneca en *Titus* observamos en la obras del autor latino la misma reiteración de la imagen de la mano.

que presenta literalmente la realidad a la que refiere. La reiteración de las palabras “hand”, repetida sesenta veces, y “head”, nombrada dieciocho veces, hace que el lenguaje utilizado por los personajes recuerde, anticipe y potencie los continuos actos de mutilación que tienen lugar en la obra⁶⁹. De esta manera, a través de una continua reiteración de estos términos, el lenguaje verbal de la obra se convierte, en numerosas ocasiones, en visual, al recordar continuamente al espectador la imagen de cuerpos mutilados presentes en escena. Tricomi define este tipo de imágenes en su artículo con expresiones como “figure of speech brought to monstrous birth” (1974: 13), “images in action” (1974: 14), “metaphors [that] take dramatic life” (1974: 14) o “word become[s] flesh” (1974: 14). Frente a la postura de Reese, en la que la artificialidad dramática hace disminuir el efecto violento de la obra, Tricomi señala que este tipo de lenguaje “imitates the gruesome circumstances of the plot, revealing that Shakespeare subordinates everything in *Titus*, including metaphor, to that single task of conveying forcefully the Senecan and Ovidian horrors that he has committed himself to portraying” (1974: 11).

Directamente enfrentado al de Tricomi se encuentra el ensayo titulado “Lend me thy hand’: Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus*” (1989) de Gillian Murray Kendall. Frente a la opinión de Tricomi, Kendall señala: “the use of metaphors seems to me to distance language further from what it is meant to represent” (1989: 301 n.6). Kendall utiliza la cita que da nombre a su artículo como uno de los múltiples ejemplos sobre los que basa su argumento. Cuando Aaron anuncia a Títus que Saturninus no matará a sus hijos si recibe a cambio la mano de alguno de los Andronici, Títus lo saluda diciendo: “Lend me thy hand, and I will give thee mine” (III, i, 188). Según Kendall, estas palabras, además de referirse al saludo entre ambos, anticipan lo que más tarde va a ocurrir. Kendall, por lo tanto, concluye que, a través de ocasiones como ésta, la obra muestra:

The distance between language and reality, intention and meaning, and of the ways in which figures of speech not only proceed from the way we view the world but also profoundly affect the way we see it (...) when literal and figurative intertwine so closely, one might be tempted to say that meaning becomes indeterminate (1989: 302).

Pese a que Kendall señala que no pretende que su análisis constituya una lectura deconstructiva de la obra, el lenguaje que utiliza en su ensayo inclina a pensar que el crítico apunta a ciertos aspectos de esta teoría. En primer lugar, Kendall señala como uno de los temas centrales de la obra el

⁶⁹ Véase por ejemplo *Titus* III, ii, 21-35.

debate acerca del verdadero significado de las palabras y la imposibilidad del lenguaje de representar la realidad. En numerosas ocasiones oímos decir a los personajes que no entienden lo que se les dice⁷⁰ e incluso a veces surgen palabras como “trimming” o “rape” que adquieren equívocidad⁷¹. Del mismo modo, Kendall señala que los textos literarios que se utilizan para intentar describir la experiencia de Lavinia, como la *Metamorfosis* de Ovidio, no reflejan tal realidad. Es decir, “reality peeps through art but at the same time is distorted by it” (1989: 310). Kendall observa, por lo tanto, una clara relación entre lenguaje y violencia al observar que las palabras destruyen la realidad del texto. El símbolo que mejor refleja esta violencia del lenguaje es, según Kendall, el cuerpo de Lavinia. Imposible de descifrar a través del lenguaje de sus familiares, Kendall indica que la función de Lavinia es “to show that reality is not a text” (1989: 306). A la vez que Kendall realiza un estudio sobre el futuro político de Roma en la obra, también propone unos planteamientos paralelos acerca de la función del lenguaje. Kendall concluye su artículo con las siguientes palabras:

Titus Andronicus is perhaps Shakespeare’s most violent play (...) but that violence, aside from outdoing any other revenge of blood, is the reflection of a violence inherent in the nature of language. What begins as a fragmentation of the body politic ends as a play where the body politic, and many bodies personal, are dismembered, and the rest is not silence but a destructive raving forever displacing closure, unity, quiescence. The violence of *Titus Andronicus* promises never to cease (1989: 316).

Kendall señala que la obra finaliza con Aaron semienterrado y condenado “[to] rave and cry for food” (V, iii, 179). Es decir, para Kendall el final de la obra proclama a Aaron como “the dominant voice” (1989: 316). Esta voz, que continuará resonando en Roma, adquiere un carácter violento y malévolo, como el que Aaron ha mantenido durante toda la obra. La continuidad de la violencia que en *Titus Andronicus* observa Kendall refleja, al mismo tiempo, la imagen de un lenguaje como el de Aaron, violento y malévolo. Es decir, un lenguaje incapaz de transmitir una verdad, mostrar la realidad o llegar a un fin. Es un lenguaje que descubre la ausencia de un único y verdadero significado. El cierre o la unidad a la que hace referencia Kendall es lo que el lenguaje es incapaz de conseguir, ya que nunca llega a alcanzar una unidad plena entre la palabra y su tan deseado referente. Pese a que, como ya hemos señalado, Kendall intenta desligarse de las posturas

⁷⁰ Véase *Titus* II, ii, 157; IV, i, 4; IV, i, 8; IV, i, 30.

⁷¹ Observemos los siguientes ejemplos: Saturninus: “Traitor, if Rome have law, or we have power, / Thou and thy faction shall repent this rape”. Bassianus: “Rape call you it, my lord, to seize my own, / My true betrothed love, and now my wife?” (I, ii, 403-06). Aaron: “They cut thy sister’s tongue, and ravish’d her, / And cut her hands, and trimm’d her as thou sawest” Lucius: “O detestable villain, call’st thou that trimming?” (V, i, 92-94).

desconstructivas, la visión que plantea sobre el lenguaje y los términos que utiliza recuerdan ciertas teorías expuestas por críticos como Paul de Man en “Intentional Structure of the Romantic Image” donde señala que:

It is in the essence of language to be capable of origination, but of never achieving the absolute identity with itself that exists in the natural object. Poetic language can do nothing but originate anew over and over again (...) The word is always a free presence to the mind, the means by which the permanence of natural entities can be put into question and thus negated, time and again, in the endlessly widening spiral of the dialectic (...) Poetic language seems to originate in the desire to draw closer and closer to the ontological status of the object, and its growth and development are determined by this inclination. We saw that this movement is essentially paradoxical and condemned in advance to failure (1970: 69-70).

Consideramos que la aproximación analítica de Kendall nos muestra a un crítico que se aproxima al texto con la finalidad de probar sus propias teorías, en este caso desconstructivas. Kendall elige momentos muy puntuales de la obra que reafirman sus propias ideas sobre el lenguaje y construye un análisis de la obra que nada tiene que ver con lo que Shakespeare trata de crear en *Titus*. Las conclusiones de Kendall son anteriores al análisis del texto y, por supuesto, se alejan de cualquier intento de situar la obra dentro de un contexto literario adecuado. En primer lugar, no se puede justificar que la obra nos demuestre que el lenguaje es incapaz de reflejar la realidad, ya que Shakespeare no trata de presentar la realidad con su lenguaje. En *Titus* se nos presenta un lenguaje dramático cargado de dobles sentidos imprescindibles en ciertas ocasiones para provocar situaciones irónicas que relajan el tono dramático de la obra y que, a la vez, potencian su tono grotesco y cruel. Esto es lo que ocurre en la escena en la que Aaron le corta la mano a Titus. Por otro lado, el hecho de que los personajes no puedan interpretar los gestos de Lavinia y de que la historia de la *Metamorfosis* no coincida plenamente con lo que le ha ocurrido a la protagonista no quiere mostrarnos que la realidad no se puede nunca identificar con el lenguaje, con un texto. El hecho de que los personajes no puedan descifrar lo que Lavinia intenta transmitir tiene una clara función argumental, ya que mantiene la tensión del público hasta el final. El espectador, a través de los planes de Aaron, Chiron y Demetrius y de sus continuas alusiones a Filomela y a Lucrecia, es consciente de lo que le ha ocurrido a Lavinia. La aparición de la *Metamorfosis* en escena no hace sino completar la clara correspondencia que Shakespeare establece entre su protagonista y Filomela, además de reforzar nuestra teoría de que la retórica ovidiana está presente en la construcción dramática del autor.

Volvamos ahora de nuevo al argumento central de los artículos de Reese y Palmer. Es decir, volvamos al modelo ritual que, a través de la reiteración de ciertos elementos, como el verbal, formaliza, controla y ordena el efecto que las acciones violentas de la obra provocan en el espectador. Junto a las repeticiones verbales, resurgen también las escénicas. Tanto Reese como Palmer destacan que, sobre otro tipo de escenas que también actúan como paralelas, las denominadas “kneeling scenes”, en las que aparece un personaje de rodillas pidiéndole algo a otro, son las que más colaboran a potenciar “[the] artistic shape of the play” (Reese 1970: 80) o “[its] formal quality” (Palmer 1972: 328). Recordemos “The Peacham Drawing” y la imagen que se nos presenta en él de Tamora arrodillada frente a Titus implorando piedad ante el inminente sacrificio de Alarbus. Esta ilustración nos muestra, en primer lugar, la importancia de la simetría, el equilibrio y la proporción que adquiere la disposición de los personajes en la escena. En segundo lugar, la imagen destaca la importancia de estos momentos de súplica en la obra. Según Reese, estas escenas pretenden representar visualmente “not piety and respect, as might be expected, but rejected pleas for mercy and justice, vain prayers to indifferent gods, barbaric perversions of solemn rites, and frightening reminders of previous outrages” (1970: 81).

Reese y Palmer destacan la importancia que la obra otorga a la disposición de sus personajes sobre el escenario en momentos centrales de la obra. Gracias a las indicaciones de las acotaciones del primer cuarto de 1594 y de las referencias que se hacen en los diálogos a la ordenación de algunos elementos en escena, observamos que aparecen ante el espectador ciertos grupos de personajes cuya colocación es de gran importancia para la significación del texto. Observamos cómo la obra comienza con la aparición de dos grupos de personajes enfrentados y liderados uno por Bassianus y el otro por Saturninus. En un nivel superior observamos a los senadores y a Marcus Andronicus sosteniendo la corona del antiguo emperador. Reese señala cómo:

Now the scene is symmetrical; facing each other on the main stage are the two hostile groups, the fates of their leaders in the hands of the tribunes and senators who are, appropriately standing above them (...) At this point, then, the entire stage arrangement “points” at the glittering crown borne by Marcus, the competition for which will set in motion the bloody course of events to follow (1970: 82).

Palmer y Reese destacan el carácter reiterativo de este tipo de disposición de los personajes y el formalismo que esto otorga a la obra. Para Reese, sobre todo, esta reiteración dramática no hace sino incidir en el carácter artificial de la obra y en el hecho de que la construcción de los personajes

se aleja de la imagen del ser humano para presentarse “more like symbols being manipulated in an excessively orderly framework, and the carefully-planned stage pictures freeze the characters into symbolic groupings” (1970: 81).

La visión crítica que Palmer y Reese presentan de la obra nos parece muy apropiada al tipo de texto que están analizando. La representación de una obra a finales del siglo XVI en Inglaterra tenía, ante todo, un carácter formal, estilizado, ritual que ambos críticos han visto perfectamente reflejado en la construcción de *Titus Andronicus*. Shakespeare nos presenta una obra en la cual la disposición de los personajes en escena es fundamental para potenciar el carácter formal de la obra, pero también para enfatizar temas centrales del texto como la oposición entre dos bandos políticos o la oposición entre clemencia y crueldad. El elemento formal de *Titus* sería reiterado en escena con la continua aparición de acontecimientos como entradas procesionales⁷², con el marcado elemento musical que esto implicaba, funerales, un sacrificio o banquetes. *Titus* era sinónimo de espectáculo. Dicho espectáculo enfatizaba aún más el carácter visual y también artificial de la representación.

3.5.1.4. El Carácter Emblemático en *Titus Andronicus*

Al igual que ocurre en la primera escena de la obra, la configuración de estos grupos, la disposición de los personajes y el carácter simbólico de éstos a lo largo de toda la obra fueron ya destacados por M. Bradbrook en *Shakespeare and Elizabethan Poetry* (1951). A estos momentos se les denominó “mirror scenes” (1951: 106) y fueron definidos por Bradbrook como “symbolic moments in which the theme of the play is directly embodied and fully stated, by figures who are often grouped in the statuesque manner” (1951: 106)⁷³. Bradbrook otorga a todos los personajes de *Titus* el calificativo de “emblematic or heraldic quality” (1951: 105)⁷⁴. Numerosos críticos hacen

⁷² Gurr señala que “one very spectacular form of display utilising only portable properties was of course the procession. Like a mannequin parade it showed off costumes and accessories to advantage, and as in mannequin parades its members ‘passed over the stage’ in solemn march, probably out on to the stage by one door and into the tiring-house again by the other (...) All the companies liked processions, though the earlier companies and those playing at the Fortune and Red Bull made more of the martial and pompous aspects, and the hall playhouses more of the sumptuous and elegant” (1999: 189).

⁷³ Bradbrook también apunta cómo “the other actors could not engage in business while a long speech was given; they would remain stiffly grouped. They could not drop into the background for there was no background in the Elizabethan theatre. The actors’ chief difficulty was to maintain their statuesque pose” (1990: 24). De igual modo destaca que “the deliberate posturing appears artificial now, but the Elizabethans were accustomed to it in daily life (...) its real justification lay in Queen Elizabeth’s progresses, the pageantry of public ceremonies, and even of executions” (1990: 125)

⁷⁴ Bradbrook afirma que en la obra “formal grouping appears with the first great scene of lament where, after the procession of Titus’s condemned sons, Lucius, his banished heir, stands with sword drawn, whilst Titus kneels and

referencia a este carácter emblemático de la obra, como lo hace Bradbrook⁷⁵. Sin embargo, hay tres autores que centran su estudio en este elemento esencial del texto. Nos referimos a los artículos de Ann Haaker “Non sine causa: The Use of Emblematic Method and Iconology in the Thematic Structure of *Titus Andronicus*” (1970-71), A. Robin Bowers “Emblem and Rape in Shakespeare’s Lucrece and *Titus Andronicus*” (1984) y Katherine A. Rowe “Dismembering and Forgetting in *Titus Andronicus*” (1994).

Haaker destaca la gran carga social y moral que durante los siglos XVI y XVII adquieren los emblemas. El crítico describe la formación de un emblema como la unión entre un lema, una imagen pictórica que representara simbólicamente este lema y una interpretación verbal, a la vez que moral y religiosa, de la idea que ambos elementos representan. Haaker identifica la forma que Shakespeare da a numerosas escenas de *Titus* con la construcción de dichos emblemas y señala que:

In no other play is symbolic spectacle so paramount. The static pictures Shakespeare creates on the stage or suggests in the poetry demand the same type of interpretation as the emblem and require a special technique of play watching. In the putting together of a series of “emblems”, Shakespeare drew heavily upon some of the emblem books then in vogue (...) What matters is the method of combining picture, motto, and explication in order to elicit the desired interpretive response from the audience. Such a method taxes the ingenuity of both dramatist and audience. Herein lies the fascination of the play itself (1970-71: 144).

El análisis de Haaker se basa en la interpretación de muchos de los elementos presentes en ciertas escenas de gran carácter visual de la obra en claro paralelismo con numerosos emblemas de la época. Haaker interpreta, por ejemplo, la imagen de Marcus sosteniendo la corona del emperador en comparación con uno de los emblemas que aparecen en *Devises Heroiques* (1557) de Claude Paradin. Este emblema destaca, según Haaker, “the weighty responsibilities and sorrows that attend the crown” (1970-71: 146). En segundo lugar, la invocación por parte de Bassianus a “justice, continence, and nobility” (I, i, 15) se puede ver representada en otro emblema que aparece en *Essay d’un Dictionnaire* de Daniel de la Feuille. Según Haaker estas tres virtudes son representadas en “three garlands held by a nude infant, winged and crowned with laurel” (1970-71: 149). Haaker

pleads with the stones under his feet. Next, the ravished Lavinia is brought to her father; he invites the whole family to sit on the earth together and wipe one another’s eyes in a kind of ballet of lamentation. Titus sees himself as a figure in a tapestry or a picture (upon a rock), something to move the sorrows of spectators (...) His ravished daughter would be woeful enough if she were only a pictured figure, he says: but she is alive. Nevertheless the effect is that of a living picture rather than of life itself” (1951: 105).

⁷⁵ Gibbons, por ejemplo, señala la aparición en la obra de “formal groupings of figures in sculpture-like attitudes, sometimes the figures are held in a freeze-frame where a sculptural significance is given by dramatic context and physical attitude to a human figure on stage” (1989: 215).

identifica la imagen desafiante de Saturninus con un emblema de Cesare Ripa llamado “Tyranny”, presentada como una clara amenaza al Estado. La expresión “*suum cuique* is our Roman justice” (I, i, 286) de Marcus, al defender a Bassianus cuando rapta a Lavinia, es también relacionada con uno de los emblemas que aparecen en *Iconology* (1779) de Cesare Ripa. En éste, aparece una mujer como la imagen de la justicia sobre una columna en la que está inscrita dicha cita en latín. Haaker relaciona la espada que dicha mujer sostiene con la espada que Mutius utiliza para defender lo que en su opinión es justo, es decir, el compromiso entre Bassianus y Lavinia. Haaker destaca también el emblema llamado “Legibus ac armis” (1613) de Gabriel Rollenhagen, para demostrar que la disposición y el simbolismo de muchos de los elementos que aparecen señalados en estos momentos iniciales de *Titus* están todos reflejados en esta imagen. Nos referimos a elementos que señalan la importancia de la sucesión al trono y valores como el honor y la justicia. Haaker analizará también otros momentos de la obra, como la llegada de Titus a Roma, que comparará con emblemas como el de Otton Van Veen llamado “Virtutus Gloria” en el que se presenta el regreso triunfal de un héroe coronado con laurel al igual que lo es Titus. Uno de los emblemas que más elementos en común presenta con *Titus* es el de Ripa, “Honour, Fame, and Glory”, en el que aparecen “the laurel wreath for renown and reputation, the spear for military honors and greatness of mind, the trumpets as voice of fame, and the monument as memory of great men transmitted to posterity” (1970-71: 153). Haaker analiza el carácter irónico de la comparación que Titus establece entre la virtud de Saturninus y el reflejo de “Titan’s rays on earth” (I, i, 230), al hacer alusión al emblema que representa al sol como “the Sun of Justice and Light of the World whose rays are the origin of life and divine benignity” (1970-71: 154) llamado “Paratheneia Sacra”. Ciertos elementos de la descripción que la obra hace de los elementos que rodean la fosa, como la comparación de Bassianus con “a slaughtered lamb” (II, ii, 223), el reflejo del anillo de Bassianus como “a taper in some monument” (1970: 228), o la cercanía de un árbol y “rude growing briars” (1970-71: 199) cubiertos de sangre, presentan para Haaker una gran carga simbólica cristiana que también presenta el emblema de Whitney llamado “Aculei irrit”⁷⁶.

⁷⁶ En “Shadow and Substance: Structural Unity in *Titus Andronicus*” (1968), John P. Cutts utiliza uno de los emblemas que aparecen en *A Choice of Emblems* (1587) de Geoffrey Whitney como núcleo central de su estudio (véase apéndice 11-a). Según Cutts, “[it] illustrates a ‘greedie dogge’ losing his bone when he is deceived by its ‘Shaddow’ in the ‘brooke’. Significantly, Whitney’s use of the topos is specifically directed against ambition, which ultimately pulls a man down rather than lifts him up. The result of mistaking the shadow for substance is quite liable to be tragedy, as indeed is the case in *Titus Andronicus*” (1968: 161). Cutts analiza los momentos iniciales en *Titus Andronicus* en los que las decisiones de Titus provocan el desorden en Roma y muestran “his blindness” (1968: 162). De igual modo, Cutts observa que los personajes no son capaces de ver la realidad tal y como es sino que en muchas ocasiones son guiados por meras apariencias. Cutt comenta escenas como en la que Quintus y Martius son engañados por Aaron y caen en la

Éstos son sólo algunos de los emblemas que Haaker utiliza para arrojar luz sobre el simbolismo de algunos de los elementos centrales que aparecen en *Titus Andronicus* y para demostrar que Shakespeare utiliza numerosas imágenes con las que el espectador isabelino estaba muy relacionado. Entre los emblemas a los que Haaker hace alusión se encuentran también los que muestran una mano sosteniendo un cetro como imagen de la autoridad real. Haaker señala que el valor simbólico del cetro que Titus cede a Saturninus está representado en el emblema llamado “Non sine causa” de Claude Paradin en *Devises Heroiques* (1557). En dicha imagen, observamos cómo la mano del monarca surge de una nube, señalando el origen divino de su poder. La mano sostiene un cetro que termina también en forma de mano que, a su vez, sostiene una espada. El estudio de Rowe de *Titus Andronicus* se centra, en gran parte, en el análisis de este tipo de emblemas que también encontramos en otras colecciones como la de Gabriel Rollenhagen *Selectorum emblematum centuria secunda* (1613) o en *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne* (1635) de George Wither y que destacan la significación política de la mano en el siglo XVI: “Emblems of severed arms, which are depicted holding a variety of symbolic objects, are explicit icons of power” (Rowe 1994: 287) (véase apéndice 11-b, c, d, e). Basándose principalmente en el tratado filosófico y médico de Galeno llamado *On the Usefulness of the Parts of the Body*, Rowe demuestra que durante el siglo XVI el valor simbólico de la mano estaba íntimamente ligado a la capacidad de actuación tanto personal como política. Este valor simbólico se difundió en todo tipo de representaciones pictóricas o ceremonias políticas, religiosas o sociales. Según Rowe, en *Titus Andronicus*, la continua repetición verbal de la palabra “hand” en momentos en los que se recuerdan las victorias de Titus⁷⁷ y su labor en la construcción de una Roma poderosa; el hecho de que la mano de Titus sea trasladada desde la casa de Titus hasta la corte para más tarde volver de nuevo a un Titus que destruirá el poder del emperador; o la imagen de Lavinia llevando la mano de su padre en la boca poco antes de concluir su venganza, aportan a la figura de la mano un gran valor emblemático. Según Rowe, la mutilación corresponde simbólicamente a la desintegración de Roma como cuerpo político y a una pérdida del poder por parte de los Andronici. Sin embargo, según el crítico, el valor

fosa o en la que Saturninus es continuamente engañado por Tamora y Aaron, o el momento final en el que es Tamora la que es engañada por Titus. Cutts afirma que estos momentos son recurrentes en la obra y le dan orden y unidad. De igual modo, Karen Cunningham en “‘Scars can witness’: Trials by Ordeal and Lavinia’s Body in *Titus Andronicus*” (1990), afirma que “Shakespeare flaunts the ambiguities of circumstantial evidence and reveals how easily the apparently self-evident is misread or manipulated to produce belief that is unwarranted. Calling into question the effectiveness and the possibility of justice in a world where what the eyes see is not sufficient explanation for what men have done (...) Everybody in the play seems to be fooled by appearances, they do not know how to interpret what they see” (1990: 147).

⁷⁷ Véase *Titus* I, i, 166; III, i, 163-64; III, i, 168.

simbólico con el que la imagen de la mano separada del cuerpo se presenta en los emblemas hace que represente también en la obra el poder que poco a poco van recuperando los Andronici y simbolice la autoridad que simboliza la mano del monarca como imagen protectora del cuerpo político. Tal y como señala Rowe:

If dismemberment symbolizes loss of effective action in the world, it is clearly the condition of political agency in the play. The capacity to act, in these terms, is shown to be constructed out of a strategic displacement and display of the signs of disability. The way these severed hands memorialize by display is best illustrated by a final look at *Non sine causa*. This emblem within an emblem suggest that the icons of agency that embody authority and effect are fashioned from a fragmented, already fictive body (1994: 303).

Uno de los elementos que debemos destacar de este artículo de Rowe es su enfrentamiento a una de las posturas que la corriente feminista defiende con más fuerza, como veremos más tarde. Nos estamos refiriendo a la relación que se establece entre la violación y mutilación de Lavinia y la destrucción de su identidad femenina. Rowe se enfrenta a la reiterada dicotomía que artículos con inclinación feminista establecen entre la subjetividad femenina y la autoridad patriarcal en *Titus Andronicus*. Según Rowe, la mutilación de Lavinia no debe ser interpretada “in exclusively genital terms” (1994: 296), sino dentro de un contexto isabelino que destaque el valor emblemático de la imagen de una mano poderosa y políticamente activa. Rowe señala lo siguiente:

Sentimental understanding of subjectivity as interior experience is precisely not the project that this play stages for its audience. But if we imagine that signs of agency can be articulated separately from interiority, as I think they are in the play, we can read Lavinia as an intending agent who deploys manual icons to powerful effect. In taking up Titus’s hand, she assumes the iconography of agency to herself. She deploys the emblematic conventions of empowerment less as a kind of walking *main de justice* than as a *non sine causa*. Thus the function of the stick-writing scene is not to tell us what we already know has happened but to reintroduce Lavinia into the sequence of revenge that leads to the reinstatement of the Andronici in the Roman polis (1994: 301).

Con respecto al valor que la violación de Lavinia adquiere en el texto en directa relación con los emblemas isabelinos nos cabe, por último, señalar el artículo de Bowers. En éste se destaca también la gran relación que hay entre la disposición de las escenas en *Titus Andronicus* y la construcción de los emblemas: “From the beginning of his career, Shakespeare seems to have been fully aware of the poetic and dramatic potential of the emblem” (1984-86: 79). Bowers destaca principalmente el carácter moral que se desprendía de la unión entre el elemento visual y el verbal de estos emblemas y analiza la violación de Lavinia a la luz de estos presupuestos. Es decir, Bowers

señala la importancia que la imagen de la violación supuso para las artes pictóricas a finales del siglo XVI y analiza ilustraciones como las de Henricus Goltzius, o pinturas como las de Tiziano, Agostini Veneziano o Antonio Tempesta, que muestran las violaciones de Lucrecia o Filomela. Bowers destaca cómo estas imágenes señalan claramente las consecuencias sociales de estas violaciones:

The aesthetic effect on the viewer is a personal one (...) but beyond that, the individual is usually portrayed in a social setting of family, friends, and others, so that the viewer also gains an awareness of the social and theological implications of violence by and to the individual (1984-86: 80).

Del mismo modo, Bowers analiza la violación de Lavinia destacando principalmente las consecuencias políticas y sociales de tal acción. Bowers destaca la escena en la que Lavinia aparece mutilada tras la violación como el momento central de la obra. La imagen de Lavinia correspondería a la imagen pictórica de un emblema, mientras que los comentarios de Marcus funcionan como la explicación simbólica de tal emblema. Frente a la postura negativa de muchos críticos ante estos versos de Marcus, Bower señala que:

When viewed in its emblematic contexts, one must conclude that Shakespeare considered this scene to be both rhetorically and dramatically significant. It presents and glosses the most important event in the play, and gives the impetus to a long string of rapidly-developing episodes which result in domestic and social destruction, accompanied by private and public lamentation (1984-86: 90).

Bowers señala que esta imagen de Lavinia será el desencadenante de la crisis política que Roma sufre, destacando que el acto de violencia sobre Lavinia es un acto dirigido a su familia. El elemento privado y el público es agredido en esta acción contra Lavinia:

Titus Andronicus demonstrates the socio-political ramifications stemming directly from the scenes of personal abuse and family grief (...) The emblem of rape at the center of the play has been broadened by the end to an emblem of rapine: the narrowing of focus to the despoliation of the individual is symbolic as well as causative of the more general socio-political upheavals (1984-86: 92-93).

Tras el análisis de esta serie de críticos, cuya principal finalidad ha sido la de exponer de qué manera Shakespeare plantea la interrelación entre dos tipos distintos de lenguaje, el verbal y el visual, observamos la modernidad que la obra presenta si atendemos a las siguientes palabras de Artaud en *El Teatro y su Doble* (1932):

El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión (1986: 80).

La aproximación a la obra que realizan Haaker, Bowers y Rowe podría tener gran validez crítica desde nuestro punto de vista. Como mencionábamos anteriormente, el escenario isabelino es, ante todo, espectáculo, esto es, es ante todo visual. Partiendo de esta base, nos parece interesante tener en cuenta que la obra se presentaba ante un público muy acostumbrado, como hemos visto, a dar significado simbólico a las imágenes. Shakespeare pudo ser consciente de la gran fuerza simbólica que los elementos que presentaba en escena podrían evocar. Sin embargo, no podemos dejar de tener en cuenta que, en el caso de las mutilaciones, el elemento principal era el sangriento. Simbolismo y crueldad aparecerían íntimamente unidos. Es interesante recordar, como hace Bradbrook, que las condiciones en las que un espectador isabelino presenciaba una obra eran totalmente distintas a las nuestras. El hecho de que las obras fueran representadas al aire libre provocaba que muchas evocaciones poéticas no fueran captadas. Sin embargo, el marcado carácter visual, espectacular y emblemático de ciertos elementos que podían estar presentes sobre el escenario, incluso el modo en el que los personajes estaban situados en escena, podían reforzar lo que, a través de la retórica, se intentaba transmitir:

The audience's eyes would not be concentrated automatically as they are in a darkened theatre, and hearing would be more difficult in the open air. To maintain attention it would be necessary to exaggerate movement or statuesqueness, to use inflated delivery and conventional posture. The Miracle plays had been very sensationally acted, and a tradition of some strength established (1990: 21).

3.5.2. El Rito en *Titus Andronicus*

3.5.2.1. Introducción

Como ya señalamos en el capítulo dedicado a las principales representaciones teatrales de *Titus Andronicus*, en 1969 en *The Empty Space*, Brook comenta su producción de la obra de 1955 y la define como: “an austere and grim Roman Tragedy, horrifying indeed, but with a real primitive strength, achieving at times a barbaric dignity” (citado en Dessen 1989: 15). Brook cuidó al

máximo una puesta en escena en la que el tono sombrío y lúgubre de la música, la iluminación, el escenario y la vestimenta de sus personajes presentaban ante el espectador una obra con un marcado carácter tétrico y funesto, a la vez que primitivo y salvaje. Brook potencia el lenguaje visual, corporal y musical frente al lenguaje oral en escenas en las que la imagen y el símbolo impactan al espectador más que la retórica utilizada por Shakespeare en la obra. La utilización que Brook hace de estos elementos escénicos transforma la obra en lo que él llama “a beautiful barbaric ritual” (citado en Dessen 1989: 15) produciendo en el espectador “the most modern of emotions – about violence, hatred, cruelty, pain – in a form that, because unrealistic, transcended the anecdote and became for each audience quite abstract and totally real” (citado en Dessen 1989: 15). En 1969, de nuevo, observábamos cómo Gerald Freedman, guiado por las pautas que Brook utilizó en 1955, crea una nueva producción de la obra en la que el director considera necesario impactar al espectador a través de “visual images that recall the richness and depth of primitive rituals” (citado en Metz 1977: 165-66).

Veinte años transcurren tras la representación de Freedman cuando, desde el 17 hasta el 25 de noviembre de 1989, Daniel Mesguich representa en París en el Théâtre de l’Athénée *La tres lamentable tragédie romaine de Titus Andronicus*. Dos años más tarde, Georges Baal publica en Theatre Research International su artículo “*Titus Andronicus* directed by Daniel Mesguich: The Other Stage Beyond Misery” (1991). Al igual que en la producción de Brook o en la de Freedman, Baal señala cómo con la puesta en escena de Mesguich “one gets the sense of ritual, of religion going through the motions” (1991: 118). De nuevo, observamos en esta producción cómo existe una fusión entre el carácter ritual y el horror que Mesguich intenta plasmar sobre el escenario. Según Baal, la principal atracción de *Titus Andronicus* para Mesguich fue “the extreme violence of the play, (...) the absolute but sublimated horror embedded in its language and its culture” (1991: 110). Para transmitir ante el espectador esta sensación de terror y brutalidad, Mesguich recurre a los mismos procedimientos escénicos que ya utilizaron Brook o Freedman. Mesguich transforma el escenario, el espacio y el vestuario y les imprime un valor metafórico y simbólico que irradiará violencia durante la representación:

Violence in Mesguich’s *mise en scène* is always present, ready to erupt. But no searing cry, no horrific image – no overstatement lost in advance to first degree violence and the tricks of cinema and television. Here we have the violence of words, symbols and metaphors (1991: 119).

Al igual que en las producciones de Brook y de Freedman, la de Mesguich hace predominar la estilización, el formalismo y el simbolismo teatral frente al realismo de muchas otras producciones a las que ya hemos aludido. Este carácter formal se aúna al carácter ritual que estos directores observan en la obra y que, a su vez, inyectan sobre el escenario. Con la mención de representaciones tan alejadas en el tiempo como la de Brook o la de Mesguich, queremos demostrar cómo uno de los elementos principales por los que la obra comenzó a valorarse tras 1955 fue precisamente el carácter ritual del texto y la riqueza que éste podía aportar a la puesta en escena de la obra.

No podemos dejar de mencionar, llegado este punto, que la obra presentada como exposición de elementos rituales, que transmiten fuerzas de carácter violento y de gran significación e impacto para el espectador, nos señala como punto de referencia el teatro de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. El carácter oriental, es decir, ritual y escalofriante del teatro de Artaud y de Brecht es el que observamos en gran medida en producciones que, comenzando en 1955 con Brook, se extienden hasta la de Mesguich a finales del siglo XX.

El llamado “*Verfremdungseffekt*” de Brecht, a través del cual se evita la identificación directa entre el espectador y el personaje e, incluso, entre el actor y el propio personaje al que encarna, al dejar patente que lo que se está presenciando es una obra de teatro y no una imagen de la realidad, se refleja también en este tipo de teatro formal y ritual que da forma a *Titus Andronicus*. Inspirado en el teatro chino, Brecht desarrolla su idea en 1935 en “*Alienation Effects in Chinese Acting*”:

The artist's object is to appear strange and even surprising to himself. He achieves this by looking strangely at himself and his work (...) The audience identifies itself with the actor as being an observer, and accordingly develops his attitude of observing or looking on. The Chinese artist's performance often strikes the Western actor as cold. That does not mean that the Chinese theatre rejects all representation of feelings. The performer portrays incidents of utmost passion, but without his delivery becoming heated (...) [This] is like a ritual, there is nothing eruptive about it (...) The coldness comes from the actor's holding himself remote from the characters portrayed (...) [and from] the spectator (citado en Liebler 1995: 28).

A través de la estilización y del ritual se produce el impacto deseado sobre un público consciente de la teatralidad de lo que presencia. Recordemos la representación tan formal, estilizada, fría e incluso artificial pero, al mismo tiempo, impactante para el espectador que de Lavinia hace Brook tras su violación y mutilación. Gibbons, en su análisis sobre la representación

que Warner hace de *Titus Andronicus* donde se utiliza el cuerpo como elemento comunicativo, señala lo siguiente:

The signal thus transmitted visually through the body often carries a complex code, and it can be brief and allusive as well as prolonged and obvious. Implicit in the human figure at such moments is an element of defamiliarisation, and it is the resultant strangeness, the nature of the transformations, that interest me (1989: 209).

En el caso de la producción de Mesguich, por ejemplo, éste introduce un personaje llamado “The Man” que, sosteniendo dos palomas blancas, vestido con un traje negro y situado en el centro de un escenario vacío, inaugura la obra con los siguientes versos: “Tout va finir, tout va peut être finir/ Au bout de quelques secondes, tout reprend”⁷⁸. Tras estas palabras cae el telón y “The Man” desaparece. Baal señala el distanciamiento de este personaje y su correspondiente efecto sobre el público en términos que nos hacen reflexionar sobre el “Verfremdungseffekt” brechtiano:

What purpose does The Man serve? Towards the end he is integrated in the action, he carries Titus’s message and fulfils the function of a Shakespearian clown. By his appearances, as we expectantly watch him cross the stage eyes fixed on the audience, he prevents us falling into history, he forces us to keep our distance, to not forget that we, the audience, are looking from a twentieth-century perspective at the old history of old Titus. In a sense The Man is the crux of the metaphor which prevents it getting completely immersed in reality (1991: 115).

La relación existente entre el teatro de Artaud y producciones como las de Brook, Freedman o Mesguich se observa en la significación que adquieren en Artaud elementos escénicos como la organización del escenario, la iluminación, la música o el vestuario. Artaud eleva el lenguaje visual, el lenguaje de los signos, el lenguaje ritual sobre el lenguaje hablado. Si es en el teatro chino en el que Brecht se inspira, es en el balinés en el que Artaud encuentra sus puntos de referencia. En *El Teatro y su Doble* (1932), Artaud describe la representación balinesa en los siguientes términos:

⁷⁸ Baal define a “The Man” y a estos versos como “a Beckettian sentence, a Kafkaesque character” (1991: 115). Baal presenta la siguiente interpretación de estos versos: “‘The end is nigh, perhaps the end is nigh / In a few seconds it will all begin again’: Is he talking about the Roman Empire, the vacuum of power after the last emperor or, metaphysically, human suffering? Or should it be taken as the end of the audience’s wait or better still, the transitory nature of theatre itself, beginning where it left off the previous evening? No one knows. All one can say is that in relativizing time, locating the action at a distance, under the light of a reflection of our own time, our own culture, Mesguich is relocating history in Rome, in the Shakespearian canon and in the destiny of the spectator, our contemporary” (1991: 115).

El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del canto, de la pantomima – y en algo del teatro, tal como aquí lo entendemos – restituye el teatro mediante ceremonias de probada eficacia y sin duda milenarias, a su primitivo destino, y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor (...) por medio de este laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros que no dejan de utilizar porción alguna del espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras. Una especie de terror nos sobrecoge cuando pensamos en esos seres mecanizados, con alegrías y dolores que aparentemente no les pertenecen, que están al servicio de antiguos ritos, y parecen dictados por inteligencias superiores. En última instancia no hay nada más sorprendente en este espectáculo – semejante a un rito que uno podría profanar – que esta impresión de una vida superior y prescrita. En un espectáculo como el del teatro balinés hay algo que no tiene ninguna relación con el entretenimiento, esa idea de una diversión artificial e inútil, de pasatiempo nocturno que caracteriza a nuestro teatro (...) Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad. Esa gesticulación intrincada y minuciosa tiene un objetivo inmediato, que persigue con medios eficaces. Los pensamientos a que apunta, los estados espirituales que procura crear, las soluciones místicas que propone son animados, mostrados, alcanzados sin retrasos ni circunloquios. Todo parece un exorcismo destinado a hacer AFLUIR nuestros demonios (1986: 67).

Los demonios que el carácter ritual del teatro balinés arranca del espectador se pueden identificar con las emociones de violencia, odio, crueldad y dolor que Brook reconoce producir en su público a través del ritual y la estilización de su obra. Es interesante observar cómo la forma teatral con la que Brook, Freedman o Mesguich nos presentan *Titus Andronicus* rescata ciertos aspectos esenciales del escenario isabelino. Aunque estos directores no potencian la fusión tan central en la obra entre retórica y violencia escénica, sin embargo destacan tres aspectos que eran capitales a finales del siglo XVI. En primer lugar, otorgan gran protagonismo al aspecto visual y ceremonial de la obra. Es decir, mantienen la esencia del teatro isabelino, el espectáculo. En segundo lugar, a través del distanciamiento que se produce entre el actor y su propio personaje y entre el espectador y lo que está viendo en escena, se suscita en el público el mismo efecto que se provocaba en el público isabelino. El espectador es consciente en todo momento de que lo que está presenciando es una mera ilusión. Por lo tanto, se potencia la artificialidad del personaje y se le aleja de una plena identificación con la persona. En tercer lugar, las técnicas dramáticas que estos directores utilizan impactan al espectador. Se consigue, por tanto, un efecto parecido al que los dramaturgos isabelinos pretendían originar. El público es sorprendido y sobrecogido por el terror, la crueldad y la violencia, aunque en el caso de estas representaciones sea simbólica y no explícita, como lo fue a finales del XVI. Por lo tanto, consideramos que el intento de reconstrucción

dramática que estos directores hicieron de *Titus Andronicus* fue muy válido ya que consiguieron rescatar elementos esenciales del espíritu teatral isabelino.

3.5.2.2. Ritual griego y Psicoanálisis: Muerte y Regeneración

En 1955, Brook se convierte en precursor de dramaturgos como Freedman o Mesguich y además impulsa un movimiento crítico que potencia el carácter ritual de *Titus Andronicus* durante toda la segunda mitad del siglo XX. La aparición de sacrificios, funerales, ceremonias de coronación, matrimonios o banquetes colabora a que una parte importante de la crítica haya considerado los elementos que constituyen estas escenas como piezas cruciales a la hora de analizar la construcción de la obra. El mismo año de la representación de Brook en Stratford, William H. Desmonde publica un artículo llamado “The Ritual Origin of Shakespeare’s *Titus Andronicus*” (1955). Desmonde intenta demostrar cómo la estructura principal sobre la que se sostiene *Titus Andronicus* tiene su origen en los elementos rituales que constituyen la formación del teatro griego y que, más tarde, influirían al teatro romano⁷⁹, del que Shakespeare tomaría muchos de sus modelos teatrales, principalmente de Séneca en el caso de la tragedia. Rush Rehm señala en *Greek Tragic Theatre* (1994) los orígenes rituales del teatro griego, sobre todo en el segundo capítulo llamado “The Festival Context” en el que expone que:

Explanations of the rise of tragedy and the incorporation of tragic performances into the civic and festival life of Athens tend to focus on the following influences: contemporary ritual, including funeral lamentation, hero cults and initiation rites; earlier forms of artistic performance, including song, dance, poetry, and Homeric recitation; Dionysiac worship, ranging from folkdances linked with the harvest to ritualized impersonation, from drunken revels to formal initiation into the Dionysiac mysteries; anthropological paradigms, such as the worship of a cyclical “year-god” who suffers, dies, and comes back to life with the changing seasons; intellectual, spiritual, and creative energies cohering in a “tragic vision”, epitomized in Nietzsche’s brilliantly speculative *The Birth of Tragedy*; or political and cultural forces aimed at promoting civic loyalty, democratic ideology, and social cohesion (1994: 12).

⁷⁹ Para mayor información sobre el carácter ritual del teatro romano, ver la obra de Richard C. Beacham *The Roman Theatre and Its Audience* (1995) en el que el autor señala cómo “the rituals too which were central to Roman worship – the repetition of carefully defined exemplary gestures and verbal formulae – must themselves have formed a repertoire of proto-theatrical acts. Ritual, like theatre, is a self-conscious activity, whose participants meticulously record the necessary details and must follow them scrupulously if the rite is to be effective. The ritual is simultaneously a real event, taking place at the moment of its enactment, and also a timeless replication of itself. Ritual often contains too within its symbolic framework of words and gestures, representative and mimetic elements bordering on the theatrical” (1995: 2-3).

Desmonde observa cómo la estructura de *Titus Andronicus* encuentra su origen en los mitos de Pélope y de Prosérpina principalmente. La importancia en la obra del mito de Pélope se refleja en los “paradigmas antropológicos” a los que Rehm hace referencia y que, además, Desmonde interpreta según criterios psicoanalíticos. El banquete de Tántalo es el elemento de conexión más claro entre ambas historias. Tántalo invita a los dioses a un banquete cuyo principal plato sería el cuerpo de su hijo Pélope mutilado. Sin embargo, Zeus manda reconstruir el cuerpo de Pélope y lo hace resucitar. A partir de este momento, Pélope se convierte en el favorito de Poseidón, quien le ayuda a derrotar al rey Oinamao para conseguir la mano de su hija Hippodamia y convertirse en rey. El destino de Pélope representa la evolución cíclica a la que hace referencia Rehm y en la que aparece un movimiento giratorio de sufrimiento, muerte y resurrección, para dar paso a una consiguiente regeneración. Desmonde establece la relación entre estos mitos y *Titus Andronicus*. Tras el banquete en el que Tamora se come a sus hijos descuartizados, Titus muere y Lucius proclama la regeneración de los miembros del cuerpo político que componen Roma. Al igual que en el mito de Pélope, la muerte y la mutilación se convierte en reconstrucción y vida:

The eating of children, continually recurs in connection with the succession to the kingdom in the houses of Tantalus (...) These religious ceremonies survived in the myths and dramas of the Romans, particularly in Seneca, providing a source for plots for Elizabethan playwrights. This would explain the fact that in *Titus Andronicus* the cannibalistic meal is followed by the death of Andronicus and the accession of his son to the kingship (1995: 63).

Según Desmonde, “the play *Titus Andronicus* is unusually rich in material for psycho-analytic investigation” (1995: 61). Al identificar a los reyes primitivos con la figura del padre, Desmonde acude a las teorías de Freud al observar un claro conflicto entre padres e hijos en los enfrentamientos entre monarcas y herederos al trono. Desmonde identifica el asesinato de todos los pretendientes de Hippodamia a manos de su padre Oinomaos como un claro conflicto presente en el triángulo que Freud desarrolla en el denominado complejo de Edipo. Desmonde aplica estas mismas teorías a *Titus Andronicus*. Titus aparece como un padre defendiendo la posesión de su hija Lavinia, enfrentándose a sus propios hijos e incluso asesinando a uno de ellos. El triunfo final de Pélope sobre Oinomaos es identificado con el triunfo de Lucius al recuperar el poder de Roma que Titus rechaza al comienzo de la obra.

En directa relación con este problema de sucesión presente en la obra, Peter Sacks, en su artículo “Where Words Prevail Not: Grief, Revenge, and Language in Kyd and Shakespeare” de

1982, aporta de nuevo una interpretación que aúna elementos rituales de sociedades primitivas con una clara interpretación psicoanalítica. Sacks, al igual que Desmonde, interpreta el conflicto entre Títus y sus hijos como parte del proceso del complejo de Edipo. Pero su principal aportación se refiere al análisis de la inestabilidad que la discusión sobre la futura sucesión al trono provoca en *Titus*. Sacks explica que este desequilibrio político se debe a la ausencia de un elemento simbólico, como lo era el totem, que represente el poder que el antiguo monarca transmite a su sucesor. La veneración a ese recuerdo, a ese símbolo que representa a la antigua autoridad, propiciaría una sucesión ordenada y pacífica. Según Sacks, en *Titus* no existe ningún tipo de reverencia, respeto o adoración a la imagen del antiguo emperador. Además, cuando la imagen de Títus, posible sustituto de la antigua autoridad, aparece, éste no sirve sino para desestabilizar aún más al Estado con la errónea elección de Saturninus como emperador. Sacks interpreta la imagen que representa al monarca fallecido en términos sexuales como un símbolo de poder en directa relación con un proceso de castración que impone orden a la ceremonia de sucesión⁸⁰:

That symbol, like the totem, originally represents the sexual power of the father, or of the original ruler. But it does so in a curious relation to castration, since the totem is only erected after the death of the father, as a symbol that must be separable from him. In deference to this symbol the sons (...) undergo a form of what Freud called a voluntary symbolic castration. Paradoxically, then, while there is not successful mourning without the creation of a figure for the surviving power of the dead, that power nevertheless works as a source of prohibition and regulation. Founded upon castration, it exerts a castrative force, allowing survivors to exercise the inherited power only in a controlled way (1982: 588).

Según Sacks, la imposibilidad de llevar a cabo una sucesión al trono debido al orden impuesto por el poder que el antiguo monarca transmite al nuevo heredero hace que la inestabilidad política se refleje en términos sexuales. Se producirá un desorden en “the regulation and exercise of the survivor’s sexuality” (1982: 588). De ahí el paralelismo entre la inestabilidad política a manos de Saturninus, su elección de Tamora como emperatriz y la consiguiente violación de Lavinia como símbolo de la destrucción de los Andronici y de Roma, en general, como sistema político.

⁸⁰ Sacks identifica la segmentación de los palos que aparecen en el primer “dumb-show” de *Gorboduc* con la fragmentación del totem y, por lo tanto, con la inestabilidad política que se crea tras el traspaso de poder de Gorboduc a sus dos hijos antes de su muerte. El dumb-show relata lo siguiente: “First, the music of violins began to play, during which came in upon the stage six wild men, clothed in leaves. Of whom the first bare in his neck a fagot of small sticks, which they all, both severally and together, assayed with all their strength to break; but it could not be broken by them. At the length, one of them plucked out one of the sticks, and brake it; and the rest plucking out all the other sticks, one after another, did easily break them, the same being severed; which being conjoined, they had before attempted in vain”. Esta cita corresponde a la edición de la obra de T.W.Craik (1974).

Es apropiado volver de nuevo a Desmonde en este punto, ya que la violación de Lavinia es otro de los elementos que este crítico relaciona con la mitología y el ritual griego, en particular con la historia de Prosérpina. Durante uno de sus paseos, Prosérpina fue tragada por la tierra y raptada por Plutón. Tras el rapto de Prosérpina, el trigo dejó de crecer hasta que Zeus ordenó a Plutón que devolviera Prosérpina a su madre Demeter en Eleusis. Prosérpina, sin embargo, estaría ya ligada indefinidamente al infierno tras tomar una semilla que le impedía volver a la superficie para siempre. A partir de ese momento, Prosérpina vivió la mitad de su vida en el infierno y la otra mitad en la tierra. Desmonde señala que el hecho de que Lavinia fuera violada cerca de una fosa “presents a striking similarity to the ancient ritual, in which Persephone is ravished, and taken to the underworld by Pluto” (1955: 63). Sin embargo, la relevancia de este mito es, de nuevo, la aparición de un movimiento cíclico de muerte y regeneración que ya señalábamos en el mito de Pélope. La vuelta a la vida de Prosérpina se conmemoraba en los Misterios de Eleusis celebrados a unos doce kilómetros de Atenas, durante la siembra del mes Boedromion, es decir los meses de septiembre y octubre. La obra de Eurípides *Las Suplicantes* (423 a.C) se situaba en esta ciudad y presenta un claro contraste entre el marcado carácter de fertilidad, de regeneración que implica Eleusis y la imagen de muerte que domina en la obra. Tal y como señala Rhem con respecto a las escenas iniciales del texto:

The chorus admits that their request is inappropriate to Eleusis, given that the Mysteries represent a symbolic conquest over death, for they have come to consign corpses eternally to the underworld, to “bury the dead” (173-74). That phrase rings out like a leitmotif throughout the play, and the word “corpse” is sounded as the first or last word of the trimetre line eighteen times. In a tragedy overwhelmed with the dead, the contrast with the Mysteries and the Proerosia is striking – a cycle of violence and death set against the rites of rebirth and regeneration (1994: 123-124).

La última frase de Rhem podría aplicarse plenamente a *Titus Andronicus*. Parece sorprendente aunar la violación de Lavinia con el mito de Prosérpina como hace Desmonde, ya que esto supone la fusión de la violencia, mutilación y muerte con la regeneración y la vuelta a la vida. Sin embargo, la estructura de *Titus Andronicus* puede entenderse como parte de un ciclo que desemboca en el resurgir de la unidad política a través de acciones brutales de violencia, mutilación y sacrificio, que actúan como elementos necesarios para la purificación y restauración de Roma. Desde este punto de vista, la violencia actúa como una de las vías a través de las cuales se consigue la estabilidad política y social.

El estudio que hace Desmonde de *Titus Andronicus* nos presenta dos vías de análisis muy diferenciadas. En primer lugar, consideramos totalmente válido un análisis que pretenda averiguar los orígenes rituales y mitológicos del teatro para más tarde comprobar si se ven reflejados en la construcción de ciertos aspectos de *Titus*. El ciclo de destrucción y regeneración que se observa en historias como las de Pélope o Prosérpina se debe tener muy en cuenta a la hora de analizar la obra, ya que *Titus* presenta una clara oposición entre orden y desorden, entre destrucción y regeneración. Pero no sólo es eso lo significativo de estas historias: la aparición de elementos como el canibalismo, la mutilación, y la violencia nos muestra que, a la vez que la obra es un claro representante del teatro violento que se creaba en estos años, *Titus* presenta aspectos muy relacionados con estas narraciones mitológicas. Éstas estaban muy presentes en textos de autores muy conocidos por Shakespeare, como Ovidio. La referencia a mitos como el de Filomela, la marcada retórica ovidiana en ciertas escenas y la aparición de la *Metamorfosis* en escena nos apuntan insistentemente la influencia de Ovidio en *Titus*. Ovidio narra en la *Metamorfosis* la historia de Prosérpina y de Pélope, además de muchas otras historias en las que aparecen como centrales la mutilación, la violación y la regeneración. Mientras que Ovidio potencia el elemento poético y natural de estos procesos de restauración, en Séneca y en obras de autores como Marlowe, Peele o Kyd, Shakespeare encontraba modelos suficientes como para transformar, en ciertas escenas de su obra, el tono poético en sangriento y macabro. Las narraciones mitológicas estaban muy presentes para los autores de finales del XVI, que veían en la unión entre el mito y la violencia un elemento crucial para el éxito de su obra. El intento de encontrar en el carácter mitológico y ritual del teatro clásico la base para el análisis de ciertos elementos de *Titus Andronicus* nos presenta una aproximación al texto válida. Sin embargo, Desmonde conjuga una crítica, que podríamos clasificar como tradicional, y otra psicoanalítica que, desde nuestro punto de vista, no se debe aplicar a un texto como *Titus Andronicus*, si lo que realmente pretendemos es descubrir su valor dramático. Aunque las conclusiones de Desmonde y Sacks sean totalmente aplicables a la estructura que presenta la obra, la metodología que utilizan es incorrecta. En ningún momento, este tipo de aproximación está centrado en percibir a través de qué técnicas dramáticas Shakespeare pretende reflejar la inestabilidad política a la que Sacks hace referencia o el enfrentamiento familiar que destaca Desmonde. Uno de los aspectos más interesantes a la hora de analizar *Titus* es descubrir cómo trabajaba su autor, qué textos pudieron influirle, qué técnicas dramáticas, cuáles fueron los autores contemporáneos que pudieron servirle de modelo. Las explicaciones psicoanalíticas de

Titus utilizan al texto para reafirmar unas teorías que nada tienen que ver con el proceso de construcción real de la obra.

3.5.2.3. Sacrificio y Distinción Cultural en *Titus Andronicus*

La correspondencia entre violencia y expiación nos hace adentrarnos de lleno ahora en el papel central que el sacrificio como medio de purificación y restablecimiento de la estabilidad social adquiere para cierta crítica de *Titus Andronicus*. Paradójicamente, el sacrificio en la obra actuará como desencadenante de la crisis política en Roma y de la consiguiente, y supuesta⁸¹, reestructuración que la ciudad experimenta al final de la obra. En 1979, William W.E.Slights escribe un artículo llamado “The Sacrificial Crisis in *Titus Andronicus*”, en el que analiza cómo el sacrificio de Alarbus es el desencadenante de todo el conflicto político que se origina en la obra. Basado en las teorías de René Girard en su estudio *Violence and the Sacred* (1972), el de Slights será el primero de una serie de artículos centrados en *Titus Andronicus* y apoyados en las teorías de una antropología cultural cuyas principales fuentes serán las teorías de Girard y las posturas de antropólogos como Clifford Geertz o Mary Douglas.

Girard, ejemplificando sus teorías con mitos de las tragedias griegas y con prácticas de pueblos primitivos, expone en su estudio cómo la crisis que nace en sociedades que no poseen un sistema judicial firme se debe a la imposibilidad de contener una violencia que amenaza con extenderse y dañar a la comunidad. Las consecuencias de tal fracaso se verán reflejadas en la fuerza de una violencia transformada en venganza que destruirá familias y sociedades enteras:

Vengeance, then, is an interminable, infinitely repetitive process. Every time it turns up in some part of the community, it threatens to involve the whole social body (...) The multiplication of reprisals instantaneously puts the very existence of a society in jeopardy, and that is why it is universally proscribed (1972: 15).

El único medio disponible y eficaz para reprimir tal violencia es el sacrificio:

In a universe where the slightest dispute can lead to disaster – just as a slight cut can prove fatal to a hemophiliac – the rites of sacrifice serve to polarize the community’s aggressive impulses and redirect them toward victims that may be actual or figurative, animate or inanimate, but that are always incapable of propagating further vengeance (...) The

⁸¹ A lo largo de este repaso a las distintas aproximaciones a la obra por parte de la crítica de la segunda mitad del siglo XX, veremos cómo gran parte de los análisis de la obra ven en la conclusión de ésta indicios que apuntan hacia una fractura en Roma que Lucius no es capaz de recomponer.

sacrificial process prevents the spread of violence by keeping vengeance in check (1972: 18).

Para que este proceso sea válido hace falta que la elección de la víctima sea la apropiada. Pese a que Girard considera que ésta debe presentar algún tipo de semejanza con la comunidad en la que va a ser sacrificada, sin embargo debe ser un elemento externo a ésta, diferente, marginal: “Between these victims and the community a crucial social link is missing, so they can be exposed to violence without fear of reprisal. Their death does not automatically entail an act of vengeance” (1972: 13).

Utilizando las teorías de Girard, Slights señala que el sacrificio de Alarbus, pese a lo que muchos otros críticos han señalado⁸², no es una muestra de crueldad por parte del general. Titus intenta apaciguar las almas⁸³ de sus hijos asesinados en la guerra para así evitar que éstas dirijan su furia⁸⁴ hacia los que aún continúan en vida y puedan crear un estado de confusión en Roma. En “The Crisis of Ritual in *Titus Andronicus*” (1994), basado en los mismos supuestos que el de Slights, Stephen X. Mead señala que “unless Titus is ritually cleansed, the residual violence of the Gothic Wars, which clings to him like dried blood, threatens to contaminate Rome and to erupt into civil

⁸² Sommers destaca “the cruelty of Titus in countenancing the ritual murder of the eldest son of the captive queen. This error releases the whole conflict; it is the source of the tragedy” (1960: 277). Nancy Lenz Harvey señala que el sacrificio de Alarbus está inspirado en la escena “Slaughter of the Innocents” de *The Shearmen and Taylor’s Play* del Coventry Cycle. Según Harvey: “it is possible that Shakespeare’s inclusion of the scene was inspired by the appeal which the ‘slaughter of the Innocents’ - with its raging, roaring Herod, - held for the popular English audience long familiar with the mystery plays” (1969: 29). Coincidiendo con la opinión de H.T.Price en “Construction in Shakespeare” (1951), Harvey sitúa el comienzo de la tragedia de Titus en la decisión de sacrificar a Alarbus e ignorar las súplicas de Tamora. Stephen J.Teller apunta que el sacrificio de Alarbus “serve[s] to make Titus a less than sympathetic character and to make his fall from happiness more justifiable”. Según Teller, este sacrificio es estructuralmente una de las piezas centrales de la obra, ya que constituye “the motivation for Tamora’s hatred” (1978: 345).

⁸³ Shakespeare plantea aquí una situación que corresponde a la realidad de las creencias romanas que Franz Cumont analiza en su estudio *After Life in Roman Paganism* (1959), donde leemos que: “If the dead ask for fresh water, with which to quench their insatiable thirst, they are above all eager for the warm blood of victims. This sacrifice to the dead was at first often a human sacrifice of slaves or prisoners, and barbarous immolations of this kind had not entirely disappeared even in the historic period (...) It is said that these sacrifices were intended to provide him who had gone to the other world with servants and companions, as the offering of a horse gave him a steed, or else that, in case of violent death, they were meant to appease the shade of a victim who claimed vengeance (...) But originally the object of this sacrifice, as of the sacrifice of animals, was essentially to ensure the duration of the undefinable something which still inhabited the tomb” (1959: 51). Véase también E.O.James, *Origins of Sacrifice. A Study in Comparative Religions* (1932).

⁸⁴ Cumont señala de qué manera la furia de las almas que no habían recibido un entierro y unas ofrendas adecuadas podían materializarse según las creencias romanas: “There is one class of the dead which is peculiarly noxious, those namely who have not been buried (...) From the most ancient times the beliefs reigned among all the peoples of antiquity that the souls of those who are deprived of burial find no rest in the other life. If they have no ‘eternal house’ they are like homeless vagabonds. But the fact that the dead had been buried did not suffice; their burial must also have been performed according to the traditional rites (...) it was believed, as we have already stated, that when the dead had not obtained the offerings to which they had the right, they suffered and that their unquiet spirits fluttered near the corpse and wandered upon the surface of the earth and the waters, taking vengeance on men for the ills men had inflicted on them” (1959: 65).

violence. They need a sacrifice of expiation” (1994: 464). Titus pretende “t’appease their groaning shadows that are gone” (I, i, 126). El error de Titus, por lo tanto, no está en la decisión de llevar a cabo un sacrificio, sino en la elección de Alarbus como víctima.

Aparentemente, Alarbus es la víctima apropiada según la opinión que anteriormente veíamos de Girard con respecto a la elección de tal víctima. Alarbus parece corresponder a esta descripción de Girard:

What we are dealing with, therefore, are exterior or marginal individuals, incapable of establishing or sharing the social bonds that link the rest of the inhabitants. Their status as foreigners or enemies, their servile condition, or simply their age prevents these future victims from fully integrating themselves into the community (1972: 12).

Alarbus parece ser la víctima adecuada al no poseer un vínculo con la comunidad a la que se le ofrece el sacrificio. Alarbus pertenece a un grupo social, los godos, alejado de la construcción propiamente romana. Este grupo, liderado por Tamora y Aaron, se introduce en una ciudad cuyos límites físicos, políticos y sociales parecen estar bien delimitados. Los márgenes entre lo externo y lo interno, entre lo bárbaro y lo civilizado, entre lo godo y lo romano, aparecen inicialmente ante el espectador como piezas claves que ordenan la estructura de la obra. Alan Sommers, en “Wilderness of Tigers’: Structure and Symbolism in *Titus Andronicus*” (1960), será el primero en señalar que “the essential conflict in *Titus Andronicus* is the struggle between Rome, and all that this signifies in the European tradition to which we, and Shakespeare, belong, and the barbarism of primitive, original nature” (1960: 276).

A primera vista, la obra plantea esa oposición que Sommers ve tan clara y que, como Francis Barker señalaría *The Culture of Violence* (1993), invita a reconocer la aparición de “underlying forms of categorial and representational organisation in *Titus Andronicus* which disclose an anthropology that is properly-speaking structural” (1993: 146). Basado en un análisis procedente del estructuralismo lingüístico, Claude Lévi-Strauss analizaba el origen de la organización familiar aplicando lo que denomina antropología estructural⁸⁵. Procedentes de diferentes regiones del mundo y de distintos esquemas sociales, Lévi-Strauss analiza y fragmenta pautas de comportamiento de distintos núcleos familiares que adquieren significado dentro de un sistema de actuación común de estos miembros. A través de este análisis y descomposición en categorías,

⁸⁵ En *Structural Anthropology* (1963), Lévi-Strauss señala: “In the study of kinship problems (and no doubt, the study of other problems as well), the anthropologist finds himself in a situation which formally resembles that of the structural linguist. Like phonemes, kinship terms are elements of meaning; like phonemes, they acquire meaning only if they are integrated into systems” (1963: 34).

Lévi-Strauss alcanza sus conclusiones. Basándose en éstas, Barker considera que *Titus Andronicus* presenta un sistema en el que los rituales, las ceremonias y las pautas que, en general, marcan el comportamiento de los personajes en la obra responden a una “structural anthropology of bipolar civility and barbarism” (1993: 151). Barker encuentra la base de esta antropología estructural en la reiteración de determinados comportamientos sociales puntuales, como el funeral o el sacrificio y en la continua evocación de la simbología y valor de dichos rituales. La reiteración de estos acontecimientos dibuja la división entre lo interno y lo externo al núcleo social que representa Roma. Haciendo referencia explícita al tipo de funeral que se otorga, por un lado, a Saturninus, Titus y Lavinia y, por otro, a la negativa de tales ritos funerarios⁸⁶ para Tamora y Aaron, Barker señala que:

The text is thus bracketed by elaborate funeral ritual on the one hand, and its marked lack for those who are not of Rome on the other: rites are counterposed to waste. This contrast represents the formation of an “anthropological” structure which is rehearsed over and over again in the play (...) it establishes a boundary between behaviour and belief that is marked as being within the community, and that which is not. To one side of the boundary lies culture, and to the other lies either unmarked behaviour, or behaviour which is marked as the determinate “other” of culture (1993: 148).

Sin embargo, Barker percibe la dificultad que la obra plantea a la hora de mantener, de una manera clara, la delimitación de tales márgenes culturales y señala cómo “there seems to be a transgression of the line which demarcates the boundary between the civil and the savage” (1993: 193).

Llegamos aquí a un punto crucial en el repaso a la recepción crítica de *Titus Andronicus* en esta segunda mitad del siglo XX y al que debemos dedicar especial atención. Esta confusión entre la identidad y la alteridad, entre el godo y el romano, entre el “Moor” y el resto de personajes en *Titus Andronicus* es el elemento principal que, entre muchos otros, críticos como Slights (1979), Kerr (1992), Mead (1994), Liebler (1994, 1995), Washington (1995), Smith (1996) o Vaughan (1997) han querido destacar en sus estudios sobre la obra. Más adelante prestaremos la debida atención a estos críticos. Por ahora, volveremos a Girard y a las teorías expuestas principalmente por Slights y por Mead. Ahora podemos señalar cómo la razón por la que Alarbus no es la víctima apropiada para el sacrificio es que tanto él como el pueblo al que representa se integran en la comunidad romana y pasan a constituir una parte importante de ella. Tal y como Tamora señala

⁸⁶ Cumont expone que “the denial of interment was thought to be the source of infinite torment for the dead as for the living, and to throw earth on abandoned corpses was a pious duty (...) The pain represented by lack of burial was the worst chastisement called down by imprecations on enemies on whom vengeance was desired” (1959: 64).

tras ser proclamada emperatriz de Roma: “I am incorporate in Rome / A Roman now adopted happily” (I, i, 462-63). Por otro lado, Roma se convierte en “a wilderness of tigers” (III, i, 54). Las distinciones entre godos y romanos se oscurecen y los límites entre ambas culturas desaparecen. El “otro” se integra en el “yo”, por lo que el sacrificio de un miembro de la comunidad desemboca en la irrupción de continuos actos de venganza que hunden a Roma en un grave conflicto interno. El sacrificio, por lo tanto, queda invalidado.

La consecuencia más directa de esta crisis sacrificial será que Roma, como identidad social, pierde su significado ya que sus márgenes culturales, representados por la imagen de sus murallas, han sido traspasados. Nadie mejor que Naomi Conn Liebler en su artículo de 1994 “Getting it all right: *Titus Andronicus* and Roman History” define la desintegración de la identidad cultural de Roma en los términos que estamos manejando. Utilizando las afirmaciones de Foucault en “A Preface to Transgression” y de Mary Douglas en *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (1966), Liebler señala que:

In the terms by which a polis defines itself, margin represents the verge, the limits by which one is citizen or alien, “one of us” or “one of them”. Moreover, as the anthropologist Mary Douglas has argued, “all margins are dangerous. If they are pulled this way or that the shape of fundamental experience is altered. Any structure of ideas is vulnerable at its margins”. The reason for this metamorphosis, as Foucault has explained, is that margins, or boundaries, define the licit, the permissible, the orthodox. Margins contain cultural definitions and ideologies. Altering margins can in some ways prove more dangerous than penetrating or transgressing them. If corrected, a transgression stands as a violation of an orthodoxy which is retained; if uncorrected, it has the far more serious effect of actually altering that orthodoxy by changing the definitions of licit and illicit, that is, the definitions of a culture itself (1994: 275).

Según Slights y Mead, la recuperación de la identidad romana, la lucha contra la transgresión y la invasión del “otro” se lleva a cabo a través de un nuevo sacrificio. Sin embargo, la víctima varía de un crítico a otro. Mead considera que el banquete y el asesinato de Saturninus son los sacrificios que finalmente acabarán con la ola de violencia en Roma y determinarán “who is in the community and who is not and what identities distinguish members of the community from one another” (1994: 477). Sin embargo, según Slights es Titus la verdadera víctima del sacrificio final que libera a Roma de la invasión del “otro”. Titus, cuya decisión de sacrificar a Alarbus produce una oleada de venganza en Roma, será el que redimirá a su pueblo a través de su muerte. La actuación de Titus funciona, en las primeras escenas de la obra, como veneno para Roma mientras que su muerte actuará como antídoto. Titus, según Slights, actúa como “pharmakos”

(1979: 28)⁸⁷. El origen de tal término se encuentra en el texto de Platón *Fedro*, en el que se discute los orígenes de la escritura. Derrida, en su artículo “Plato’s Pharmacy”, señala el sentido ambiguo de tal término que define como “a remedy, a beneficial drug” y, al mismo tiempo, “a harmful substance” (citado en Drakakis 1996: 17). Titus es, a la vez, el origen y el final de la violencia en Roma.

Según Drakakis “is it significant that both in Plato and in Derrida the body itself becomes a metaphor for the community, engaged in an act of violent expulsion which serves to disinfect its very being” (1996: 17). De igual modo, en *Titus*, como ya hemos reiterado en varias ocasiones, Roma es representada como un cuerpo mutilado, desmembrado y enfermo. El sacrificio del “pharmakos” representa en la obra la curación del cuerpo político que representa la ciudad⁸⁸. Podríamos aquí conectar esta idea con la identificación que hace Artaud entre el teatro y la peste en la que el dramaturgo señala cómo “el teatro como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que sólo termina con la muerte o una purificación extrema” (1986: 34)⁸⁹.

En *Shakespeare’s Festive Tragedy* (1995), un estudio sobre los orígenes rituales de la tragedia y su aplicación a Shakespeare, Liebler señala la purificación que se lleva a cabo a través del sacrificio del “pharmakos” en estos términos:

Tragic heroes are their communities’s *pharmakoi*, constructed by and at the same time constructing their communities. Because they constitute the site of all that the community stands for, including its conflicts and crises, they must be removed, taking, if only temporarily, those conflicts and crises with them. Their removal, or sacrifice, in turn reconfirms or reinscribes the community in the image it has chose for itself, or more

⁸⁷ Girard también discute las características de la víctima, del “pharmakos”, en *Violence and The Sacred* (1972 :39-67).

⁸⁸ Mead señala cómo la regeneración de Roma se encuentra ahora en el cuerpo de Lucius como encarnación del poder de Roma: “The curative process has begun with the redirecting of violence. The precise mechanism for this redirection is the inflicting of non-fatal wounds on the body of Titus’s last-remaining son, returned exile and saviour, who absorbs with his own body the intestine shocks directed at the entire body politic” (1994: 29). Según Liebler: “Because the relation of body and state is more than metaphoric or metonymic, the hero becomes *pharmakos* through the objectification of the protagonist’s body as the body of the state. By a process of mystification requiring ritualistic redress, the protagonist literally embodies the sociopolitical taint, disease, or disruption that produces political anxiety and destabilizes the polis. The death of tragic protagonists at the ends of their plays represent a kind of self-surgery by the community” (1995: 17; cursiva en el texto).

⁸⁹ Artaud continúa señalando: “Asimismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hacen caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la baja, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera” (1986: 34).

accurately, in the image chosen by its particular surviving structures of authority (1995: 16; cursiva en el texto).

Los términos del discurso utilizado por Liebler nos trasladan a la definición de cultura y de individuo que plantea Clifford Geertz en *The Interpretation of Cultures* (1973) y que Greenblatt acuñará en *Renaissance Self-Fashioning* (1980). Según Geertz, la cultura es:

A set of control mechanisms – plans, recipes, rules, instructions (what computer engineers call “programs”) – for the governing of behaviour (...) man is precisely the animal most desperately dependent upon such extragenetic, outside-the-skin control mechanisms, such cultural programs, for ordering his behavior (1973: 44).

El ritual en *Titus Andronicus* funciona como uno de estos mecanismos de control que mantienen a la comunidad en orden y conservan sus distinciones culturales. El sacrificio se incluye dentro de las estructuras autoritarias⁹⁰, a las que Liebler hace mención, y que producen, dibujan, confeccionan o elaboran la imagen de la comunidad romana en este caso. Frente a la concepción del rito planteada por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (1957)⁹¹, que sitúa el origen de éste en la imitación de la repetición de los ciclos naturales, críticos como Liebler, Mead o Slight consideran el rito como artificio creado por el hombre. El ritual es una construcción por parte de los miembros de la comunidad para preservar la integridad de ésta a la vez que sus márgenes culturales. A su vez, el

⁹⁰ Llegado este punto creo interesante destacar un estudio realizado por F.Saxl llamado “Pagan Sacrifice in The Italian Renaissance” (1938-39), en el que plantea el significado político y la imagen de poder y autoridad que el sacrificio romano adquirió también para la sociedad renacentista. Saxl señala lo siguiente: “The revival of interest in Roman sacrifice had its political aspect. The grand scenes of state sacrifice on triumphal arches and columns, on marbles and on coins must have made a deep impression on those who sought immortality through the agency of art. Victory and sacrifice are linked together (...) The sacrifice is here used as a symbol of the fighting strength of the Renaissance prince (...) It may be taken as another indication that the imperial triumph and the state sacrifice had become for the Renaissance Italians a symbol of the political greatness of their forefathers, just as the interest in Livy and other Roman historians is evidence of the revival of interest in Roman political thought. The climax is reached in Machiavelli’s *Discorsi sopra le Decbe di Tito Livio*. Machiavelli the prophet of national revival, asserts that the all too peaceful attitude to Christianity, its idealisation of the sufferer and of pain, makes Italians slavish and weak. It was the religion that exacted a bloody sacrifice that made the Romans of pagan times strong and that invested them with their character of conquerors and rulers” (1938-39: 365-67). Saxl señala que la práctica del sacrificio en Roma fue prohibida en el año 97 a.C. Observemos que, si esto es así, la práctica del sacrificio en *Titus Andronicus* es un anacronismo por parte de Shakesperae ya que la obra se sitúa al final del Imperio Romano. Sin embargo, para el espectador isabelino esto no hubiese resultado extraño, siendo una práctica romana tan reconocida en la época.

⁹¹ Frye destaca lo siguiente: “Ritual cluster around the cyclical movements of the sun, the moon, seed-time and harvest, the equinoxes and the solstices, birth, initiation, marriage, and death, get rituals attached to them. The pull of ritual is toward pure cyclical narrative, which if there could be such a thing, would be automatic and unconscious repetition (...) Ritual, by itself, cannot account for itself: it is pre-logical, pre-verbal, and in a sense pre-human. Its attachment to the calendar seems to link human life to the biological dependence on the natural cycle which plants, and to some extent animals, still have. Everything in nature that we think of as having some analogy with works of art, like the flower or the bird’s song, grows out of a synchronization between an organism and the rhythms of its natural environment, especially that of the solar year. With animals some expressions of synchronization, like the mating dances of birds, could almost be called rituals” (1971: 105-106).

miembro de esta comunidad, en este caso, el “pharmakos”, la víctima del sacrificio, es construido según los valores que rigen el núcleo social en el que se enmarca. De nuevo, la definición de Geertz de individuo es la utilizada dentro de este tipo de lecturas críticas. Según el antropólogo los seres humanos somos:

Incomplete or unfinished animals who complete or finish ourselves through culture (...) our ideas, our values, our acts, even our emotions, are, like our nervous system itself, cultural products – products manufactured, indeed, out of tendencies, capacities, and dispositions with which we were born, but manufactured nonetheless (...) men; they, too, every last of them, are cultural artifacts (1973: 49-51).

Como podemos observar, el orden en la comunidad responde a un proceso cerrado e inverso en el cual es el propio miembro de la comunidad el que construye mecanismos de control que, a su vez, modelan al núcleo social en el que se encuentra inmerso. Todo es, por lo tanto, una ficción. Todo lo que compone un cierto esquema cultural constituye un artificio.

El enfoque crítico que ensayos como el de Slight, Mead, Barker o Liebler nos parece insuficiente a la hora de determinar cuáles son los mecanismos dramáticos que están funcionando en la obra. Este tipo de aproximación crítica analiza el texto como si en él se pudieran observar ciertos comportamientos humanos que funcionan en determinados núcleos sociales. Al intentar descubrir cómo funciona la obra antropológicamente, se produce una identificación entre teatro y sociedad, entre ilusión y realidad. No se tiene en consideración el hecho de que el teatro responde a unos mecanismos distintos a los que funcionan en una comunidad de seres humanos. En una obra teatral como *Titus* se presentan personajes muy estereotipados; el lenguaje cumple una función poética; determinadas escenas tienen una función meramente argumental y pueden estar enfocadas a rebajar la tensión dramática o a impactar al espectador. El entorno dramático tiene una lógica interna muy distinta a la que funciona en determinados núcleos sociales. Podemos ver en el sacrificio de Alarbus uno de los elementos que originan en *Titus* el conflicto entre los Andronici y los godos. Sin embargo, no es el centro de la acción dramática. De hecho, la decisión política de Titus al elegir a Saturninus como emperador sería el gran desencadenante de la confusión que reina en Roma. El sacrificio en *Titus Andronicus* está enfocado principalmente a potenciar el carácter ritual y espectacular de la obra a la vez que intensifica su marcado carácter violento y sangriento. Séneca es el principal modelo dramático en el que Shakespeare pudo inspirarse a la hora de introducir el sacrificio en su obra. Como ya observaremos en el capítulo que dedicamos a la influencia de los textos senequistas en la obra, *Las Troyanas* presenta una escena en la que se

presenta el dolor de una madre ante el inminente sacrificio de su hijo. El sacrificio en *Titus* debe ser, por lo tanto, examinado desde un punto de vista estrictamente dramático y no antropológico. Una vez más, este tipo de crítica analiza a los personajes como si fueran seres humanos modelados por unos mecanismos de control que funcionan dentro de un núcleo social determinado. En *Titus*, los personajes son, exclusivamente, construcciones dramáticas de un Shakespeare en plena juventud influido por textos clásicos, por el modo de componer de otros autores y por las demandas de su público. En ninguno de los casos el valor dramático de la obra puede ser desenterrado desde una perspectiva social o antropológica.

3.5.3. Identidad y Alienación

3.5.3.1. Introducción

Volviendo de nuevo a la argumentación sobre la efectividad del sacrificio en la obra por parte de críticos como Mead, Sights o Liebler, es interesante destacar cómo los tres señalan la ausencia de una total purificación social, de una regeneración política completa en Roma. Los tres destacan que, pese a la resistencia ejercida por parte de los Andronici y la función renovadora del sacrificio, la entrada de Aaron, Tamora y sus hijos en la comunidad ha dejado su huella sobre la comunidad romana⁹². La marca del “otro” pasa a formar parte definitiva de la constitución del “yo”. Las connotaciones políticas y sociales de esta interrelación entre lo que en un momento se consideraba como externo a la comunidad y lo que siempre se consideró como puro será el núcleo central de estudio de una sección significativa de la crítica que vamos a considerar a continuación. Estos estudios intentan reflejar cómo *Titus Andronicus* plantea ciertas problemáticas de la situación política y social que se vivían en Inglaterra durante estos años. La primera sería la relación existente

⁹² Sights afirma que “one such vestigial remnant of ambiguity at the end of *Titus Andronicus* is the presence on stage of Aaron’s bastard child (...) The black baby, then, symbolizes both humanitarianism and germinal evil” (1979: 30). Por su parte, Mead destaca que “the conclusion of the play is unsatisfying (...) for while the funeral dispositions reassert community, the Gothic army stands ready to reinfuse Rome with non-Roman community members. Of course, Shakespeare’s audience knows that these Goths will soon enter and dominate the Roman civis (...) perhaps the play’s greatest prodigy is that Rome fell in spite of its rituals”(1994: 478). Por otro lado, Liebler expone que “ironically, the ‘headlessness’ by which Rome is identified at the opening of the play is filled in by the image of Aaron’s punishment at the end of the play. Set ‘breast-deep’, ‘fast’ned in the earth’ (V, iii, 179,183), he appears to be a disembodied head, ‘planted’ he epitomizes the paradox of an unregenerable polity – his is not the corn or seed Marcus hope to gather, but as he hopes, his seed, half Moor and half Roman-Goth, will eventually destroy what is left of Rome (...) No regeneration is possible in such a fractured polity” (1995: 147-48). Frente a la opinión de estos críticos que no observan en la actuación de Lucius ningún tipo de regeneración para la ciudad, Teller señala que al final de la obra “although his motivation for sparing the child is more curiosity than pure compassion, Lucius does show mercy and so breaks the cycle of revenge/counter-revenge that dominates the play. This action shows him worthy of restoring order to Rome” (1978: 352).

entre los colonos ingleses y los pueblos colonizados en América⁹³. La segunda resalta una conexión establecida entre la exteriorización de la violencia en ejecuciones públicas, de miembros que se consideran peligrosos para el orden social, y la manifestación de poder por parte de los que imponen este orden. Los artículos que formarán el eje central de este apartado son los realizados por Emily C. Bartels llamado “Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race” (1990); por Francis Barker, “A Wilderness of Tigers: *Titus Andronicus*, anthropology and the occlusion of violence” (1993); por Naomi Conn Liebler, “Getting It All Right: *Titus Andronicus* and Roman History” (1994); por Edward T. Washington, “Tragic Resolution in Shakespeare’s *Titus Andronicus*” (1995); por Molly Easo Smith, “Spectacles of Torment in *Titus Andronicus*” (1996); y, por último, por Virginia Mason Vaughan, “The Construction of Barbarism in *Titus Andronicus*” (1997).

Todos estos artículos ven en la relación existente entre Roma y los godos connotaciones que aplican directamente a la situación política y social que se vive en Inglaterra durante estos años. La integración de los godos en el marco romano, a la que ya aludíamos en el apartado anterior, produce una inestabilidad política que hace tambalear los valores que definen la identidad romana. Bartels y Vaughan identifican a Roma con Inglaterra y al “otro”, a los godos, con los territorios colonizados en América. Ambos críticos analizan las consecuencias sociales que la conquista de un pueblo supone, tanto para la potencia conquistadora, como para la conquistada. Smith ve en la ejecución de Aaron el reflejo de las miles de ejecuciones públicas, llevadas a cabo en Inglaterra durante estos años, que reiteraban el poder monárquico. Sin embargo, el crítico encuentra en el proceso de estas mismas ejecuciones un desafío a tal poder. Barker, a su vez, analiza el episodio en el que el Clown es asesinado. El crítico llega a la conclusión de que la bipolaridad entre el “otro” y el “yo”, como reflejo de la oposición entre lo violento y lo civilizado, responde a una estrategia en la obra que encubre una clara identificación entre la identidad y la alteridad, es decir, entre Inglaterra y actos de represión y violencia que se identifican, en un primer momento, solamente con elementos bárbaros, salvajes e incivilizados. Liebler, por su parte, reivindica como uno de los contextos literarios de la obra la historia de Roma escrita por Herodiano en la que narra los años de invasión de Roma por parte de pueblos afro-asiáticos. Según Liebler, Shakespeare hace uso de una narrativa que en Inglaterra se prefiere ignorar, ya que presenta una nación con graves problemas de identidad y de autoridad política, con la que se Inglaterra puede identificarse.

⁹³ Aunque el objetivo central del estudio de Mead sea el funcionamiento del ritual en la obra, el crítico también apunta esta idea: “The Elizabethan anxieties concerning ‘Englishness’ in an increasingly competitive European and New World market, may explain the popularity of the play” (1994: 463).

Comenzaremos nuestro análisis con Liebler, ya que su artículo nos servirá para introducir el tipo de análisis crítico y la terminología que estos ensayos utilizan al estudiar *Titus Andronicus*. Liebler comienza su análisis de la obra con la tan conocida cita de Terence Spencer en la que señala que *Titus* no plasma un periodo de la historia de Roma determinado. Según Spencer, Shakespeare reúne en su obra una serie de instituciones políticas que fueron apareciendo a lo largo de la historia de la ciudad: “The author seemed anxious, not to get it all right, but to get it all in” (1957: 32). A la vez que se enfrenta a la postura de Spencer, Liebler descubre el principal contexto histórico de la obra en la *Decada* de Guevara, traducida en 1577 por Edward Hellowes como *A Chronicle, conteyning the liues of tenne Emperours of Rome*, y que Spencer rechazó como posible fuente. Según Liebler, la fuente original de tal crónica era *De imperatorum Romanorum praeclare gesti* de Herodiano, traducido al inglés en 1550 por Nicholas Smyth como *The History of Herodian*. Liebler señala cómo en esta historia la Roma de *Titus Andronicus* se ve reflejada al presentarse como una ciudad:

Dominated by female influence that subverted everything understood by the ideology of romanitas and governed by a miscegenized culture; it was a political anomaly – perhaps a political anathema – to its Elizabethan heirs. Thus in Herodian we find not only some of those names that have baffled Titus’s editors⁹⁴ but, perhaps more important, we find a slice of Roman history which saw Rome dominated from within by “barbarians” – its values compromised and its pollution led and orchestrated by a politically ambitious and calculating matriarch (mirrored in Tamora) and by a dynasty of African rulers. *Titus Andronicus* may be Shakespeare’s attempt to accommodate that long and problematic episode in the history of a “Rome” that England preferred not to recognize (1994: 274).

Liebler justifica la historia de Herodiano como contexto de la obra y adopta la definición del término “contexto” expuesta por Francis Barker y Peter Hulme en “Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive con-texts of *The Tempest*” (1996). Estos críticos señalan que “in order to speak of the Shakespearean text as an historical utterance, it is necessary to read it with and within

⁹⁴ Uno de estos nombres es el de Bassianus, que en Herodian aparece como Marcus Aurelius Severus Antoninus Bassianus, conocido como el emperador Caracalla e hijo mayor del emperador romano Severus. Sin embargo, desde historiadores clásicos como Dio Cassio o Herodiano hasta los ingleses como Geoffrey of Monmouth, Hidgen o Holinshed, Bassianus aparece como un emperador cruel frente a su hermano Geta al que asesina. En “Bassianus and the British History in *Titus Andronicus*” (1973-74), Clifford Chalmers Huffman investiga las razones por las que en *Titus Andronicus* Bassianus aparece como el hijo menor del emperador y como el más benévolo. Las características con las que Shakespeare dibuja a Bassianus aparecen sólo en *Philadelphus* (1592) de Richard Harvey, en donde se destaca el nacimiento de Bassianus de una mujer de ascendencia británica y de Geta de una mujer de ascendencia romana. La relación entre el origen británico y el carácter benévolo de Bassianus implica, según Huffman, que “the political framing action of *Titus* is not vague or arbitrary; rather, it is a carefully controlled transformation of historical and legendary material drawn from British chroniclers in the interests of controlling the audience’s favorable response to Bassianus” (1973-74: 181).

series of con-texts. These con-texts are the precondition of the plays' historical and political signification" (1996: 195). Esta descripción del término "contexto" se aleja de la definición tradicional de fuente o influencia en las cuales se localizaban principalmente paralelismos verbales o metafóricos que el autor trasladaba de unos textos al suyo propio. En estos casos, el texto prevalecía en todo momento, mientras que la fuente era un elemento secundario y subordinado. Sin embargo, este nuevo tipo de "con-texto", descrito por Barker y Hulme, establece una ligazón con el texto y hace que desaparezcan las jerarquías. Estos dos críticos señalan éste el motivo por el que deciden escribir contexto como "con-text": "to signify a break from the inequality of the usual text/context relationship. Con-texts are themselves texts and must be read with: they do not simply make up a background" (1996: 236). Liebler presenta la historia de Herodiano como con-texto, como uno de los ejes discursivos que aparecen reflejados en un texto determinado, en este caso una obra de teatro y, de nuevo, recurre a la cita de Barker y Hulme que sitúa el texto:

At the intersection of different discourses which are related to each other (...) it would be meaningless to talk about the unity of any given text – supposedly the intrinsic quality of all "works of art" (...) the text is in fact marked and fissured by the interplay of the discourses that constitute it (1996: 197).

En esta interrelación discursiva que constituye el texto, Liebler señala la historia de Herodiano como un con-texto discursivo de carácter histórico. Al igual que el de Liebler, los artículos que analizaremos a continuación considerarán *Titus Andronicus* como centro receptor de otro tipo de con-textos discursivos políticos y sociales como el discurso colonial y el discurso punitivo. La idea del texto como un espacio en el que se reúnen y actúan, a su vez, otra serie de textos, procede de la concepción que Foucault presenta en *The Archeology of Knowledge* (1969) de las "fronteras del libro" como:

Never clear-cut: beyond the title, the first lines, and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network (...) the book is not simply the object that one holds in one's hands; and it cannot remain within the little parallelepiped that contains it: its unity is variable and relative. As soon as one questions that unity, it loses its self-evidence; it indicates itself, constructs itself, only on the basis of a complex field of discourse (1997: 23).

Años más tarde, Greenblatt en *Shakespearean Negotiations* (1988) se enfrentará, al igual que Foucault, a una concepción unitaria del texto al que define, no como "the central, stable locus of theatrical

meaning”, sino como “the site of institutional and ideological contestation” (1997: 3). Es decir, la obra alberga una serie de creencias, experiencias o prácticas culturales construidas socialmente e interrelacionadas entre sí. Greenblatt define el proceso de interpretación de tales relaciones como “a poetics of culture” (1997: 5). Pero además, la obra, según Greenblatt, es en sí una de esas prácticas culturales que circulan socialmente y se relacionan con el resto. Los variados tipos de discursos que confluyen en una obra teatral y la relación existente entre ellos convierten a la obra en un fiel reflejo de lo que Greenblatt denomina “circulation of social energy” (1997: 19)⁹⁵. Del mismo modo, esa obra es, a su vez, parte esencial de ese proceso. En palabras de Greenblatt:

Theatrical values do not exist in a realm of privileged literariness, of textual or even institutional self-referentiality. Shakespeare’s theater was not isolated by its wooden walls, nor did it merely reflect social and ideological forces that lay entirely outside it: rather the Elizabethan and Jacobean theater was itself a social event in reciprocal contact with other social events. Drama, and artistic expression in general, is never perfectly self-contained and abstract, nor can it be derived satisfactorily from the subjective consciousness of an isolated creator. Collective actions, ritual gestures, paradigms of relationship, and shared images of authority penetrate the work of art, while conversely the socially overdetermined work of art, along with a multitude of other institutions and utterances, contributes to the formation, realignment and transmission of social practices (...) (1997: 45).

Greenblatt pretende destacar “the social presence to the world of the literary text and the social presence of the world in the literary text” (1984: 5). Los artículos que analizaremos a continuación perciben la obra en estos términos. Es decir, localizan una serie de discursos sociales y políticos en la obra y, al mismo tiempo, perciben cómo la obra, a través de la ordenación de tales discursos actúa en sí misma como uno más de ellos formando parte de la construcción cultural de la época.

3.5.3.2. Alteridad – Identidad: Criminal – Poder Monárquico

En “Spectacles of Torment in *Titus Andronicus*” (1996), Smith concluye el análisis de la obra con la siguiente cita: “Through its focus on the issue of political security and its fascination with

⁹⁵ Greenblatt apunta: “But what is ‘social energy’? (...) it is manifested in the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences. Hence it is associated with repeatable forms of pleasure and interest, with the capacity to arouse disquiet, pain, fear, the beating of the heart, pity, laughter, tension, relief, wonder” (1997: 6). Greenblatt continúa señalando que “the circulation of social energy by and through the stage was not part of a single coherent, totalizing system. Rather it was partial, fragmentary, conflictual; elements were crossed, torn apart, recombined, set against each other; particular social practices were magnified by the stage, others diminished, exalted, evacuated. What then is the social energy that is being circulated? Power, charisma, sexual excitement, collective dreams, wonder, desire, anxiety, religious awe, free-floating intensities of experience: in a sense the question is absurd, for everything produced by the society can circulate unless it is deliberately excluded from circulation. Under such circumstances, there can be no single method, no overall picture, no exhaustive and definitive cultural poetics” (1997: 19).

public punitive practices, *Titus* records the threat that the process of self-definition increasingly faced in Renaissance England” (1996: 328). Smith realiza un estudio sobre el significado social y político que las ejecuciones públicas tenían durante el reinado de Isabel I y la transformación de tal significado a lo largo de los años. Basándose en análisis sobre la tortura en la Inglaterra isabelina realizados por Colin Burrow (1994), George Ryley Scott (1940) y Pieter Spierenburg (1984), Smith señala cómo, en un principio, la tortura de criminales era el castigo más común durante el reinado de Isabel I, pero que, sin embargo, poco a poco, estas prácticas comenzaron a ser menos populares y a dejar de tener el efecto deseado. Haciendo referencia a la actitud de desafío ante la autoridad de Lucius por parte de Aaron durante su ejecución al final de la obra, Smith concluye que “in Shakespeare’s clear association of villainy with sadistic pleasure in prolonged punishment, we might discern a record of this growing skepticism about the value of torture as discipline or punishment” (1996: 318). Es precisamente en esa pérdida de valor que experimenta la ejecución pública y la tortura, donde reside el foco de inestabilidad de la autoridad monárquica inglesa y, por lo tanto, la amenaza a la identidad política de Inglaterra a la que se refiere Smith en su artículo.

Smith utiliza para su argumento la teoría expuesta por Foucault sobre la tortura en esta época en su obra *Discipline and Punish* (1975). Foucault señala cómo la función principal de estas ejecuciones era mostrar la autoridad absoluta del monarca y difundir el terror entre el pueblo. Sin embargo, Foucault enfatiza el efecto inverso que estas ejecuciones con frecuencia provocaban. Ante una muerte inmediata, la víctima, en ocasiones, destinaba sus últimas palabras no a reconocer su culpa y el merecimiento del castigo⁹⁶, sino a desafiar a la autoridad. El pretendido efecto de terror y de dominación sobre el pueblo por parte del monarca que se perseguía en estas ejecuciones se convertía por lo tanto en “a carnivalesque mockery of authority” (Smith 1996: 320). Resumiendo la argumentación de Foucault con respecto a este tema, Smith señala lo siguiente:

The public execution’s social relevance depended so fully on its proper enactment through the collusion of all its participants, including the hangman as an instrument of the law, the criminal as a defier of divine and sovereign authority, the spectators as witnesses to the efficacy of royal power and justice, that the slightest deviation could lead to redefinition and reinterpretation of power relations between subjects and the sovereign (Smith 1996: 324).

En estas líneas de Smith están perfilados algunos de los planteamientos más importantes del “nuevo historicismo”, liderado por la figura de Greenblatt e influenciado, a su vez, por las teorías

⁹⁶ Según Spierenburg, “from Tudor times on the authorities actively encouraged the condemned to address himself to the public with a moralistic story, explaining how he had sinned and deserved his punishment” (1984: 63).

de Foucault sobre el poder y el discurso. En primer lugar, vemos cómo Smith destaca la función teatral de las ejecuciones públicas. En su conocido artículo “Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion, *Henry IV* and *Henry V*” (1981), recogido en *Shakespearean Negotiations* (1988), Greenblatt establece ese carácter teatral, visible y espectacular de las manifestaciones de autoridad, como por ejemplo las ejecuciones, en el reinado isabelino cuyo poder define como “inseparable from a poetics of the theater” (1997: 64). Greenblatt define a la reina como:

A ruler without a standing army, without a highly developed bureaucracy, without an extensive police force, a ruler whose power is constituted in theatrical celebrations of royal glory and theatrical violence visited upon the enemies of that glory (...) Elizabethan power (...) depends upon its privileged visibility. As in a theater, the audience must be powerfully engaged by this visible presence and at the same time held at a respectful distance from it. “We princes”, Elizabeth told a deputation of Lords and Commons in 1586, “are set on stages in the sight and view of all the world” (1997: 64).

En segundo lugar, en la cita de Smith observamos un desafío a la interrelación establecida por Greenblatt entre los actos de rebelión y contención (“subversion” – “containment”) como procesos necesarios para la construcción de una firmeza en la estabilidad política. Sin embargo, el desafío a la autoridad por parte de la víctima que es ejecutada podría leerse según los parámetros de Greenblatt. Éstos señalan cómo “within this theatrical setting” (1997: 65), es decir el terreno donde se manifiesta el poder real, “there is a notable insistence upon the paradoxes, ambiguities, and tensions of authority, but this apparent production of subversion is the very condition of power” (1997: 65). Según las palabras de Greenblatt, los crímenes podrían ser interpretados como instrumentos que la monarquía utilizaba para reforzar aún más su poder, a través del castigo y de la represión. En este sentido, la insubordinación, la rebelión y el levantamiento son herramientas de poder necesarias para el funcionamiento del Estado⁹⁷.

La lectura que se podría hacer de *Titus Andronicus* podría ajustarse a estos parámetros si consideramos, como en un principio plantea Smith, que la obra plantea tres etapas diferenciadas: “Titus begins by asserting polarities, proceeds to undermine them by collapsing boundaries that separated Self from Other, and yet concludes with an attempted reiteration of those very polarities that had proved so fragile” (1996: 317). La supresión de la rebelión del “otro” parece reforzar aún

⁹⁷ En *History of Sexuality I* (1976) Foucault expone que “power and desire are joined to one another; they consider them to be linked in a more complex and primary way than through the interplay of a primitive, natural, and living energy welling up from below, and a higher order seeking to stand in its way; thus one should not think that desire is repressed, for the simple reason that the law is what constitutes both desire and the lack on which it is predicated. Where there is desire, the power relation is already present” (1990: 81).

más la autoridad que en un principio Roma representaba. Sin embargo, la palabra clave en la cita de Smith se encuentra en el término “attempted”. Para Smith, Roma persigue una hegemonía que no consigue alcanzar. El intento de Roma de recuperar la autoridad es fallido. Respondiendo a la viva imagen de los miles de condenados a muertes públicas en Inglaterra, la actitud desafiante de Aaron ante Lucius demuestra que, pese al convencimiento por parte de éste de que la separación entre la identidad y la alteridad, y entre autoridad y sujeto, están bien definidas, sin embargo, tal definición es ficticia. Según Smith:

The image of Aaron as a talking head left to torment Lucius and the Roman public in general by reminding them of his past victories over the Andronici dominates our final impression of the play. Rome continues to remain dismembered, headless because of its ineffective emperor, and tormented by an articulate head constantly reminding her of the tragedies that an outsider had managed to inflict upon its leading citizens. Thus, Aaron at least partially subverts the intention of the authorities as they make a spectacle of his torment (...) The complementary image of Rome’s headlessness and Aaron’s talking head further deconstructs the Self-Other dichotomy which opened the play, for in the end, noble Rome and the barbaric Moor retain their identities as polar opposites and yet remain functionally similar because of their incomplete nature (1996: 326-327).

Smith, por lo tanto, acerca su postura a las posiciones de un “materialismo cultural” que, a diferencia de las propuestas del “nuevo historicismo”, considera que el elemento subversivo no siempre tiene que actuar en favor de la autoridad, sino que también puede fracturarla. Tal como plantean Jonathan Dollimore y Alan Sinfield en *Political Shakespeare* (1985)

Although subversion may indeed be appropriated by authority for its own purposes, once installed it can be used against authority as well as used by it (...) subordinate, marginal or dissident elements could appropriate dominant discourses and likewise transform them in the process (1996: 12).

La transformación por parte del “otro” de los discursos dominados por la autoridad presentarían lo que Smith define en su cita como una redefinición y reinterpretación de la relación de poder que se establece entre el soberano y el sujeto, es decir entre el verdugo y su víctima, entre el “yo” y el “otro”. Entraríamos aquí en una redefinición de poder como microfísica que no se identifica con la autoridad monárquica o, como señala Foucault, con “the primary existence of a central point, in a unique source of sovereignty from which secondary and descendent form would emanate” (1990: 93). La definición de poder a la que se hace alusión sería la de Foucault, quien plantea el poder como:

The moving substrate of force relations which, by virtue of their inequality, constantly engender states of power, but the latter are always local and unstable. The omnipresence of power: not because it has the privilege of consolidating everything under its invincible unity, but because it is produced from one moment to the next, at every point, or rather in every relation from one point to another. Power is everywhere: not because it embraces everything, but because it comes from everywhere (1990: 93).

Foucault hace referencia al proceso de “subversion” – “containment”, señalado anteriormente, al indicar una unión indisoluble entre el poder y los elementos que lo defañan y se oponen a él⁹⁸. Foucault ve en estos puntos de resistencia una gran fuerza transformadora que produce “cleavages in a society that shift about, fracturing unities and effecting regroupings, furrowing across individuals themselves, cutting them up and remolding them, marking off irreducible regions in their bodies and minds” (1990: 96). Según esta interpretación del poder, el enfrentamiento a la autoridad por parte de Aaron en el caso de *Titus Andronicus* presenta una fractura en la autoridad del emperador. Esto impulsa una transformación en las relaciones de poder que se establecen entre la alteridad y la identidad. El hecho de que, como señala Foucault, el poder sea onnipresente provoca que uno de los puntos de partida de tal poder se sitúe en la propia insubordinación a la autoridad.

Uno de los elementos que actúan activamente en este juego de relaciones que constituye el poder para Foucault es el propio discurso: “Discourse transmits and produces power; it reinforces it, but also undermines and exposes it, renders it fragile and makes it possible to thwart it” (1990: 100)⁹⁹. *Titus Andronicus* es considerada por Smith como un discurso más, como una práctica social más dentro de la red cultural que constituía la sociedad isabelina. Según Smith, *Titus Andronicus* nos presenta “the author’s ingenious transference of the spectacle of death and dismemberment from Tyburn and other such precincts to the theatrical arena” (1996: 314). Es decir, la obra como tal discurso transmite y produce poder. Al igual que las ejecuciones públicas, la obra puede tener una

⁹⁸ Foucault puntualiza: “Where there is power, there is resistance... their existence depends on a multiplicity of points of resistance: these play the role of adversary, target, support, or handle in power relations. These points of resistance are present everywhere in the power network (...) they too are distributed in irregular fashion: the points, knots, or focuses of resistance are spread over time and space at varying densities (...) Are there no great radical ruptures, massive binary divisions, then? Occasionally, yes” (1990: 95-96).

⁹⁹ Con respecto a este concepto del discurso, Foucault señala: “We must not imagine a world of discourse divided between accepted discourse and excluded discourse, or between the dominant discourse and the dominated one; but as a multiplicity of discursive elements that can come into play in various strategies. It is this distribution that we must reconstruct, with the things said and those concealed, the enunciations required and those forbidden, that it comprises; with the variants and different effects – according to who is speaking, his position of power, the institutional context in which he happens to be situated – that it implies; and with the shifts and reutilizations of identical formulas for contrary objectives that it also includes” (1990: 100).

doble función y actuar, por un lado, como refuerzo de la autoridad monárquica y, por otro, como una clara provocación a lo establecido. Tal y como Tennenhouse refleja en *Power on Display* (1986), “stagecraft collaborates with statecraft in producing spectacles of power” (citado en Barker 1993: 163).

En su artículo “A Wilderness of Tigers: *Titus Andronicus*, anthropology and the occlusion of violence” (1993), Francis Barker se opone a esta postura de Tennenhouse y a varios de los presupuestos del “nuevo historicismo” que hemos señalado anteriormente. El principal elemento al que se opone es a la afirmación de que la obra hace visible y reitera la autoridad monárquica a través de la exposición pública de la violencia:

If we read *Titus Andronicus* in the light of the theatricality of power, in Act IV, Scene IV something strange happens. There is a violence unseen. Amid the spectacular brutalities and exotic theatrical barbarism with which the play is otherwise laden, there is, by contrast, an instance of the representation of the exercise of power so undemonstrative and marginal that it has consistently escaped notice (1993: 165).

Sorprendido por el hecho de que la ejecución del “clown”, condenado por Saturninus a morir ahorcado, no sea plasmada en escena, Barker decide realizar un estudio sobre las condiciones y el número de habitantes condenados a la horca durante el periodo isabelino y jacobeo. Las descripciones y las estadísticas que el crítico expone son escalofrantes¹⁰⁰. La conclusión a la que Barker llega tras su análisis es que la obra, a través de la identificación entre la barbarie, el canibalismo y la mutilación con elementos que podrían identificarse como externos a una estructura civilizada identificada con Roma, o Inglaterra, produce una violencia “merely theatrical” (1993: 191), exótica y alejada de la realidad a la vez que encubre una violencia mucho más cruda y real que era la ejercida por el monarca durante estos años. Por lo tanto, Barker señala que:

Power is not made visibly by *Titus Andronicus*; it is hidden, as we have seen, by other visualities. At best it leaves complex, oblique, easily unnoticeable traces as the signs of its occlusion (...) Elizabethan power certainly did not operate by theatrical spectacle, cultural display or circulation and exchange alone. Failing to perceive either that power can be hidden by cultural performance, or – worse – that power may not consist simply in cultural performance, the New Historicism would seem to be in some deep complicity with the

¹⁰⁰ A modo de ejemplo, citaremos algunos de los números recogidos por Barker: “It appears that in Essex, in the period 1559-1624, of the 3,449 people indicted for felonies, 801 were sentenced to death. In Hertfordshire the figures are 1,291 and 320, respectively; in Kent they are 2,684 and 732; in Surrey, 2,872 and 623; and in Sussex, 1,435 and 352. Of a total of 11731 people (10107 men and 1624 women) indicted in the five counties of the Home Circuit, 2828 were sentenced to be hanged” (1993: 170).

occlusive strategy to *Titus Andronicus*, and the Shakespearean text more widely (1993: 195, 203)¹⁰¹.

Según Barker, este ocultamiento de la violencia real ejercida en Inglaterra mantiene en la obra esa bipolaridad entre el “yo” y el “otro”. Si la crueldad de las ejecuciones fuera plasmada claramente en la obra, la identificación entre el elemento bárbaro y el civilizado sería plena por lo que de nuevo se estaría cuestionando la legitimidad de la autoridad monárquica en la época. Esto sí constituiría “a threat that the process of self-definition increasingly faced in Renaissance England” (Smith 1993: 328).

3.5.3.3. Alteridad – Identidad: Discurso Colonial

Tanto Emily C. Bartels en “Making More of the Moor: Aaron, Othello and Renaissance Refashionings of Race” (1990) como Virginia Mason Vaughan en “The Construction of Barbarism in *Titus Andronicus*” (1997) presentan la obra como el reflejo de los conflictos provocados en la relación de poder que se establece entre una comunidad que es conquistada y el grupo social que lleva a cabo tal conquista. Se establece, de nuevo, un claro paralelismo entre la situación en la que se encuentra Roma en la obra y la situación de Inglaterra en estos años. En este caso, Roma se considera una potencia colonizadora, cuya identidad se ve transformada a través del contacto con el pueblo colonizado. De igual modo, las incursiones de colonos ingleses en territorios de Africa y de América provocan el contacto entre ambas comunidades y amenazan la pureza de la identidad inglesa:

The disintegration of Rome in the face of the “barbaric” alien from outside in *Titus Andronicus* depicts cultural concerns and anxieties, particularly, worry about what will happen when a society confronts what it perceives as its opposite. *Titus* demonstrates that in the effort to expand, conquer new territories, and dominate foreign peoples, Rome changed. England, too, feared change (Vaughan 1997: 177).

Basándose en narraciones sobre los viajes que se efectuaban a los territorios conquistados como las de Andrew Thevet *New Found World* (1568), Richard Hakluyt, *The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation* (1589), Theodore de Bry, “Grand Voyages” (trsl.1590),

¹⁰¹ Barker se opone, por lo tanto, a la siguiente afirmación de Greenblatt cuando define a la reina Isabel como “a ruler without a standing army, without a highly developed bureaucracy, without an extensive police force, a ruler whose power is constituted in theatrical celebrations of royal glory and theatrical violence visited upon the enemies of that glory” (1997: 64).

Thomas Harriot, *A briefe and true report of the new found land of Virginia* (1590), John Leo Africanus, *A Geographical Historie of Africa* (trsl. 1600) o en ensayos como el de Montaigne “On the canibales”, Bartels y Vaughan observan cómo la visión que se da de estos territorios conquistados y de sus habitantes es ambigua. Incluyendo a estas narraciones dentro de lo que denomina “England’s cross-cultural discourse” (1990: 433), Bartels señala cómo en este tipo de discurso “the Moor was characterized alternately and sometimes simultaneously in contradictory extremes, as noble or monstrous, civil or savage” (1990: 434). Del mismo modo, Vaughan presenta la ambigüedad presentada por estos episodios señalando que el carácter exótico de los pueblos colonizados era, a la vez, “a source of wonder and anxiety” (1997: 170). Stephen Greenblatt, en su ensayo titulado “To Fashion a Gentleman: Spenser and the Destruction of the Bower of Bliss” en su libro *Renaissance Self-Fashioning* (1980), analiza la relación entre el nativo y el colono. Greenblatt destaca la atracción que los colonos sentían por muchos de los elementos que encontraron en estas tierras. El encanto de estos pueblos y la fascinación provocada en los colonos llegó a constituir una de las mayores amenazas para la preservación de la identidad de la potencia colonizadora. Según Bartels, el hecho de encontrar en el “otro” elementos atrayentes y cercanos al “yo” “undermines England’s claim to a natural dominance and superiority” (1990: 435). Ante esta situación, la supremacía europea se debía mantener a través de la destrucción de aquello por lo que se sentían atraídos ya que “to succumb to that beauty is to lose the shape of manhood and be transformed into a beast” (Greenblatt 1984: 175)¹⁰².

Este acercamiento a lo bárbaro y a lo salvaje por parte del colono también es indicado por las narraciones que hemos destacado al señalar situaciones en las que, a la vez que la comunidad nativa mostraba comportamientos civilizados, los colonos adoptaban posturas salvajes¹⁰³. Según Vaughan, una de las mayores preocupaciones de los colonos era “the apprehension that instead of finding difference, the colonizer would find similarity, that instead of civilizing the natives, he himself would go native” (1997: 177). La visión que tiene Vaughan de *Titus Andronicus* se centra en este aspecto. Es decir, la imagen que, según este crítico, Roma ofrece al final de la obra es la imagen de una potencia colonizadora que, a través del contacto con el pueblo colonizado, muestra

¹⁰² Freud destaca en *Civilization and Its Discontents* que “it is impossible to overlook the extent to which civilization is built upon a renunciation of instinct, how much it presupposes precisely the nonsatisfaction (by suppression, repression, or some other means) of powerful instincts (citado en Greenblatt 1984: 173).

¹⁰³ Vaughan cuenta cómo “as several travel accounts demonstrated, even labels like ‘cannibal’ could be applied to the colonizer as well as the colonized; Hakluyt includes among his narratives, for example, the report of Master Hore after a journey to Newfoundland. Under the pressure of starvation, one of his men ‘killed his mate while hee stouped to take up a roote for his reliefe, and cutting out pieces of his body whome he had murthered, broyled the same on the coles and greedily deuoured them’” (1997: 177).

“a loss of racial and cultural purity” (1997: 172). La imagen del hijo de Aaron al final de la obra y de éste desafiando la autoridad de Lucius señalan para Vaughan “a visible symbol of the polluted state” (1997: 176). En la descripción que hace Vaughan de la influencia del “otro” sobre el “yo”, se puede vislumbrar la teoría de Greenblatt que señala que el proceso de formación de la identidad requiere el enfrentamiento con un elemento externo al que hay que aniquilar. Sin embargo, en ese acto de destrucción se produce una invasión de la alteridad sobre la identidad:

We may say that self-fashioning occurs at the point of encounter between an authority and an alien, that what is produced in this encounter partakes of both the authority and the alien that is marked for attack, and hence that any achieved identity always contains within itself the signs of its own subversion and loss (Greenblatt 1984: 9).

Bartels reconoce en la obra lo que llama “a chaos in which distinctions between right and wrong, insider and outsider, self and other are problematically obscured” (1990: 442). Sin embargo, a diferencia de Vaughan, Bartels considera la captura de Aaron como señal de que la obra “does not challenge the racial stereotype” (1990: 442). Su análisis responde a un estudio detallado de las narraciones de Hayklut y de Leo Africanus que, desde su punto de vista, presentan, pese al acercamiento que en algún momento se pudiera dar entre el “otro” y el “yo”, la aniquilación de las señas de identidad del “Moor” separadas radicalmente de la civilización inglesa:

What results is a people whose own competitive claim is erased, whose religion is trivialized, and whose negotiations are presented as unreadable, unreliable, and deceptive. What the subtle demonizations within these accounts seem to accomplish, then, is a heightening of exotic differentness and a hiding of the threatening sameness of the Moor (1990: 442).

En las palabras de Bartels apreciamos cómo la imagen del “otro”, del “Moor” en este caso, es, como señalaría Greenblatt, “[an] ideological product of the relations of power in a particular society” (1984: 256). Estas narraciones funcionan como discursos que entran en el juego de las relaciones de poder al reforzar la supremacía política de las potencias europeas. La violencia ejercida sobre estos pueblos no es solamente física, sino también discursiva. Es una violencia que Greenblatt denomina como “regenerativa”, ya que renueva en cada acto de destrucción el sentido de identidad política y social de las potencias colonizadoras (1984: 183).

Bartels muestra cómo la obra presenta un discurso colonial que refuerza la visión del “Moor” como “a malignant differentness” (1990: 445). Una diferencia que viene determinada principalmente por su color de piel. Al igual que Bartels, Vaughan coincide en señalar la

identificación que se produce en *Titus Andronicus* del color negro con “a signifier of bestiality” (1997: 176). Tales lecturas coinciden con la siguiente afirmación de Dymphna Callaghan en “Othello was a white man: properties of race on Shakespeare’s stage” (1996): “Negritude became the *sine qua non* of Renaissance alterity. The capacity of blackness simultaneously to intensify, subsume and absorb all aspects of otherness is a specifically Renaissance configuration of othering” (1996: 198). Antes de finalizar con este apartado, observaremos cómo hay ciertos elementos en *Titus* que han sido utilizados por varios críticos para desmontar esta teoría y señalar que la obra, en realidad, está reivindicando la fuerza de tal color frente a la supremacía del color blanco y, de este modo, está invirtiendo la relación de poder entre el “otro” y el “yo”.

En uno de los estudios más completos sobre las connotaciones del “Moor” en el teatro de estos años, *The Popular Image of the Black Man in English Drama 1550-1688* (1982), Elliot H. Tokson señala que, pese a las numerosas identificaciones entre el color negro y la maldad en la obra, sin embargo, Aaron, a través de sus palabras: “Let fools do good, and fair men call for grace, / Aaron will have his soul black like his face” (III, i, 204-205) otorga al color negro una mayor complejidad en la obra. Según Tokson, “by emphasizing his volition in the election of evil over good, Aaron rejects determination; for him, blackness *can* be a signifier of evil only when black men choose to be evil” (1982: 95-96; cursiva en el texto). En opinión del crítico, Aaron demuestra que el ser de color no implica necesariamente ser un elemento extraño y desestabilizador. Es la propia determinación y voluntad de hacer el mal lo que lo hace convertirse en el “otro”. Según Tokson, esto convierte a Aaron en un personaje más complejo que personajes como Muly en *The Battle of Alcazar*, predecesor, como ya veremos, de Aaron, con carácter unidimensional y que responde perfectamente al estereotipo del “Moor” sangriento. Tokson opina que la capacidad de decisión por parte de Aaron y su mayor complejidad hacen que la relación de afectividad que tiene con su hijo aparezca como verosímil. Para el crítico, esta unión entre padre e hijo “does soften the otherwise harsh and vile portrait of him (...) Aaron seeks to identify himself as a character outside a preordained allegory” (1982: 97). Sin embargo, en *Black Face Maligned Race* (1987), Anthony Gerard Barthelemy se opone frontalmente a esta visión de Tokson, señalando que “Aaron’s preference for evil instead of grace need not be a matter of free choice” (1987: 72). Según Barthelemy, *Titus Andronicus* presenta en todo momento a un personaje que responde con exactitud al estereotipo tradicional que identifica el color de piel negra con la inferioridad racial y la maldad.

Sin embargo, Callaghan encuentra en la siguiente intervención de Aaron un momento en el que el texto desafía esa supremacía de la raza blanca frente a la de color:

Aaron: Ye white-lim'd walls! ye alehous painted signs!
Coal black is better than another hue,
In that it scorns to bear another hue;
For all the water in the ocean
Can never turn the swan's black legs to white,
Although she lave them hourly in the flood (IV, ii, 100-5).

En estos versos, Aaron defiende la permanencia del color negro frente a la temporalidad del color blanco. Con la expresión “white-lim'd” Aaron identifica el color blanco con una pintura que está expuesta a desaparecer y a ser manchada mientras que el negro es para siempre y es único al no dejarse invadir por otro color. Según Callaghan, Aaron “posits a monstrous inversion of racial identity (...) In arguing for the positive specificity of negritude, Aaron counters the dominant idea of an originary whiteness” (1996: 198).

Apoyando esta inversión de términos, que según Callaghan presenta la obra, Edward T. Washington presenta en 1995 “Tragic Resolution in Shakespeare's *Titus Andronicus*”. Éste es posiblemente el artículo sobre *Titus Andronicus* que con más fuerza defiende que la obra desafía “[the] representation of blacks as stereotypical dramatic emblems of evil” (1995: 461). Washington destaca que la obra expone una serie de oposiciones entre elementos, como lo romano y lo godo, el silencio y la expresión verbal, la palabra y la acción, la razón y la locura, el amor y el odio, la vida y la muerte y el color blanco y el negro. Según Washington, el texto no presenta la separación radical de estos elementos, sino que nos muestra momentos en los cuales predomina la fusión entre ambos polos. En el caso de las connotaciones del color blanco y el negro, Washington muestra el proceso de desconstrucción que el texto presenta y destaca cómo la significación de estos colores no siempre corresponde a la identificación entre el orden y el color blanco y el desorden y el color negro. La tesis de Washington sostiene la idea de que el conflicto que invade Roma sólo encontrará solución a través de la comunión entre los polos opuestos que la obra presenta. El crítico presenta a Aaron como el único personaje que es capaz de aunar elementos tradicionalmente incompatibles entre sí. El símbolo que mejor representa esta conciliación entre opuestos es la mezcla de razas encarnadas en su hijo. Por lo tanto, según Washington:

Despite the wrongs that Aaron has committed or engineered, the mixing he carries out constitutes the play's only substantive alliances between mighty opposites, Aaron engenders new life in a dying Rome through mixing, and then he preserves that life by orchestrating a double-mix between his biracial Gothic child and the white Roman society (...) In short, this Rome is an inverted green world that is more a wasteland of myopia,

fractiousness, and death than a great civilization. If the values which made Rome great are turned upside down in this play, it is possible that Shakespeare's Aaron reflects and extends these inverted values by playing the part of a seemingly evil blackness that nevertheless harbors the seeds of hope in a dying Rome (1995: 478-479).

En estos dos últimos apartados, la crítica ha equiparado el texto dramático a otro tipo de discursos sociales, históricos y políticos. A la vez que se le considera como punto de encuentro de numerosos ejes discursivos, el texto es considerado, a su vez, uno de ellos. El valor que se le otorga a *Titus Andronicus* está en directa relación con su función social, es decir, con su participación en la construcción ideológica de una sociedad. El proceso de análisis del texto que estos críticos realizan es útil desde un punto de vista informativo, ya que nos presenta numerosos aspectos de la sociedad, política e historia de la Inglaterra renacentista. Sin embargo, esta aproximación crítica abandona el estudio de las bases literarias y dramáticas del texto. Estos críticos localizan una serie de aspectos en las obras que potencian las ideas que encuentran en una serie de textos históricos. De este modo, pretenden así encontrar un posible reflejo de estas nociones sociales, políticas o históricas en los textos por lo que se olvida la dimensión teatral, en este caso, de *Titus Andronicus*.

Mientras que el “nuevo historicismo” ve la obra como un refuerzo de la autoridad del Estado, el “materialismo cultural” lo considera como ejemplo de una clara subversión social. Deberíamos, sin embargo, problematizar estas posturas y hacer siempre un esfuerzo por volver hacia el presente del texto y a las condiciones en las que el autor compone esta obra. No podemos afirmar que Shakespeare esté enfrentándose al poder establecido, especialmente durante los inicios de su carrera, en los que buscaba, ante todo, sustento económico y la aceptación generalizada de su obra. La temática política de *Titus* es, sin lugar a dudas, muy importante. Shakespeare sería consciente de las preocupaciones políticas del momento. El conflicto político que se crea en Roma es la base sobre la que Shakespeare construye una estructura de orden-desorden que domina en el texto. Sin embargo, no se puede apreciar todavía en *Titus* ni siquiera el planteamiento de disquisiciones y problemáticas políticas relacionadas con el manejo del poder por parte del gobernante, como Shakespeare hará en obras posteriores como *Julius Caesar* o *Henry IV*. De todos modos, la supuesta reafirmación del poder o subversión de la autoridad que se pretende encontrar en sus obras no puede ser confirmada. Shakespeare nos presenta obras en las que, como ocurre en *Henry IV*, encontramos escenas donde la autoridad monárquica es ridiculizada para, más tarde, ser ensalzada y respetada.

Con respecto al análisis que ciertos críticos hacen del “Moor”, basándose principalmente en narraciones sobre los viajes de los colonos y en la visión que de esta raza se tenía en la época, no debemos sino remitir al capítulo que dedicamos en exclusiva a la construcción del personaje de Aaron. La relevancia dramática de Aaron en la obra es mucho más compleja que la simple plasmación de un personaje cuya principal característica es la maldad y cuyo origen está en la actitud que en la época se tenía hacia el “Moor”. Sin duda, esta visión influiría en la visión que el espectador tenía del personaje. Sin embargo, la caracterización de Aaron presenta una fusión de elementos entre los cuales está la crueldad, la ironía, la burla, lo grotesco, todo ello unido a una gran interacción con el público. El origen dramático de este tipo de personajes lo encontraremos en el “Vice” de los “interludes” y en el “Moor” que nos presentan obras como *The Battle of Alcazar* (1588-89), además de tener claros referentes en personajes como Barabas en *The Jew of Malta* (1590) o Selimus en *The First Part of the Tragical Reign of Selimus* (1594). El análisis de Aaron es el estudio de un personaje. Si analizamos a Aaron teniendo sólo en cuenta la relación que se tenía con los pueblos colonizados estaríamos analizando cuestiones sociales y no dramáticas.

Estos críticos insisten también en destacar que la esencia de Roma es modificada al final de la obra tras el contacto con los godos. Sin embargo, Roma está en un estado de confusión a lo largo de toda la obra, ya que funciona como un elemento necesario para un argumento trágico que se basa en la destrucción de un orden y el búsqueda de un nuevo equilibrio. La obra se cierra con esta vuelta a la normalidad política y social como cierre apropiado de la tragedia. Roma debe ser analizada como un universo dramático y no como la imagen de una potencia colonizadora cuya identidad social está siendo amenazada. Si siguiéramos por esta línea crítica, estaríamos, de nuevo, adoptando una metodología de análisis que confunde la lógica interna de discursos muy diferenciados, como son el social y el dramático.

3.5.4. Textualidad en *Titus Andronicus*: Heather Kerr

Durante este apartado nos centraremos en el análisis que Heather Kerr hace de *Titus Andronicus* en los siguientes artículos: “*Titus Andronicus*: Models of Textuality and Authorship” (1992), “Aaron’s Letter and Acts of Reading: The Text as Evidence in *Titus Andronicus*” (1992), “Textual Politics in *Titus Andronicus*: ‘Record’, Maxim and an Icon of Justice” (1994). Nuestro principal objetivo es señalar las aproximaciones críticas que esta autora utiliza en sus ensayos. Hacemos una separación radical de Kerr con respecto al resto de ensayos sobre *Titus Andronicus* pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX porque, aunque muchos de los presupuestos

críticos que Kerr expone aparezcan en ensayos que ya hemos comentado, la peculiaridad de su análisis no permite incluir su estudio dentro de ningún otro grupo crítico.

En primer lugar debemos destacar que Kerr define a Shakespeare “as exemplar and guarantor of cultural values” (1992a: 17) a la vez que considera la obra:

As a space within which the culture could explore questions taken up, fictionalized and thus transformed, from other discursive arenas. Prevailing cultural assumptions are put to work in new ways in the literary text which is seen here as a hypothetical “field” of inquiry (1994: 2).

La producción de Shakespeare, en general, y *Titus Andronicus*, en particular, se presentan de nuevo como terrenos en los que confluyen una serie de discursos que otorgan a los textos un valor cultural. Kerr, al igual que ya observábamos con críticos mencionados anteriormente, considera la obra como un producto cultural que, a su vez, participa de una manera activa en el desarrollo de los mecanismos sociales. Es decir, para Kerr la obra “produces and is produced by a variety of signifying practices” (1992a: 17). Según Kerr, *Titus Andronicus* es un discurso político en el cual se ponen en tela de juicio cuestiones gubernamentales como, principalmente, el funcionamiento de la ley y la aplicación de la justicia en el siglo XVI. Para desarrollar sus argumentos, Kerr utiliza un enfoque crítico basado en terminologías del estructuralismo, post-estructuralismo, la antropología cultural y teorías relacionadas con los procesos de lectura principalmente.

La tesis fundamental de Kerr observa que el comienzo de la obra presenta a Roma como una organización que refleja una clara correspondencia con la definición que Barthes hace del “texto clásico” en “Theory of the Text”:

What is a text? (...) The text is, in the work, what secures the guarantee of the written object, bringing together its safe guarding functions: on the one hand the stability and permanence of inscription, designed to correct the fragility and imprecision of the memory, and on the other hand the legality of the letter, that incontrovertible and indelible trace, supposedly, of the meaning which the author has intentionally placed in his work; the text is a weapon against time, oblivion and the trickery of speech, which is so easily taken back, altered, denied. The notion of the text is historically linked to a whole world of institutions (...) it subjects us, and we observe and respect it, but in return it marks language with an inestimable attribute which it does not possess in its essence: security (citado en Kerr 1992 a: 17-18).

Titus se presenta ante Roma como general de un ejército cuyas victorias mantienen el orden y el espíritu romano. El carácter civilizado de la ciudad y sus principales cualidades, como la piedad, el

honor o el valor son definidos en claro contraste con elementos bárbaros presentados por los godos. Kerr identifica la imagen de Titus con la del autor de un texto que es, a su vez, identificado con Roma. Según Kerr, la presentación inicial de Roma destaca la autoridad, la coherencia y la relación inequívoca entre “significado” y “significante”. En esta organización textual, Roma es el “significante” de un “significado” que corresponde al concepto de civilización; los godos actúan como un “significante” cuyo “significado” representa todo lo que no es romano, es decir la barbarie. En palabras de Kerr, la actitud de Titus defiende que “a bond between signifier and signified is absolute” (1992a: 26), y define el texto como una estructura cerrada y perfecta que refleja “a plenitude of truth” (1992a: 26). Esa estructura cerrada posee además un punto de referencia clave, un centro, un origen que es representado, según Kerr, por la imagen del monumento. Como ampliaremos más tarde, el monumento presenta uno más de los significantes de esta estructura que representa Roma; sin embargo, es elevado como prioritario y central con respecto al resto. La obra, en este momento inicial, y según los términos utilizados por Kerr, parece corresponder plenamente a la descripción que Derrida hace del funcionamiento del concepto de estructura en “Structure, sign and play in the discourse of the human sciences” (1966) como:

Neutralized or reduced, and this by a process of giving it a center or of referring it to a point of presence, a fixed origin. The function of this center was not only to orient, balance, and organize the structure (...) but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the play of the structure (Derrida 1988 :109).

Sin embargo, al igual que Derrida señala “a rupture” (1988: 108) en la historia del concepto de estructura, los acontecimientos posteriores de *Titus Andronicus* presentan, para Kerr, la aparición de un nuevo texto, de una nueva estructura. Este nuevo texto presenta cómo “the bond between signifier and signified is provisional, and that the text is not closed” (1992a: 26). Los significantes de este nuevo texto serán descritos por Kerr como “errant signifiers” (1992a: 26) o “indeterminate signifiers” (1992a: 27). El valor del monumento, tras recibir el cuerpo de Mutius asesinado por su padre, perderá la centralidad inicial al convertirse en el símbolo de destrucción del vínculo familiar romano tan importante en la escala de valores de la ciudad que defiende Titus. La estructura quedará, por tanto, descentralizada. En palabras de Derrida, podríamos decir que en este nuevo concepto de estructura “there is no transcendental or privileged signifier and that the domain or play of signification henceforth has no limit” (1988: 111).

Lavinia, que en un principio actúa como símbolo de la virtud y del honor de los Andronici, pierde su valor al ser mutilada y violada. Mutius se enfrenta a su padre y es asesinado por éste destacado como la ruptura de uno de los mayores valores romanos, “pietas”, es decir, el amor a la familia. Pero, sobre todo, el momento de mayor fricción es para Kerr el sacrificio de Alarbus. Basándose de nuevo en las teorías de Girard, Kerr señala que la incorrecta elección de Alarbus como víctima resalta las similitudes entre ambas comunidades, la goda y la romana. La correspondencia entre Roma/civilización y Godos/barbarie desaparece. Roma se convierte desde ese momento en “a wilderness of tigers” (III, i, 54) y son los godos los que representan ahora a la autoridad. Este hecho, según Kerr, hace que:

The bonds between the signifier and the signified are foregrounded to call attention to their origins in convention. The contractual aspect of signification both gives rise to and perpetuates the social order. The coherence of that social order depends upon the existence of the barbaric as its irreconcilable opposite (...) The dislocation of signifier and signified opens a space in which similitude appears, exposing the fiction of difference upon which the concept of Rome rests (1992a: 25).

Kerr señala que *Titus Andronicus* presenta una clara oposición entre la autoría de discursos patriarcales por parte de los Andronici y, particularmente, de Titus, frente a un fuerte elemento femenino que desafía la supuesta coherencia de tales discursos. La mutilación de Lavinia es interpretada por Kerr como la representación del carácter polisémico del “significante” en claro contraste con la correspondencia absoluta de éste con un “significado”, defendida por la postura de Titus como autor del “texto clásico”. Lavinia presenta un tipo de texto en el que el significante presenta una clara movilidad y en el que predomina la ausencia de un verdadero significado frente a la aparición de una multiplicidad de ellos. Las dificultades que sus familiares experimentan a la hora de interpretar las marcas que la violencia ha dejado sobre su cuerpo hacen que Kerr considere el cuerpo mutilado de Lavinia como “the return to what is repressed in the ideological formation of the `classical text’” (1992a: 29). Por otro lado, el papel de autor del nuevo texto romano pasará directamente a manos de Tamora, modificando su anterior papel como parte del “texto clásico” que Titus desea mantener. Según Kerr, la determinación de Titus será, por lo tanto, “[to] reinscribe that authority” (1992a: 29) a través de la lectura del cuerpo mutilado de Lavinia, por medio del cual “Titus will seek to return to the model of the author as unitary origin and controlling source of coherent, patriarchal, signifying practices” (1992a: 29).

En el análisis que Kerr realiza de esta organización inicial de la obra como correspondiente a la concepción del “texto clásico” de Barthes, se presentan como esenciales cuatro elementos que analizaremos a continuación: la relación entre violencia y escritura, la acción humana definida como texto, la identificación entre “monumento” y “documento” y la relevancia del acto reiterativo en el proceso de formación social. Por último, analizaremos la interpretación que Kerr hace de la escena II, iii de la obra.

3.5.4.1. Violencia y Escritura

Una de las características de este tipo de “texto clásico” es la presencia de “that incontrovertible and indelible trace” (citado en Kerr 1992a: 17) que señala Barthes. Según Kerr, Titus ha marcado su texto con marcas producidas a través de actos de violencia. Tal y como señala Marcus, Titus aparece “writing destruction on the enemy’s castle” (III, i, 170) a través de acciones bélicas que producen marcas imborrables sobre el enemigo. Titus se presenta así como a “warrior-writer” (1992a: 19), el cual “circumscribed with his sword, / And brought to yoke, the enemies of Rome” (I, i, 71-72). Según Kerr:

The idea of writing is present in the extended sense of an intentional marking. The basic assumptions are that in the absence of the writer the mark preserves and communicates not only the intention but also the legality of the claim (...) Titus’s writing of violence is a political act. It locates the idea that the body politic originates and is perpetuated through violence (1992a: 19)¹⁰⁴.

La relación entre la violencia y el dominio político es referida también por Greenblatt. En “Marlowe and the Will to Absolute Play” en *Renaissance Self-Fashioning* (1980), Greenblatt hace alusión al concepto de violencia como elemento necesario en *Tamburlaine* para definir los límites que dibujan los territorios dominados: “Men do violence as a means of marking boundaries, effecting transformation, signaling closure. To burn a town or to kill all of its inhabitants is to make an end and, in so doing, to give life a shape and a certainty that it would otherwise lack” (1984: 197). Greenblatt asocia la creación de fronteras y de límites de poder, provocados por los actos de violencia, con el reconocimiento de una individualidad y diferenciación con respecto al resto de elementos externos. La identidad del texto que constituye Roma viene dada también por la violencia ejercida por Titus, no sólo en las batallas, sino también en el sacrificio de Alarbus,

¹⁰⁴ Véase Jacques Derrida, *Writing and Violence* (1978: 3-30, 79-153).

considerado por Kerr como otro tipo de escritura, como otra clase de inscripción (1994: 125): “to this your son is mark’d and die he must” (I, i, 128)¹⁰⁵. La violencia, por lo tanto, supone diferenciación.

3.5.4.2. Ricoeur y Geertz: La Acción Humana como Inscripción Textual

El texto con el que Kerr identifica a Roma inicialmente en la obra está compuesto por una serie de significantes, todos ellos orientados a mantener el honor de Titus como imagen del orden político romano. Tal y como el mismo Titus señala, “my sword, my chariot, and my prisoners” (I, i, 253) son identificados como “mine honour’s ensigns” (I, i, 256). Inmerso en esta red de significantes, Kerr destaca uno de ellos: el monumento de los Andronici. Kerr desarrolla la idea de la supremacía del monumento con respecto al resto de los significantes de tal estructura, basándose en las teorías de Paul Ricoeur en “The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text” (1978). Si la violencia es uno de los elementos a través de los cuales se construye el texto, Kerr señala también la actividad humana como inscripción textual. Es decir, la llegada triunfal de Titus a Roma, los funerales de sus hijos y el sacrificio de Alarbus forman, según Kerr, “a sequence of action which functions as a cultural text” (1992a: 20):

The text generated by the Andronici is meaningful action whose formality and repetition give it the “kind of objectification which is equivalent to the fixation of a discourse by writing”. This action has procedural rules, a declared legality and an corresponding inflexibility (...) Meaningful action leaves a “trace” in the social fabric of Rome. With each repetition these traces contribute to “the emergence of such patterns which become the documents of human action”. Titus may be called the author of this “document” because he initiates and guides the action (1992a: 21).

¹⁰⁵ En “Marlowe and the Will to Absolute Play”, Greenblatt apunta cómo en *Tamburlaine* la violencia es una inscripción sobre el cuerpo: “The action of *Tamburlaine* – endless stabbing, chaining, drowning, lancing, hanging – is almost entirely directed toward what we may call a theatrical proof of the body’s existence” (1984: 210). Greenblatt compila en su discusión términos como la violencia, la territorialidad, el deseo mecánico, las heridas, la individualidad y la memoria. El discurso de Greenblatt está influido por el de Deleuze y Guattari en *Anti-Edipo*. En el capítulo “Salvajes, Bárbaros y Civilizados”, estos autores adoptan, a su vez, la teoría del deseo de Freud aplicada a un contexto social e histórico, y muestran cómo la estructura de cada sociedad presenta diferentes interpretaciones de la noción de deseo. Destacan así que la organización e identidad de las sociedades primitivas estaban basadas en un deseo colectivo reflejado en un sistema de crueldad y violencia ejercido sobre el cuerpo. Tal violencia marcaba a cada ser humano como miembro de una grupo social y les ofrecía una identidad propia. Deleuze y Guattari señalan que “el hombre que goza plenamente de sus derechos y de sus deberes tiene todo el cuerpo marcado bajo un régimen que relaciona sus órganos y su ejercicio con la colectividad (...) Nietzsche dice: se trata de dar al hombre una memoria; y el hombre (...) debe hacerse otra memoria, que sea colectiva, una memoria de las palabras y no de las cosas, una memoria de los signos y no de los efectos. Sistema de la crueldad, terrible alfabeto, esta organización que traza signos en el mismo cuerpo (...) El signo es posición de deseo, pero los primeros signos son los signos territoriales que clavan sus banderas en los cuerpos (1985: 150).

La aproximación crítica de Kerr y la identificación de la actividad humana con un documento responde a ciertas propuestas antropológicas de Clifford Geertz. En primer lugar, Geertz define el concepto de cultura como “webs of significance” (1973: 5), “interworked systems of construable signs” (1973: 14) o “complex set of significant symbols” (1973: 49). Las actividades del hombre dentro de una comunidad constituyen los signos que forman el texto social. Geertz, por lo tanto, describe la función de la etnografía como la lectura de un manuscrito “written not in conventionalized graphs of sound but in transient examples of shaped behaviour” (1973: 10).

3.5.4.3. Documento – Monumento / Foucault: Historia Total – Historia General

Según, Kerr, el hecho de que las acciones que dan forma al texto cultural tengan lugar en el monumento de los Andronici otorga a este elemento un carácter metonímico dentro de la red de significación que representa la Roma de *Titus*. Es decir, el monumento adquiere prioridad sobre el resto de los símbolos que forman el texto romano, llegando a representar al mismo texto cultural del que forma parte y del que Titus es autor. Titus se proclama, de igual modo, creador y reinstaurador del monumento. Es decir, Titus continúa proclamándose autor del texto: “This monument five hundred years hath stood, / Which I have sumptuously re-edified” (I, i, 355-56). Según Kerr:

Drawing on the traditional analogy between monuments and written texts the monument has become the equivalent of a graphic fixation (...) It begins to function as a type of historical document in accordance with the preserving role assigned by Barthes to the “classic text” (...) Just as a document is felt to “contain” and faithfully preserve the traces of the action of writing, so the monument contains the traces of the original and paradigmatic action (1992a: 29).

Foucault, en *The Archeology of Knowledge* (1969), utiliza la relación entre los términos “documento” y “monumento” para describir el tipo de análisis histórico tradicional, al que llama “total” frente a la descripción histórica que el denomina “general”. Foucault señala que la historia tradicional convierte los “monumentos” en “documentos”, es decir, “seeks to reconstitute the overall form of a civilization, the principle – material or spiritual – of a society, the significance common to all the phenomena of a period (...) what is called metaphorically the face of a period” (1997: 9). Para este tipo de análisis histórico, el documento responde a las características del “texto clásico” de Barthes, el historiador tradicional utiliza los documentos para reconstruir la verdad de la época. Sin embargo, para el tipo de historia que Foucault denomina “general”, los documentos en sí mismos

son elementos de análisis esenciales a la hora de reconstruir un periodo determinado, es decir, los “documentos” son, en sí mismos, “monumentos”:

History has altered its position in relation to the document: it has taken as its primary task, not the interpretation of the document, nor the attempt to decide whether it is telling the truth or what is its expressive value, but to work on it from within and to develop it: history now organizes the document, divides it up, distributes it, orders it, arranges it in levels, establishes series, distinguishes between what is relevant and what is not, discovers elements, defines unities, describes relations. The document, then, is not longer for history an inert material through which it tries to reconstitute what men have done or said, the events of which only the trace remains; history is now trying to define within the documentary material itself unities, totalities, series, relations (...) history is that which transforms *documents* into *monuments* (...) In our time history aspires to the condition of archaeology, to the intrinsic description of the monument (1997: 7; cursiva en el texto).

El documento, por lo tanto, adquiere vida, movimiento y significación propia. El análisis de *Titus Andronicus* que han llevado a cabo críticos como Barker, Liebler, Vaughan, Smith o ahora Kerr considera la obra teatral, según los términos de Foucault, como un “monumento” histórico que alberga una gran variedad de relaciones entre variados discursos.

3.5.4.4. Repetición como Control Social

Volvamos de nuevo al texto de Kerr y a la utilización del aparato crítico hacia el que el lenguaje de su artículo nos dirige. Si observamos de nuevo la cita en la que Kerr destaca la acción humana como forma de inscripción textual, apreciamos la relevancia que adquiere el acto repetitivo en la fijación de la escritura del texto social. Según Kerr, la obra plantea un debate creciente en la época isabelina sobre “the merits of customary law as against the rationale of the Roman code” (1994: 25). Tras el rapto de Lavinia, Bassianus se presenta como “resolv’d withal / To do myself this reason and this right” (I, i, 278-79). En estas palabras, Kerr ve descrito el origen de la ley en “the intellect and reason of a prudent man, the measure of right and wrong” (1994: 6). Sin embargo, *Titus Andronicus* presenta principalmente un tipo de ley basada, no en la razón y el buen juicio, sino en las normas que nacen tras la repetición de ciertos ritos y costumbres, a través de la repetición de acciones humanas. Titus sacrifica a Alarbus siguiendo un tipo de ritual y no atendiendo a su razón. Según Kerr, “in his rigid adherence to old forms Titus is shown to be ‘custummalby blyndy’” (1994: 7).

Kerr señala cómo la repetición de tradiciones, costumbres y ritos deja huellas o marcas sobre la memoria colectiva de una comunidad cuya actividad es controlada por estos mecanismos.

La reiteración de estos actos aparecen descritos por Kerr de forma metafórica, como la inscripción sobre el texto, como el acto de la escritura. El control ejercido por mecanismos de control social que nacen a partir de actos reiterativos grabados en la memoria colectiva es también señalado por Greenblatt, quien señala lo siguiente:

Identity is a theatrical invention that must be reiterated if it is to endure. To grasp the full import of this notion of repetition as self-fashioning, we must understand its relation to the culturally dominant notion of repetition as a warning or memorial, an instrument of civility. In this view recurrent patterns exist in the history of individuals or nations in order to inculcate crucial moral values, passing them from generation to generation. Men are notoriously slow learners and, in their inherent sinfulness, resistant to virtue, but gradually, through repetition, the paradigms may sink in and responsible, God-fearing, obedient subjects may be formed (1984: 201).

3.5.4.5. “Reading Process” – La Carta de Aaron

En su visión de la obra como un campo discursivo en el cual se plantean cuestiones legales, Kerr indica que el texto plasma el problema de la validez de las pruebas y el procedimiento de análisis de éstas en un proceso judicial. Kerr plasmará esta problemática a través del análisis del episodio en el que Aaron entrega una carta, escrita por él mismo, acusando a Quintus y a Martius de asesinar a Bassianus. El poder de Saturninus como emperador le otorga la autoridad de analizar los hechos y de encontrar y juzgar a los culpables del crimen de su hermano. Pese a la falsedad del contenido de la carta, Saturninus acepta el texto como verdadero y acusa a los hijos de Titus de asesinato.

Kerr relaciona el hecho de que Saturninus dé valor al texto en sí, sin interesarse por el autor de la carta, con las críticas de Platón en *Fedro* a la separación del texto y su autor, señaladas por Derrida en *Marges de la Philosophie*:

To write is to produce a mark which constitutes in its turn a kind of productive mechanism, which my absence will not, as a matter of principle, prevent from functioning and provoking reading, from yielding itself up to reading and rewriting (...) For writing to be writing it must continue to “act” and be readable¹⁰⁶ even if what we call the author of the writing be provisionally absent or no longer uphold what he has written, what he

¹⁰⁶ En “The Death of the Author” (1968), Barthes escribe que “a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not as was hitherto said, the autor. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that ‘someone’ who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted” (1977: 148).

appears to have signed (...) The situation of the writer or underwriter is, with respect to the writing, fundamentally the same as that of the reader. This essential drift, which is proper to the writing as a structure of repetition, a structure cut off from any absolute responsibility or from consciousness as absolute authority, orphaned and separated since birth from the support of the father¹⁰⁷, is indeed what Plato condemned in the *Phaedrus* (citado en Kerr 1992b: 2-3).

Frente a esta visión del texto escrito como “a kind of productive mechanism” o “a structure of repetition”, que va cambiando continuamente¹⁰⁸ y que está expuesta siempre a un “rewriting”, la carta es considerada por Saturninus, sin embargo, como un claro ejemplo, de nuevo, del “texto clásico” descrito por Barthes. Para Saturninus, la carta es sinónimo de autoridad, de verdad. La carta constituye para Saturninus, como señala Kerr, “a circumstantial evidence” (1992b: 11), “an inartificial proof” (1992b: 11). Sin embargo, la falsedad del contenido de tal documento presenta, para Kerr, “the violation of a hierarchy in which writing is the locus of truth and authority” (1992b: 11). Por otro lado, frente a la igualdad entre el autor del texto y el lector que el texto de Derrida propone, la obra señala que la figura del autor de la carta supone una figura esencial en el proceso judicial que Saturninus desprestigia.

Kerr hace uso de una serie de presupuestos teóricos propuestos por críticos como Culler en *Structural Poetics* (1975) o Ricoeur, de nuevo en “The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text” (1973), para analizar el tipo de lectura que Saturninus hace de la carta. En primer lugar, Kerr menciona el llamado “communicative circuit”, esencial en la lectura e interpretación de un texto, que Culler identifica con un grupo de relaciones que se establecen entre el contenido del texto y su contexto inmediato. Culler identifica los elementos de tal contexto con “the I of the letter” (citado en Kerr 1992b: 4), “the You whom it addresses” (citado en Kerr 1992b: 4), cuándo es escrita la carta y en qué situación. Según Culler, “to interpret the letter is to adduce those contexts so as to read it as a specific temporal and individual act”(citado en Kerr 1992b: 4). Saturninus cree identificar todos estos elementos que completan el contexto de la carta y cree tener

¹⁰⁷ Barthes y Foucault, en “What is an author?” (1969), presentan al autor como meras construcciones ideológicas y no como portadores de significado para el texto, que existe con prioridad al autor. Según Foucault, “we are accustomed (...) to saying that the author is the genial creator of a work in which he deposits, with infinite wealth and generosity, an inexhaustible world of significations (...) The truth is quite the contrary: the author is not an indefinite source of signification which fill a work; the author does not precede the works, he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction” (1988: 209).

¹⁰⁸ Foucault apunta que “writing is identified with its own unfolded exteriority. This means that it is an interplay of signs arranged less according to its signified content than according to the very nature of the signifier. Writing unfolds like a game that invariably goes beyond its own rules and transgresses its limits. In writing, the point is not to manifest or exalt the act of writing, nor is it to pin a subject within language, it is rather a question of creating a space into which the writing subject constantly disappears” (1988: 197).

así las pruebas necesarias para acusar a Quintus y a Martius. El emperador interpreta el contenido de la carta utilizando hipótesis a las cuales les da un valor concreto, sin antes verificar su autoridad. Los mecanismos de interpretación que presenta la obra son así desacreditados. Tal y como señala Kerr, la obra presenta en la carta “a metonym of a corrupted process of reading”(1992b: 6). Según Kerr:

Ricoeur discusses the “circular” character attributable to this process of reconstructing the text, “in the sense that the presupposition of a certain kind of whole is implied in the recognition of the parts. And, reciprocally, it is in construing the details that we construe the whole” (...) He refers to Hirsch’s suggestion that the procedures of validation by which we test our guesses “are closer to a logic of probability than to a logic of empirical verification”. Saturninus treats the indications of circumstances that surround him as proofs that verify his interpretation. For him, the letter is a sign that confirms itself (1992b: 12-13).

Kerr demuestra, además, que son los procedimientos retóricos de Aaron y Tamora los que hacen que Saturninus identifique cada uno de los elementos contextuales con referentes equivocados y llegue a conclusiones erradas. Es decir, el contenido de la carta es completado con procedimientos retóricos como “inventio”, “copia” o “applicata”¹⁰⁹ con los que Aaron y Tamora dirigen la atención de Saturninus hacia los hijos de Titus como culpables. Las connotaciones que este episodio presenta en la obra muestran la ineficacia del gobernante en su capacidad de ejercer la ley además de poner en tela de juicio la función política de la retórica. Según Kerr:

The play insists on the violence of judgment and renders problematic strategies of validation both at the level of rhetorical persuasion and at the level of Law. The questions have their counterparts in the discursive contexts of the play. The question of the status of circumstantial evidence, and the processes by which such evidence should be judged, interested both lawyers and rhetoricians who shared a common heritage in the Ciceronian rhetorical tradition (1992b: 17).

El análisis que Kerr realiza en estos ensayos es un claro ejemplo de ejercicio analítico en el que se intenta utilizar el máximo número posible de términos e ideas procedentes de diversas

¹⁰⁹ Kerr señala la definición que de “inventio” y “applicata” hace Wilson en *The Arte of Rhetorique* (1553): “Invention is a searchyng out of thynges true, or thynges likely, the whiche maie reasonably sette furthe a matter, and make it appeare probable” (citado en Kerr 1992b: 5). “Applicata” serían “things outwardly applied to a matier, whiche are not the cause of thesame matier, and yet geve a certain denomination to it” (citado en Kerr 1992b: 14). Basándose en definiciones dadas por Quintiliano, Kerr señala que “the recovery of the gold represents the idea of copia associated with the ‘dynamic’ aspect of rhetorical persuasion. The speaker or writer presents his arguments so that they may ‘achieve their aim by activating parallel changes in the mind of the recipient’. Aaron buries his gold because it ‘must coin a stratagem’ (II, ii, 5) by making what Quintilian calls a ‘sharp impression’ on the mind of the judge” (1992b: 6).

ramas de la teoría literaria. Kerr identifica la estructura sobre la que se construye *Titus Andronicus* entre orden y desorden y la identifica con la oposición entre el denominado “texto clásico” y un tipo de estructura textual desorganizada en la que no hay correspondencia exacta entre el significante y el significado. *Titus Andronicus* se convierte en objeto de reflexiones lingüísticas que se funden con teorías del “nuevo historicismo” y aproximaciones relativas a la antropología cultural. Roma se considera un texto cuyas inscripciones son identificadas con la reiteración de la violencia y de las acciones humanas. El análisis que Kerr realiza de la carta de Aaron es un ejemplo más del estudio que muchos críticos de los que hemos tratado hacen de cuestiones marginales del texto, a través de los cuales pueden reflejar y elaborar sus propias teorías literarias. Sin embargo, la metodología de Kerr abandona, una vez más, el análisis estrictamente dramático del texto. La crítica feminista de *Titus Andronicus*, que analizaremos a continuación, analizará la obra siguiendo estos mismos presupuestos. Es decir, el crítico se acerca al texto con un enfoque crítico predeterminado por sus propios intereses, en este caso feministas. *Titus Andronicus* dará respuesta a unas preguntas que estos críticos se formulan con anterioridad a su encuentro con el texto.

3.5.5. Aproximación Feminista a *Titus Andronicus*

3.5.5.1. Feminismo y Psicoanálisis

3.5.5.1.1. La madre devoradora y la fase de “pre-Edipo” en *Titus Andronicus*

David Willbern, en “Rape and Revenge in *Titus Andronicus*” (1978) aprecia “the murderous hostility toward women which informs the play” (1978: 175). Esta opinión sería compartida posteriormente por numerosos críticos de orientación feminista como Douglas E. Green (1989), Cynthia Marshall (1991), Marion Wynne-Davies (1991), Carolyn Asp (1995), Dorothea Kehler (1995) o Coppèlia Kahn (1997) entre otros. Pese a que el ensayo de Willbern no responde a un enfoque puramente feminista como el de estos críticos, sin embargo, hemos considerado imprescindible comenzar nuestro estudio sobre la crítica feminista de *Titus Andronicus* con él. La originalidad de su propuesta reside en que el análisis que el crítico plantea de la obra es principalmente psicoanalítico. Muchas de las conclusiones de Willbern son utilizadas más tarde por la mayoría de estos críticos de clara orientación feminista para defender sus posturas.

Del ensayo de Willbern nos interesa principalmente centrarnos en el estudio que realiza de la imagen de la fosa. Willbern reitera en su planteamiento posturas ya expuestas por Hamilton (1967), Palmer (1972) o Tricomi (1974), que resaltaban la identificación de la fosa con el infierno,

la tumba o el seno materno que la obra planteaba¹¹⁰. Sin embargo, Willbern observa además que la descripción que Quintus y Martius hacen de la fosa, cuando encuentran el cuerpo de Bassianus asesinado, presenta una descripción metafórica de la violación de Lavinia. Por lo tanto, la fosa representa para Willbern “an image of the violated vagina” (1978: 170)¹¹¹. Pero, además, a través de expresiones que definen la fosa como “this fell devouring receptacle” (II, ii, 235) o “the swallowing womb” (II, ii, 239), Willbern también observa la correspondencia entre la imagen de la fosa y la imagen de la boca unida a la acción de devorar, tan presente en toda la obra¹¹². Por lo tanto, para Willbern, la fosa sugiere una variedad de elementos, como son las relaciones sexuales, la imagen del seno materno, el nacimiento, la muerte o el acto de ser devorado. Lo realmente interesante del ensayo de Willbern es que observa una clara relación entre estos elementos y ciertas teorías psicoanalíticas que tienen como protagonista a la madre en el correcto desarrollo psíquico del hijo.

Nos estamos refiriendo a la fase que Freud denomina “pre-Edipo” en la que se observa un estrecho vínculo entre madre e hijo. A esta madre se le atribuye el calificativo de fálica, ya que es ella la que domina durante esta primera fase¹¹³. Esta posición será más tarde ocupada por el padre durante la fase de “Edipo”. Durante la fase “pre-Edipo”, la madre es la encargada de satisfacer todos los deseos e instintos de su hijo, por lo que la unión entre madre e hijo es completa. El hijo ve a su madre como parte de su propio yo. Sin embargo, la correcta evolución psicológica del hijo implica que en determinados momentos durante este periodo, la unión entre madre e hijo deje de

¹¹⁰ Según Hamilton, “the dark forest with the pit at the center becomes a major dramatic symbol upon which the play turns. As its significance unfolds, it becomes an active, malignant thing (...) It becomes Hell itself, the monster who drinks Bassianus’ blood and so strangely draws Titus’ sons into its mouth. The source for the symbolism is Scripture where the ‘pit’ signifies Hell” (1967: 82). Para Palmer, “the gloomy pit which will consume his victims parallels the open tomb of the first scene (...) It is the focal image of desecration, of the vile plot hatched by Aaron and acted out under his direction” (1972: 329). Tricomi destaca que “[the pit] is described as a womb, malignant and devouring (...) the pit reveals the dark recesses of evil and suggestive reminder of the rape of Lavinia (...) the pit becomes not only a symbol of the demonic power, but a theatrical embodiment of it: powerful and synthesizing poetic image of the horrible fecundity of evil” (1974: 17-18).

¹¹¹ Según Willbern, “the description – considered symbolically – is almost anatomical. It represents a detailed natural image of a violated vagina (the ‘flowers’ in line 201 recall the word ‘deflower’ used ten lines before to refer to Lavinia). This onstage symbolic event occurs simultaneously with the offstage rape of Lavinia by the other set of brothers” (1978: 170). Los versos a los que Willbern se está refiriendo son los siguientes: “What, art thou fallen? What subtle hole is this, / Whose mouth is covered with rude-growing briars, / Upon whose leaves are drops of new-shed blood / As fresh as morning dew distill’d on flowers? / A very fatal place it seems to me” (II, iii, 198-202).

¹¹² Ver Palmer (1972: 335).

¹¹³ Marion Wynne-Davies destaca el carácter paternal de Tamora en “‘The Swallowing Womb’: Consumed and Consuming Women in *Titus Andronicus*” (1991): “The extent of Tamora’s vitiosity is evident in the metaphoric import of her child’s black skin as well as in her displacement of the father in relation to her sons, Demetrius and Chiron. It was the Empress who ‘unadvised’ gave her sons swords, rather than the more acceptable gift of a book which young Lucius receives from his mother and which is read by his aunt. Military activity is a masculine trait to be passed between father and son, culminating in honourable triumph such as is enjoyed by Titus and his sons at the start of the play. The sword given by Tamora, even as its distorted source prefigures leads only to the debased dismembering of Lavinia” (1991: 137).

ser completa. Esta separación debe implicar frustración para el hijo en la satisfacción de algunas de sus necesidades¹¹⁴. Esta frustración le ayudará progresivamente a ver a su madre como un elemento independiente y, de este modo, irá descubriendo su propia identidad. En *The Reproduction of Mothering* (1978), Nancy Chodorow explica esta evolución en los siguientes términos:

Discomfort and the loss of merging result both in the further development of the infantile ego and in the growth of a different kind of object love (...) the infant achieves a differentiation of self only insofar as its expectations of primary love are frustrated. If the infant were not frustrated, it would not begin to perceive the other as separate. Frustration and ambivalence generate anxiety. Freud first argued that anxiety triggers the development of ego capacities, spurs the development of ego capacities as well as the creation of ego boundaries (1978: 69-70).

Si este proceso no se lleva a cabo adecuadamente, es decir, si la madre no permite la existencia de estos momentos de frustración y ansiedad, se convierte en una amenaza para el desarrollo psicológico de su hijo¹¹⁵. Chodorow aclara, por tanto, que:

This transition can be very difficult because children at this early stage may one minute sense themselves merged with the mother (and require complete anticipatory understanding of their needs), and the next, experience themselves as separate and her as dangerous (if she knows their needs in advance) (1978: 83-84).

La madre deja de ser una continua fuente de deseo y satisfacción y se convierte en origen de rechazo, miedo e incluso odio para el hijo. Es decir, “total merging and dependence are not so desirable. Merging brings the threat of loss of self or of being devoured as well as the benefit of omnipotence” (Chodorow 1978: 69)¹¹⁶. Fue Freud quien señaló, en “Female Sexuality” (1931), la

¹¹⁴ Véase D.W. Winnicott, *Playing and Reality* (1971) especialmente especialmente el apartado llamado “Illusion-Disillusionment” del capítulo “Transitional Objects and Transitional Phenomena” (1971: 1-25).

¹¹⁵ Chodorow apunta que “the mother must know when and how to begin to allow the child to differentiate from her (...) At every stage of this changeover, the mother must be sensitive to what the child can take and needs. She needs to know both when her child is ready to distance itself and to initiate demands for care, and when it is feeling unable to be distant or separate” (1978: 84).

¹¹⁶ En “And One Doesn’t Stir Without the Other” (1981) Irigaray destaca esta peligrosa relación entre madre e hijo: “You have made something to eat. You bring me something to eat. But you give yourself too much, as if you wanted to fill me all up with what you bring me. You put yourself into my mouth and I suffocate. Put less of yourself in me and let me look at you. I’d like to see you while you are feeding me. Not to lose my/your sight when I open my mouth to you. And that you should still remain close to me while I am drinking you. But continue to be one on the outside as well. Keep yourself and keep me just as outside, too. Do not swallow yourself up, do not swallow me down in that which flows from you to me. I’d like it so much if we could be there, both of us. So that one does not disappear into the other, or the other into the one” (citado en Grosz 1995: 182).

aparición durante esta fase de “the surprising, yet regular, fear of being killed (?devoured) by the mother” (1931: 227)¹¹⁷.

El miedo a ser devorado por la madre es el elemento psicoanalítico en el que Willbern basa su análisis de *Titus Andronicus*. Para Willbern, la imagen de la madre es central en la obra. Lavinia representa “the pure and virtuous mother, threatened with attack and invasion” (1978: 164). Tamora se presenta como “the dangerous, seductive, threatening mother, from whom one needs protection” (1978: 164)¹¹⁸. Willbern ve reflejada en cada una de las protagonistas dos visiones de la imagen materna muy distintas, pero que, como ya hemos señalado, aparecen unidas en la fase “pre-Edipo”. La caracterización de Roma presenta también para Willbern la unión de estos dos elementos contradictorios que definen a la imagen materna. Es decir, Roma es presentada en *Titus Andronicus* como una madre que cuida y protege a sus hijos, pero que, a la vez, los ataca y los devora. En el momento en el que Saturninus y Tamora adquieren el poder en Roma, la ciudad se convierte en “a wilderness of tigers” (III, i, 54), por lo que Willbern señala que “Rome has turned wild, like the dark forest of Act II. Her once-gracious loving acceptance is now, like the blood-drinking pit, a devouring threat” (1978: 173).

Según Willbern, las características de la fosa acentúan la imagen de la madre devoradora en la obra. La descripción de la fosa como “a swallowing womb” (II, ii, 239) no hace sino anticipar la imagen de Tamora tragándose a sus hijos¹¹⁹. Esta imagen de una madre devorando a sus hijos hace

¹¹⁷ Freud comenta que “it is only in men that I have found the fear of being eaten up. This fear is referred to the father, but it is probably the product of a transformation of oral aggressivity directed to the mother. The child wants to eat up its mother from whom it has had its nourishment; in the case of the father there is no such obvious determinants for the wish” (1931: 237).

¹¹⁸ Tradicionalmente se ha considerado a Lavinia la madre de Roma. Lavinia era hija del rey de Latium. Turno y Eneas lucharon por su amor. Tras matar a Turno, Eneas se casa con ella y fundan el pueblo romano (*La Eneida* Libro XII). La relación entre Tamora y Saturninus a veces es planteada como una relación de madre e hijo sobre todo cuando se la define como “[a] loving nurse, a mother to his youth” (I, i, 337). En ““That Ravenous Tiger Tamora’: *Titus Andronicus*’s Lusty Widow, Wife, and M/other” (1995), Kehler destaca que Tamora “poses a threat to male dominance (...) That the Roman emperor depends entirely on Tamora’s advice makes him appear feckless, infantile, and uxurious (...) a Rome ruled by Saturninus is a Rome ruled by a ‘child’ who is ruled by his ‘mother’” (1995: 322-23). También encontramos ciertos elementos en la obra que establecen esta misma relación entre madre e hijo, pero esta vez entre Tamora y Aaron. Observamos, por ejemplo, la imagen de la pareja en el bosque mientras que Tamora canta “a nurse’s song / Of lullaby to bring her babe asleep” (II, ii, 28-29) y a Aaron exclamando “I am no baby” (V, iii, 184) tras la negativa a obedecer la orden de Tamora de asesinar a su hijo.

¹¹⁹ En “This sex which is not one” (1977), Irigaray observa en la relación entre madre e hijo una cierta relación incestuosa al señalar que “in her relation to the child she finds compensatory pleasure for the frustrations she encounters all too often in sexual relations proper. Thus maternity supplants the deficiencies of repressed female sexuality” (1981: 102). Ciertos críticos han visto en la relación entre Tamora y sus hijos elementos relacionados con el incesto. Según Willbern, “being eaten by the mother symbolizes incestuous intercourse (entry into the mother’s body) as well as death by dismemberment and dissolution” (1978: 179). Catherine Stimpson, en “Shakespeare and the Soil of Rape” (1980), señala que Tamora “expresses her enjoyment of her sons’ potency, which veers toward and approaches a sublimated incest” (1980: 60). Por su parte, Kehler destaca que “Shakespeare’s about-face in characterizing Tamora may have owed something to her name. The chapbook Attava (Bullough 6: 38) is reborn as Tamora, possibly an

que Willbern relacione ciertos elementos de *Titus Andronicus* con la fase de “pre-Edipo” en la que la madre aparece en un determinado momento como un elemento destructivo para el hijo:

The unconscious fear of women – more precisely, of female genitals – may originate from a more primary source than castration anxiety. It can emerge from a fear of the catastrophically perceived preoedipal mother, who threatens total dismemberment and destruction: the devouring mother. This threat is seen as primarily oral, and consequently, revenge in Shakespeare is at its deepest level an oral vengeance (1978: 171).

3.5.5.1.2. Tamora / Lavinia: Orden Imaginario / Orden Simbólico

La teoría expuesta por Willbern será adoptada por otros críticos cuya orientación es claramente feminista como Cynthia Marshall (1991) o Dorothea Kehler (1995)¹²⁰. Pero, sobre todo, es Carolyn Asp, en “‘Upon her Wit Doth Earthly Honor Wait’. Female Agency in *Titus Andronicus*” (1995), quien más ampliamente describe la imagen de Tamora en los términos utilizados por Willbern:

The power of the phallic mother is both seductive, alluring, and terrifying. As the perceived all-powerful figure in the child’s development, she can give or withhold favors, nourish or starve, attract or repel. In this stage, the maternal figure is often ambivalent toward her child and it is this indeterminacy that is terrifying. Will she nurture me or will she kill me? Tamora’s command that Aaron’s child be killed because it will incriminate her encapsulates the male’s deep psychic fear of maternal power. She nourishes only those sons who will advance her cause within the Symbolic Order; those who compromise her must die (1995: 342).

Asp analiza en su ensayo los personajes de Lavinia y Tamora estableciendo una serie de claras oposiciones que separan a las protagonistas. Asp utiliza en su argumentación un enfoque psicoanalista, principalmente lacaniano. La descripción que Lacan establece entre la fase del “imaginario” y la fase “simbólica” en el desarrollo psíquico es utilizada por Asp para la descripción

allusion to the biblical Tamar in Genesis 38:6-30, a widow who, disguised as a prostitute, had incestuous relations with her father-in-law Judah and bore twin sons. Or Shakespeare might have been thinking of 2 Samuel 13:1-39, which narrates the incestuous rape of Tamar by her brother Amnon, avenged by her brother Absalom” (1995: 321). Según C.L.Barber, “Titus deals with the incest taboo by `enact[ing] a fantasy that separates overt sexuality, linked with violence, from the family and extreme family loyalty” (citado en Kehler 1995: 321).

¹²⁰ Barber y Wheeler en *The Whole Journey: Shakespeare’s Power of Development* (1986) señalan que “the outrageous revenge in the play is directed primarily at maternal sexuality, conceived and represented symbolically as a ruthless, devouring power” (citado en Marshall 1991: 206). Kehler describe a Tamora como “the menacing, bewitching mother” (1995: 321). De igual modo, señala que “with regard to the infant as well as to the sons she consumes in act 5, Tamora literally plays out the male fantasy of the `suffocating mother” a la que también se refiere como “cannibalistic mother” (1995: 326).

de ambas protagonistas. Asp describe a Lavinia como claro representante del “orden simbólico” y a Tamora como exponente del “imaginario”:

In Lacanian theory, those elements of culture and civilization such as ritual, convention, law, even language, belong to what he calls the Symbolic Order which is coded “masculine” because it has, historically, been under the control of patriarchy (...) An alien to Rome, which in this play we could say represents a Symbolic Order increasingly corrupted, Tamora questions its values, laws and customs. Although she can operate within this Order, she is more centrally placed in and draws her inner power from what Lacan calls the Imaginary Order. This Order is coded “feminine” and is the locus of the imago of the all-powerful phallic mother. In development terms, it represents a fantasy of need and instinct fulfillment, of narcissistic and aggressive drives that are unhindered by what Lacan calls “the Father’s Law”. It is the father’s intervention in the mother-child dyad with the prohibitory word “not” that forces or allows entrance into the world of the Symbolic Order. Movement from the Imaginary to the Symbolic Order by repressing instinct is a movement into what Freud calls “civilization” (...) Instead of having power herself, Lavinia functions as an object to be used by powerful males within the Symbolic Order to cement alliances and maintain surface of order (1995: 335-36).

Vemos en la argumentación de Asp una clara oposición entre elementos como civilización / agresión, ley / desorden, masculino / femenino, padre / madre, “simbólico” / “imaginario”, Lavinia / Tamora. Observamos que la fase de “pre-Edipo” expuesta por Freud, y analizada anteriormente, se corresponde con el “orden imaginario” de Lacan en el que también domina el poder de la madre¹²¹. Por el contrario, el “orden simbólico” de Lacan correspondería al “complejo de Edipo” planteado por Freud. Durante esta fase aparece la autoridad del padre, que interrumpe el vínculo creado entre madre e hijo. Este último percibe al padre como un enemigo que lucha por la posesión de la madre, a la vez que impone represión y autoridad. Según Freud, el hijo ve en el carácter agresivo del padre un peligro de castración, por lo que acepta la superioridad de éste, a la vez que renuncia a la unión con la madre. De igual modo, este alejamiento se produce en las hijas que observan la supuesta castración de su madre y aceptan su subordinación a la imagen paterna¹²². Esta intervención represiva y autoritaria del padre incorpora al hijo dentro de un universo social,

¹²¹ Véase M. Bowle, *Lacan* (1991: 88-99).

¹²² En “The Dissolution of the Oedipus Complex” (1923), Freud explica que “the little girl’s clitoris behaves just like a penis to begin with; but, when she makes a comparison with a play fellow of the other sex, she perceives that she has ‘come off badly’ and she feels this as a wrong done to her and as a ground for inferiority. For a while she consoles herself with the expectation that later on, when she grows older, she will acquire just as big an appendage as the boy’s. Here the masculinity complex of women branches off. A female child, however, does not understand her lack of a penis as being a sex character; she explains it by assuming that at some earlier date she had possessed an equally large organ and had then lost it by castration” (1923: 178).

con leyes, restricciones y normas que debe cumplir frente a la libertad que representaba la relación que establecía con su madre en la fase anterior:

The early mother-infant relationship, though socially constructed, is experienced by the child as presocial, or nonsocial. It is the person who intervenes in this relationship – the father- who represents culture and society to the child. Hitherto, the social organization of parenting has meant that it is women who represent the nonsocial – or the confusion of biological and social – and men who unambiguously represent society. Mitchell argues that the child's becoming social and enculturated is the same thing as becoming social and enculturated in patriarchal society (Chodorow 1978: 81).

Esta sociedad patriarcal eleva al padre como fundador de elementos como la religión, el orden moral y la estructuración social, como piezas que mantienen el orden en una organización civilizada. Tal y como Freud señala en “The Ego and the Id” (1923):

Religion, morality, and a social sense –they were acquired phylogenetically out of the father-complex: religion and moral restraint through the process of mastering the Oedipus complex itself, and social feeling through the necessity for overcoming the rivalry that then remained between the members of the younger generation (1923: 237).

Asp observa en la organización de *Titus Andronicus* la supremacía del “orden simbólico” y la final derrota del “imaginario”. El triunfo final de este orden dominado por fuerzas masculinas supone que no sólo Tamora, representante de las fuerzas femeninas del “orden imaginario”, sino también Lavinia, elemento subordinado al “orden simbólico” y a la ley paterna, sean eliminadas de la organización patriarcal romana. Sin embargo, es interesante destacar que Asp observa una cierta fractura dentro de este orden masculino:

Although the place and fates of the female characters in the play are overdetermined and misogynistic, they are not that far removed from the anxieties provoked by female power and desire within culture in general. Fortunately criticism and productions of this play increasingly draw our attention to these problematic representations and force us to confront similar fears and anxieties within our own culture (1995: 344).

Asp se basa en la teoría expuesta por Freud en *Civilization and Its Discontents* (1930) en la elaboración de esta tesis. El nacimiento de la civilización sufre un proceso paralelo al de la aparición de la identidad del ser humano y su integración en los parámetros sociales. Freud señala que un orden civilizado surge tras la frustración y represión de los instintos de un grupo social. Como consecuencia de ello, Freud señala que “this ‘cultural frustration’ dominates the large field of social

relationships between human beings (...) it is the cause of the hostility against which all civilizations have to struggle” (citado en Asp 1995: 334). Por lo tanto, el “orden simbólico” siempre alberga en su interior el germen de lucha y oposición frente a lo establecido. Según Asp, en *Titus Andronicus*, ese germen está personificado en el poder político, lingüístico y sexual de Tamora¹²³.

Al adoptar esta postura, Asp hace referencia a uno de los elementos que con más frecuencia es señalado por parte de la crítica feminista de *Titus Andronicus*. Nos estamos refiriendo al miedo del hombre al poder que pueda ejercer una mujer en un orden supuestamente patriarcal, y a la consecuente inestabilidad que esto provocará en dicho orden. Ese miedo, esa ansiedad a la que Asp se refiere, convierte al “orden simbólico” en un orden en continua amenaza por parte del elemento femenino.

3.5.5.1.3. Miedo Masculino / Autoridad Femenina

Ya observábamos que Willbern encontraba el origen del miedo inconsciente del hombre a la mujer en la fase de “pre-Edipo” y, principalmente, en la imagen de la madre devoradora. De igual modo, Asp observa que la fricción provocada en la organización social de Roma encuentra su origen en el comportamiento amenazante de Tamora, a la que también identifica con este tipo de madre fálica. El miedo del hombre al elemento femenino desestabilizador en *Titus Andronicus* es reiterado por gran parte de la crítica feminista de la obra. Tal y como podemos observar, algunos de los ensayos pretenden justificar este miedo en términos psicoanalíticos¹²⁴. En “‘I can interpret all her martyr’d signs’: *Titus Andronicus*, Feminism and the Limits of Interpretation” (1991), Cynthia Marshall hace referencia al peligro de la madre devoradora hasta tal punto que llega a afirmar que “Titus seems terrified not simply of women, but of the traditionally female role of nurturing, protecting, and nourishing a dependent” (1991: 208). Marshall relaciona la actitud

¹²³ Sommers manifiesta lo siguiente: “The forest is itself a power, or is the home of powers, active within the play, and it actively defines the threat to civilization. Tamora is also such a threat, and her power is one with that of the elements which she here inhabits. Cruel, barbarous, ‘insatiate’ (V, i, 88) a ‘ravenous tiger’ (V, iii, 194) she all but personifies riotous nature, becoming the spirit or demiurge of the place where her vengeance is effected” (1960: 285).

¹²⁴ En *The Woman’s Part. Feminist Criticism of Shakespeare* (1980), C.R. Swift Lenz, G. Greene y C.T. Neely declaran que “as they explore the psychosexual dynamics that underlie the aesthetic, historical, and genre contexts, feminist critics find themselves in an increasingly close alliance with psychoanalytic critics. While many feminist critics do not find Freudian models of female sexual and psychological development entirely adequate, they make extensive use of psychoanalytic insights into male ambivalence toward female sexuality. Throughout the canon these critics trace a persistent theme – men’s inability to reconcile tender affection with sexual desire and their consequent vacillation between idealization and degradation of women. They suggest how structures of male dominance grow out of and mask fears of female power and of male feminization and powerlessness” (1980: 7).

misógina que, en su opinión, tienen los personajes de la obra con el miedo masculino a ver a una mujer ejerciendo un poder que corresponde al hombre:

The misogyny of *Titus Andronicus* is strongly overdetermined: women are violently punished whether they are powerful, dependent, or (in the case of the Nurse) neutral. One explanation for such rampant misogyny is a collective male terror of female power, the anxiety Freud refers to in “The Taboo of Virginity” and elsewhere. *Titus Andronicus* offers the example, rare in English literature, of a woman controlling her society (though only temporarily), and Tamora wields sufficient strength to provoke real fear in the men around her (1991: 208).

Según Marshall, el poder político, lingüístico y sexual que ejerce Tamora durante la obra “challenge male illusions of self-creation and self-sufficiency” (1991: 207). Durante toda su argumentación, Marshall utiliza la imagen de la fosa como eje central del texto. Al igual que Willbern, al que cita literalmente, Marshall identifica la fosa con elementos tan dispares como el infierno, la tumba, el útero, la vagina o la boca y sitúa en este escenario metafórico el carácter perverso y peligroso del sexo femenino. Según Marshall, tanto Lavinia como Tamora:

Are subjected to anger displaced from the ominously gaping tomb. To rationalize this anger, women are ascribed pride, lust, appetite, and in a final gesture, revenge itself (...). In a fulfillment of the misogynistic vision, not only generally negative qualities but the specific destructive force plaguing Roman society must be, and is, objectified in the figure of a woman (1991: 207)¹²⁵.

De igual modo, Coppélia Kahn, en “The Daughter’s Seduction in *Titus Andronicus*, or, Writing is the Best Revenge” (1997) en su obra *Roman Shakespeare* (1997), señala la íntima relación existente en *Titus Andronicus* entre este carácter siniestro de la fosa y la amenaza latente de la mujer en la obra. Para Kahn, la fosa adquiere la misma multiplicidad de significados que para Willbern y Marshall. Sin embargo, Kahn destaca principalmente su identificación con el seno materno. Para Kahn, la fosa representa las connotaciones negativas que acompañan al útero materno en cualquier sociedad patriarcal. Citando a Adelman, Kahn concluye que el texto presenta, a través de elementos como la fosa, “anxieties about masculinity and female power” (1997: 56). Según Kahn, la fosa simboliza “maternal fecundity that, eluding patriarchal control becomes excessive,

¹²⁵ Peter Erickson, en *Patriarchal Structures in Shakespeare’s Drama* (1985), afirma que “in his early work, Shakespeare presents male characters who powerfully resist women (...) The hostility to women can usually be seen as an attempt to cover up a fear of women that the male character is emotionally ill-equipped to confront and from which he takes refuge in a male friendship, group or activity. Even combat with other men is more comforting and secure than dealing with women” (1985: 2).

destructive, and malignant, breeding further evils” (1997: 54-55). La imagen de la madre se convierte, de nuevo, en la imagen de la destrucción y el miedo que, en términos psicoanalíticos, Willbern situaba en la fase de “pre-Edipo”. Kahn hace uso de esta terminología psicoanalítica en la que la imagen materna y la paterna luchan por mantener el control, el poder y la autoridad sobre el hijo. Kahn utiliza estos términos para explicar la evolución y final desenlace que observamos en el texto. De este modo, parece dibujar con sus palabras la necesaria transición que plantea el texto desde la fase de “pre-Edipo” hacia la de “Edipo”, desde el “orden imaginario” al “simbólico”, desde un ámbito peligroso y femenino hacia la ordenación social y masculina representada por la autoridad del padre:

Under proper patriarchal control, the womb is subordinated to the tomb, to the patriarchal family as configured by the Roman state, its military aims, and the dictates of virtue. Eluding that control, the maternal womb burgeons aggressively, pollutes patrilineal descent, and destroys civil order, whereas the daughter’s womb, first virginal and then violated, serves as the focal point whereby the father defends patriarchy against the mother’s attack and ultimately regains control. Titus positions his hero between a rampaging mother and a dutiful daughter (1997: 55).

La referencia a la íntima relación que se establece entre el orden social y el control de la sexualidad femenina fusiona un enfoque psicoanalítico con tintes marcadamente históricos y sociales que dominan la argumentación desarrollada por Marion Wynne-Davies en 1991 en “The Swallowing Womb: Consumed and Consuming Women in *Titus Andronicus*”, artículo al que Kahn hace referencia explícita en su ensayo. También para Wynne-Davies una de las imágenes centrales en la obra es el útero simbolizado claramente en la fosa. Haciendo referencia a la descripción que Quintus y Martius hacen de la fosa, Wynne-Davies señala:

The imagery is blatant, the cave being the vagina, the all-consuming sexual mouth of the feminine earth, which remains outside the patriarchal order of Rome. This is the “swallowing womb” (II, ii, 239) that links female sexuality to death and damnation (...) The association of hell, death and consumption with the womb clearly evokes a concept of woman’s sexuality that is both dangerous and corrupting (1991: 135).

Como observamos, la descripción metafórica de la fosa que Wynne-Davies realiza corresponde a las ya destacadas por Willbern, Marshall o Kahn. Sin embargo, Wynne-Davies encuentra en la identificación entre fosa, útero, sexualidad femenina y perversión, elementos que no justifica exclusivamente con un discurso psicoanalítico o simplemente literario, sino principalmente histórico. Según Wynne-Davies, “the identification was not a purely artistic one: the physiological

suppositions concerning the uterus in the medieval and Renaissance periods saw it as something alien” (1991: 135). Wynne-Davies explica, por tanto, la gran carga significativa que la imagen del útero tenía para un público isabelino.

Aunque Wynne-Davies señala sólo algunos datos fundamentales sobre el tema, consideramos interesante señalar de una manera más amplia la concepción que de la mujer se tenía en términos religiosos y fisiológicos en estos años. Durante los años de composición de *Titus Andronicus* los libros de conducta, lecturas religiosas, tratados médicos, etc. crean una imagen del cuerpo femenino como receptor de múltiples connotaciones negativas. Estos discursos encontraban el origen de esta visión en la narración bíblica de la creación del hombre en el Génesis. En realidad, en este libro encontramos dos narraciones distintas de la creación. La primera versión es bastante menos discriminatoria que la segunda, y es precisamente ésta la que se acepta mayoritariamente en esta época¹²⁶. En esta segunda narración, considerada por teólogos de la Reforma como una explicación de la primera, se comienza a establecer la diferenciación entre hombre y mujer, el carácter siempre secundario de ésta y su papel de sumisión con respecto al hombre (Callaghan 1989: 102). En esta narración es Eva la principal culpable del pecado, la responsable de los males de toda la humanidad por desobedecer a Dios. En el Renacimiento es a la mujer, y no al hombre, a quien se considera descendiente directo de Eva y, por lo tanto, receptora de ese pecado. Cualquier insubordinación por su parte hace pensar en su inmediata relación con el pecado y en su incapacidad de regeneración. De hecho, se cree que la mujer, como heredera del legado de Eva, tiene una tendencia innata a la maldad. La imagen de bondad de la Virgen María desaparece con la Reforma y en el subconsciente social sólo prevalece la de Eva¹²⁷. La maldición

¹²⁶ En la primera narración, la creación del hombre y la mujer es simultánea y, por lo tanto, se le otorga igualdad a ambos sexos: “And God said, Let us make man in our image, after our likeness: and let them have dominion over the fish of the sea (...) and over every creeping thing that creepeth upon the earth. So created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them” (Gen.1. 26-27). Sin embargo, en el segundo relato, la mujer se crea a partir de la costilla del hombre y se le concede a éste una mayor autoridad: “And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul” (Gen.2.7), “And the Lord God said, It is not good that the man should be alone; I will make him an help meet for him” (Gen.2. 18), “And the Lord God caused a deep sleep to fall upon Adam, and he slept: and he took one of his ribs, and closed up the flesh instead thereof. And the rib, which the Lord God had taken from man, made he a woman, and brought her unto the man” (Gen.2. 21-22) (citados en Keeble 1994: 2-3).

¹²⁷ Los vicios que se le atribuyen a la mujer son múltiples. Como señala N.H. Keeble, en *The Cultural Identity of Seventeenth-Century Woman* (1994), “woman’s innate wilfulness, deceitfulness, cunning and lasciviousness were proverbial throughout the century” (1994: 71). La siguiente cita de Zacarías, mencionada a veces en algunos tratados sobre la mujer en este periodo, plasma esa identificación de la mujer con el mal: “Then the angel that talked with me went forth, and said unto me, Lift up now thine eyes, and see what is this that goeth forth. And I said, What is it? And he said, This is an e-phäh (urna) that goeth forth. He said moreover, This is their resemblance through all the earth. And, behold, there was lifted up a talent of lead: and this is a woman that sitteth in the midst of the e-phäh. And he

que Dios envía sobre la mujer, tras desobedecer sus mandatos, aporta nuevos matices a la concepción de la maternidad, los cuales serían muy tenidos en cuenta durante el Renacimiento:

Unto the woman he said, I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children; and thy desire shall be to thy husband, and he shall rule over thee (Gen 3. 16).

El cuerpo de la mujer y su maternidad se convierten así en su propia penitencia. El relato bíblico muestra que la mujer es considerada inferior en un plano religioso, el cual, a su vez, alude a términos referentes a la fisiología femenina¹²⁸.

Dicha inferioridad fisiológica de la mujer es una creencia común de la totalidad de los tratados médicos de la época. Basándose en las teorías de Aristóteles con respecto al proceso de procreación, tales tratados calificaban la semilla masculina como activa frente a la semilla de la mujer que sólo servía de mero receptáculo pasivo donde la otra debía crecer¹²⁹. Aristóteles consideraba que la mujer no contribuía en nada a la concepción, excepto en el útero y la alimentación del feto. Aunque al mismo tiempo algunos sostenían la teoría de Galeno de que la concepción era producto de la combinación de una semilla masculina y otra femenina, ambas teorías compartían la idea de que la contribución que hacía el hombre era caliente y, por lo tanto, activa y dinámica. La femenina era fría y, por lo tanto, pasiva y receptiva. El hombre era agente

said, 'This is wickedness'. And he cast it into the midst of the e-phäh; and he cast the weight of lead upon the mouth thereof' (Zeck.5. 5-8).

¹²⁸ La información referente a la fisiología femenina en esta época que se expondrá desde ahora tanto en el texto como en las notas ha sido extraída del estudio ya mencionado de Keeble (1994: 17-32) y del que realiza Kate Aughterson, *Renaissance Woman. Constructions of Femininity in England* (1995: 41-66).

¹²⁹ La teoría más extendida del momento sobre el funcionamiento del cuerpo humano era la de los humores, cuyas variadas combinaciones conformaban las características físicas y psicológicas de una persona. De los cuatro humores que se consideraba que componían el cuerpo humano (la sangre, la linfa, la bilis y la atrabilis o humor negro) derivaban las cuatro cualidades estimadas más importantes del cuerpo: calor, frío, sequedad y humedad. El calor en el cuerpo humano se valoraba más que el frío y la sequedad más que la humedad. El calor era la causa del vigor, la fortaleza, el coraje y el intelecto y ese calor era el que se estimaba ausente en el cuerpo femenino pero muy presente en el masculino. De esta creencia derivaba la justificación que mostraba a la mujer inferior al hombre, ya desde su nacimiento y principalmente en términos sexuales. Con respecto al proceso de procreación, se seguía en este campo la idea de Aristóteles de que los fetos totalmente desarrollados acababan siendo niños. A las niñas se las consideraba producto de un desarrollo incompleto originado por falta de calor dentro del seno materno. Esta imperfección femenina justificaba que las mujeres no fueran tan fuertes como los hombres y que sus órganos genitales permanecieran internos ya que el frío y la humedad del útero les había impedido desarrollarse y salir al exterior. Pese a estudios como el de Falopio (1562), quien consideraba los órganos masculinos y femeninos como diferentes, la creencia general era que los órganos sexuales de la mujer se emparejaban a los órganos sexuales masculinos e incluso se creía que realizaban las mismas funciones. Por ejemplo, se identificaba el clítoris con el pene y los ovarios con los testículos. El hecho de que los órganos sexuales femeninos fueran internos y no externos como los del hombre, colocaba a la mujer en una posición de desventaja frente a éste, ya que se la consideraba un ser incompleto. Se pensaba también que los niños eran producto de un esperma caliente que provenía del testículo derecho y que era depositado en la parte derecha y considerada más caliente del útero. Las niñas eran, por el contrario, producto de un esperma frío del testículo izquierdo y depositado en el lado izquierdo y frío del útero.

mientras que la mujer era paciente. Tuvieron que pasar dos siglos para que realmente se le otorgara a la mujer su verdadero papel en la concepción de un ser humano.

El útero era el único órgano que se consideraba totalmente propio de la mujer. Incluso se pensaba que actuaba como un organismo separado dentro de ésta, con voluntad y vida propia y que, además, la mujer estaba totalmente a su merced, ya que este órgano la podía debilitar tanto física como psíquicamente. Al útero y a sus elementos humorales se le atribuían una serie, no sólo de enfermedades físicas, sino, sobre todo, de aberraciones mentales y defectos temperamentales tales como la irracionalidad, pasión incontrolada, histeria o la llamada “womb disease” o “the mother” que Nicholas Fontanus explicó de la siguiente manera en *The woman’s doctor* (1652):

That disease which we commonly call the mother, the physicians term the strangulation or suffocation of the matrix, and sometimes the ascent of the matrix (...) The cause of this disease is twofold: the retention of the seed and the menstruum, which are the material cause: and a cold and moist distemper of the matrix, breeding phlegmatic and thick juices, which is the efficient cause (...) it oppreseth the heart, causeth fainting and sounding fits, bindeth as it were and girdeth about the parts, and seems in such a manner to stop the breath that the sick woman is in danger to be strangled (citado en Aughterson 1995: 63).

Se creía que este órgano necesitaba la concepción para retener la semilla masculina y, al mismo tiempo, expulsar la femenina. Se creía que este hecho implicaba la expulsión de ciertos elementos físicos dañinos para el organismo femenino, los cuales le ocasionaban continuos problemas físicos y psicológicos. Existía una relación directa entre el útero y el deseo sexual femenino, por lo que la lujuria se achacaba más a elementos físicos que a la propia voluntad de la mujer. Ésta necesitaba satisfacer sus necesidades sexuales para mantener un equilibrio mental. El principal consejo que se daba ante una enfermedad relacionada con estos temas era contraer matrimonio, única vía honesta de satisfacer esas necesidades sexuales.

No podemos evitar ligar la imagen del útero con la de la maternidad y, a su vez, con los argumentos religiosos y fisiológicos sobre la naturaleza inferior de la mujer. Como ya hemos señalado, la maldición que Dios impone sobre la mujer es la del sufrimiento en el parto. Sin embargo, frente a la imagen perversa de la madre que transmite su pecado original al resto de la humanidad, también se creía que la mujer encontraba la salvación en ese mismo rol maternal. Antonia Fraser, en *The Weaker Vessel* (1984), lo señalaba en los siguientes términos:

Some real connection was seen between child-bearing and grace: for what was woman’s best chance to redeem herself from the sin of Eve and restore herself to honour but by fulfilling this natural female role? This philosophy had the backing of the New Testament:

“Adam was not deceived, but the woman being deceived was in the transgression. Notwithstanding she shall be saved in childbearing” (Timothy, 2, vs. 14-15) (1984: 62).

Como podemos observar, estos datos podrían ser significativos para comprender el parámetro discursivo en el que la obra era entendida por el público isabelino. Es indudable que la obra presenta la imagen del seno materno como elemento perverso y destructor en la obra. Sin embargo, consideramos que el origen perverso del elemento femenino de la obra no se debe explicar a través del estudio de la imagen de la madre devoradora impuesta por Freud en sus estudios psicoanalíticos, como hacen críticos como Willbern, Marshall o Kahn. La imagen materna como fuente de conflicto, confusión, muerte y miedo llega a un espectador isabelino inmerso en una organización social en la que las ideas religiosas, morales, sociales e, incluso, políticas otorgan a la imagen del útero un conjunto de connotaciones características de una época determinada¹³⁰. Pero esto no es suficiente para explicar la centralidad de la imagen del útero en ciertas obras del periodo. La relevancia de juegos metafóricos como el que protagonizan la fosa y el útero en *Titus Andronicus* debe ser entendida principalmente en términos literarios¹³¹. Es decir, es importante destacar que en obras como *Gorboduc* (1561) o *Cambises* (1569) encontramos la figura de la madre cargada de una doble caracterización. Por un lado, nos encontramos con una madre protectora y celosa del cuidado de sus hijos; por otro, se nos presenta la imagen violenta de una madre desesperada por la pérdida de uno de ellos. Es éste el caso de Videna en *Gorboduc* y de la esposa de Praxaspes en *Cambises*.

En primer lugar, el siguiente fragmento de Videna es significativo. Estamos ante una madre furiosa tras la muerte de su hijo Ferrex a manos de su hermano Porrex. Videna se convierte en una madre rota por el dolor por la muerte de un hijo y, al mismo tiempo, en una madre guiada por el deseo de venganza y destrucción de otro de sus hijos. Es destacado observar la confluencia en estos versos de tres factores que son fundamentales en el análisis de *Titus Andronicus*. Por un lado, la repetición de la imagen del útero, cuyo calificativo indica las connotaciones negativas con las que

¹³⁰ Theodora A. Jankowski, en *Women in Power in the Early Modern Drama* (1992), declara que “yet whether we accept Freud’s or Chodorow’s theories, we accept a discourse that is based on a nineteenth-/early twentieth-century construction of the family as a primarily ‘nuclear’ entity with a working father and a non-working mother as a full-time child-raiser and nurturer. While the various constructions of psychoanalytic theory may be helpful to us in analyzing women’s place in nineteenth-/twentieth-century society and literature, they become somewhat problematic in understanding her place in early modern society. Recent work has begun to show that the early modern family was different enough from the nineteenth-/twentieth-century family to cause us seriously to question the often wholesale and unproblematized application of psychoanalytic concepts to a construction that may yet turn out to be less like the family as we know it than more” (1992: 8).

¹³¹ Véase E.K. Maus “A Womb of His Own: Male Renaissance Poets in The Female Body” (1995).

este elemento es presentado en escena. En segundo lugar, observemos la referencia a la imagen de la tigresa amamantando a sus crías. Se nos presenta en esta descripción la imagen de una madre agresiva cuyo principal legado es la violencia. Por último veamos la relación que Videna establece entre el ejercicio de ser madre y el deber de venganza de la muerte de un hijo:

Videna: Or if needs, needs thy hand must slaughter make,
 Mightest thou not have reach'd a mortal wound,
 And with thy sword have pierc'd this cursèd womb
 (...)
 Shall I still think that from this womb thou sprung?
 That I thee bare? or take thee for my son?
 No, traitor, no; I thee refuse for mine:
 Murderer, I thee renounce; thou art not mine.
 Never, O wretch, this womb conceivèd thee.
 Changeling to me thou art, and not my child,
 Nor to no wight that spark of pity knew.
 Ruthless, unkind, monster of nature's work,
 Thou never suck'd the milk of woman's breast,
 But, from thy birth, the cruel tiger's teats
 Have nursèd thee; nor yet of flesh and blood
 Form'd is thy heart, but of hard iron wrought;
 And wild and desert woods bred thee to life.
 But canst thou hope to 'scape my just revenge?
 Or that these hands will not be wroke on thee?
 Dost thou not know that Ferrex's mother lives,
 That lovéd him more dearly than herself?
 And doth she lilve, and is not veng'd on thee? (IV, i, 53-55; 64-81)¹³².

Observemos también la reacción de la esposa de Praxaspes en *Cambises* tras el asesinato de su hijo. Como comprobaremos, el útero constituye de nuevo una imagen central en estos versos que le otorgan características contrapuestas como son la felicidad y el dolor. Observamos, por lo tanto, una descripción antagónica del útero materno o de la madre como elementos protectores, a la vez que destructivos. De igual modo, observamos en este fragmento la referencia a la relación madre/hijo como la relación entre una tigresa y su cría como también veíamos en las palabras de Videna:

Mother: O blissful babe, O joy of womb, heart's comfort and delight!
 For counsel given unto the king is this thy just requite?
 (...)

¹³² Las citas de *Gorboduc* proceden de la edición que realiza T.W.Craik (1974).

The death of this my son to see! O heavy mother now,
That from thy sweet and sugar'd joy to sorrow so shouldst bow!
What grief in womb did I retain before I did thee see!
Yet at the last, when smart was gone, what joy wert thou to me!
How tender was I of thy food, for to preserve thy state!
How stillèd I thy tender heart, at times early and late!
With velvet paps I gave thee suck, with issue from my breast,
And dancèd thee upon my knee, to bring thee unto rest.
Is this the joy of thee I reap? O king, of tiger's brood!
O tiger's whelp, hadst thou the heart to see this child's heart-blood?
Nature enforceth me, alas! in this wise to deplore,
To wring my hands, - Oh, wellaway, that I should see this hour! (579-80; 585-96)¹³³.

En *Titus Andronicus*, Tamora se nos presenta, de igual modo, como una madre que busca la venganza del asesinato de su hijo Alarbus. Al igual que en las dos obras que hemos mencionado, *Titus Andronicus* nos muestra un texto que continúa con un tipo de convenciones literarias que, como destacaremos en el capítulo dedicado a Séneca, podríamos encontrar en textos como *Medea*. El seno materno, el útero, la imagen de una madre vengativa y asesina está presente en esta obra. De hecho, las reacciones de madres como Videna o la madre de Praxaspes son reacciones totalmente senequistas, donde la desesperación, el dolor y el odio dominan el discurso. Tamora es heredera de este tipo de personajes femeninos. La tradición dramática es un elemento fundamental a la hora de analizar textos como *Titus Andronicus*. Veamos el momento en el que Lavinia suplica a Chiron y a Demetrius que tengan piedad de ella y no obedezcan los mandatos de su madre:

Lavinia: When did the tiger's young teach the dam?
O, do not learn her wrath: she taught it thee.
The milk thou suckst from her did turn to marble;
Even at thy teat thou hadst thy tyranny (II, ii, 142-45).

Pero, además, la imagen del útero también representaba en estas obras connotaciones políticas. En *Gorboduc*, el Estado es definido como "the common mother of us all" (V, ii, 98). Los conflictos civiles se identifican como una agresión al Estado. En *Gorboduc*, Aros suplica a los súbditos que retiren su ataque sobre el Estado ya que la paz y el equilibrio político se conseguirán "if ye yourselves withhold / The slaying knife from your own mother's throat" (V, ii, 150-51). En esta obra se destaca el hecho de que los propios conflictos políticos nazcan del seno del Estado. Dirigiéndose a Inglaterra, Eubulus se lamenta de que "from thy womb should spring, /O native

¹³³ Las citas de *Cambises* proceden de la edición que realiza T.W.Craik (1974).

soil, those that will needs destroy / And ruin thee” (V, ii, 20-22). En el apartado que dedicaremos a los campos metafóricos que *Titus* comparte con las obras de su entorno literario al igual que con las obras históricas y romanas de Shakespeare observaremos la frecuencia con la que esta imagen se utiliza y la importancia que adquiere en *Titus*.

Por ahora, debemos destacar que este tipo de expresiones y comparaciones eran muy familiares para el espectador isabelino, acostumbrado a un tipo de retórica que era compartida por los dramaturgos. Lo que intentamos demostrar con estos ejemplos es que es interesante observar cómo ciertas teorías psicoanalíticas pueden aplicarse a textos como *Titus Andronicus* e incluso dar una lectura de la obra que coincida con las conclusiones a las que estas teorías intentan llegar. Sin embargo, esta coincidencia textual y teórica no implica que estemos frente a un procedimiento correcto a la hora de analizar un texto determinado. Por el contrario, como hemos venido defendiendo desde el principio, un correcto análisis del texto conlleva principalmente el conocimiento de un horizonte de lectura amplio que pueda ser contrastado con el texto que estamos tratando.

Volvamos de nuevo al estudio de la crítica feminista de *Titus Andronicus* más relevante de esta segunda mitad del siglo XX. Como ya hemos visto, Kahn señala que una sexualidad femenina descontrolada “pollutes patrilineal descent and destroys civil order” (1997: 55), mientras que el control de la sexualidad femenina, sobre todo la virginidad y castidad de una hija, se presenta como “the focal point whereby the father defends patriarchy” (1997: 55). Kahn observa en estos conceptos plasmados en el texto una fusión de ideas antropológicas, psicoanalíticas o filosóficas. Kahn se refiere, por ejemplo, a la estructura de la familia patriarcal propuesta por Lévi-Strauss. En dicha estructura, la figura principal es el padre cuyo legado y autoridad familiar será transmitido al hijo. La hija, por el contrario, será traspasada a otro núcleo familiar, en el que de nuevo será una pieza subordinada y no prioritaria. A la teoría antropológica de Lévi-Strauss se unen las psicoanalíticas de Lacan que, como ya hemos visto, elevan la autoridad y la ley a la imagen paterna. Kahn también hace referencia a obras de arte greco-romanas que representan el cuerpo de la mujer como propiedad del hombre y a la vez protectora de los bienes masculinos. Finalmente, Kahn menciona textos filosóficos, como *La Ciudad de Dios* de San Agustín (412-426), cuya presentación de Tuccia como símbolo de virginidad se extiende hasta el Renacimiento. Kahn sitúa a *Titus* dentro de esta línea discursiva que a lo largo de la historia presenta a la mujer como subordinada al hombre y a su condición sexual como dependiente de la autoridad masculina.

Mientras que Kahn incluye a *Titus Andronicus* en esta línea discursiva, otro tipo de crítica como la de Wynne-Davies (1991), Dorothea Kehler (1995) o Bernice Harris (1996) pretende explicar en términos históricos, sociales y también fisiológicos los motivos por los que personajes como Tamora, principalmente, suponían un desafío dentro de la organización social y política de la obra. Dorothea Kehler, por ejemplo, introduce una aproximación historicista en su análisis de la obra al describir la caracterización de Tamora en la obra a la luz de la visión que de las viudas se tenía durante la época isabelina y en concordancia con la definición de estas mujeres como “lusty widows”. Numerosos críticos como Fraser (1984), Lisa Jardine (1983), Catherine Belsey (1985) o Theodora A. Jankowski (1992) han dedicado parte de sus estudios sobre la situación de la mujer durante esta época al estatus de la viuda. A través de algunos de sus estudios podemos extraer las siguientes conclusiones que sirven a Kehler para analizar el papel de Tamora en *Titus Andronicus*.

Si el marido tenía un alto poder adquisitivo, la situación de su viuda mejoraba de manera muy considerable. A través de la ley llamada “Custom of London”, pasaba a poseer un tercio de las posesiones de su marido, otro tercio iba destinado a sus hijos; el destino del tercio restante quedaba a voluntad del marido, que en la mayoría de los casos lo cedía también a su mujer (Fraser 1984: 43). Esta óptima situación económica convertía a las viudas en objeto de deseo por parte de muchos hombres, que las cortejaban con el ánimo de elevar su nivel económico. La situación de superioridad que les otorgaba su patrimonio permitía a las viudas renunciar a un segundo matrimonio, depender de sí mismas e introducirse en el mundo laboral al continuar en muchas ocasiones con el negocio de su marido. Según Jardine, las viudas con alto nivel económico se convirtieron en “the paramount emblem of all that men cannot deal with in women” (1983: 129) y, como señala Belsey, representaban para el resto de las mujeres “the gateway to freedom” (1991: 152). Las solteras debían obedecer a sus padres, las casadas a sus maridos. Pero, ¿qué ocurría con las viudas? ¿A quién debían éstas obedecer? La cuestión no estaba muy clara y, finalmente, las viudas se consideraban como “masterless” (Fraser 1984: 93). Tal y como señala Jankowski: “Thus the independent widow was an anomaly. As a woman heading her own household, she contradicted and was a threat to the patriarchal social order that saw all women as needing a man’s control” (1992: 35). Además de la independencia económica de la que disfrutaban estas mujeres, la amenaza se traducían también en términos sexuales¹³⁴. Ya señalamos anteriormente que en esta

¹³⁴ En *The Renaissance Englishwoman in Print. Counterbalancing the Canon* (1990), Anne H. Haselkorn y Betty Travitsky comentan que the duty of the ‘ordinary’, subordinated Renaissance Englishwoman was to maintain an absolutely chaste, obedient, silent and pious private life (...). The exception was the widow, who often enjoyed great

época la mujer era considerada como un ser con un deseo sexual irrefrenable¹³⁵. Se pensaba que una vez que la mujer había comenzado sus relaciones sexuales, necesitaba practicarlas con la mayor frecuencia posible. Por lo tanto, se creó una imagen de la viuda como “the lusty widow”, una mujer incapaz de rechazar cualquier propuesta sexual. Las siguientes palabras de Juan Luis Vives dirigidas a las viudas confirman la concepción que se tenía de estas mujeres:

Confess thine own viciousness. For none of you taketh a husband but to the intent that she will lie with him, nor except her lust prick her. What a ragiousness is it, to set thy chastity common like a harlot, that thou maist gather riches! And for a vile, and a thing that shall soon pass away, to file thy chastity that is a thing most precious and everlasting (citado en Aughterson 1995: 74).

A la luz de estas ideas, Kehler pretende mostrar que el hecho de que Tamora se presentase como viuda en la obra mostraba múltiples connotaciones negativas que el espectador isabelino era capaz de percibir:

Fullblown, the stereotype of the lusty widow lacked no vice that inventive men have attributed to women. In the Renaissance the millenniums-old myth of women’s sexual ravenousness had not yet been displaced by the Enlightenment’s construction of the female as sexless (...) Female sexuality poses a special political problem, for a desirable woman like Tamora could potentially turn her sexuality into empowerment and upset the (im)balance of power between men and women (...) Such stage caricatures as Tamora (...) mirror men’s fear of the widow, sexually knowledgeable and accustomed to a greater degree of independence than that accorded maids or wives but outside male control (1995: 318).

En este tipo de discurso existe una clara relación entre la sexualidad y el poder. Según estos planteamientos, la libertad sexual de una mujer amenaza con destruir la correspondencia que se establece entre el poder sexual y político del hombre en *Titus Andronicus*¹³⁶. Bernice Harris, en “Sexuality as a Signifier for Power Relations: Using Lavinia of Shakespeare’s *Titus Andronicus*” (1996) continúa con la línea historicista de Kehler y Wynne-Davies. Harris encuentra justificaciones fisiológicas y sociales a algunas de sus conclusiones sobre el tono desafiante que el texto imprime al carácter sexual de Tamora en estudios sobre ginecología durante el Renacimiento

independence. Still, the widow was commonly viewed with suspicion and disapproval; her chastity was often considered suspect” (1990: 18).

¹³⁵ El músico isabelino Thomas Wythorne, por ejemplo, comentaba que “though they be weaker vessels, yet they will overcome 2, 3 or 4 men in the satisfying of their carnal appetites” (Stone 1979: 311).

¹³⁶ Callaghan, por su parte, expone que “female sexual initiative is regarded as a kind of ‘natural’ deviance, simultaneously feared and expected, both aberrant and typical, and regarded as synonymous with the desire to control men” (1989: 143).

como el de Audrey Eccles llamado *Obstetrics and Gynaecology in Tudor and Stuart England* (1982) o estudios generales sobre la mujer en esta época como el de Katherine Usher Henderson y Barbara F. McManus titulado *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy about Women in England 1540-1640* (1985). Harris define a Tamora como representante de “that feared side of female sexuality: an insatiable sexuality turned loose – a sexuality uncontrolled and uninhibited” (1996: 387). La relación entre poder y sexualidad es el eje central de este artículo. El hecho de que Tamora se presente como un elemento desestabilizador en la obra ayuda a Harris a confirmar la tesis que propone en su artículo. Harris intenta mostrar que, pese a que elementos como la virginidad y castidad femeninas eran piezas que confirmaban la supremacía de un orden patriarcal establecido, existen discursos literarios como, por ejemplo, *Titus Andronicus* que, reforzados por otro tipo de discursos políticos y sociales, muestran que la sexualidad femenina puede reivindicar una cierta autoridad ejercida por parte de las mujeres. Lo interesante de esta tesis es que Harris considera que no es sólo el tipo de sexualidad que Tamora representa el que es capaz de desestabilizar el sistema masculino. Según Harris, también la virginidad y la castidad, representadas por Lavinia en *Titus Andronicus*, son potenciales armas que, en ciertos momentos, son utilizadas como desafío a la autoridad masculina como veremos a continuación.

3.5.5.2. “Sexual Politics”: Isabel I

Críticos como Karen Cunningham (1990), Wynne-Davies (1991), Sara Eaton (1996) Harris (1996), Kahn (1997) o Sid Ray (1998) observan en el vínculo entre poder y sexualidad uno de los temas centrales en *Titus Andronicus*. Consideramos interesante comenzar este apartado haciendo referencia a uno de los fragmentos de Foucault en *The History of Sexuality I* (1976) en el que se hace alusión al término “symbolics of blood” con el que describe el núcleo central de la organización social y política de la Inglaterra renacentista. El orden de tal estructura dependía de la idoneidad de los vínculos entre familias y en el mantenimiento de la pureza de este tipo de unión, es decir, en la pureza de la sangre:

The blood relation long remained an important element in the mechanisms of power, its manifestations, and its rituals. For a society in which the systems of alliance, the political form of the sovereign, the differentiation into orders and castes, and the value of descent lines were predominant (...) Through the themes of health, progeny, race, the future of the species, the vitality of the social body, power spoke of sexuality and to sexuality; the latter was not a mark or a symbol, it was an object and a target. Moreover, its importance was due less to its rarity or its precariousness than to its insistence, its insidious presence, the

fact that it was every where an object of excitement and fear at the same time. Power delineated it, aroused it, and employed it as the proliferating meaning that had always to be taken control of again lest it escape; it was *an effect with a meaning-value* (1990: 148; cursiva en el texto)¹³⁷.

El control de la sexualidad femenina era esencial, ya que de ello dependía el respeto por la pureza en las castas, en las familias, en el orden social y, por extensión, en el orden político¹³⁸. Es en estas teorías de Foucault en las que se basa Wynne-Davies, para destacar la relación entre poder, orden y control de la sexualidad que refleja *Titus Andronicus*:

Michel Foucault in *The History of Sexuality*, writes that the rules governing sexuality in the early modern society in France and England were determined by blood relations, and that it was through them that the mechanisms of power were able to function. Control of the womb was paramount to determining a direct patrilineal descent, and when this exercise of power failed and women determined their own sexual appetites regardless of procreation, the social structure was threatened with collapse. This is exactly what happens in *Titus* when Tamora seeks amorous gratification with Aaron, and the subsequent presence of the half-caste child menaces “Our Empress’ Shame and stately Rome’s disgrace” (IV, ii, 61) (1991: 136).

Hasta ahora nos hemos estado refiriendo principalmente a Tamora como esencial fuente de amenaza para la autoridad masculina y como reflejo de esta íntima unión entre poder y sexualidad en la obra. Sin embargo, gran parte de la crítica analiza el papel de Lavinia como elemento fundamental dentro del llamado “symbolics of blood”, tal y como señala Kahn al indicar que “*Titus* configures the father’s investment in the daughter, relentlessly carrying out that ‘symbolics of blood’ according to which, Lynda Boose argues, ‘a daughter’s virginity is perceived to ‘belong to’ the blood of – and therefore to- the father’” (1997: 48). Para estos críticos, la virginidad y castidad de Lavinia son en *Titus* las principales piezas de poder al ser propiedad paterna. Según Peter

¹³⁷ Haselkorn y Travitsky afirman: “Fear of perceived social disorder, and particularly fear of disorderly women (extensively conflated in Renaissance England with promiscuous women) led, over the sixteenth century, to repeated and gradually harsher governmental efforts to control unbridled women. Official pronouncements, comments in obstetrical journals, and popular denunciations suggest that single women in this unenviable situation, afraid of the social and legal penalties for bearing illegitimate children, tried increasingly to conceal their pregnancies, to deliver in secrecy, and to commit neonaticide. In the early seventeenth century, as a result of an official perception of a growth in illegitimate births and infanticides, growing governmental fear of disorder, and local efforts to limit (newly instituted) parish support to often poor mothers and their infants, a statute was enacted sentencing to death these ‘many lewd Women that have been delivered of bastard children [and who] to avoid their shame, and to escape Punishment do secretly bury or conceal the death of their children(...)’. In this grim social climate, women were literally victimized and rendered unable to help themselves by the social and theoretical society that responded to their ‘fearful’ sexuality by subordinating them” (1990: 14).

¹³⁸ Belsey destaca que “female sexuality, kept under control, guarantees masculine supremacy over nature and over time, ensuring the stability of the family and the legitimacy of heirs. Women’s sexuality unleashed is seen as able to destroy all control, undermining the institutions of society by threatening their continuity” (1991: 165).

Stallybrass, en “Patriarchal Territories: The Body Enclosed” (1986), “in early modern England, ‘woman’ was articulated as property not only in legal discourse (‘by marriage the very being or legal existence of a woman is suspended’) but also in economic and political discourse. Economically, she is the fenced-in enclosure of the landlord, her father, or husband” (1986: 127). Como apoyo textual a esta idea, Stallybrass cita la traducción de R.Toste de un texto de Benedetto Varchi en *The Blazon of Jealousie* (1615):

Property or Right is a kinde of Interest or Clayme, which one challengeth to any thing as his owne, and as peculiar and proper to himselfe, and wherein no other can (truely) demand any share or part. Yea, so peremptory are some men in this point (especially if they know that they may lawfully challenge this high pric’d commoditie of love as their owne, and that they have payed for the same) as they have cast off their Wives, and Mistresses, onely upon a meer suspicion (...) when this our high-pric’d Commoditie chanceth to light into some other merchants hands, and that our private Inclosure proveth to be a Common for others, we care no mor for it (citado en Stallybrass 1986: 128).

Textos como el de Harris analizan a Lavinia teniendo en cuenta esta visión de la mujer como pieza de cambio, apoyándose sobre todo en la definición que de la protagonista se da en la obra como “changing piece” (I, i, 314). Para Harris, la posesión de tales piezas, la posesión de Lavinia, se convierte en sinónimo de autoridad en *Titus*. A lo largo de toda la obra, la autoridad va siendo trasladada de unas manos a otras, a la vez que Lavinia es traspasada como pieza de cambio entre los distintos personajes. Cuando se acuerda el matrimonio entre Lavinia y Saturninus, se refuerzan los lazos de unión entre el emperador y los Andronici, que ven acrecentado su honor y su situación política con tal vínculo. Sin embargo, cuando Lavinia es raptada por Bassianus, la posesión de Lavinia implica la ruptura de la alianza entre los Andronici y el poder de Roma e, incluso, provoca el asesinato de Mutius y la descomposición familiar de los Andronici. Tal y como señala Harris, la crisis de autoridad de los Andronici es completa tras la violación de Lavinia. De nuevo, Lavinia pasa a ser posesión de otros hombres, esta vez, Chiron y Demetrius, que a través de la violación anularán definitivamente el poder de los Andronici¹³⁹.

¹³⁹ Irigaray declara que “woman is traditionally use-value for man, exchange-value among men. Merchandise, then (...) Woman is never anything more than the scene of more or less rival exchange between two men,(...) The trade that organizes patriarchal societies takes place exclusively among men. Women, signs, goods, currency, all pass from one man to another” (1981: 105). Sara Eaton, en “A Woman of Letters: Lavinia in *Titus Andronicus*” (1996), afirma: “Lavinia is an object of exchange in Titus’s political dealings with Saturninus, her proposed marriage to him an ‘advance’ of name and family (I, i, 238-239) (...) The exchange of women in this dramatic world creates an arena of political and social remuneration in ‘public’ and ‘private’ spheres which are nearly indistinguishable. The politics of kind are conducted through marriages, as one would expect, but sexual preferments, sexual politics, create the ‘real’ social and political world of the play, a world perceived by all of its inhabitants as fragmented and chaotic, ‘headless’,

La interpretación de Harris de estos acontecimientos es interesante, ya que se opone a la postura de otros críticos, que ven en Lavinia el claro reflejo de la subordinación femenina a la autoridad del hombre¹⁴⁰. Harris considera que elementos como la virginidad y castidad adquieren poder en la obra, ya que actúan como elementos de los cuales depende el hombre para mantener su poder y autoridad. Sin la posesión de estos elementos desaparece el poder y se produce una gran crisis de autoridad masculina. El tipo de análisis que Harris lleva a cabo intenta enfrentarse a la visión tradicional que identifica virginidad y castidad con sumisión femenina. M.W. Ferguson, M. Quilligan y N.J. Vickers, en la introducción que hacen a *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe* (1986), definen este tipo de análisis feminista con la expresión acuñada por Paul Ricoeur “hermeneutics of suspicion” (1986: xxii). Dicha aproximación crítica “places in the foreground phenomena that traditionally have been completely overlooked or relegated to the margins of scholarly discourse” (1986: xxi). Siguiendo este método de análisis, Harris se enfrenta a la visión tradicional sobre la virginidad de Lavinia y defiende que:

The play illustrates how the authority of either an emperor or a father can be at risk, and how images of a woman’s sexual status can be used to represent as well as undermine, reclaim or enact that authority. In this play, women’s bodies are used in more than one way as “changing pieces”. Tamora initially serves to mark an exchange of power. Yet, in claiming her own sexuality, Tamora serves as a primary disruption to social order. As virginal daughter and chaste wife, Lavinia also serves as a token of exchange of authority. By altering her sexual status, she can function as a determining device for establishing masculinity and masculine power as well (1996: 394).

in its social structures” (1996: 64). En “Violence Done to Women on the Renaissance Stage” (1989), Leonard Tennenhouse manifiesta: “Rather than make Lavinia serve as the object of illicit lust, Shakespeare uses her body as the site for political rivalry among various families with competing claims to power over Rome. For one of them to possess Lavinia is for that family to display power over the rest – nothing more nor less than that” (1989: 83). Según Wynne-Davies: “The political import of an emphasis on lineage, rather than matrimony, foregrounds the importance of women in genealogical terms and raises questions about the validity of inheritance and descent. When rape occurs it inevitably threatens the values of the patrilineal society and necessitates a breakdown of its value systems and laws” (1991: 133). Kahn comenta: “For Titus, Lavinia’s worth resides in her exchange value as a virgin daughter. In a larger sense, she is symbolically important to Roman patriarchy: as an emblem of what Joplin calls ‘sacralized chastity’, she is ‘the sign of the father’s or husband’s political power’- the power of male kin to control women’s sexual desire and reproductive power (Joplin 1990: 53). Both her exchange value and her symbolic value are nullified several times over by what is done to her at Tamora’s behest” (1997: 49).

¹⁴⁰ Cunningham, define a Lavinia como “[a] silent, submissive setting for the play’s sexual politics. Each character bases his play for political power and progeny on the possession of her body. Lavinia mounts no challenge to the patriarchy that identifies her as the site of political rivalry nor to the legal structure that identifies her as a territory for expropriation” (1990: 144). De igual modo, Derek Cohen destaca que “rape is shown to have to do with power relations between men and women, and perhaps less predictably, men and men. Lavinia’s very body is the site of a political conflict among men seeking power. Upon that body is inscribed in horrible detail the evidence of the success of one side in this conflict. The inscription – cropping the hands and tongue from the body – creates an icon of silence” (1993: 83)

Harris define en todo momento a Lavinia en función de sus características físicas. Lavinia es para Harris “[a] literary body” (1996: 383), que, a su vez, describe como “[a] discursive construction” (1996: 383), “[a] site of cultural meaning” (1996: 383), “[a] signifier of something else” (1996: 384) e, incluso, como “an unstable signifier” (1996: 390). El cuerpo de Lavinia representa, en un principio, el poder autoritario del hombre para pasar a representar, tras la violación, también su derrota. Representa, asimismo, el honor y la destrucción familiar, el vínculo y la oposición política, el triunfo y el fracaso. Para Harris, el cuerpo femenino es un territorio plagado de significado político, no sólo en *Titus Andronicus*, sino también en la época en la que la obra fue escrita. Tras su análisis de la obra analiza de nuevo la carga significativa y el poder que la castidad y la virginidad otorgaban a la mujer a través del análisis de dos piezas fundamentales durante estos años en Inglaterra: el panfleto de Jane Anger llamado *Protection for Women* (1589) y la imagen de la reina Isabel.

El panfleto de Jane Anger fue publicado en 1589, abogaba por la defensa de las mujeres y se oponía a los numerosos escritos que señalaban al sexo femenino como subordinado al masculino¹⁴¹. En uno de los fragmentos de este panfleto se lee lo siguiente:

In women is only true fidelity: except in her, there be [no] constancy (...) Our virginity makes us virtuous; our conditions courteous; and our chastity maketh our trueness of love manifest (...) We are contrary to men because they are contrary to that which is good (...) our behaviors alter daily because men’s virtues decay hourly (citado en Harris 1996: 398).

Harris concluye que, al igual que se observa en *Titus Andronicus*, la castidad y la virginidad se presentan en este panfleto como cualidades femeninas que elevan a la mujer y le otorgan una autoridad moral superior a la del hombre. Este tipo de fragmentos, a la vez que utiliza un discurso típicamente masculino, destruye sus conclusiones.

Harris hace también una reflexión sobre el carácter sexual que adquiere el mandato de la reina Isabel como punto de refuerzo para la tesis que defiende en su artículo. Tal y como señala Harris, la reina “make[s] political use of her discursively constructed woman’s body (...) identifying herself as both virgin and chaste was a way for Elizabeth to enhance her own political authority” (1996: 398). Entre los muchos estudios que existen sobre el tema, el artículo de Jankowski titulado “The Body Natural and the Body Politic: Early Modern Political Theory and the Anomaly of the

¹⁴¹ Linda Woodbridge, en la introducción que realiza a *Women and English Renaissance Literature and the Nature of Womankind 1540-1620* (1984) nombra otros tres escritos a favor de la mujer en estos años: *The Nobility of Women* de William Bercher, *A Mouzell for Melastomus* de Rachel Speght y *A Woman’s Worth* de Anthony Gibson (1984: 4).

Woman Ruler” (1992), en su estudio *Women in Power in the Early Modern Drama* (1992), analiza extensamente el manejo político que hace la reina de su propia condición como mujer. Es interesante comprobar cómo la reina Isabel creó un vínculo indisoluble entre el “body politic” y su propio “body natural”. La monarca construye su propia imagen política convirtiéndose en “the virgin queen”¹⁴². Consideramos interesante el análisis de Jankowski en relación al ensayo de Harris, ya que nos muestra el engrandecimiento del poder político de la reina debido a su condición de virgen:

Once Elizabeth had made the decision to fuse her political and natural bodies into the image of the perpetual virgin, a strategy for successful rule presented itself. By becoming “officially” virgin, Elizabeth effectively removed herself from being seen as a “normal” woman – a powerless creature in the early modern political scheme. By redefining herself as a virgin – a woman who is “different” in very fundamental ways from other women, namely in her non-dependence on men to define her existence – Elizabeth defined herself as a powerful being in early modern terms and assumed a power usually reserved for men (1992: 69)¹⁴³.

Es decir, la virginidad, el elemento que principalmente somete a la mujer en esta época a la autoridad paterna, se convierte en un arma política con la que la reina consigue dominar un país cuya organización social es primordialmente patriarcal. Según Jankowski, la opción del matrimonio no fue considerada por la reina. Esta decisión hubiese supuesto la subordinación a un marido, probablemente extranjero, que hubiese ejercido una influencia política negativa sobre Inglaterra¹⁴⁴. Sin embargo, la reina sí se proclamó esposa y madre, a la vez, de sus súbditos. Según Montrose en “A Midsummer Night’s Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture” (1983):

At the beginning of her reign, Elizabeth formulated the strategy by which she turned the political liability of her gender to advantage for the next half century. She told her first

¹⁴² Stallybrass expone que: “The state, like the virgin, was a *hortus conclusus*, an enclosed garden walled off from enemies. In the Ditchley portrait, Elizabeth I is portrayed standing upon a map of England. As she ushers in the rule of a golden age, she is the imperial virgin, symbolizing, at the same time as she is symbolized by, the *hortus conclusus* of the state. In a Dutch engraving of 1598, Elizabeth’s body encloses all Europe: her breasts are France and the Low Countries, her left arm is England and Scotland, her right arm is Italy. Under her left arm, an island is enclosed by a fence against the Catholic navies. What the two pictures share is the conjuncture of imperial virgin and cartographic image, which together constitute the terrain of Elizabethan rule” (1986: 129; cursiva en el texto). Véase D.G.Hale, *The Body Politic. A Political Metaphor in Renaissance English Literature* (1971).

¹⁴³ Stallybrass afirma que la reina “belonged to an anomalous category, being both mother of her people and virgin. Thus as Shirley Ardener argues, she could escape the category of ‘woman’ and ‘take advantage of being the ‘third sex’ and available for deification” (1986: 133).

¹⁴⁴ Ferguson, Quilligan y Vickers destacan “her skillful manipulation of the social institution of marriage. She used that institution to reward the bureaucrats who helped her consolidate her power and to weaken aristocratic families that posed threats to the crown; she also used it symbolically to woo her people and literally to attract various suitors, foreign and domestic, to a royal hand she never finally gave” (1986: xx).

parliaments that she was content to have as her epitaph “that a Queen, having reigned such a time, lived and died a virgin”; that her coronation ring betokened her marriage to her subjects; and that, although after her death her people might have many stepdames, yet they should never have “a more natural mother than [She] meant to be unto [them] all” (1994: 124).

Como vemos, tres de los estados fundamentales que definían la posición social de una mujer, es decir, el de virgen, y el de esposa y madre son manipulados políticamente por la reina¹⁴⁵. Por encima de los otros dos, es el carácter virginal de la reina el que le otorga un mayor poder político. A través del análisis de un personaje como Lavinia, de las reivindicaciones de panfletos como el de Jane Anger y de la imagen de la reina Isabel como the virgin queen, Harris concluye que:

It is possible to locate sixteenth and seventeenth-century models for uses of representations of chastity and virginity which disrupt a seeming patriarchal domination of these images: women in Renaissance England appropriated representations of chastity to empower themselves and to validate not just their own cultural authority, but gender superiority as well (1996: 397).

La imagen de la reina Isabel como esposa de sus súbditos expuesta por Montrose señala la estrechez del vínculo entre el matrimonio y el Estado durante el Renacimiento. La centralidad de esta relación en *Titus Andronicus* es la que estudia Sid Ray en su ensayo “Rape, I fear, was root of thy annoy”: The Politics of Consent in *Titus Andronicus*” (1998). Según Ray, en *Titus Andronicus* Shakespeare plantea las consecuencias políticas de un sistema absolutista que ignora la opinión del pueblo a la hora de aceptar el mandato de un nuevo monarca. Para este crítico, las decisiones políticas de Titus al comienzo de la obra provocan la crisis política en Roma. Es decir, Titus rechaza la voluntad del pueblo al no aceptar ser emperador de Roma y al elegir a Saturninus en su lugar, no basándose en unos principios democráticos, sino en línea con el derecho de primogenitura. Como ya observábamos anteriormente al analizar el ensayo de Harris, Lavinia es considerada por este tipo de crítica como símbolo de poder político en la obra. Ray coincide con estos planteamientos, por lo que considera que el cuerpo violado y mutilado de la protagonista representa simbólicamente el desorden político que las decisiones de Titus provocarían en Roma¹⁴⁶. Lo más significativo del análisis de Ray es que, al considerar a Lavinia como pieza política fundamental en la obra, observa también una estrecha unión entre el ámbito privado y el público.

¹⁴⁵ Jakowski destaca que en estos años “it is virtually impossible to think of women except in terms of how they relate to the marriage bond or to their use by men: as virgins (unmarried women); wives; or widows” (1992: 24).

¹⁴⁶ Siguiendo esta misma línea, Wynne-Davies indica que “the horrific violence which is enacted upon Lavinia demands by analogy a brutal visualisation of an otherwise common metaphor for the body politic” (1991: 139).

Ray plantea como prueba de este vínculo el hecho de que la decisión errónea de Titus en el ámbito político, es decir, en la ceremonia de coronación, es repetida más tarde durante la ceremonia de matrimonio entre Saturninus y Lavinia:

The political and marital themes of the play become intertwined: Titus's disposition of the empery carries domestic resonances of a marriage negotiation, while his bestowal of Lavinia's hand carries political resonances of tyranny and insurrection. Such reciprocity only reflects the overlapping imperatives of political and marital consent in early modern treatises. Martin Luther himself believed that marriage and government operate in conjunction: "On the one hand, though not technically a sacrament, marriage is described as holy, as "most spiritual" status, "ordained and founded" by God himself. It is the source of domestic and public government, the foundation of human society, which without it would "fall to pieces". Luther's metaphor operates quite literally in *Titus Andronicus* as a result of maimed consent rituals, both Rome and Lavinia fall to pieces, the former symbolically, the latter literally (1998: 35).

Al igual que Titus ignora la voluntad política del pueblo, tampoco tiene en cuenta la voluntad de su hija a la hora de contraer matrimonio, lo que provocará el desmoronamiento de la estructura política de la ciudad. Según Ray, este doble aspecto planteado en la obra refleja una preocupación política plasmada en numerosos tratados políticos de la época. Éstos comparaban en todo momento la autoridad del rey con la autoridad del marido dentro del seno familiar y la estrecha relación entre el matrimonio y la monarquía. Ray realiza un amplio estudio en el que señala que, tanto el consentimiento del pueblo en la ceremonia de coronación, como el consentimiento de la novia durante el matrimonio, eran elementos legalmente necesarios para la estabilidad, tanto a nivel familiar, como a nivel político, aunque no se expresara siempre en la práctica:

Political theorists adopted familial paradigms as models for monarchical rule. Marriage theory was so malleable that political theorists could manipulate it to support their ideals. Susan Amussen writes, "Marriage was an accesible model for contract theorists. The political questions were obvious, if problematic: if there was an original contract between King and people, what were its terms?" Notably, the increased emphasis by humanist and Protestant writers in the sixteenth century on the bride's consent to be ruled by her husband coincides with writings by political radicals which insist that a monarch's power derives not from divine right but from the consent of the governed (1998: 29).

El paralelismo que Ray encuentra entre ambas ceremonias en *Titus Andronicus* hace que el crítico considere la obra como uno de los discursos que participaron en el debate político creado en Inglaterra sobre el origen del poder real. Ray señala el conocimiento por parte de Shakespeare de tratados centrados en esta polémica escritos por Erasmo, Ponet, Buchanan o Fortescue, por lo que

considera que “Shakespeare, by demonstrating the ill effects on the individual female body of abrogated consent, subtly imparts the necessity of consent rituals for the collective social body” (1998: 30).

Antes de concluir con la reseña a este ensayo de Ray, es curioso observar los paralelismos retóricos que este crítico encuentra entre el lenguaje que se utilizaba en la ceremonia del matrimonio y el lenguaje utilizado en *Titus Andronicus* en momentos muy significativos de la obra. En primer lugar, Ray compara las siguientes palabras de Titus en las que se refiere a la elección del emperador: “A better head her glorious body fits / Than his that shakes for age and feebleness” (I, i, 190-91) con las palabras de San Pablo referidas al sacramento del matrimonio: “the husband is the head of the wife, ever as Christ is the head of the church” (1998: 33). En segundo lugar, Ray señala las palabras de Titus a Aaron cuando éste le pide una mano a cambio de la vida de Martius y Quintus. Titus lo saluda diciendo: “Lend me thy hand, and I will give thee mine” (III, i, 188). Según Ray, “when Aaron amputates Titus’s hand, he feminizes the once great warrior ‘train’d up in arms’ (I, i, 30) and plays the husband to Titus’s bride” (1998: 37). Cuando Titus le ofrece su mano a Aaron, Shakespeare parece estar parodiando y anulando el valor de una ceremonia en la que el simbolismo del traspaso de la mano de la novia del padre al marido es símbolo del intercambio de poderes entre ambos hombres¹⁴⁷. Por último, Ray señala las siguientes palabras de Marcus al final de la obra: “O let me teach you how to knit again / This scattered corn into one mutual sheaf, / These broken limbs again into one body” (V, iii, 70-72). En estas palabras se refleja el deseo de reconstruir Roma y, según Ray, “echo Renaissance marriage rhetoric like Gataker’s: ‘one man and one woman are coupled and knit together in one fleshe and body’, or an unattached woman is a ‘limbe reaft’ from man ‘that by Nuptiall coniunction (...) might be as a limbe restored’” (1998: 39).

3.5.5.3. La Violación

La violación de Lavinia es uno de los elementos de la obra en el que más se ha centrado la crítica feminista. Ya hemos observado que parte de la crítica ha resaltado principalmente la simbología política de este momento de la obra. Tricomi, por ejemplo, establece la relación política que gran parte de la crítica plantea entre la violación y la situación del Estado en la obra:

¹⁴⁷ Véase Katherine A. Rowe, “Dismembering and Forgetting in *Titus Andronicus*” (1994).

Shakespeare chooses to identify Lavinia's violation with the violation of Rome and of all civilized value. It is upon this enlarged conception of violation – Lavinia's and Rome's – that Shakespeare does confer visual life by introducing the enduring and theatrical symbol of the middle acts, the pit (1974: 17-18).

Sin embargo, la aproximación feminista de este acontecimiento destaca la relación entre la violación de Lavinia, su condición de sumisión como mujer a la autoridad masculina, la destrucción de aspectos como su integridad, subjetividad e identidad y la desaparición de su capacidad de expresión. Son tres los artículos que centran su atención en este aspecto; entre ellos está el ya mencionado de Wynne-Davies, junto a los de Catherine R. Stimpson, titulado "Shakespeare and the Soil of Rape" (1980), y de Carolyn D. Williams, "Silence, like a Lucrece knife': Shakespeare and the Meanings of Rape" (1993).

En primer lugar, es significativo que tanto Wynne-Davies como Williams realizan un estudio histórico sobre el estado en el que se encontraba la legislación sobre la violación durante el siglo XVI. Lo más destacado de estos estudios es que la violación es considerada principalmente como un crimen contra la propiedad del hombre, más que un crimen contra la mujer en sí misma. Legalmente, hasta mediados del siglo XVI se define la violación como el rapto de una mujer en contra de la voluntad del hombre que en ese momento se considere su dueño, ya sea su padre o su marido. Será sólo a partir de los estatutos de 1555 y 1597 cuando se tratarán violación y rapto como ofensas totalmente distintas. El estatuto de 1597 define la violación como "carnal knowledge and abuse of any woman above the age of ten years against her will, or of a woman child under the age of ten years with her will, or against her will" (Williams 1993: 100). En 1597 también se invalida el "benefit of clergy"¹⁴⁸, y es el Estado el que a partir de ahora tiene autoridad para castigar al agresor. Sin embargo, cuando se denunciaba una violación, rara era la vez que se encontraban pruebas suficientes para que se celebrara un juicio. Los jueces y jurados eran reacios a castigar a otros hombres por abusar sexualmente de las mujeres. El único motivo por el que se castigaba a un violador era por haber violado a una virgen, ya que esto suponía un ataque contra la propiedad

¹⁴⁸ En la Edad Media, la violación se llevaba a cabo, en muchos casos, con fines meramente económicos, ya que obligaba a la víctima a casarse con su agresor quien, de este modo, recibía toda su herencia, propiedad del padre hasta ese momento. En lugar de una agresión física contra una mujer, la violación se consideraba la usurpación de una propiedad. El matrimonio eximía de todo castigo al agresor y marido, privilegio que acabó en 1486 con una ley promulgada por Enrique VII que, aunque permitía a la familia reclamar sus posesiones, no establecía sin embargo castigo alguno para el agresor que se amparaba en el llamado "benefit of clergy". Éste proclamaba que todo hombre que pudiera alegar poseer determinadas virtudes clericales tenía el derecho de ser juzgado por un tribunal eclesiástico y no civil. Aunque en un principio se siguieron las pautas legales, poco a poco estos tribunales empezaron a corromperse y a beneficiar principalmente a los nobles (Wynne-Davies 1991: 130-31). Véase también *Against Our Will: Men, Women and Rape* (1975: 6-22).

paterna. Los violadores, por su parte, intentaban silenciar a la víctima. Normalmente les cortaban la lengua o le arrancaban los ojos para que no pudieran acusarlos (Williams 1993: 101-2).

Éstos son, a grandes rasgos, los elementos principales que Wynne-Davies y Williams exponen en sus artículos sobre la legislación de la violación durante estos años. Tanto Wynne-Davies como Williams realizan una aplicación exhaustiva de estos datos al análisis de la obra. Es decir, la violación no es considerada como una pieza escénica con un valor dramático y simbólico, sino como un acontecimiento real, con el que, por ejemplo, Williams justifica expresiones como: “Our present knowledge suggests that if Tarquin, Demetrius, and Chiron had been tried for rape in Shakespeare’s England, they would have been acquitted” (1993: 102). De igual modo, Wynne-Davies, Williams y Stimpson analizan a Lavinia desde un punto de vista sociológico y no literario. En sus planteamientos, Lavinia no es analizada como personaje dramático, sino como representante de la mujer isabelina. Según Williams:

The early modern rape victim faces, in their acutest form, the contradictions in the position of all women in her society. She is a man’s possession, yet a responsible human agent. Her chief duty is to subordinate her will to her master’s. Lavinia is exemplary, unprotestingly obedient when her father arranges for her to marry Saturninus, despite her prior betrothal to Bassianus (...) Rape is consequently a crime against property¹⁴⁹ and an offence against the person (1993: 94).

Para Williams, Wynne-Davies y también Stimpson, Lavinia es definida por lo tanto como “the person”, por lo que las consecuencias de la violación no son entendidas exclusivamente en términos dramáticos. Por ejemplo, Stimpson denuncia que, tras observar las consecuencias de la violación de Lavinia, Shakespeare enfatiza la relevancia social del mantenimiento de la autoridad masculina mientras ignora los efectos de tal violación sobre la identidad de Lavinia. Para Stimpson, *Titus Andronicus* muestra “the belief that the unwilling betrayal of a man’s patriarchal position and pride matters more than the destruction of a woman’s body and sense of being” (1980: 63). Wynne-Davies señala claramente cómo, desde su punto de vista, la violación no es sólo física, sino también y, principalmente, emocional:

As sexual identity in the early modern period was inextricably bound to personal identity, the violation of the body became an invasion and domination of the inner subject, and

¹⁴⁹ Stimpson afirma que “the world belongs to men: fathers, husbands, lovers, brothers. Because in Shakespeare only well-born women are raped, their violation becomes one of property, status, and symbolic worth as well. The greater those values, the greater the sense of power their conquest confer upon the rapist. Because men rape what other men possess, rape becomes in part a disastrous element of male rivalry. The woman’s body is a prize in a zero-sum game that men play” (1980: 58).

absolute depersonalising. There can hardly be a dramatic scene more redolent of feminine repression and the annulment of the subject than when Lavinia staggers onto the stage, her body violated by rape, her tongue cut out so that she cannot speak and her hands severed so that she may not write (1991: 132)

“Personal identity”, “invasion and domination of the inner subject”, “absolute depersonalising”, “feminine repression” o “annulment of the subject” son términos que corresponden a una visión del personaje propia del siglo XX y muy alejada de la de finales del siglo XVI, como comprobaremos en nuestro apartado dedicado a los horizontes de lectura de *Titus Andronicus*. Los personajes de la obra no pueden estudiarse desde un punto de vista psicológico, ya que su construcción responde todavía a una línea dramática cuyo origen se encuentra en las “morality plays” y en obras senequistas. La psicología de estos personajes no puede compararse con la construcción psicológica de un personaje teatral de hoy en día, ya que los parámetros dramáticos que se utilizaban a finales del XVI eran totalmente distintos. La función principal de Lavinia es simbólica, y así lo entendería un público isabelino, que no tendría en cuenta las consecuencias emocionales de la violación de Lavinia, sino su contenido político y emblemático. Por lo tanto, en nuestra opinión, no es acertado utilizar tampoco, como hacen Williams y Wynne-Davies, conclusiones de estudios sobre la violación en el siglo XX para analizar el carácter universal de la experiencia de Lavinia tras la violación. Nos referimos a expresiones como la de Wynne-Davies al señalar que “[the] issue of rape appears to be founded upon certain premises about woman’s sexuality which have remained unchanged for five centuries” (1991: 129) o como la de Williams al destacar que:

Students of rape today recognize three distinct views of rape, regarded as a transaction between rapist and victim. Firstly, rape is a source of female pleasure (...) Secondly, rape may be a response to the frustration experienced in sexually repressive communities (...) Thirdly, female suffering could be the object of the exercise (...) The first two concepts appear frequently in Renaissance literature; the third is seldom spelled out, but Shakespeare and his contemporaries seem aware of its implications (...) Demetrius, Chiron and Tarquin pass with deplorable rapidity through all three interpretations of rape (1993: 102-04).

Williams apunta una de las historias más conocidas a finales del siglo XVI, la de la violación de Lucrecia¹⁵⁰. Shakespeare se basa principalmente en los *Fastos* de Ovidio y en las *Décadas* de Livio

¹⁵⁰ Según R.S. Miola en *Shakespeare’s Rome* (1983), “the story of Lucrece rape by Tarquin is told by Livy and Ovid and retold by numerous others including St Augustine, the author of *Gesta Romanorum*, Boccaccio, Chaucer, Gower, and Lydgate. In addition to Shakespeare it attracted Renaissance writers such as William Painter, Thomas Middleton, Thomas Heywood and Quarles” (1983: 20).

para componer su poema “The Rape of Lucrece”¹⁵¹. En *Titus Andronicus*, encontramos numerosos paralelismos y referencias explícitas de la historia que narra el poema. Ya señalábamos en nuestro apartado sobre la fecha de composición de la obra que la relación existente entre ambos textos hacía pensar a ciertos críticos que la fecha de realización de las dos obras era muy cercana. En el capítulo dedicado a la influencia de Ovidio en *Titus Andronicus* mencionaremos algunas de estas semejanzas. Por ahora, señalemos, como ejemplo, cómo Aaron indica: “Lucrece was not more chaste / Than this Lavinia” (I, i, 608-609). Lucius pretende actuar como Lucius Junius Brutus y así “make proud Saturnine and his empress / Beg at the gates like Tarquin and his queen” (III, i, 298-99). El juramento de Brutus, al final del poema, en el que se compromete a vengar la ofensa sufrida por Lucrece es escenificado en *Titus*. Titus, Marcus y Lavinia se arrodillan y juran vengarse de Tamora y sus hijos de este modo:

Marcus: And swear with me – as, with the woeful fere
And father of that chaste and dishonoured dame,
Lord Junius Brutus swore for Lucrece’s rape –
That we will prosecute by good advice
Mortal revenge upon these traitorous Goths,
And see their blood, or die with this reproach (IV, i, 89-94).

En “The Rape of Lucrece”, Lucrece se pregunta: “Why should the private pleasure of some one / Become the public plague of many moe?” (1478-79)¹⁵². Shakespeare plantea una clara relación entre el espacio privado y el espacio público y político del texto hasta tal punto que la violación es descrita como si de la conquista de una ciudad se tratara. Por ejemplo, la violación es identificada como una “invasion” (287) o “foul insurrection” (719). Tarquin es descrito como “a foul usurper” que pretende “from this fair throne to heave the owner out” (411). El tirano se pregunta sobre la reacción de Collatine si tuviera conocimiento de “[the] siege that hath engirt his marriage” (221). El cuerpo de Lucrece es descrito como “her land” (439) sobre la cual Tarquin “marched on to make his stand” (438). Tarquin realiza esta conquista “batter [ing] such an ivory wall” (462), superando “[the] round turrets” (440) y finalmente consigue “[to] enter this sweet city” (469). Lucrece es “robbed and ransacked by injurious theft” (838) y es identificada como “[a] virtuous monument” (391), con una mansión “batt’red by the enemy” (1171). El corazón de Lucrece es descrito como “[a] (poor citizen) distress’d” (466). Si el cuerpo de Lucrece es identificado con Roma, su corazón

¹⁵¹ Para un completo estudio sobre la centralidad en la producción de Shakespeare del mito de Lucrecia véase Ted Hughes, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being* (1993).

¹⁵² Las citas de “The Rape of Lucrece” corresponden a la edición del poema realizado por John Roe (1992) incluida en la serie The New Cambridge Shakespeare.

representa un ciudadano romano. Roma, al igual que Lucrece, aparecen al final del poema “disgracèd” (1833). Tal y como señala Ian Donaldson en “The Rapes of Lucretia. A Myth and Its Transformations” (1982):

Lucretia is not simply Lucretia, but the figure of violated Rome; the rape epitomizes the wider tyranny of the Tarquins. The symbolism of the story runs two ways: if Rome is like Lucretia, Lucretia is also like Rome and its neighbouring cities. Tarquin lays siege to her in much the same spirit as he besieges Ardea (1982:9).

Tras la violación de Lucrece, Brutus consigue expulsar a Tarquin y proclama de nuevo la República en Roma.

En el poema se menciona también la violación de Filomela, que, como veremos, constituye una pieza central en la construcción de *Titus Andronicus*. Pero además, también se describe la violación de Helena como origen de la caída de Troya:

At last she calls to mind where hangs a piece
Of skilful painting, made for Priam’s Troy,
Before the which is drawn the power of Greece,
For Helen’s rape the city to destroy,
Threat’ning cloud-kissing Ilion with annoy;
Which the conceited painter drew so proud
As heaven, it seemed, to kiss the turrets bowed (1365-71).

Ante esta visión pictórica, Lucrece sompara su desgracia con el asalto a Troya y finalmente lamenta que, tras su violación: “My Troy did perish” (216).

El análisis de las narraciones que tratan la violación de Lucrecia o Helena descubre una clara relación entre dicha violación y momentos muy significativos en la historia de un Estado. La guerra de Troya tiene su origen en el rapto de Helena por parte de Paris. La historia de la fundación de Roma, llevada a cabo por los descendientes de Eneas, nos presenta una serie de violaciones que constituyen momentos centrales en su constitución como Estado. Entre ellas se encuentran la violación de Ilía, cuyo fruto serían Rómulo y Remo; la violación de las Sabinas, con una clara función reproductiva, ya que Roma necesitaba ciudadanos; y la violación de Lucrecia, que, como hemos visto, supuso un cambio de régimen político en la ciudad. Froma Zeitling en “Configurations of Rape in Greek Myth” (1986) describe “the status of mythic stories of abduction and rape of women as founding events in human culture (such as the abduction of Helen as the cause of the Trojan War)” (1986: 126). Zeitlin realiza un estudio muy interesante en su ensayo

sobre la lectura política de los grabados en frisos y en objetos de cerámica en Grecia en el siglo V a.C. que narran visualmente la violación de mujeres por parte de dioses, así como de historias como la del intento de violación de Hera por parte de Ixión, el ataque de los centauros sobre mujeres lapitas o la historia de las Danaides, descendientes de Io, también violada por Zeus¹⁵³. Centrándose en las narraciones que hacen Plutarco y Livio de la violación de las Sabinas, Norman Bryson en “Two Narratives of Rape in the Visual Arts: Lucretia and the Sabine Women” (1986), apunta, de igual modo, que “it functions alongside many other stories as a foundation myth – both a description and a legitimation of the ways in which Rome detached itself from the rest of Italy, to become Rome” (1986: 158)¹⁵⁴.

Como vemos, la violación de Ilia, las Sabinas o Lucrecia supone la base de la construcción de Roma. En *Titus Andronicus*, por el contrario, la violación de Lavinia se convierte en el fundamento que constituye su autodestrucción. Al igual que en “The Rape of Lucrece”, en *Titus* también aparecen referencias a la destrucción de Troya. La decadencia política que sufre la ciudad es comparada con la ruina de Troya:

A Roman Lord: Speak, Rome's dear friend, as erst our ancestor
When with his solemn tongue he did discourse
To lovesick Dido's sad-attending ear
The story of that baleful burning night
When subtle Greeks surprised King Priam's Troy.

¹⁵³ Zeitlin indica que a partir del siglo V a.C comienzan a aparecer grabados que reflejaban el ataque sexual de los dioses sobre seres humanos. Según el crítico, “on the political level, it can be argued that this unprecedented meeting of human and divine arises out of the dynamics of the democratic city whose confidence is vindicated in the unexpected triumph over its external enemy, the Persians, who threatened the very existence of Athens and indeed of all Greece, and by that threat, sharpened the sense of a local and national identity. The gods and buried heroes were on their side in this moment of crisis. The god Pan, the very embodiment of sexual power, was hitherto a stranger to Athens, but materialized, according to Herodotus, just before the battle of Marathon to the Athenian messenger, Pheidippides, the runner who first travelled this famous course (6:105-106). Aigina, the nymph we often see on the vases as Zeus's target of desire, personifies the island that lies between Athens and Salamis, while Boreas's choice of Oreithyia, and Attic maiden, may well recall the aid of this blustering north wind that wrecked the Persian fleet once at Mt Athos in 492 and again more decisively near Artemision not long before the battle of Salamis in 480 (Herodotus 7:189)” (1986: 129). Con respecto a la batalla entre los centauros y los lapitas, Zeitlin apunta que “the battle between centaurs and Lapiths has an immediate and persuasive allegorical value. During the Persian Wars the Greek were indeed defending their women against the invaders of their territory. Moreover, their fight to protect the rules for the proper exchange of women assumes a symbolic value as exemplifying their way of life and their image of Greek masculinity. The religio-political significance of the centauromachy is therefore unmistakable in the iconography of the post-war period, represented on four important monuments that span the half century: the Theseion and Parthenon in Athens, the temple of Zeus at Olimpia, and the temple of Apollo Epikourios at Bassae” (1986: 135). Zeitlin comenta también la huida de las danaides del acoso de sus propios primos: “The Danaids come as suppliants to Argos together with their father. Their demand confront the king, Pelasgus, with a painful dilemma – grant the rights of these suppliants on the grounds of kinship, respect for the ritual and the moral obligation to support the weak – or protect the welfare of the city against the risk of a foreign invasion (for the Egyptians will surely pursue their quarry) all for the sake of women” (1986: 139). Véase también J.E. Robson, “Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth” (1997).

¹⁵⁴ Véase también Sandra R. Joshel, “The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia” (1992).

Tell us what Simon hath bewitched our ears,
 Or who hath brought the fatal engine in
 That gives our Troy, our Rome, the civil wound (V, iii, 79-86).

Con estas palabras, uno de los ciudadanos romanos propone a Lucius relatar al pueblo el origen de la confusión que reina en la ciudad. La identificación que sus palabras plasman entre Roma y Troya es uno de los elementos sobre los que Shakespeare se apoya para dibujar la situación de la ciudad a lo largo de todo el texto. La principal conexión existente entre los personajes de *La Eneida* y los de *Titus* es la autoproclamación de los Andronici como descendientes directos de Eneas. Marcus declara que el pueblo ha elegido como emperador a “Andronicus, surnamed Pius” (I, i, 23) y, poco más tarde, es el mismo Titus el que se identifica con el rey troyano Príamo (I, i, 82-83). Según Miola, al producirse esta afinidad entre estos personajes de *La Eneida* y el general romano, Titus se nos presenta como principal exponente de “a military code of honor that encompasses the virtues of pride, courage, constancy, integrity, discipline, service, and self-sacrifice” (1983: 46). Sin embargo, la actitud de Titus cuestiona todos estos valores tras el asesinato de su hijo Mutius. Curiosamente, Titus invierte uno de los valores más importantes en *La Eneida*, es decir, la relación entre padre e hijo. Este conflicto privado anticipa la confusión pública que reinará en Roma a partir de este momento. El rapto de Helena, en el caso de la guerra troyana, y la violación de Lavinia en *Titus* muestran también esta íntima relación entre el espacio privado y el público¹⁵⁵.

En *La Eneida*, Lavinia es hija de Latino y prometida de Eneas. Si en *Titus* observamos la rivalidad entre Saturninus y Bassianus, en *La Eneida* se narra el conflicto político entre Eneas y Turno para conseguir la unión matrimonial con Lavinia. Ambos desean firmar una alianza con Latium. Es finalmente Eneas quien consigue materializar dicha unión y quien funda una ciudad que, a través de su hijo Iulo, más tarde se convertirá en Roma. La relación entre Lavinia y Roma es también evidente en *Titus*. La ciudad se presenta como un cuerpo femenino que ha sido invadido y violado y al que se le produce “[a] civil wound” (V, iii, 86) en forma de mutilación. La ciudad se presenta como “a headless Rome” (I, i, 189) cuyos “broken limbs” (V, iii, 71) deben ser “knit again” (V, iii, 69) “into one body” (V, iii, 71). La labor de los Andronici es curar esa herida a través de la reconstrucción del cuerpo mutilado de Roma. Los medios para conseguir esa recuperación se basan en la venganza de la violación y mutilación de Lavinia. Roma se presenta como un cuerpo sin cabeza, es decir, sin un motor organizador que mantenga la unidad social. Durante toda la obra,

¹⁵⁵ Véase Heather James, *Shakespeare's Troy* (1997).

las continuas referencias a las distintas mutilaciones y la visible aparición en escena de cabezas, manos y lenguas cortadas recuerda constantemente esa inestabilidad reinante en Roma.

La violación representa un concepto mucho más complejo en la obra que un mero hecho físico y sexual. La función de la violación sirve para ejemplificar la estructura que todo el argumento adopta con respecto a otros temas como el político. Se establece en la obra una identificación Lavinia/Roma, mujer/Estado. La polarización entre ataque y defensa se observa, a lo largo de toda la obra, tanto en lo referente a Lavinia y su familia, como en lo que respecta a Roma y su situación política¹⁵⁶. El rapto de Lavinia, secundado por sus propios hermanos y tío, hace que la autoridad de Titus se ponga en tela de juicio, tal y como él mismo expone con estas palabras: “Marcus, even thou hast struck upon my crest, / And with these boys mine honour thou hast wounded” (I, i, 369-70). Esa pérdida de poder por parte de Titus se traduce políticamente en el desequilibrio de todo el sistema político romano, que no pasa a ser dominado ni siquiera por el emperador Saturninus, ahora enemigo de Titus, sino por una emperatriz goda, hasta ahora adversaria de Roma. Esta posesión de Roma en manos enemigas supone metafóricamente, y siguiendo con la comparación Lavinia/Roma, el rapto o la violación de la ciudad. La segunda violación que Lavina sufre es física, sexual, recayendo esta vez la deshonra sobre toda la familia de los Andronicus. La defensa ante este ataque, simbolizado en la figura de Lavinia, se traduce en un deseo de venganza por parte de Titus y su familia, que le hará restituir el honor perdido: “Mortal revenge upon these traitorous Goths, / And see their blood, or die with this reproach” (IV, i, 93-94). Esa venganza de nuevo unirá el plano familiar y el político, ya que no sólo restituirá el honor de Titus y de su familia, sino que restablecerá el orden político situando a Lucius como emperador.

La violación de Lavinia debe ser analizada teniendo en cuenta el carácter simbólico que ya desde la época clásica se le atribuía a narraciones sobre la violación de Lucrecia, el rapto de Helena o el de las Sabinas. El análisis del valor de la violación en *Titus Andronicus* como una agresión sobre la identidad y subjetividad de Lavinia, anula el carácter emblemático de dicha acción. Pero, además de las connotaciones políticas que la violación de Lavinia pudiera tener sobre el escenario, no debemos olvidar que la aparición en escena de Lavinia tras sufrir dicha agresión es utilizada por

¹⁵⁶ Willbern, por ejemplo, muestra cómo Roma es representada en la primera escena por una mujer por cuya posesión luchan dos pretendientes, Saturninus y Bassianus (1978: 160-61). Mientras que Saturninus pide a sus partidarios que le ayuden a conseguir el trono de emperador de Roma a través de la violencia (I, i, 1-8), las palabras de Bassianus parecen reflejar el deseo de Bassianus de defender la ciudad del asalto y la deshonra que supondría el poder en manos de Saturninus; en otras palabras, y siguiendo la dinámica de la obra, desea protegerla de la violación y preservar su virtud (I, i, 9-17). Willbern señala que las intervenciones de los dos hermanos reflejan “the two basic impulses which energize the play: attack and defense” (1978:60).

Shakespeare para plasmar una retórica ovidiana característica de ciertos pasajes de la obra. La violación en la *Metamorfosis* de Ovidio es un tema central¹⁵⁷. En el apartado que dedicaremos a la influencia de Ovidio en la obra, observaremos la utilización que Shakespeare hace de violaciones como las de Io, Dafne o Filomela en *Titus Andronicus*. Como veremos, el carácter agresivo de la violación aparece íntimamente ligado al lirismo ovidiano en *Titus*, al igual que ocurre en “The Rape of Lucrece”. La violación implica la transformación del cuerpo de Lavinia, implica una metamorfosis. Shakespeare utiliza, a la vez que transforma, la temática de ciertas narraciones en la *Metamorfosis*. Ya observamos en el apartado sobre las fuentes de la obra que, si realmente la narración en prosa de la historia de Titus Andronicus, fue el origen del argumento, los cambios que Shakespeare realizó fueron significativos. El hecho de que Shakespeare sitúe la violación de Lavinia como elemento central nos muestra la importancia de dicha agresión. La violación supone en *Titus* un cambio, una metamorfosis, no sólo corporal, sino también política y estilística en la obra. Es decir, tras la violación, el cuerpo de Lavinia se transforma, la situación de Roma se deteriora y, frente a esto, el carácter lírico de la obra se acentúa.

3.5.5.4. Lavinia y la expresión verbal

La relación entre violación y silencio es uno de los elementos más discutidos por la crítica feminista de *Titus Andronicus*. Williams, por ejemplo, define el término violación como “a process that suppresses or invalidates female utterance” (1993: 94). Según Marshall, “the rape defines Lavinia as sexual object and deletes her as speaking subject. Her wounded mouth – a mouth converted to a vagina - symbolizes the transformation” (1991: 201)¹⁵⁸. Tras esta identificación entre la boca y la vagina, volvemos de nuevo a la imagen central de la obra para la crítica feminista. La fosa presenta una serie de connotaciones complementarias al simbolizar al mismo tiempo la violación, la descripción de la vagina y la representación de una boca que, a la vez que devora, es invalidada en la imagen de Lavinia tras la violación¹⁵⁹. La fosa señala esa íntima relación entre la

¹⁵⁷ Véase Leo C. Curran, “Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*” (1978) y Amy Richlin, “Reading Ovid’s Rapes” (1992).

¹⁵⁸ Este tipo de análisis sigue orientaciones feministas como la de Irigaray quien denuncia: “Must the multiple nature of female desire and language be understood as the fragmentary, scattered remains of a raped or denied sexuality?” (1981: 104).

¹⁵⁹ Karen Newman, en *Fashioning Femininity and English Renaissance Drama* (1991), afirma que “women frequently were figured synecdochically, as mouths, gaping and voracious. A striking example is found in Thomas Becon’s *Catechisme* (1564) in which he inveighs against adulterous women and their voracious sexuality: ‘The whore is never satisfied, but is like as one that goeth by the way & is thirstye; even so does she open her mouth, and drinke of everye next water, that she may get. By every hedge she sits down, & opes her quiver against every arrow. The godly married woman cannot be entised neither with faire words nor with gifts to defile her husbands bed’. Here woman’s presumed closer

expresión verbal y la sexualidad femenina en la obra. Wynne-Davies subraya esta idea al indicar que:

The control of the female subject is not achieved only through the policing of her sexuality, since orality too is an important aspect of self-construction. The pit in *Titus* functions as both a womb and a consuming mouth. As the play attempts to repress female sexuality through rape, so it denies female speech when Lavinia has her tongue cut out (1991: 136).

Las palabras de Wynne-Davies establecen una conexión entre la capacidad de expresión femenina y el desarrollo de su identidad. Frente a la elocuencia manifiesta de Tamora en la obra, Lavinia es la imagen del silencio. Se produce una identificación en la obra, según cierta crítica, entre la libertad sexual de Tamora y una evidente riqueza lingüística y entre el control sexual y la represión verbal sufrida por Lavinia. Según Kehler:

The revelation of Tamora's cruelty and adultery following her noble speech on behalf of Alarbus may have appeared less discrepant to Shakespeare's audience than to us, for chaste women were enjoined to silence, especially in public, the talker's "open mouth [being] the signifier for invited entrance elsewhere" (Boose 196). Tamora, of course, must speak if she is to accomplish her revenge; that Lavinia cannot speak emphasizes through contrast the importance of control over language (1995: 324)¹⁶⁰.

Esta relación entre sexualidad y expresión verbal es uno de los elementos más discutidos por la crítica feminista del drama renacentista en general. Lavinia es descrita por Eaton como "a macabre and reified image of the chaste, silent and obedient wife and daughter after her mutilation – or because of it – and is from her rape enclosed in her father's house" (1996: 66). Eaton describe a Lavinia con los términos con los que los tratados de conducta femenina definían el correcto comportamiento de la mujer isabelina. Tal y como Barry Weller y Margaret Ferguson señalan "English Renaissance women were to be chaste, silent and obedient, according to a formula repeated in numerous sermons, conduct books, and treatises on female education" (1994: 6)¹⁶¹.

intimacy with nature and her rampant sexuality are enacted metaphorically by making her genitals a thirsty mouth roaming the countryside in search of water (...) The fragmentation of the female body into parts, and particularly the obsession with the female mouth, is not always focused literally on the genitals only but on the mouth as source of speech (...) Here women's two mouths are conflated: disallowed speech is a sign throughout the period of sexual transgression" (1991: 11).

¹⁶⁰ Eaton afirma: "A woman who spoke displayed her voice (...) and was by definition a 'public woman' and a 'whore' – a woman, I would add, like Tamora, who not only would rule her sons and husband, but literally travels to Rome and then freely moves about the 'public' areas of the play and whose body is finally cast out" (1996: 66).

¹⁶¹ Stallybrass menciona ciertos textos de la época, en los que se reitera esta afirmación, como el de William Gouge titulado *Of Domesticall Duties* (1622), el de William Whately *A Bride-Bush* (1617), *A Looking Glasse for Married Folkes* de Robert Snausel y, finalmente, *On Wifely Duties* de Francesco Barbaro. Stallybrass comenta que "the surveillance of

Críticos como Jardine (1983), Belsey (1985), Callaghan (1989) o Tina Krontiris (1992) dedican gran parte de sus análisis sobre la situación de la mujer en la época isabelina a estudiar las connotaciones de tal máxima¹⁶². Por ejemplo, Tina Krontiris señala en *Oppositional Voices* (1992) que:

Renaissance notions about female sexuality and intellectual inferiority are linked to the absence of a suitable language as well as to the search for models. In the patriarchal establishment of the early modern period (and arguably of later periods), the language of women was essentially the language of men and as such it incorporated a misogynist bias (1992: 20).

Esta situación es la que críticos como Douglas E. Green (1989), Marshall (1991) o Asp (1995) ven reflejada en *Titus Andronicus*. Según Asp, “the patriarchal culture and conventions in which Lavinia is embedded tend to disempower woman’s speech” (1995: 38). La expresión verbal femenina es, por lo tanto, sinónimo de poder, la mutilación de Lavinia sinónimo de sumisión. Pero es, sobre todo, la escena en la que Titus pretende descifrar los gestos corporales de Lavinia la que ha ocupado un puesto central en los comentarios feministas de estos críticos:

Titus: I can interpret all her martyred signs –
 She says she drinks no other drink but tears,
 Brewed with her sorrows, mashed upon her cheeks.
 Speechless complainer, I will learn thy thought.
 In thy dumb action will I be as perfect

women concentrated upon three specific areas: the mouth, chastity, the threshold of the house. These three areas were frequently collapsed into each other. The connection between speaking and wantonness was common to legal discourse and conduct books” (1986: 126). Por ejemplo, el texto de Barbaro señala: “It is proper (...) that not only arms but indeed also the speech of women never be made public; for the speech of a noble woman can be no less dangerous than the nakedness of her limbs”(citado en Stallybrass 1986: 127). Uno de los textos de gran relevancia en la época era el siguiente de la Primera carta de San Pablo a Timoteo: “Let the woman learn in silence with all subjection. But I suffer not a woman to teach, nor to usurp authority over the man, but to be in silence. For Adam was first formed, then Eve. And Adam was not deceived, but the woman being deceived was in the transgression” (2, 11-14). El silencio era definido por Gouge del siguiente modo: “As their words (*the women’s*) must be few, so those few words must be reverend and meek, both which are also implied under the forenamed word *silence*, which in the original signifieth *quietness*” (citado en Keeble 1994: 157; cursiva en el texto).

¹⁶² Jardine afirma: “The topological similarities are apparently irresistibly suggestive – two fleshy protuberances, one the source of male power, one of female. Throughout the literature of the period we find a willingness to slide provocatively from one sense to another: scolding = active use of the female tongue = female sexuality = female penis” (1983: 121). Según Belsey: “Domestic absolutism requires that women be able to speak in order to acquiesce, but it withholds the right to use that ability to protest or to make demands. To speak from a place of independence, from an autonomous position, to be, in other words, a subject, is to personate masculine virtue” (1991: 180). Belsey continúa destacando que “to speak is to possess meaning, to have access to the language which defines, delimits and locates power. To speak is to become a subject. But for women to speak is to threaten the system of differences which gives meaning to patriarchy” (1991: 191). Por su parte, Callaghan afirma: “A woman who speaks has become a ‘public’ woman and is therefore guilty of having public sexuality, like that of a prostitute”(1989: 77). De nuevo, Callaghan denuncia que: “All female utterance, even a cry of grief is to be distrusted (...) Woman is constructed as a liar even when her utterance is without words. Just as silence is equated with chastity and obedience, female utterance is equated with unruliness, sexual incontinence and untruth” (1989: 82).

As begging hermits in their holy prayers.
Thou shalt not sigh, nor hold thy stumps to heaven,
Nor wink, nor nod, nor kneel, nor make a sign,
But I of these will wrest an alphabet
And by still practice learn to know thy meaning (III, ii, 36-45).

Marshall define la actitud de Titus hacia su hija como un claro reflejo de “the ventriloquism of patriarchy” (1991: 194)¹⁶³. Este tipo de crítica defiende una postura que va más allá del análisis puramente literario para formar parte de un análisis ideológico y social. La actitud de Titus se identifica con la postura del hombre isabelino que, según Newman, “figures God’s voice, representing his power, instantiating it, inscribing it, on woman’s body” (1991: 6). Newman continúa señalando que:

The female body is suspended in a political field in which all kinds of texts inscribe the spaces it can occupy (home, church, childbed, sickbed); the work it can perform (reproductive and household labor, charity work); how it is coded or marked as female (clothes, cosmetics, jewelry); the sounds and gestures it can appropriately emit (1991: 6).

La centralidad del cuerpo y los gestos de Lavinia y, sobre todo, la gran carga simbólica de elementos fisiológicos femeninos como el útero, son utilizados por la crítica feminista para señalar la importancia de la anatomía en la construcción de una identidad y expresión femenina en la época isabelina¹⁶⁴. Tal y como señala Elizabeth D. Harvey en *Ventriloquized Voices. Feminist Theory and English Renaissance Texts* (1992):

The feminine voice that is represented in early modern texts by male authors speaks because it purportedly issues from a female body that gives it life and currency (...) I am exploring what we might designate as hysterical texts (in the root sense of the word), works that are intimately connected to the functioning of the uterus (...) The medical

¹⁶³ Esta expresión la utiliza Toril Moi, en *Sexual/Textual Politics* (1985) donde dedica un capítulo al libro *The Madwoman in the Attic* de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, donde las mujeres reflexionan sobre otras mujeres: “From one viewpoint this is a laudable project, since feminists obviously wish to make women speak; but from another viewpoint it carries some dubious political and aesthetic implications. For one thing it is not an unproblematic project to try to speak *for* the other woman, since this is precisely what the ventriloquism of patriarchy has always done: men have constantly spoken for women, or in the name of women. Is it right that women now should take up precisely that masculine position in relation to other women?” (1995: 67-68; cursiva en el texto). Asp presenta esta misma visión y define a Lavinia como “a cipher. After her rape and mutilation she becomes a sign to be interpreted, a code to be deciphered. The other characters speak of her as if she were an object” (1995: 339).

¹⁶⁴ Ferguson, Quilligan y Vickers declaran que “anatomy is not destiny, but biological differences between the sexes have, throughout human history, been translated by social institutions into codes of behaviour and law that privilege men over women irrespective of class. And such codes profoundly affect the ways in which both men and women experience their sexuality” (1986: xxi). Según Newman, “in the early modern period the female body is the site of discourses that manage women: by continually working out sexual difference on and through the body, the social is presented as natural and therefore unchangeable, substantiated, filled with presence” (1991: 5).

representation of female physiology overlapped with cultural ideology in ways that make it impossible to dis sever one from the other. Our notions of bodies are, after all, constructed primarily through their descriptions in the discourses of medicine and science, representations that are themselves implicated in and serve to perpetuate ideological structures (1992: 4).

Las imágenes que *Titus* presenta de la mujer muestran un cuerpo mutilado y violado que simboliza para gran parte de la crítica feminista la destrucción y consiguiente subordinación del elemento femenino al masculino en la obra. La imagen de Lavinia se identifica, por lo tanto, con “a patriarchal wish that women remain silent and obedient to male commands and interpretations, without expressing desires of their own subsumed under male goals and values” (Asp 1995: 340). Para críticos como Green o Marshall, ese “patriarchal wish” es considerado como una pieza clave universal que penetra la conciencia ideológica de todos los tiempos. Según esta perspectiva, Lavinia deja de ser un personaje en una obra teatral renacentista para pasar a representar a la mujer en términos generales. Según Marshall, “Lavinia’s experience of violence and ensuing muteness comprehends the history of too many women” (1991: 203). Para Marshall la experiencia de Lavinia representa “a sad chapter of women’s history” (1991: 203). Pero lo más destacado del análisis de Marshall es su agresividad verbal contra el lector de su ensayo. Marshall nos hace cómplices del crimen que se ha cometido contra Lavinia al señalar que “we are secretly glad, I suspect, all of us, not to hear what Lavinia would say, and grateful that the story of the rape is channelled into mythological allusion – distant, bookish, unreal in latin” (1991: 201). Marshall señala que la obra indica la incapacidad del ser humano de llegar a comprender el dolor de otro. La interpretación errada que Titus hace de su hija no hace sino definir inadecuadamente la experiencia de ésta Pero además, según Marshall, es la propia crítica, en su afán de encontrar un significado simbólico a la violación y mutilación de Lavinia, la que actúa también de un modo patriarcal y restrictivo al querer dar forma a algo incomprensible e inexpresable, como es el dolor de Lavinia:

We are confronted by mute suffering, asked to assimilate uninterpretable pain, and critical discourse is ill suited for this task. The resulting wish to fix Lavinia within an interpretive framework uncannily reproduces the stereotypes operating in *Titus Andronicus*’s Roman society (1991: 203).

Marshall analiza la obra desde un punto de vista alejado de todo parámetro teatral, lo que le hace considerar la presentación del elemento femenino en la obra como “overdetermined, misogynistic and clearly lamentable” (1991: 209). Si es sorprendente toda la argumentación de Marshall, aún lo

es más su conclusión. Marshall propone un tipo de crítica distinta hasta la utilizada hasta el momento. El elemento fundamental de dicha crítica sería la comprensión y compasión del crítico o espectador por la protagonista. En vez de estar discutiendo la construcción de un personaje dramático, Marshall parece estar frente al caso real de una mujer violada y mutilada, a la cual sólo puede ayudar nuestro apoyo moral y no nuestro afán de definir su experiencia. Según Marshall, “a feminist awareness of the extent to which language is power will limit any claim to speak for Lavinia. Lavinia is indeed outside the bounds of discourse” (1991: 204):

To presume knowledge of Lavinia’s experience, to speak for her, would enact a species of verbal rape. What might we legitimately say *of* Lavinia? Pain and silence make her proof against Marcus’s knowledge – proof also against ours. The equation changes, however, if we imagine what might be said *to* Lavinia. Differentiating a response to the problematic of suffering from the one presented on stage opens a possibility for feminist orientation (1991: 199; cursiva en el texto).

La postura de Douglas E. Green en “Interpreting ‘her martyr’d signs’: Gender and Tragedy in *Titus Andronicus*” (1989) se asemeja en varios aspectos a la de Marshall. Al igual que Marshall, Green observa una relación inequívoca entre la posición adoptada por un espectador isabelino y la adoptada por un espectador del siglo XX. Los dos son acusados de responder a actitudes patriarcales que se complacen en ver en la mutilación de Lavinia el freno a una posible amenaza verbal. Green señala, por ejemplo, cómo “the text circumscribes Lavinia’s speech because it might threaten the reestablishment of order” (1989: 324)¹⁶⁵:

Lavinia’s alphabet may provoke morose laughter in modern-day performances, but such macabre mirth arises, I would argue, as much from patriarchal dis-ease as from a sense of aesthetic failure. *Titus* confronts its audience with the devastating portrait of a woman’s attempt to articulate her experience in a society that ignores and prohibits her self-expression: as Irigaray says in a more general context, ‘she comes to be unable to say what her body is suffering. Stripped even of the words that are expected of her upon that stage invented to listen to her’. Indeed, Elizabethan laughter at Lavinia’s suffering, as well as modern refuge in aesthetic superiority, may in fact signify the extent to which both English Renaissance and modern audiences, with their particular patriarchal assumption, find Lavinia’s attempt to speak, to write, uncalled for (1989: 325-26).

¹⁶⁵ Green desarrolla este punto y comenta: “Because of what Lavinia knows, her voice must be silenced. Just as her tongue might speak of the premeditated violence of the rapists, so an autonomous Lavinia might tell of the thoughtless cruelty of her father, which had undone her betrothal and united her temporarily with an unworthy man (...) Her voice might not only bring down Chiron, Demetrius, Aaron, and Tamora but might also accuse Titus as well. For Lavinia to speak now would undermine the play’s design – the reconstitution of patriarchy under Lucius” (1989: 323).

Debemos señalar el poco rigor literario en las afirmaciones de Green con respecto a la reacción del público isabelino ante la imagen de Lavinia cuando trata de expresarse a través de gestos. Sí podemos inferir que la obra introduce un personaje como Aaron cargado de gran fuerza irónica y sarcástica procedente, como ya señalaremos, del “Vice” de los “interludes”. Podemos asegurar que ciertas apariciones de Aaron pudieron provocar esta risa en el espectador isabelino. Sin embargo, la escena, por ejemplo, en la que Lavinia se encuentra con su tío tras la violación representaría sobre el escenario uno de los momentos de mayor solemnidad y gravedad trágica debido al impacto que la retórica y la visión de Lavinia provocarían en un público que demandaba ser movido, impactado. Esta escena no provocaría risa, sino sorpresa, lástima y placer por la retórica utilizada. También considero de poco rigor crítico la relación que Green establece entre esta supuesta reacción del público ante la imagen de Lavinia y unas claras inclinaciones patriarcales por parte del espectador. De igual modo, tampoco veo acertado señalar que la posible risa de un público contemporáneo ante ciertas escenas de *Titus* sean provocadas por ese “sense of aesthetic failure” al que Green se refiere, ni tampoco a esa misma inclinación patriarcal que, según Green, comparte con el público isabelino. La argumentación de Green está plagada de generalizaciones que, en ningún momento, justifica con datos objetivos que respalden sus posturas. Por ejemplo, es difícil generalizar en relación a la actitud del público del siglo XX ante la obra. Ya hemos comprobado en nuestro apartado sobre las representaciones teatrales de *Titus* que las reacciones no son siempre las mismas. Todo depende del enfoque que el director dé a la producción. Cuando Green hace alusión a la reacción del público no sabemos a qué tipo de representación se está refiriendo. Con respecto al “aesthetic failure” de la obra, como lo denomina Green, debemos una vez más preguntarnos sobre qué parámetros teatrales está Green valorando estéticamente la obra, si es que sus planteamientos son en algún momento estrictamente teatrales. Posiblemente, la comparación la esté realizando, como generalmente se ha hecho, con obras posteriores del autor, que responden a paradigmas teatrales totalmente diferentes y con los que *Titus Andronicus* no puede ser contrastada.

Green señala que, pese a que Titus pretende dar un significado a los gestos de Lavinia, pese a que “the play is always trying to exclude the possibility of polysemic signs” (1989: 324), Lavinia acaba mostrándose ante el espectador como “polysemic and disruptive” (1989: 325)¹⁶⁶. Según

¹⁶⁶ Tras varios momentos anteriores de duda ante las expresiones de Lavinia (“Perchance she weeps because they [her brothers] kill’d her husband, / Perchance because she knows them innocent” (III, i, 114-115), es en el acto cuarto donde vemos con mayor claridad la dificultad con la que se enfrentan los personajes ante la difícil labor que se han propuesto. Lavinia empieza a perseguir a su sobrino y vemos que nadie sabe cómo interpretar esta reacción: “Alas, sweet aunt, I know not what you mean” (IV, i, 4) dice su sobrino. Marcus se pregunta “What means my niece Lavinia

Green, Lavinia se convierte en “a sign beyond complete containment by the patriarchal assumptions of Shakespeare’s time and in some ways our own” (1989: 325). Green utiliza términos que coinciden con el discurso de Toril Moi en *Sexual/Textual Politics* (1985), en el que se discute la diversidad implícita en el lenguaje femenino frente a la autoridad del lenguaje masculino:

The meaning of the sign is throw open – the sign becomes “polysemic” rather than “univocal”- and though it is true to say that the dominant power group at any given time will dominate the intertextual production of meaning, this is not to suggest that the opposition has been reduced to total silence. The power struggle intersects in the sign (1995: 158)¹⁶⁷.

Cunningham define también a Lavinia como “a repository of meaning continually reinterpreted through the observations and voices of others” (1990: 144) y señala como uno de los elementos centrales de la obra “the problem of voicing, of putting into words the multiple meanings of Lavinia’s body” (1990: 144). Cunningham continúa señalando que:

Violently deprived of her own position as a speaker, and dependent on observers to solve the problem of her meaning, she becomes the generative source of unstoppable commentary, verbally dissected and reconstituted outside herself. Yet Shakespeare is careful to point out that the reconstitution is ambiguous and untrustworthy (...) The point is that no one can interpret those corporeal signs with certainty (1990: 149-50)¹⁶⁸.

Este carácter polisémico de Lavinia ayuda a Green a concluir que un análisis de *Titus* demuestra que la construcción de estereotipos está, tal y como señala Belsey en *The Subject of Tragedy* (1985), siempre sujeto a “internal contradictions and so are perpetually precarious” (1991: 165)¹⁶⁹. Belsey

by these signs” (IV, i, 8) e incluso Titus está igualmente perplejo ante la situación: “Marcus, what means this?” (IV, I, 30).

¹⁶⁷ Irigaray plantea esta misma visión de la expresión verbal de la mujer: “One must listen to her differently in order to hear an ‘other meaning’ which is constantly in the process of weaving itself, at the same time ceaselessly embracing words and yet casting them off to avoid becoming fixed, immobilized. For when ‘She’ says something, it is already no longer identical to what she means” (1981: 103).

¹⁶⁸ Kahn coincide con Cunningham al señalar que “men try to interpret Lavinia, mistaking their meanings and appropriating her signs for their own (...) The Lavinia who existed before the rape as an object of desire and exchange was a construction of the language wielded by the men who exchanged and desired her. Marcus’s recourse to that language when it can no longer function both highlights it and the places for women that it normally creates, and indicates that Lavinia can no longer occupy those linguistic or social sites. Throughout the next two scenes (3.1 and 3.2), Titus tries both to assimilate Lavinia into the losses he is already suffering (...) and to project his own meanings onto her gestures (...) his every reference to her wounds and gestures is nonetheless both ambiguous and ironic because the wounds are metaphor and metonymy for the hidden, adjacent wound of rape, of which, in his egocentric grief he remains ignorant” (1997: 58-61).

¹⁶⁹ Al igual que Belsey, Toril Moi apunta que “any stereotype is self-destructive, easily transformed into its own unstable contradiction, and thereby demonstrates that such stereotypes’ only existence is as verbal constructs in the service of ruling patriarchal ideology” (1995: 38).

define el estereotipo como “what the social body endorses and what it wants to exclude” (1991: 166). En *Titus Andronicus*, los estereotipos que se presentan son los que definen a la mujer como casta, es decir, lo que la sociedad acepta, o sexualmente promiscua, lo que la sociedad rechaza. Frente a la postura crítica que ve en Lavinia y Tamora el enfrentamiento entre estos dos estereotipos, críticos como Marshall (1991), Green (1989), Wynne-Davies (1991) o Eaton (1996)¹⁷⁰ desconstruyen esta polaridad. Wynne-Davies, por ejemplo, señala “the play’s rejection of the common stereotyping of women into virgins and whores. Instead, it appears both to enact and to confuse these treatments of women” (1991: 135). Por su parte, Marshall indica que la obra plasma lo que él denomina como “the virgin-whore opposition” (1991: 196) y presenta a la mujer como “simplified, objectified, and controlled by their assignment to categories” (1991: 196)¹⁷¹. Sin embargo, al mismo tiempo, observa en el texto la destrucción de esta polaridad y define a Tamora y a Lavinia como “symbolic doubles” (1991: 195). En relación a “the virgin-whore opposition”, Marshall señala que la labor de la crítica feminista es “[to] deconstruct the binary logic behind this conceptual scheme” (1991: 195) ya que considera que continuar aceptando esta oposición sería, en su opinión “[to] perpetuate the play’s drive to stereotype female experience, to put it in the service of the supposedly fuller and more interesting experience of males” (1991: 204). El planteamiento de Marshall sigue la línea del feminismo francés de Cixous e Irigaray que, frente a la simplicidad de los estereotipos, elevan la diversidad y complejidad como elementos centrales en la descripción de la mujer:

It must be said that in spite of the enormity of the repression that has kept them in the “dark”- that dark that people have been trying to make them accept as their attribute – there is, at this time, no general woman, no one typical woman (...) what strikes me is the

¹⁷⁰ Pese a que Eaton señala que “it is tempting to label Lavinia ‘too coy’ and Tamora ‘too common’ and suggest an easy and static dichotomy in how the play represents its women”, sin embargo, afirma que “Lavinia and Tamora are similar ‘changing pieces’, as are their actions; their images ‘oscillate’. Both are motivated by the need for revenge, Tamora’s by the death of her son, Lavinia’s by the death of her brothers and husband. Tamora’s bloodthirsty words are countered by the image of Lavinia holding the bowl in her mouth under Chiron’s and Demetrius’s slit necks. If Tamora marries Saturninus too easily given her preference for Aaron, similarly Lavinia will marry either brother as her father or brothers dictate” (1996: 65).

¹⁷¹ Erickson apunta también esta división de la mujer en categorías: “The aspiration toward a masculine purity based on the exclusion of women is linked to the general contradiction in Renaissance culture between the ideal of the whole man and the dichotomization of woman, an inherently tragic contradiction since male wholeness depends ultimately on an integrated view of women. The strategy of protecting men from contamination by dividing women into two groups – those who can be trusted and those who cannot – only exacerbates the problem it tries to solve. Such classification makes all women suspect because men can never be sure that they have correctly categorized a woman. Moreover, the preoccupation with an external split into good and bad women masks an unresolved interior split between ‘masculine’ and ‘feminine’ facets of the male self” (1985: 2-3). Del mismo modo, Stallybrass destaca que: “Within the dominant discourses of early modern England, then, woman’s body could be both symbolic map of the ‘civilized’ and the dangerous terrain that had to be colonized” (1986: 133).

infinite richness of their individual constitutions: you can't talk about a female sexuality, uniform, homogeneous, classifiable into codes – any more than you can talk about one unconscious resembling another (Cixous 1981: 246)¹⁷².

3.5.5.5. Lenguaje Corporal

If woman has always functioned “within” the discourse of men, a signifier that has always referred back to the opposite signifier which annihilates its specific energy and diminishes or stifles its very different sounds, it is time for her to dislocate this “within”, to explode it, turn it around, and seize it; to make it hers, containing it, taking it in her own mouth, biting that tongue with her very own teeth to invent for herself a language to get inside of (Cixous 1981: 257).

Green utiliza esta cita de Cixous, de “The Laugh of the Medusa” (1975), para señalar que, pese a que el texto refleje lo que Marshall ha llamado “ventriloquism of patriarchy” (1991: 194), sin embargo, ciertas escenas de la obra señalan la aparición de un lenguaje femenino. Pese a la insistencia por parte de la crítica feminista en las consecuencias que para la expresión verbal de Lavinia supone la violación, ciertos autores han observado en el texto la aparición de un lenguaje alternativo para la protagonista, el lenguaje corporal. Lavinia desvela el nombre de sus violadores en una escena en la que escribe sus nombres en la arena con la ayuda del bastón de Marcus, “taking it with her mouth” (Cixous 1981: 257). Según Green, el momento en el que Lavinia escribe el nombre de sus violadores muestra “all the language allowed to the victim” (1989: 325). Para críticos como Cunningham, por ejemplo, “Lavinia transforms herself into a writing instrument (...) In this unparalleled scene of self-translation, Lavinia brings forth the crime and its solution, exposing ‘the traitors and the truth’ (IV, i, 76), and verifying both with her body” (1990: 151). Cunningham considera el lenguaje corporal en Lavinia como “[her] alternate mode of speech and constitution of subjectivity” (1990: 160). Del mismo modo, Mary Laughlin Fawcett en “Arms/Words/Tears: Language and the Body in *Titus Andronicus*” (1983) destaca que la obra establece una oposición entre el lenguaje corporal y el verbal y una alianza entre el lenguaje escrito y el corporal (1983: 263). Según Fawcett, en la escena en la que Lavinia descubre el nombre de sus violadores, Shakespeare “re-creates the image of writing in her act of inscribing. We see in Lavinia the possibility for communication moving from the tongue to the pen/staff. Her mutilation makes

¹⁷² Irigaray apunta hacia esta misma dirección: “A woman (re)discovery of herself can only signify the possibility of not sacrificing any of her pleasures to another, of not identifying with anyone in particular, of never being simply one. It is a sort of universe in expansion for which no limits could be fixed and which, for all that, would not be incoherency (...) woman would always remain multiple” (1981: 104).

her write. Speech may be silenced, but as long as the body can move at all, writing will out; it is the basic tool (literally and figuratively) of thought” (1983: 266). Tanto Cunningham como Fawcett creen encontrar la vía a través de la cual Lavinia adquiere cierta capacidad de expresión y la correspondiente construcción de una identidad. La definición de estos críticos de la escritura como principal fuente de expresión para Lavinia coincide con las conclusiones de Cixous con respecto a la búsqueda de un lenguaje apropiado para la mujer, como señalábamos anteriormente:

It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus, that women will confirm women in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, that is, in a place other than silence (1981: 251)¹⁷³.

Al igual que ya señaló Clark Hulse¹⁷⁴, Green y Wynne-Davies consideran que la imagen de Lavinia con el bastón de Marcus en la boca representa la violación de la que Lavinia fue víctima. Para Wynne-Davies, este carácter sexual de la escena señala varios elementos que, de nuevo, nos trasladan a la imagen central de la obra, la fosa:

In a text so redolent with images of eating and sexual penetration the act is startling. She takes in her mouth – that is, she consumes – the means of self-expression, thus encompassing what has been a masculine prerogative of subjectivity, and transmutes it into a feminine rhetorical practice (...) But the action is also threatening, for the female mouth in *Titus* must also signify the womb, and the link between pen and phallus inevitably follows. Lavinia’s mouth appears to reenact the swallowing womb of Act II when she consumes the masculine signifier, whether pen or phallus, and takes over the textual discourse, thereby castrating the source of male power (1991: 147).

La lectura psicoanalítica que hace Wynne-Davies de esta escena nos evoca de nuevo la imagen de la mujer como madre devoradora, como amenaza para el orden social. Es Lavinia, en este caso, la que se convierte en un desafío para el orden social a través de la escritura. Este tipo de lectura corresponde de nuevo a la postura de Cixous al definir la escritura como “the very possibility of

¹⁷³ Según Cixous, “by writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her (...) censor the body and you censor breath and speech at the same time. Write your self. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth (...) To write. An act which will not only ‘realice’ the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the superized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty (guilty of everything, guilty at every turn) (...) A woman without a body, dumb, blind, can’t possibly be a good fighter. She is reduced to being the servant of the militant male, his shadow. We must kill the false woman who is preventing the live one from breathing. Inscribe the breath of the whole woman” (1981: 250).

¹⁷⁴ Clark Hulse comenta que “Lavinia took a staff in her mouth when she named the rapists, enacting fellatio, or, if we take seriously the pun that Act II made on hell-mouth, re-enacting her own violation” (1979: 116).

change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures” (1981: 249).

Sara Eaton describe también a Lavinia como una amenaza para la estabilidad del orden social al representar lo que define como “a humanist- trained and educated woman – a rarity in her day. She is well read in the classics, ‘sweet poetry and Tully Orator’ (IV, i, 14), obviously Ovid, and she has overseen the education of her nephew” (1996: 61-62). Citando a Castiglione en *The Book of the Courtier*, Eaton señala cómo dicho texto indica la amenaza que dicha mujer suponía en términos políticos y sociales¹⁷⁵. Según Eaton: “the educated woman is potentially unruly, ‘a threat in the social and sexual sphere’, as Lisa Jardine puts it” (1996: 62). Para Eaton, el texto ejerce un control sexual y lingüístico de la mujer durante toda la obra incluyendo la escena en la cual Lavinia escribe el nombre de sus violadores. Frente a la opinión de Wynne-Davies, Eaton señala que Lavinia “does not acquire subjectivity because she, too, writes. Instead, the play emphasizes her ‘lively body’ and her reinscription as a woman in a patriarchal humanist script” (1996: 63). Esta opinión es compartida por críticos como Fawcett y Kahn que, pese a ver la escritura como un medio de expresión para Lavinia, señalan que durante esta escena “her signs refer not to herself, her body, or her feelings, but to the heavenly Dominator (the one written word both English and Latin). When she takes her uncle’s staff into her mouth, she uses the language of the fathers, the cultural dominators” (Fawcett 1983:269). Fawcett, Kahn y Eaton observan este predominio del lenguaje patriarcal también en la escena en la que Lavinia sostiene la mano de su padre en la boca. Para Fawcett y Kahn, la escena muestra “ [the] patriarchal nature of language, her tongue is her father” (Fawcett 1983: 261)¹⁷⁶. Según Eaton “She carries Titus’s hand in her mouth, her ‘lively body’ articulating her father’s words” (1996: 63). Incluso Green, que reconoce la escritura como única vía de expresión para Lavinia, como ya hemos señalado, finalmente reconoce que “the scene ostensibly confirms the centrality of Titus, of the father, in that, though Lavinia names crime and criminals, only Titus and the other male family members can decide on revenge” (1989: 325).

¹⁷⁵ En *The Book of the Courtier* podemos leer: “I wonder then quoth the Lorde Gasper smyling, since you give women both letters, and stayednesse, and nobleness of courage, and temperance, ye will no have them also to beare rule in cities, and to make lawes, and to leade armies, and men to stand spinning in the kitchin”(citado en Eaton 1996: 62)

¹⁷⁶ Fawcett ve un claro carácter incestuoso en esta escena: “Language based on incest: the mother-tongue for this speaker is a father-hand inserted incestuously between the teeth of a ruined mouth, a vagina dentate” (1983: 262). Al igual que Fawcett, Kahn declara: “The substitution of father’s hand for daughter’s tongue can indicate the patriarchal origin and status of language, for example; or as parody of the marriage ceremony in which the father gives away his daughter’s hand, it can hint at the incestuous return of the daughter to the father (1997: 60).

3.6. Conclusión

Nuestra labor, en este apartado, ha sido, en primer lugar, detectar los principales problemas que la crítica ha observado en *Titus Andronicus*. El análisis de la obra puede dividirse en dos periodos bien diferenciados. El primero comprendería desde el año 1594 hasta el 1955, año de la producción de Brook. El segundo ocuparía el resto de la segunda mitad del siglo XX. Durante el primer periodo, los problemas que los críticos encontraban en *Titus* eran variados. En primer lugar, se denuncia la baja calidad literaria de la obra debido fundamentalmente a varios factores. El primero de ellos sería la excesiva violencia que presenta la obra, rozando en muchas ocasiones, según los críticos, en el absurdo. En segundo lugar, se destacaba que la retórica ovidiana plasmada en el texto era inapropiada para este tipo de acciones sangrientas. Tampoco se aceptaba el hecho de que determinadas escenas, en las que Aaron era principal protagonista, presentaran claros elementos de burla y un marcado carácter grotesco. Se rechazaba también el tipo de caracterización que presentaba la obra ya que consideraban a los personajes demasiado artificiales.

Otro de nuestros objetivos ha sido el de averiguar sobre qué basaban los ataques a la obra. En primer lugar, la obra presenta problemas a la crítica porque no se utiliza una metodología de análisis apropiada. Es decir, *Titus* es, con frecuencia, comparada con la producción posterior del dramaturgo. Estas obras presentan a unos personajes muchos más complejos. Surge un tipo de lenguaje que se aleja de la marcada retórica senequista y ovidiana utilizada en *Titus*. Por último, disminuye la recreación en la violencia escénica. En segundo lugar, la crítica que ha censurado la obra no ha tenido en cuenta las convenciones del teatro en Inglaterra durante los últimos años del siglo XVI. El carácter violento y senequista de las representaciones, la formalidad escénica, la poesía ovidiana, la artificialidad de los personajes y la rigidez en el modo de interpretar de los actores creaba un tipo de teatro donde el formalismo, el espectáculo y el tono poético de la obra constituían las principales demandas del público. Por otro lado, las semejanzas que estos críticos encontraban entre *Titus* y otras obras del periodo hacen que, respondiendo al deseo de excluir la obra del resto de la producción del autor, se atribuya su autoría a otros dramaturgos. Se ignora, por lo tanto, el hecho de que la colaboración entre los dramaturgos, y la formación que muchos de ellos recibieron en las “grammar schools”, donde fueron instruidos para imitar textos clásicos y para darles una nueva forma, hicieron que todos ellos compartieran un mismo estilo.

A partir de 1955, tras el éxito de la representación de Brook, se produce una revalorización de la obra. Curiosamente, se comienza a destacar elementos siempre relacionados con el carácter violento de la obra, aspecto que había supuesto, hasta ese momento, el rechazo de la crítica. Nos

encontramos con estudios de la obra muy válidos, como hemos destacado a lo largo de nuestra descripción de esta historia crítica de la obra. Nos referimos a los análisis que han destacado el carácter emblemático, ritual y visual del texto; aquellos que han intentado encontrar sus fundamentos mitológicos; o los que destacaban las representaciones que potenciaban el distanciamiento escénico entre el actor y su personaje o entre éste y el espectador, creando así un efecto parecido al que en ciertos momentos se producía en la escena isabelina. Sin embargo, la mayoría de los análisis que se hacen de la obra no destacan su construcción teatral. Por el contrario, la obra deja de ser un texto dramático para convertirse en un campo de análisis sobre el que se proyectan numerosos y variados presupuestos críticos. Estas aproximaciones analíticas consideran el texto como reflejo de mecanismos mentales, como en el caso de la crítica psicoanalítica. Para el “nuevo historicismo” y el “materialismo cultural” *Titus* es un discurso social y cultural más, que actúa dentro de la red discursiva que constituye una construcción social. Para la antropología cultural, la obra reflejará comportamientos sociales como los que se pueden observar en determinadas comunidades humanas. Aspectos como la tumba de los Andronici o el cuerpo de Lavinia son analizados como “significantes” sin correspondencia con un referente determinado. Finalmente, la obra presenta para algunos una reivindicación feminista y, para otros, un claro reflejo de la opresión sufrida a lo largo de la historia por la mujer.

Por lo tanto, en primer lugar, concluimos que la obra ha sido problematizada hasta la primera mitad del siglo XX. Observamos durante estos siglos un claro rechazo por parte de la crítica a situar la obra dentro de un contexto literario apropiado. En segundo lugar, aunque durante la segunda mitad del siglo XX el rechazo de la obra no ha sido tan evidente, sin embargo el análisis que generalmente se ha hecho de ella, especialmente durante los últimos años, tampoco hace justicia al valor dramático de la obra al no desvelar su significado teatral. Esto es lo que pretendemos hacer en nuestro siguiente apartado.

4. Horizontes de Lectura: Paradigmas

Una vez expuestas las lecturas que se han realizado de *Titus Andronicus* durante cuatro siglos, expondremos ahora nuestra propia revisión de la obra. Nuestro principal objetivo será averiguar cuál es el valor dramático del texto. Como ya señalábamos en la introducción a este estudio, nos esforzaremos en retroceder en el tiempo hacia el presente literario de *Titus Andronicus*. Para ello, hemos creído necesario sumergirnos en la lectura de determinados textos hacia los que el análisis de la obra nos iba dirigiendo. Debíamos descubrir cuáles fueron los modelos dramáticos y poéticos en los que Shakespeare pudo basar la construcción de su obra. La marcada violencia y la centralidad de la temática de la venganza en el texto nos invitaba a adentrarnos en el universo senequista. La aparición de escenas que, para gran parte de la crítica, habían resultado problemáticas debido a la clara fusión que presentaban entre la violencia escénica y una marcada retórica ovidiana nos animaba a acercarnos a un texto como la *Metamorfosis*, tan central en *Titus*. Tras el diálogo que establecimos con las obras de estos dos autores clásicos, pudimos comprobar que gran parte de los elementos centrales en la obra aparecían en estos textos. Séneca nos presentaba la venganza como temática recurrente y claros conflictos familiares. Ovidio expone la violación como una de sus principales temáticas y transmitía la idea de la regeneración, del cambio, de la transformación. En *Titus*, encontramos todos estos ingredientes claramente reflejados. Pero además, tanto Séneca como Ovidio inundaban sus textos de aspectos tan esenciales en *Titus* como la descomposición y destrucción del cuerpo ya fragmentado y mutilado, la doble imagen apacible y lúgubre del bosque, la caza como amenaza para el personaje y la identificación del hombre con la bestia, el mar como espacio inestable, la imagen de las Cuatro Edades como símbolos de armonía y depravación, y, finalmente, el dolor materno ante la muerte de los hijos y la transformación de este afecto en amenaza.

El estudio de Séneca y Ovidio era imprescindible para comprender nuestra obra. Sin embargo, era insuficiente. Para averiguar a qué tipo de obra *Titus Andronicus* respondía necesitábamos entablar un nuevo diálogo. Esta vez se realizó con textos dramáticos que precedían o que se estaban componiendo en Inglaterra durante los mismos años en los que Shakespeare estaba escribiendo *Titus Andronicus*. La lectura de este grupo de obras que abarcaban un periodo desde 1561 hasta 1594 nos ayudó a descubrir que los orígenes literarios de muchos de los aspectos más relevantes en *Titus Andronicus* se encontraban ya en las “morality plays” y en la tradición de *The Mirror for Magistrates*. La atracción que había supuesto el personaje de Aaron a lo largo de la historia crítica de la obra y sus múltiples interpretaciones necesitaban ser revisadas. Para ello, creímos

necesario analizar los orígenes literarios de este personaje que encontramos en el “Vice” de los “interludes” y en la figura del “Moor”, principalmente en obras como *The Battle of Alcazar*. De igual modo, la decadencia política de Roma y el declive personal de Titus, provocados por sus propios errores políticos, encontraban su origen literario en la tradición de *The Mirror for Magistrates*. Pudimos observar también que muchos de los aspectos centrales en la obra ya aparecían en obras de este mismo periodo. La decadencia que observamos en estas obras era política, corporal y emocional. La violencia escénica y la venganza senequista eran temáticas recurrentes, al igual que las referencias a narraciones poéticas de Ovidio, entre ellas la *Metamorfosis*. Al igual que en *Titus*, la mutilación y la recreación en la desintegración corporal eran conceptos reiterativos en estos textos. A continuación analizaremos con detenimiento cada uno de estos aspectos e intentaremos comprobar que el valor dramático de la obra y su verdadero significado teatral surgirán a medida que vayamos descubriendo los modelos que Shakespeare tuvo a su disposición en el momento en el que escribía *Titus Andronicus* y las tradiciones literarias en las que algunos de estos modelos estaban basados.

4.1. Séneca

4.1.1. Séneca y el Drama Isabelino

F.L.Lucas en *Seneca and the Elizabethan Tragedy* define el drama isabelino como un gran océano en movimiento en el que desembocan numerosos afluentes entre los cuales se encuentra la tragedia senequista (1922: 110). Al igual que en numerosas obras de finales del siglo XVI, algunas de las cuales comentaremos a lo largo de este estudio, la corriente senequista desemboca también, y muy especialmente, en *Titus Andronicus*.

Sin embargo, la crítica de la obra no siempre ha considerado a Séneca como elemento básico a la hora de analizar las fuentes del texto y la relevancia de éstas sobre la estructura, simbología y caracterización de *Titus*. E.M.Waith afirma, por ejemplo, que “how much Shakespeare may have been affected by Seneca is debatable (...) and it seems fair to conclude that however important the Senecan model may have been, Ovid exerted a more direct influence” (1988a: 42). Afirmaciones como ésta son una muestra de cómo la preeminencia que Ovidio adquiere para un grupo de estudiosos de la obra como H.Baker (1939), J.C.Maxwell (1953), E.M.Waith (1984) ,

A.Hughes (1994) o J.Bate (1995) ha oscurecido en numerosos casos la repercusión que ciertas obras de Séneca, e incluso podríamos decir que su producción en general, ha tenido sobre el texto¹.

Radicalmente opuesta a esta postura, se establece la de otro grupo de críticos que lidera J.W.Cunliffe. En *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy* (1893), Cunliffe afirma, con respecto a *Titus Andronicus*, que “the subject and style of the tragedy are thoroughly Senecan” (1893: 69). Críticos como H.B.Charlton (1921), F.L.Lucas (1922), T.S.Eliot (1927), M.C.Bradbrook (1935), E.M.W.Tylliard (1944), G.Lloyd Evans (1965), R.A.Brower (1971), o R.S.Miola (1992) han considerado el papel de *Titus Andronicus* no sólo como “a Senecal exercise” (Bradbrook 1990: 91), sino que coinciden en señalar que, de todas las obras de Shakespeare, *Titus* “[is] the one most readily comparable with Seneca’s mode” (Evans 1965: 137)².

¹ Baker en *Induction to Tragedy* (1939), en su análisis de *Titus* y sus fuentes, señala que “for a deflowered and peculiarly mutilated woman to assist in contriving a peculiar gruesome revenge – this is what connects *Titus Andronicus* with Ovid and probably with Ovid alone” (1939: 121). Maxwell observa que “the resemblances to Ovid seem to me decidedly the more important, though most of them are already present in the prose story. There seems no strong evidence for any direct consultation of *Thyestes*, except perhaps in iv.iii and conceivably in the treatment of the figures supposed to have risen from the underworld” (ed. *Titus* 1991: xxxii). E.M. Waith defiende que “Ovid was by far the more important influence, affecting not only the treatment of character but often the poetic style” (ed. *Titus* 1994: 37). Hughes apunta que “possible secondary sources might be the story of Philomel in Ovid’s *Metamorphoses* and Seneca’s *Thyestes*, but since a copy of the former actually figures in the action of *Titus Andronicus* (4.1) and Lavinia’s story closely resembles Philomel’s, Ovid was probably more important. Perhaps Shakespeare knew both works so well that he did not need to open either as he wrote; but Ovid was fresher in his memory” (ed. *Titus* 1994: 10). Finalmente, Bate señala: “I believe that the play was composed out of a series of precedents in the dramatic repertoire of the period and a series of patterns in Shakespeare’s reading of the classics. Aeneas, Hecuba, Virginius, Coriolanus and Seneca’s *Hippolytus* are among those patterns, but the two most significant are the two exemplary classical stories of rape” (ed. *Titus* 1995: 90-91).

² Cunliffe continúa su defensa de la influencia senequista en *Titus* añadiendo que “the Latin quotations from Seneca set every doubt at rest. Even without this direct testimony, the internal evidence is sufficiently striking. No detail of physical horror is spared; from beginning to end the stage reeks with blood, and the characters vie with one another in barbarity (...). The style exaggerates even these heaped-up horrors, and the passions are often strained to artificiality” (1893: 69). H.B.Charlton en *The Senecan Tradition in Renaissance* (1921) analiza la evolución de la tragedia inglesa atendiendo a la influencia que Séneca ejerce sobre ella. Charlton cita a *Titus* como una obra que junto a *The Spanish Tragedy* y *Loqrine* forman parte del drama popular que se estaba desarrollando entre 1580 y 1590: “The most important influence of Seneca during this period is to be found in the popular drama: in the plays of Peele and of Kyd, a sufficiently suitable amalgam of Seneca and popular tradition was brought together to serve substantially as the basis on which Elizabethan romantic tragedy should be raised. From *Loqrine*, *The Spanish Tragedy* and *Titus Andronicus* there are for the first time in England two currents of tragic drama, the popular English variety which has naturalised much of Seneca, and the academic variety of the relatively unmixed Seneca, which diverges more and more from the native English tradition” (1946: cxliv). F.L.Lucas en *Seneca and Elizabethan Tragedy* (1922) afirma que “*Titus Andronicus* (...) which yielded in popularity only to the *Spanish Tragedy* is more Senecan than ever (...) Quite unquestionable however is the Senecan indebtedness of the last scene, where Tamora is treated to a Thyestean pie in which her own son’s flesh is baked, and four murders are perpetrated in the brevity of twenty lines” (1922: 117-118). Bradbrook defiende, del mismo modo, la influencia senequista señalando que “the horrors are all classical and quite unfelt, so that the violent tragedy is contradicted by the decorous imagery. The tone is cool and cultured in its effect” (1990: 91). G. Lloyd Evans en “Shakespeare, Seneca and the Kingdom of Violence” (1965) reconoce que *Titus* presenta “like Seneca’s plays, that bunched up, walled-in, claustrophobic privacy of horror and cruelty characteristic of the classical writer. Again, like Seneca, it deals with the spectacular intricacies of the relationships of the high-born where political life is seen through the blood-tinged spectacles of private lust, pride and ambition. Revenge, and revenge alone, in both Seneca and Shakespeare is the motivation of action, and vengeance in its most gruesome for constitutes the larges

La divergencia de opiniones con respecto a la influencia senequista en *Titus* es un claro reflejo de la evolución de las posturas críticas con respecto a la autoridad de Séneca en la época isabelina en Inglaterra. Tal desarrollo comienza con críticos como J.A.Symonds (1884) o Cunliffe (1893) que vieron en Séneca la principal fuente en la que se recrearon los dramaturgos de la época para dar forma al teatro isabelino inglés. Para demostrar esta hegemonía senequista, los métodos de análisis fueron principalmente la búsqueda de paralelismos verbales entre los textos ingleses y los de Séneca. La teoría de estos críticos fue apoyada por afirmaciones como la de Charlton que señala a Séneca como “the greatest force in the moulding of Renaissance tragedy” (1946: xxvii). Lucas continúa en 1922 con esta postura, aunque ya comienza a matizar que quizá la importancia de Séneca “seem[s] to have been very much exaggerated” (1922: 123). En 1927, Eliot en “Shakespeare and the Stoicism of Seneca” continúa apoyando la presencia de Séneca en el drama isabelino, aunque se aleja de la práctica de establecer meros paralelismos verbales a cambio de favorecer, en su lugar, lo que él llama, “[a] penetration of Senecan sensibility” (1927: 17) a través del estudio de las obras en su totalidad y no sólo de pasajes o alusiones clásicas determinadas.

Sin embargo, W.Farnham en *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (1936) comienza a anteponer la influencia de la tradición inglesa de la Edad Media en detrimento de las influencias clásicas, sobre todo, de Séneca. A Farnham le seguirá H. Baker con el estudio que más desfavorablemente trata la autoridad literaria de Séneca en esta época. *Induction to Tragedy* (1939) prioriza las fuentes medievales como los “morality plays” y los “De Casibus works”. T.W.Baldwin en *Shakespeare’s Five-Act Structure* (1947) muestra que la división en actos no proviene de Séneca, sino de Terencio y que “Seneca was not sufficiently esteemed to attain grammar-school standing, in England at least” (citado en Motto y Clark 1973: 226)³. G.K.Hunter, en “Seneca and the Elizabethans: A Case-Study in ‘Influence’” (1967) y en “Seneca and English Tragedy” (1974),

proportion of the action or implied action of the play. There are occasions in his play when he is a complete captive of Seneca’s world of lingering undramatic rhetoric” (1965: 137-38).

³ Según Baldwin en *Small Latine & Lesse Greeke* (1944), “Shakspeare is not likely to have read Seneca himself in grammar school. For the plays come in with the vogue of Senecan philosophy in the seventeenth century. The Senecan rhetoric is mentioned with other standards at Rivington in 1566. Paul’s had the Seneca of Erasmus in its library in 1582-83, but it is not clear whether it was the tragedies or the Opera. Ruthin in 1574 and Aldenham in 1600 are the only places known to me where the reference seems clearly to the tragedies. Curiously enough, both of these curricula have Westminster connections. And we happen to know that Dean Nowell when at Westminster was interested in Seneca’s tragedies. In his notebook is a prologue for Seneca’s *Hippolytus* at Westminster, probably the Christmas of 1546. It was Dean Goodman of Westminster who took the curriculum of Westminster as a basis for that at Ruthin in 1574. And the curriculum at Aldenham in 1600 is also based upon the Westminster curriculum. It looks as if Westminster was the grammar school center of propagation for Seneca in the sixteenth century, though Seneca is not mentioned in its own curriculum. But the curricula indicate, that the propagation had not extended far” (1944: 560). Con respecto a la división de las obras en actos y escenas véase también T.W.Baldwin, *On Act and Scene Division in the Shakespeare First Folio* (1965).

apoya las teorías afianzadas por Baker apostando por la mayoritaria influencia de la tradición cristiana y medieval sobre el teatro isabelino por lo que señala que, si las tragedias de Séneca no hubiesen existido, “the over-all picture would not have been altered” (1978a: 173). Hunter se encarga de señalar que la violencia supuestamente senequista ya aparecía en obras medievales sobre la vida y muerte de los santos, que la división en actos era característica de Terencio y que la esticomitía ya aparecía en la tradición cómica del drama inglés. Hunter, dejando a un lado las obras más senequistas, academicistas o universitarias como *Gorboduc* (1561), *Jocasta* (1566), *Gismond of Salerne* (1567) o *The Misfortunes of Arthur* (1587-88), apuesta por los dramas populares como *Apilus and Virginia* (1563), *Damon and Pithias* (1564), *Horestes* (1566-67), *Cambises* (1569) o *Patient Grissil* (1600) como los verdaderos motores que impulsan la posterior tragedia isabelina que comenzaremos ya a ver en obras como *The Spanish Tragedy* (1590), *Lochrine* (1594) y también en *Titus Andronicus*. En esta corriente dramática popular vemos, según Hunter, no a Séneca, sino “[a] single acting tradition, a gradual but continuous adaptation of the discursive and moralizing drama of the later Middle Ages into the multi-dimensional story-drama of mature theatre” (1978a: 173).

Tanto las posturas que plantean Symonds, Cunliffe o Lucas, como las que Baker o Hunter defienden, delimitan el papel que Séneca adquirió dentro del panorama dramático de finales del siglo XVI en Inglaterra. Pese a que es Hunter quien señala que “the etymology of influence suggests no single link, but rather a stream of tendency raining down upon its object” (1978a: 161), sin embargo, ambas tendencias han otorgado prioridad a un tipo de influencia en detrimento de otras corrientes que comparten igualmente el protagonismo en la formación teatral en Inglaterra.

Emrys Jones, en su obra *The Origins of Shakespeare* (1977), inaugura una tercera corriente que continúan críticos como C.Belsey (1973), A.L.Motto y J.R.Clark (1973), o Robert Miola (1992). Éstos analizan la influencia de Séneca siempre en continua relación con la tradición teatral inglesa que, proveniente de textos medievales, desemboca en la tragedia renacentista. Este grupo de críticos se centra en hallar la sensibilidad senequista, a la que Eliot hacía mención. Se proponen dejar a un lado lo meramente formal y buscar en los dramas ingleses la existencia de un Séneca que, tras ser modificado y adaptado por los propios dramaturgos y traductores isabelinos, contribuye a crear una producción teatral cuyas características constituyen una fusión de elementos clásicos y tradicionales.

El hecho de que Séneca se convirtiera en uno de los autores clásicos más populares en Inglaterra a partir de 1550 lo atestiguó, por ejemplo, entre otros, comentarios como el de Francis Meres, quien en 1598 describe la capacidad literaria de Shakespeare del siguiente modo: “As

Plautus and Seneca are accounted the best for Comedy and Tragedy among the Latines: so Shakespeare among the English is the most excellent in both kinds for the stage” (citado en Bate 1998: 3)⁴. Evans plantea que, pese a que las obras de Séneca fueron escritas para ser leídas y no para ser representadas, y pese a no presentar ciertos elementos dramáticos que atraían en la época isabelina al público inglés, como eran una caracterización no tan lineal como la senequista, sino algo más compleja o un amplio repertorio de temas y de acciones en la obra, sin embargo, la atracción por su obra fue patente (1965: 125). Uno de los motivos fundamentales por los que las tragedias de Séneca sirvieron de modelo a muchas obras isabelinas, principalmente las tragedias de venganza, es la reiterada utilización que Séneca hace del asesinato, la crueldad, la venganza y el horror, todo ello unido, a su vez, a la ritualización de tal violencia. Todo esto iba acompañado de una retórica compleja, hiperbólica y pasional que atraía al dramaturgo isabelino. H.Peacham en la introducción a *The Complete Gentlemen* en 1622 señala: “ Seneca for majesty and state yieldeth not to any of the Grecians whosoever, cultu et nitore, to use Scaliger’s words, far excelling Euripides, albeit he borrowed the argument of his tragedies from the Grecians. Yet the spirit, loftiness of sound and majesty of style is merely his own” (1962: 102).

Uno de los problemas ante los que se enfrentaban los traductores de las obras senequistas era precisamente mostrar esa habilidad retórica del autor en una lengua totalmente alejada de la latina⁵. Tales traducciones comenzaron en 1559 con la realizada por Heywood de la obra *Troades*, para finalmente desembocar en la recopilación de todas las traducciones existentes hasta 1581

⁴ Miola menciona los comentarios de críticos europeos que, como B.Ricci, B.Cavalcanti o D. Heinsius apreciaron la obra de Séneca. Entre ellos, Julius Caesar Scaliger afirmó que “Seneca (...) whom I judge inferior to none of the Greeks in majesty: in ornamentation and splendour, greater even than Euripides. The plots are indeed theirs, but the majesty of the poetry, the sound, and the spirit, his very own” (citado en Miola 1992: 2). Charlton, por su parte, menciona los comentarios de Cinthio en esta misma dirección: “In my opinion, Seneca is superior to any and every Greek in the artistic propriety, the gravity, the decorum, the power, and in the sententiae of all his tragedies” (1946: xxviii).

⁵ Brower cuestiona la fiabilidad que las traducciones inglesas ofrecen a la hora de reflejar el verdadero lenguaje de Séneca en los siguientes términos: “When reading the versions of Seneca in Newton’s collection as in reading other Elizabethan translations, it is often hard to know how seriously we should take them. Could any contemporary writer of poetic sensibility, who knew Latin reasonably well – Surrey, Chapman, or Golding – have felt that these translations had anything like the ‘majesty of Seneca his stile?’” (1971: 165). De igual modo, G.K. Hunter plantea la misma cuestión. En primer lugar describe el lenguaje de Séneca como reflejo de “the taste for sharp, compressed, and weighty utterance (...) The style of the plays can veer quickly from sharp desiccated points (...) to flowing and hyperbolic eloquence” (1978b: 197). Frente a este lenguaje, Hunter indica, sin embargo, que “the 1560-81 translators into English, however, have command of a rhetorical mode which would seem to be directly opposite to Seneca’s. They are totally incapable of sharpness or compression; the hobnailed violence of their vocabulary is without self-conscious capacity for variation (...) Seneca’s rhetoric may seem like that of his translators. But the sophistication (even decadence) of his repetitive cleverness seems outside the range of their language” (1978b: 198). Sin embargo, finalmente admite que “Seneca’s plays are unlike the modern concept of drama, and the style of the Elizabethan translations may be more appropriate than appears at first sight”(1978b: 200).

realizada por Newton en *Seneca His Tenne Tragedies Translated into English*⁶. Tal y como apunta Brower, el trabajo de estos traductores constituye “the surest guide to what Shakespeare’s contemporaries saw in an ancient author” (1971: 149). El Séneca que utilizan los dramaturgos ingleses, y en nuestro caso, el que supuestamente utilizó Shakespeare, no es un Séneca latino, sino isabelino en su mayor parte. Los traductores modificaron, en cierto modo, las tragedias senequistas a través de la supresión y de la creación de pasajes en las obras. La realización de estos añadidos y recortes estaban dirigidos a crear un texto más acorde con el gusto de la época. Además de utilizar en el texto un tipo de verso característico inglés, como el “fourteener”, y de incrementar en algunos casos los giros retóricos del texto original, las traducciones intentan reflejar ciertas situaciones políticas reinantes en la época, consiguen aumentar el efecto dramático en determinadas ocasiones y permiten adaptar el texto a la moral cristiana de la época.

Con respecto a este último punto, los textos griegos, además de ser mucho menos accesibles que los textos latinos, plasmaban un sistema religioso que no podía identificarse con el cristiano en la época isabelina. Séneca, sin embargo, es considerado como el autor clásico que mejor se adaptaba a la lectura cristiana. Las doctrinas estoicas que plasmaban sus textos y sus personajes se amoldaron a una concepción cristiana que trasladó las características estoicas de la paciencia, el sacrificio, la constancia, la razón, el coraje, etc. del héroe senequista al personaje isabelino representante de una moral cristiana⁷. Ya en la Edad Media, temas senequistas relacionados con la fugacidad de la vida, los cambios en la fortuna, el fatalismo y la condena que sufren algunos de sus personajes presentaban para un cristiano una clara referencia a la condena del pecador⁸. A finales del siglo XVI, la alusión a determinados temas relacionados con la iglesia no

⁶ Las traducciones inglesas de Séneca fueron las siguientes: Jasper Heywood tradujo *Troades* (1559), *Thyestes* (1560) y *Hercules Furens* (1561); Neville tradujo *Oedipus* (1560); a Nuce se le atribuye *Octavia* (1566-7); Studley se ocupó de *Medea* (1566), *Agamemnon* (1566), *Hippolytus* (1566-67) y *Hercules Oetaeus* (1566-7 ó 1570) y Newton completa el ciclo de traducciones con *Thebais* (1581).

⁷ Para un desarrollo más amplio del carácter estoico del héroe senequista véase R.A.Brower, *Hero and Saint. Shakespeare and the Graeco-Roman Tradition* (1971:141-72)

⁸ Erasmo, en el prefacio a una edición de Séneca, dedicado a Thomas Ruthall, Obispo de Durham en marzo de 1515, escribe: “Jerome thought so highly of Seneca, that he included him as the only pagan in his Catalogue of illustrious authors (...) he considered Seneca the only author who as a non-Christian might be read by Christians” (citado en Battles 1969: 58). Battles destaca que “when therefore the learned men of the 15th and 16th centuries made much of Seneca and of the philosophy he preached, they were merely taking up anew the thread of a very ancient Christian tradition. And if traditional reasons were not yet sufficient to let them indulge in harmonization after the Alexandrian fashion, there were abundant reasons in the world they saw about them to induce them to do so. The chaos of the times, the hard individualism it bred, the new significance which the word conscience acquired under these circumstances, the superstition and petrification of the Church, the increasing immorality in the Church and in society, the unashamed Epicureanism of many Italian humanists: these and other factors all contributed to let men discover a new and very practical value in the writings of Seneca, Epictetus and Cicero, and to give rise to what has been aptly called the ‘renaissance of Stoicism’” (1969: 58).

era posible a través de un lenguaje explícitamente religioso⁹. Los autores clásicos y, sobre todo, Séneca, proporcionaron este lenguaje didáctico y moral en el escenario isabelino¹⁰.

El hecho de que Séneca presentara en sus obras personajes que experimentaban continuos conflictos interiores ante ciertos acontecimientos hace pensar a numerosos críticos que la influencia del dramaturgo contribuyó a fomentar una mayor complejidad psicológica en los personajes dramáticos en el escenario isabelino. Cunliffe vio en los soliloquios senequistas “the scruples of Macbeth and the self-analysis of Hamlet” (1893: 16-17). Charlton considera que los personajes senequistas “reveal themselves through an analytic introspective utterance which completes the impression of a formal psychological portrait” (1946: xxvi). W.Clemen, en *English Tragedy Before Shakespeare*, también hace alusión a esta interioridad senequista al observar en los textos “striking powers of psychological insight” (1961: 224). Brower matiza que el desarrollo en la formación del personaje dramático que se produce en la época isabelina no es impulsado por la tradición narrativa de *The Mirror for Magistrates*, por lo que encuentra el origen de esta formación en los héroes de Séneca que “address their great souls in the ebb and flow of moral and emotional debate, and like the wise men of the Stoics, they wage a war within” (1971: 168). T.S.Eliot apunta cómo los dramaturgos isabelinos utilizan como instrumentos teatrales elementos del estoicismo de Séneca, junto con el escepticismo de Montaigne y el cinismo de Maquiavelo, para impregnar el teatro renacentista inglés con una nueva actitud, “the attitude of self-dramatization” (1927: 7). Se comenzará a crear un nuevo tipo de personaje que en determinados momentos y gradualmente dejará asomar una mayor fuerza dramática.

La progresiva aparición de una mayor complejidad en el personaje dramático isabelino, cuyo máximo exponente aparecerá en el Shakespeare de obras como *Henry IV*, *Hamlet* o *King Lear*, es una realidad que comienza a originarse muy vagamente todavía durante los años en los que Titus se comienza a representar; sin embargo, la identificación directa entre estos personajes y los de Séneca no es apropiada por varias razones. Séneca nos presenta personajes cuyos conflictos son

⁹ Bentley destaca que “the Master was alert to expunge from the dramatists’ manuscripts that bearing on religious controversy. Essentially such material was political too, since it concerned the state church and the attempts of the government to suppress dissent, one phase of which was ridicule of persons or practices in the established church. Obviously such instances of conflict were tempting to players and playwrights, and they could assume a good deal of public interest if they could succeed in getting a dramatization of them past the censor” (1971: 177). Véase también A. Patterson, *Censorship and Interpretation* (1984) y R.Dutton, *Mastering the Revels* (1991).

¹⁰ Según Bradbrook, “Elizabethan drama depends for its moral code upon several sources; its ethics were ostensibly Christian, but since the direct treatment of religious questions was prohibited, the language of the drama is not coloured by the language of the Church. The classics provided the learned writers with a philosophy (...) Seneca was the model dramatist, and his stoicism affected the whole of the Elizabethan drama. The ‘sentences’ of the Ancients had a kind of special authority and sanctity; the epigrams and sentences of Seneca became axiomatic, and provided the playwrights with a body of common belief fixed in particular formulae - with a liturgy as a creed” (1990: 81).

únicamente pasionales. La razón no es un elemento que aparezca en sus batallas internas. La “nutrix” es el único elemento dramático que introduce cierto elemento racional en sus coloquios internos pero, sin embargo, puede mucho más la sensación de inevitabilidad y la fuerza de las pasiones que arrastran al personaje. El conflicto ético o moral no es lo más importante. Sin embargo, en la tragedia isabelina esto es justamente lo que se debate. La lucha se plantea entre las pasiones y la razón¹¹. El personaje debate consigo mismo y con una situación a la que tiene que dar salida. Estos enfrentamientos internos de los personajes ya eran plasmados sobre el escenario por las “morality plays”, aunque no a través del mismo protagonista, sino de personajes alegóricos que le hacían elegir entre diferentes posturas morales. C.Belsey refuerza estas ideas en su artículo “Senecan Vacillation and Elizabethan Deliberation: Influence or Confluence” (1973) y demuestra cómo el nacimiento del personaje renacentista que expone conflictos, dudas, y batallas personales, procede de una fusión entre una tradición medieval de los “morality plays” y los soliloquios senequistas. Según Belsey, “Seneca provided Elizabethan drama with the concept of the soliloquy which passionately expresses uncertainty, but the substance of Renaissance deliberation owes much more to the morality analysis of inner conflict (...) Seneca contributed to the formation of English tragedy, but not in the dominant way suggested by Cunliffe and his successors” (1973: 68).

La confluencia de textos literarios clásicos y tradicionales ingleses que plantean muchos críticos como fuente principal de la creación de la tragedia isabelina constituye un factor principal en el análisis de nuestra obra. A lo largo de nuestro estudio pretendemos demostrar, frente a la mayoritaria opinión desfavorable que se ha implantado a lo largo de la historia crítica del texto, que parte de la riqueza de *Titus Andronicus* reside precisamente en la fusión de estos elementos clásicos y vernáculos a los que estamos haciendo referencia. El texto se presenta, por lo tanto, como un magnífico representante del drama inglés de finales del siglo XVI. La diversidad de elementos literarios que aparece en *Titus* son el resultado de una pluralidad de núcleos de influencia que la obra presenta inmersos en su estructura y planteamiento. En esta sección, nos centraremos en analizar los elementos que en *Titus Andronicus* podríamos considerar senequistas, a la luz de ciertos paralelismos, no exclusivamente verbales, sino también temáticos, que existen entre el texto y ciertas obras del autor clásico. En próximos capítulos, nos centraremos en observar cómo ciertas obras anteriores a *Titus*, como fueron obras academicistas como *Gorboduc* o las más populares

¹¹ Clemen apoya esta misma idea al afirmar que “to a much greater extent in the English plays than in Seneca, the expression of powerful feeling is accompanied by moral reflections and commentary on the lessons to be learnt from the harrowing circumstances in which the speaker is placed (...) The glowing heat of Seneca’s passionate outbursts is thus tempered by an element of coolly dispassionate reason and subtle calculation, a weighing up of contrasts in which everything is couched in terms of argument and deliberation” (1961: 224).

como *Cambises*, por ejemplo, pudieron servirle a Shakespeare como afluentes que él mismo hizo desembocar, consciente o inconscientemente, en su obra.

4.1.2. Séneca y *Titus Andronicus*

Una de las dificultades que la crítica ha encontrado a la hora de formular una opinión concreta sobre *Titus Andronicus* reside en el hecho de que es muy difícil definir qué tipo de obra es. Como Brower apunta “[it] is several different kinds of play (...) it is at once ‘tragedie’ and ‘Noble Roman Historye’, mystery-revenge and horror play, creepy-comic Grand Guignol thriller, epic travesty and Ovidian fantasy” (1971: 172). Nos ocuparemos de la cuestión de la ubicación genérica de la obra más tarde. Pero sea cual sea el género dentro del cual cada crítico analice la obra, lo que sí es cierto es que todos coinciden en destacar que lo que el texto transmite al lector, y principalmente al público, es su impactante y reiterativo uso de:

Aaron: (...) murders, rapes and massacres
Acts of black night, abominable deeds,
Complots of mischief, treasons, villainies (V, i, 63-65).

Séneca, irremediabilmente, se esconde entre bastidores.

4.1.2.1. Citas senequistas en *Titus*

La aparición en *Titus Andronicus* de ciertos elementos dramáticos que abundan en los textos de Séneca y que, en su conjunto, constituyen las piezas principales que definen la obra del autor clásico refuerzan la estructura planteada en el texto del dramaturgo isabelino. Las decisiones políticas de Titus¹² en las primeras escenas de la obra invierten el orden esperado en Roma tras su llegada y originan el comienzo de un conflicto estatal y familiar que domina la estructura general del texto. La plasmación de tal desorden frente a los esfuerzos de recuperar la armonía tanto familiar como política, a través principalmente de la venganza, constituye el esqueleto dramático sobre el que se sustenta *Titus*. Los artificios dramáticos senequistas que aparecen en la obra potencian en gran medida esa sensación de desorden, caos, desintegración y derrumbe que Shakespeare plantea en el texto.

¹² Nos referimos a la resistencia a la opinión popular y la consecuente renuncia al trono, la elección de Saturninus como emperador frente a su hermano Bassianus, el sacrificio de Alarbus junto al desprecio a las súplicas de Tamora y el asesinato de su hijo Mutius seguido de su posterior negativa a enterrarlo junto a sus hermanos.

A lo largo de toda la obra, nos encontramos con dos citas en latín que son extraídas de *Fedra*. La aparición de estas dos citas se opone a la opinión de muchos críticos según la cual, casi con toda seguridad, Shakespeare no tuvo apenas acceso a las obras originales de Séneca. Según estos críticos, el dramaturgo sólo tuvo conocimiento de ellas a través de traducciones, de otras obras o bien de antologías que recogían frases de autores clásicos, entre ellos, Séneca¹³. Baldwin señala que “we have no indication that Shaksperere read Seneca’s plays in the original” (1944: 560). Miola se enfrenta a la autoridad del extenso y detallado estudio de Baldwin sobre la formación clásica de Shakespeare y demuestra que, precisamente, estas dos alusiones que encontramos en *Titus* no aparecen en ninguna de estas colecciones. Por lo tanto, según Miola podríamos considerarlas como pruebas de que Shakespeare conocía la obra de Séneca de primera mano (1992: 13). El análisis de estas dos citas nos ayudará a comprobar, no sólo que Shakespeare conoce los textos, sino que además hace uso de ellos para convertirlos en elementos fundamentales para la construcción de su obra.

Demetrius expresa la fuerza de la atracción que siente por Lavinia a través de una cita de Séneca que refleja cómo el protagonista es arrastrado por su pasión: “Per Stygia, per manes vehor” (I, i, 63). Fedra expresa su decisión de seguir a Hipólito hasta la muerte del siguiente modo: “per Styga, per amnes igneos amens sequar” (1180)¹⁴. Aunque evidentemente existan diferencias entre las situaciones de ambos personajes, el trasfondo de la acción proyecta el tema de la violencia sexual que en ambos textos se relaciona con la mutilación y con la muerte. La utilización por parte

¹³ Según Cunliffe, “it becomes increasingly difficult to distinguish between the direct and the indirect influence of Seneca in English drama (...) it is probable that Shakespeare read Seneca at school; and even if he did not, we may be sure that at some period of his career he would turn to the generally accepted model of classical tragedy, either in the original or in the translation”(1893: 66-67). Lucas defiende la idea de que “Shakespeare almost certainly had read Seneca (...) he may even have read him in the original” (1922: 123). Eliot observa una aproximación a Séneca más superficial “by his memories of school conning and through the influence of the Senecan tragedy of the day” (1927: 6). Evans reafirma esta postura señalando que “Shakespeare’s own Senecanism may, to a large extent, have been derived not from the source, but from early Elizabethan usages of the source. This is not to deny that he had a direct contact with the source, but that the contact was mutated by his knowledge of what his predecessors had achieved in their use of the source” (1965: 123-24).

¹⁴ Esta cita corresponde a la edición de Otto Zwierlein incluida en la colección Oxford Classical Texts. La traducción de la cita utilizada en *Titus* sería: “A través de las regiones de Estigia, a través de las sombras soy arrastrado” (nuestra traducción). La traducción de la que encontramos en Séneca sería: “Por la Estige, por los ríos de fuego voy a seguirte enloquecida” (V, 1180). La traducción de Newton: “Through Styx and through the burning Lakes I will come after thee” (V, 180). A partir de ahora, la traducción castellana de las citas de las obras de Séneca es la realizada por Jesús Luque Moreno de la editorial Gredos. La traducción al inglés de las citas de las obras de Séneca es la realizada por Newton en 1581. Con respecto a esta última traducción sólo podremos indicar la numeración de los actos y las páginas en las que se encuentran las citas dado que la traducción de Newton no contiene numeración alguna de versos. Nos hubiese gustado poder ofrecer todas las citas de la traducción de Newton pero este capítulo fue realizado mientras me encontraba en la Universidad de Nottingham y al ser revisado más tarde ya en España nos dimos cuenta de que faltaban algunos pasajes de Newton que hubiesen sido interesantes de mencionar. Al no tener acceso de nuevo a la traducción de Newton, tuvimos que conformarnos con la traducción castellana.

de Shakespeare de esta cita no hace sino presagiar y anunciar a un público conocedor de la obra senequista el tipo de acontecimientos que van a sucederse como consecuencia del carácter pasional de Demetrius.

Las modificaciones que observamos en la cita en *Titus* con respecto a la de *Fedra* muestran la habilidad que Shakespeare ya comienza a demostrar en la utilización de sus fuentes. Shakespeare moldea ciertos elementos de una fuente determinada que le ayudan a intensificar y a dar una nueva forma dramática a su propio texto. En este caso, a través de la transformación del término “amnes” en “manes”, que, como indica Miola, señalaba “an image from hell common in classical writers and especially in Seneca” (1992: 14), Shakespeare parece superar a Séneca en la presentación de un personaje que, al igual que todos los héroes senequistas, se deja arrastrar por unas pasiones que generalmente le conducen hacia la degeneración de su conducta. El resultado de tal comportamiento provocará en Titus la invocación a una justicia divina ante los asesinatos, mutilaciones y violación de la que es víctima toda su familia: “Magni Dominator poli, / Tam lentus audis scelera? tam lentus vides?” (IV, i, 81-82). La cita es un claro eco de la invocación a los dioses de Hipólito tras enterarse de que su madrastra Fedra se ha enamorado de él: “Magne regnator deum, / Tam lentus audis scelera? tam lentus vides? (671-2)¹⁵.

Con respecto a esta segunda cita, sería importante destacar la aparición del término “scelera” como señal de que *Titus* responde perfectamente a los gustos de la época por un tipo de tragedia cuyo centro temático gira en torno a las consecuencias que acarrea la ejecución de un crimen, todo ello unido a la inclinación por la retórica senequista. Miola señala cómo “scelus” aparece alrededor de 200 veces en la obra del autor clásico y cómo dos de las máximas más conocidas en este periodo procedían de *Agamenon*: “Per scelera semper sceleribus tutum est iter” y de *Tiestes*: “Scelera non ulcisceris, / nisi uincis” (1992: 14)¹⁶. Cunliffe observa la aparición de estas

¹⁵ La traducción de la cita empleada en *Titus* sería: “Señor del grandioso cielo, ¿con tanta paciencia oyes los crímenes? ¿Con tanta paciencia los ves?” (nuestra traducción). La traducción de la cita en Séneca es: “Gran rey de los dioses, ¿con tanta paciencia oyes los crímenes? ¿Con tanta paciencia los ves?” (II, 670-71). La traducción de Newton fue la siguiente: “O soveraygne Sire of Gods, dost thou abide so long to heare / This vile abomination?” (II, 160). La modificación que experimenta la segunda cita de *Fedra* en la obra muestra de igual modo cómo la fuente literaria se adapta a las necesidades del texto receptor. Miola observa, también en este caso, cómo Shakespeare reformula la invocación apelando a un sólo dios en vez de establecer directamente la invocación politeísta de Séneca presente también en la traducción de Newton como vemos. Según el crítico, de este modo, Shakespeare consigue “a natural enough paraphrase in a Christian culture” (1992: 14). Por el contrario, Bate señala que Shakespeare no modifica la cita de *Fedra* ya que el origen de tal invocación se encuentra en “a well-known passage of verse contained in one of Seneca’s prose epistles on accepting death and enduring whatever nature throws at you: `duc, O parens celsique dominator poli, / Quocumque placuit’ (Lead me, O master of the high heavens, whithersoever thou shalt wish’ - Epistulae Morales, 107” (ed. *Titus* 1995: 30).

¹⁶ La traducción al castellano de la cita de *Agamenón* sería: “Los crímenes tienen siempre a través de los crímenes un camino seguro” (II, 115-16). La de Newton fue: “The safest path to mischief is by mischief open still” (II, 106). La

sentencias en múltiples obras como *Misfortune of Arthur*, *The Spanish Tragedy*, *Macbeth*, *Richard III*, *Malcontent* o *Catiline*.

La aparición de esta cita en *Titus Andronicus* sitúa a la obra dentro de una tradición teatral que experimenta una evolución en lo que Clemen denomina “dramatic lament”. En el caso de Séneca, constituían “passionate speeches” en los que más que el dolor y el lamento, lo que predominaba era el odio, el terror, la desesperación, el deseo de morir, el sentimiento de culpabilidad y todo ello “worked up to the highest pitch – combine to form an eddy of violent passions, expressed in the most highly exaggerated diction” (1961: 224). Clemen analiza la transformación de este tipo de lamento rescatando su origen en las tragedias griegas, pasando irremediabilmente por las senequistas para, más tarde, pasar a analizar tales pasajes en los dramas de mediados y finales del siglo XVI. Finalmente señala las semejanzas y, principalmente, las diferencias, que aparecen en los textos de Shakespeare con relación a los distintos elementos retóricos que constituyen el armazón estilístico de tales “dramatic laments”. La cita que Shakespeare toma de *Fedra* (IV, i, 81-82) combina dos de los elementos retóricos que se utilizaban en estos pasajes. En primer lugar, nos presenta la tradicional invocación a los dioses o a la Fortuna como reacción a una situación extrema de infortunio experimentada por el protagonista¹⁷. En segundo lugar, la acumulación de preguntas retóricas se sucedían en tales pasajes. Séneca las utiliza repetitivamente en sus obras “in wearisome profusion, and by means of alliteration, paronomasia, and other rethorical devices, he forces them to conform to a stiff, symmetrical pattern” (Clemen 1961: 229). A diferencia de Séneca, en Shakespeare la cita de *Fedra* y, a la vez, sus recursos retóricos, no constituyen un elemento más dentro de un soliloquio o de un pasaje dramático extenso. De este modo, el dramaturgo consigue resaltar el dolor de Titus y la dimensión de la tragedia personal, familiar y, por extensión, política que está viviendo. Esta focalización que Shakespeare consigue se perdía en numerosas obras en las que citas como ésta permanecían integradas en un pasaje cuya saturación de fórmulas convencionales propias del “dramatic lament” conseguía que el mensaje central que el personaje pretendía transmitir pasara a un segundo plano¹⁸.

traducción al castellano de la cita de *Tiestes* sería: Tiestes: “Los crímenes no llegas a vengarlos si no los superas” (II, 195-96). La de Newton fue: “Thou never dost enough revenge the wronge, / Exept thou passe” (II, 61).

¹⁷ Miola nos recuerda que esta fórmula la encontramos en numerosas obras de mediados y finales del XVI como las siguientes: *Gorboduc*: “O cruel fates, O mindful wrath of Goddes (III, i, i); *Gismond of Salerne*: “Oh vaine usnteadfast state of mortall thinges!” (I,ii,i). *Tancred and Gismund* (1591): “Gods! are ye guides of justice and revenge?” (1992: 15).

¹⁸ Obsérvese la consecución de preguntas retóricas en *Gorboduc*: “Oh where is ruth? or where is pitie now? / Whether is gentle hart and mercy fled? / Are they exiled our of our stony brestes, / Neuer to make returne? is all the world / Drowned in bloud, and soncke in crueltie?” (IV, ii, 166-70).

4.1.2.2. El bosque en *Titus* y en Séneca

Son numerosos los paralelismos temáticos que se pueden establecer entre la obra senequista y *Titus* y que fortalecen la estructura de desorden a la que aludíamos anteriormente. En primer lugar, la dualidad existente entre estabilidad y conflicto en *Titus* está figurada en la presentación que se hace del bosque. El bosque experimenta una clara metamorfosis tras la doble descripción que de él hace Tamora. Donde en un principio “birds chant melody on every bush” (II, ii, 12), posteriormente sólo aparecen “ [the] owl or fatal raven” (II, ii, 97). Cuando en una primera descripción “the green leaves quiver with the cooling wind” (II, ii, 14), sin embargo, en una posterior, Tamora exclama que “the trees, though summer, yet forlorn and lean, / O’ercome with moss and baleful mistletoe” (II, ii, 94). Donde “the snakes lies rolled in the cheerful sun” (II, ii, 13), ahora “never shines the sun, here nothing breeds” (II, ii, 96). Lo que en un principio incita al encuentro amoroso y a la armonía se convierte en “a barren detested vale” (II, ii, 93) donde:

Tamora: (...) at dead time of the night
A thousand fiends, a thousand hissing snakes
Ten thousand swelling toads, as many urchins,
Would make such fearful and confused cries
As any mortal body hearing it
Should straight fall mad, or else die suddenly (II, ii, 99-104).

Esta transformación del bosque viene acompañada de los deseos de venganza de Tamora, que más tarde se traducen en la muerte de Bassianus y en la violencia sexual y física sufrida por Lavinia. El desdoblamiento que sufre la presentación del bosque aparece de manera paralela en Séneca. En la traducción de Newton Hipólito observa que:

Hippolytus: No life is more devoyd of sinne, and free from grievous thralles,
And keeping fashions old, then that which leaving Townish walles,
Doth take delight in pleasant Woods, he is not set on fyre,
Enraged sore with burning Byle of covetous desyre.
Who hath addict himselfe among the mountaynes wilde to live
(...)
And heare the piteous plaining Birds with chirping charmes do chide,
And Braunches trembling shake whereon soft windye puffes do glyde.
And spreading Beches old do stand, to fast and shake my shankes (II, 154-55).

“Running Rivers bankes”, “gushing waters”, “baulmy flowers”, “[the] pleasant humming noise [of] the bubbling brooke” son elementos que Hipólito admira en el bosque y que contrastan con la

descripción que da Newton en la que se presenta el bosque como escenario para la venganza de Atreo¹⁹:

Messenger: The privie Palaice underlieth in secret place aloe,
 With ditch ful deepe that doth enclose the wood of privitee,
 And hidden parts of kyngdome olde: where never grew no tree
 That chereful bowes is woont to beare, with knife or lopped be,
 (...)
 Here all the night the grisly gohsts and gods of death to crie
 The fame reportes: with clinkyng chaynes resounds the wood ech were
 The sprights cry out: and every thinge that dredfull is to heare,
 May there bee seene: of ugly shapes from olde Sepulchres sent
 A fearefull flocke doth wander there, and in that place frequent
 Worse things then ever yet were knowwne: ye all the wood full ofte
 With flame is woont to flash, and all the higher trees alofte
 Without a fyre do burne: and ofte the wood beside all this
 With triple barkyng roares at once: full oft the palaice is
 Affright with shapes, nor lighte of day may on the terrour quell.
 Eternall night doth hold the place, and darkness there of hell
 In mid day raignes (IV, 78-79)²⁰.

Descripciones como éstas del bosque presentan una clara desintegración de un orden original planteado en los textos. En *Titus*, el orden político que, ya en Roma empieza a desintegrarse, inicia un proceso de total descomposición a partir de la violación, de las relaciones adúlteras, de las mutilaciones y de los asesinatos que tienen su escenario en el bosque. Al igual que ocurre en *Tiestes*, en el que Atreo tras engañar a su hermano declara que “entrapt in trayne the beast is caught and in the snare doth fall” (III, 72) en el bosque de *Titus Andronicus* “the hunt is up” (II, I, 1). La brutalidad de la cacería convierte al hombre en un fiero animal que ansía alcanzar su presa. Como Titus reconoce, en Roma “tigers must prey, and Rome affords no prey / But me and mine” (III, I, 55-6). En esta cacería, en la que el ser humano es, a la vez, cazador y presa, la naturaleza adopta un carácter salvaje y lejos de toda actitud civilizada.

¹⁹ Cunliffe fue el primero en destacar que “the description of the ‘barren detested vale’, the scene of the murder of Bassianus and the rape of Lavinia, remind us of the place where Atreus sacrificed his nephews” (1893: 70).

²⁰ Con relación a las descripciones senequistas en las que aparece el bosque como un espacio donde reina el terror véase también *Hércules Loco* 690-2 y *Edipo* 575.

4.1.2.3. Conflictos familiares

A esta actitud acompañan, como pieza central de los dramas de Séneca, los conflictos entre miembros de un mismo núcleo familiar. Las siguientes palabras de Hipólito traducidas por Newton se pueden aplicar a la mayoría de las obras senequistas:

Hyppolytus: By brother, Brother reft of Breath, and eake the Fathers Life
By hand of Childe, eake murthred was the husband of his Wyfe,
And Mother lewde on mischiefe set destroyed their bodies seede (II, 156).

Hipólito incluye estas líneas en la descripción que hace de la situación en la que vive como claramente contrapuesta a la de la Edad de Oro. No es ésta la única ocasión en la que este tema, que como ya veremos también está muy presente en Ovidio y en Virgilio²¹, aparece en Séneca. Es principalmente en *Octavia* donde Séneca, como personaje, presenta una Edad de Oro muy distinta a la que Nerón está construyendo con su autoridad. Séneca pronostica una vuelta a esta edad basándose en una noción de la cosmología estoica, por la cual el caos y la destrucción engendran una raza nueva como cuando Saturno “held his golden raygne”:

Seneca: That blamelesse, chast, unspotted Virgin cleere
A goddesse much of might clept Justice heere,
With sacred sooth sent downe from heavenly space,
At ease on earth did rule the mortal race (II, 164).

En *Titus* presenciamos un doble conflicto entre hermanos, el asesinato de un hijo y de una hija por su padre y la orden de asesinato de un hijo por su madre. El conflicto familiar ocasiona, tanto en Séneca como en *Titus*, el caos y la confusión política. Tal y como señala Electra, tras el asesinato de su padre Agamenón a manos de su esposa Clitemestra, “Our house is topsey tost, our Stocke is cast away, / Our ruthful realms to ruin ronne, our kingdomes doe decay” (V, 135). En *Tiestes*, las palabras de un guardia reflejan la importancia de conservar la “pietas”, es decir, el respeto a la familia: “And where the shame is none / Nor care of ryght, fayth, piety, nor holines none stayeth, / That kingdome swarves” (II, 62). En *Titus*, la situación de desorden que tales conflictos familiares producen da origen a una situación contraria a la de la Edad de Oro en la que la ausencia de la diosa de la justicia, Astrea, simboliza el caos reinante en todos los niveles. Sin embargo, una vez que el desorden llega a su máxima expresión, es decir, a la presentación de una

²¹ Véase Heather James, “Cultural Desintegration in *Titus Andronicus*: Mutilating Titus, Vergil, and Rome” (1991).

madre que devora a sus propios hijos y a la imagen de un padre que asesina a su hija, el orden, de nuevo, parece implantarse. Es decir, la estabilidad nace de la anarquía y del caos.

4.1.2.4. Fragmentación corporal

La mutilación, la violencia ejercida al cuerpo humano, la división de éste en múltiples fragmentos o su propia desintegración constituyen otro de los aspectos centrales de la obra de Séneca en su totalidad. Atreo mata a los hijos de Tiestes y:

Messenger: (...) streight a sonder cuttes
 The bodyes into quarters all, and by the stoompes anone
 The shoulders wyde, and brawnes of armes he strikes of everychone.
 He layes abroad their naked lims, and cuts away the bones:
 The onely heads he kepes and handes to him committed once (IV, 81).

Si *Titus* se considera como una de las obras más senequistas de la época es debido, en gran parte, a que la segmentación del cuerpo humano constituye uno de los temas centrales de la obra. Además de la evidencia de las mutilaciones sufridas por los Andronici, la violencia del lenguaje y la continua utilización de metáforas, en las que términos que aluden a miembros mutilados se presentan como centrales, nos hacen visualizar aún más la fragmentación de tales cuerpos²².

Hércules, en *Hércules en el Eta*, define el triunfo de sus acciones con una referencia a “this hand [that] did still avouch the bowe, no thunder for my sake / Did glitter in the holy heavens” (IV, 237). En *Titus*, se describe la autoridad militar del general como “that noble hand of thine / That hath thrown down so many enemies” (III, i, 163-4)²³. La mano es uno de los miembros del cuerpo que mayor juego da en la construcción de imágenes relacionadas con las acciones militares de los héroes. Sin embargo, la separación, aunque sólo sea lingüística, de la mano con respecto al resto del cuerpo, incrementa la sensación de fragmentación corporal que los textos intentan proyectar. Particularmente en *Titus* hay numerosos ejemplos que hacen referencia a la mano, unas veces de un modo literal y otras metafórico. Estas referencias, junto al espectáculo que supone observar a Titus sin una mano, a Lavinia sin las dos y además sosteniendo la de su padre en la

²² Tricomi afirma que “metaphor strains to keep the excruciating images of mutilation ever before our imaginations even when the visual spetacle is no longer before us”(1974: 12). En relación a este mismo tema, Kendall incluso llega a asegurar que “the violence associated with the use of language in *Titus* matches the physical violence in a way that may finally prove more disturbing than the limbs that strew the stage” (1989: 299).

²³ Véase *Hércules en el Eta* 950-90; 1235-1335 y *Titus Andronicus* III, i, 151-192; III, ii, 21-34.

boca, hacen que el espectador centre su atención, aún más, en la crueldad de las amputaciones en la obra.

Tales disecciones físicas son un reflejo material de las escisiones de orden político y también natural que aparecen en estos textos. En primer lugar, Roma y su sistema político se presentan como un “body politic” cuyos miembros han sido, en términos senequistas, despedazados y esparcidos indiscriminadamente. La resolución en *Titus* de unir los miembros de Roma considerada como cuerpo político y así:

Marcus: (...) knit again
This scattered corn into one mutual sheaf,
These broken limbs again into one body (V, iii, 69-71)

recuerdan a la mutilación de Hipólito y la labor de su padre Teseo que, con la intención de reconstruir el cuerpo de su hijo, exclama: “These scatted scraps of body torne O Syre in order set,/ The straying gobbetts bring agayne” (V, 183)²⁴.

4.1.2.5. Desequilibrio del orden natural

La descomposición política de Roma, las mutilaciones sufridas por los Andronici y la turbación emocional de Titus, hacen que el desorden político, físico y mental desestabilice el equilibrio del orden natural. Como consecuencia de la descomposición de su cuerpo, Hércules considera necesaria la desintegración del universo, de todo lo que le rodea, e invoca la ayuda de Júpiter de esta forma: “Heaven frames should here and there be brast, and eyther poale should crack” (IV, 231). Durante las disecciones de los cuerpos que son sacrificados en *Edipo*, Manto observa cómo “está cambiando el orden natural, nada queda en su sitio; al contrario, todo está al revés” (II, 367-68). En *Titus*, este mismo orden natural se ve afectado por un ciego caos en el que “the heaven doth weep”, “the earth o'erflow”, “the winds rage” y “the sea wax mad” (III, i, 222-23). Miola observa cómo la comparación que Titus hace entre su estado emocional y el estado del orden natural que le rodea es “distinctly Senecan, with traceable origins in Stoic cosmology” (1992: 28). Este mismo crítico apunta el reflejo en esta retórica de la doctrina estoica de “*simpatheia*”, es decir:

²⁴ Véase Mihoko Suzuki, “The Dismemberment of Hyppolytus: Humanist Imitation, Shakespearean Translation” (1990).

The kinship of things united in feeling, in aspiration, and in extension (...) Accordingly, any disorder in the infinitely extended and interconnected universe affects the whole. This doctrine lies at the heart of Seneca's distinctive and expansive rhetoric, inspiring numerous later expressions (...) in Renaissance drama (1992: 28).

Inmerso en este orden natural, el mar constituye un elemento esencial en todas las obras senequistas. La inestabilidad y la violencia de las mareas, de las olas, de los vientos, simbolizan, por un lado, la continua lucha entre pasiones encontradas que experimentan los personajes senequistas. Medea exclama cómo:

Medea: As when betweene the wrestling windes is raysed wrangling warre,
Echewhere the tumbling wallowing waves, are hoyst and reared hye
Amid the justling swolves of seas, that hot in fury frye:
Even so my hart with strugling thoughts now sinks, now swells amaine
Wrath sometyme chaseth vertue out, and vertue wrath agayne (V, 95).

Por otro lado, la fuerza del mar actúa como un poder que arrastra al personaje hacia un destino hacia el que irremediamente se dirige. Clitemestra señala cómo es:

Clytemnestra: Thus am I driven to divers shores and beat from banke to banke,
And tossed in the fomy floods that strives with courage cranke.
As when here wynd, and their the streame when both their force wil try,
From sandes alow doth hoyst and reare the seas with surges hye.
The waltring wave doth staggeryng stand not weting what to do,
But (hoveryng) doubttes, whose furious force he best may yeld him to
My kingdome therfore I cast of, my sceptor I forsake,
As anger, sorrow, hope, me leade, that way I meane to take (II, 107).

En *Fedra*, la fuerza del mar responde al conflicto interno que Teseo experimenta al creer que su hijo Hipólito ha violado a su madrastra; la tempestad actúa como símbolo de tragedia, muerte y destrucción. Esta utilización metafórica del mar, unida a la descripción en *Agamenón* de Áyax "like a stubberne ragged Rocke amid the striving streame" (III, 122) recuerda el pasaje en el que Títus, ante la crueldad de los acontecimientos que está viviendo, se presenta como

Títus: (...) as one upon a rock,
Environed with a wilderness of sea,
Who marks the waxing tide grow wave by wave,
Expecting ever when some envious surge
Will in his brinish bowels swallow him (III, I, 94-98).

Observamos en este pasaje un claro contraste entre la estabilidad de la roca y la volubilidad del mar, entre la quietud y la movilidad, entre la calma y la violencia, entre el orden y el caos. La violencia del mar traga, devora, consume la voluntad del héroe senequista, al igual que los sentimientos de dolor en Titus son ahogados y devorados por el mar, por cuyas entrañas el general romano espera ser atrapado²⁵.

4.1.2.6. La mujer en Séneca

El hecho de ser devorado, de ser tragado²⁶, todo ello íntimamente unido a la exposición del interior del cuerpo junto a la descomposición interna de sus órganos²⁷ y de sus entrañas, constituye una pieza central del universo metafórico que en *Titus* sostiene una estructura de desorden. Siguiendo las pautas del ritual del horror que Séneca plasma en su obra *Tiestes*²⁸, en *Titus*, es el banquete final el que mejor refleja la recreación en la aniquilación física del cuerpo²⁹, y la acción de devorar que tan importante será para analizar el papel de Tamora en la obra. Pese a las claras diferencias en el tratamiento de ambas escenas³⁰, el hecho en sí de una venganza marcada por la vuelta de unos hijos al seno materno señala uno de los temas fundamentales que encontramos a lo largo de toda la producción senequista. Nos referimos a la amenaza que la autoridad y la fuerza de

²⁵ Al igual que las entrañas del mar albergan el dolor de Titus, son las propias entrañas de éste los que albergan “a consuming sorrow” (III, i, 61) y además “cannot hide her woes” (III, i, 231).

²⁶ D.J. Palmer considera como imagen central de la obra “swallowing as a nauseous and abhorrent act” (1972: 332).

²⁷ La obsesión por la desintegración física de los cuerpos aparece en la insistencia de Lucius de conseguir la destrucción total de los miembros de Alarbus “till they be clean consumed (I, i, 132) (...) and entrails feed the sacrificing fire” (I, i, 147).

²⁸ El hecho de que Titus parezca adoptar como precedente a Ovidio y decida actuar, por lo tanto, “worse than Progne” (V, ii, 195), parece señalar la historia de Progne y Filomela como principal fuente. Sin embargo, observamos cómo hay una clara mezcla de ambas historias. E.M.W. Tylliard, en *Shakespeare's History Plays* (1944), opina que en *Titus* “there is just as much Ovid in the play as there is Seneca. The rape and mutilation of Lavinia comes from Ovid's story of Procne and Philomela, though the culminating scene of Tamora eating her son's flesh in a pasty comes from Seneca's most popular play, the *Thyestes*” (1991: 143-44). Maxwell, defendiendo la autoridad de Ovidio y su *Metamorfosis* como principal fuente en *Titus*, opina, por un lado, que “there seems no strong evidence for any direct consultation of *Thyestes*” (ed. *Titus* 1991: xxxii). Sin embargo, reconoce que “there are, on the other hand, points in which *Titus* is closer to *Thyestes*” (ed. *Titus* 1991: xxxii).

²⁹ La preparación del banquete en ambas obras refleja esta recreación por la destrucción del cuerpo: Titus: “And now, prepare your throats. Lavinia, come, / Receive the blood, and when that they are dead / Let me go grind their bones to powder small / And with this hateful liquor temper it, / And in that paste let their vile heads be baked” (V, iii, 196-200). En la traducción de Newton el mensajero describe la mutilación de Atreo de los hijos de su hermano Tiestes de este modo: “From bosomes yet alive out drawne the trembling bowels shake, / The vaynes yet breath, the feareful hart doth yet both pant and quake: / But he the stringes doth turne in hand, and destenies beholde, / And of the guttes the sygnes each one doth vewe not fully cold. / When him the sacrifice had pleasd, his diligence he puttes / To dresse his brothers banquet now” (IV, 81).

³⁰ Tal y como apunta Evans, “in Seneca we are made to suffer overtly the spectacle of a man suffering from acute indigestion after his outré meal, in Shakespeare the revenge is sharp, swift, and final” (1965: 137).

una mujer, y más en particular, de una madre, supone tanto para el espacio privado como para el político que plantea Séneca en sus obras.

En *Fedra*, la mujer se presenta en Séneca como:

Hippolytus: The instrument of wickednesse enkindling first desire,
Whose vile uncesteous whoredome set so many Townes on fire.
So many Nations fall to warre, eake Kingdomes overthrowne,
And raysed from the ground, to crushe so many people downe (II, 156).

Pese a que en *Fedra* se plantea que “to give commaundement, it is no womans feate / To claime her Title to the Crowne, to raigne in Parents seate” (V, 180), sin embargo, la fuerza de ciertas protagonistas femeninas deciden el futuro político en múltiples ocasiones.

En personajes como Fedra, Clitemestra, Medea, Agripina, Deyanira, Yocasta o Andrómaca, observamos que el poder o la amenaza que supone una mujer para la autoridad masculina reside en el hecho de ser esposa y, principalmente, madre. La infidelidad de su esposa Aérope con su hermano Tiestes hace que Atreo exclame que:

Atreus: No part of myne remayneth safe to mee, from traynes of hys.
My feere deflourde, and loyalty of empyre broken is;
My house all vext, my bloud in doubt, and naught that trust is in,
But brother foe (II, 63).

En *Octavia*, Nerón persigue “[to] found our court with worthy stem agayne” (II, 170) y el coro desea que Octavia:

Chorus: May once bring forth some pledge of peace:
That to the world rest may redowne,
And wrangling stryfe may easly cease,
And Rome retayne her great renowne (I, 158).

En *Titus*, el doble carácter de Tamora como madre y esposa adquiere un papel central en la transformación de Roma en “a wilderness of tigers” (III, i, 54), y recuerda en ciertos aspectos, que son fundamentales en la obra, a la construcción que hace Séneca de algunos de sus personajes femeninos.

En primer lugar, Tamora aparece, en el primer acto, como una madre cuyas súplicas son desatendidas por Titus, que lleva a cabo el sacrificio de su hijo Alarbus. Tal inmolación se presenta como ofrenda a las honras fúnebres de los hijos de Titus que han muerto defendiendo a Roma. En

*Las Troyanas*³¹, Séneca ya plantea esta misma situación. Andrómaca suplica a Ulises que su hijo Astianacte no sea sacrificado como ofrenda al alma de Aquiles. Sus ruegos no son atendidos y su hijo es finalmente sacrificado³². El sacrificio de Alarbus en *Titus* supone el desencadenamiento del odio por parte de Tamora y de su decisión de vengarse de los Andronici:

Tamora: I'll find a day to massacre them all,
And raze their faction and their family,
The cruel father and his traitorous sons
To whom I sued for my dear son's life,
And make them know what 'tis to let a queen
Kneel in the streets and beg for grace in vain (I, i, 455).

La imagen maternal que se ofrece tanto en los textos senequistas como en *Titus* sigue el esquema general de la obra de orden-desorden por el cual Tamora se convierte, a la vez, en madre y en asesina. Tamora escenifica el doble papel de madre que representan en Séneca, por un lado, Andrómaca y, por el otro, Medea. Frente al dolor de Andrómaca, Medea personifica la crueldad de una madre que, ante la decisión de asesinar a sus hijos para vengarse de su marido Jason, abandona todo sentimiento hacia aquellos: “if pledge of love lye secrete made, / My bowels Ile unbreast, and search my wombe with poking Blade” (V, 98). Lo que Medea realmente alberga en su seno es su deseo de venganza: “parida, ya está parida la venganza: yo la he parido” (I, 26). Medea se presenta como “maquinadora de las peores fechorías” (II, 267), con “malicia de mujer y fuerza de varón” (II, 268).

4.1.2.7. La fosa

Tamora presenta de igual modo en *Titus* este carácter sanguinario y atroz de Medea, a la vez que, a través de la influencia que ejerce sobre Saturninus, adquiere una autoridad masculina que la hace llevar el mando político de Roma. Para mantener su autoridad como emperatriz, Tamora

³¹ *Las Troyanas* presenta como central el sacrificio de un hijo y el dolor de una madre. Además del sacrificio de Astianacte, presenciamos el de Polixena que provoca el dolor de su madre Hécuba, ya destrozada por la muerte de su marido Príamo y del resto de sus hijos, entre ellos, Héctor.

³² La semejanza de ambas súplicas es palpable: “Tamora: Victorious Titus, rue the tears I shed, / A mother's tears in passion for her son! / And if thy sons were ever as dear to me, / O, think my son to be as dear to me. / (...) / Andronicus, stain not thy tomb with blood. / Wilt thou draw near the nature of the gods? / Draw near them in being merciful. / Sweet mercy is nobility's true badge: / Thrice noble Titus, spare my first-born son” (I, i, 108-11, 119-23). Andrómaca: “A tus rodillas me postro suplicante, Ulises, y extendiendo hacia tus pies una mano derecha que antes no han conocido los pies de ningún otro. Apíadate de una madre y recibe apacible y paciente sus piadosas súplicas y, mientras más alto te han levantado los dioses, sé más benigno al caer sobre los que estamos postrados: todo lo que se da a un desdichado, a la fortuna se le da” (III, 692-99).

ordena asesinar al hijo que tiene como consecuencia de su relación adúltera con Aaron. Sin embargo, será la escena del banquete la que mejor simbolice este doble carácter de madre-asesina con el que Tamora es representada. A través de una serie de conexiones lingüísticas, Shakespeare relaciona la maternidad directamente con la muerte y con el infierno. Para ello, es necesario analizar la descripción que se hace de uno de los elementos centrales de la obra: la fosa, junto a la acción de devorar a la que antes aludíamos.

Miola señala que Shakespeare se inspiró en *Las Troyanas* para crear la imagen de la fosa y observa que “Seneca uses the tomb as a locus for action, especially for the hiding of Astyanax, and as a resonant symbol of devouring death” (1992: 20). La fosa, o “devouring receptacle” (II, ii, 235), que alberga el cuerpo de Bassianus, es identificada con la tumba, descrita por Titus como “sacred receptacle of my joys” (I, i, 95), en la que son enterrados los hijos del general romano al comienzo de la obra. La relación lingüística entre ambos elementos, junto a la utilización de la “trap-door”, para escenificar tanto la tumba, como la fosa, hacen que se establezca una clara identificación entre ésta y la muerte. Existe, de igual modo, una conexión explícita entre la fosa y el infierno al ser descrita “as hateful as Cocytus’ misty mouth”³³ (II, ii, 235). La comparación entre la fosa y “a swallowing womb” (II, ii, 239) finalmente aúna el seno materno, el infierno y la muerte. Pero la relación entre Tamora como madre y estos elementos destructores es establecida de una manera aún más explícita si observamos, en primer lugar, que Tamora “like to the earth swallow her own increase” (V, iii, 191); en segundo lugar, la fosa, descrita como “[a] subtle” (II, ii, 198) y “[an] unhallowed hole” (II, ii, 210), recibe los mismos apelativos que Tamora, que es definida como “the subtle queen of Goths” (I, i, 397) o “unhallowed dam” (V, iii, 190). Por lo tanto, el seno de Tamora se nos presenta en la obra, no como el origen de la vida, sino como el destino final de la muerte³⁴. Tanto la tumba como el útero asimilan la muerte, la devoran³⁵. La visión de Tamora “eating the flesh that she herself hath bred” (V, iii, 61), junto a la imagen de la fosa como “this detested, dark, blood-drinking pit” (II, ii, 224) recuerdan los versos finales de *Las Troyanas* tras los

³³ Cocytus es el río del infierno en la mitología clásica.

³⁴ En *Las Troyanas*, la tumba funciona a la vez como receptora de la muerte, al albergar el cuerpo de Héctor en su interior, pero a la vez conserva la vida de Astianacte. De este modo señala Andrómaca a su hijo esta duplicidad de la tumba: “Si los hados nos son propicios en nuestra desdicha, ahí tienes la salvación; si los hados nos niegan la vida, ahí tienes el sepulcro” (III, 511-13). Al igual que la madre en Séneca o Shakespeare, la tumba, descrita en *Las Troyanas* como “profundo seno de la Estige” (III, 522) en este caso da vida y recibe la muerte.

³⁵ La relación incestuosa entre Edipo y Yocasta se presenta como una vuelta al seno materno en Edipo. La profetisa de Leto exclama: “ser vergonzoso, / que has vuelto al seno en que naciste” (II, 241-42). Creonte señala: “Él se ha llevado a sí mismo a las entrañas en que nació y ha vuelto a hacer que su madre engendre una criatura impía, y, cosa que rara vez suelen hacer las fieras, él mismo se ha engendrado sus propios hermanos” (III, 637-41).

sacrificios de Astianacte y de Polixena: “This order had the sacrifice, her blood the tombe up dronke, / No drop remaynth above the ground, but downe forthwith it sonke” (V, 52).

4.2. Ovidio

4.2.1. Introducción

Según Erasmo en *De Ratione Studii*: “All knowledge falls into one of two divisions: the knowledge of ‘truths’ and the knowledge of ‘words’: and if the former is first in importance the latter is acquired first in order of time” (citado en Baldwin 1944: 79). Para Erasmo, el manejo de la expresión verbal y escrita por parte del alumno era el primer objetivo que las “grammar schools” debían cumplir. Tras ese aprendizaje, el alumno recibiría las enseñanzas que de dichas palabras se pudieran extraer. Los textos que Erasmo consideró imprescindibles en el proceso de formación del alumnado eran los textos griegos y los latinos ya que, como el mismo Erasmo señalaba, “within these two literatures are contained all the knowledge which we recognise as of vital importance to mankind” (citado en Baldwin 1944: 79).

La estructuración académica de las “grammar schools” es realizada por Erasmo a través de unos textos en los que expone los pasos necesarios que, tanto profesores como alumnos, debían seguir para realizar un correcto aprendizaje. Uno de estos textos era *Copia*, en el que Erasmus presentaba una serie de pautas para ayudar a los alumnos a adquirir una agilidad verbal que les permitiese elaborar construcciones metafóricas o lingüísticas variadas y complejas³⁶. En *Copia* Erasmus expone varias fórmulas que ayudarán al alumno a mejorar su técnica verbal³⁷. Según Baldwin, la séptima de estas fórmulas “was to imitate copious authors, of whom Ovid is mentioned as outstanding” (Baldwin 1944: 192). Erasmus identifica a Ovidio como uno de los autores clásicos con una mayor riqueza de vocabulario y con mayor dominio del lenguaje y señala como uno de los textos más sobresalientes y más indicados para el estudio de los alumnos la

³⁶ En una edición de *Copia* realizada por Veltkirchius en 1536 leemos: “Copy of words is the ready faculty of varying the same sententia in many ways, and this of a truth flows from knowledge of words, which first grammar, then diligent reading and observation of good and especially of copious authors, and finally the habit of speaking correctly in familiar and daily conversation supply to the student” (citado en Baldwin 1944: 177).

³⁷ Baldwin señala que “Erasmus gives eight suggestions for procuring copia after the student has memorized the proper theoretical precepts. The first is to vary sententiae by synonym and formulas. The second is to contend with other students on the same exercise. The third is to take an oration and treat the same arguments in various ways. Eventually, one should be able to vary it into a mere hundred or two ways. The fourth is to translate Greek, and Veltkirchius adds the vernacular, into Latin. The fifth is to contend in paraphrase. The sixth is to turn verse to prose and prose to verse and into various forms of verse” (1944: 185).

intervención dolorosa de Hécuba en el libro XIII de la *Metamorfosis* que, según Baldwin, se convierte en “the stock illustration of excessive use of copy to move the affections” (1944: 193).

Ovidio se convierte, por lo tanto, en uno de los autores clásicos más leídos en las “grammar schools” y con más autoridad literaria en el periodo isabelino y la *Metamorfosis* es considerada como su obra central. Cuatro fueron los textos de Ovidio que se incluyeron en el temario de las “grammar schools”: *Metamorfosis*, *Fastos*, *Heroidas* y *De Tristibus*. Según el estudio de Baldwin, de estas cuatro, la *Metamorfosis* era siempre un texto obligado acompañado de uno o varios de los otros tres. Según Baldwin, por ejemplo, “at Winchester the *Metamorphoses* was memorized to the extent of twelve lines a week in the fourth and fifth forms and probably in the sixth and seventh, while the poetic and rhetorical exercises began in the fifth” (1944: 419). Además de ser un texto muy adecuado para el alumno en términos retóricos, la *Metamorfosis* también era uno de los textos más conocidos en la época debido a su contenido mitológico. Tal y como señala Jonathan Bate en *Shakespeare and Ovid* (1998), “mythological allusion pervades Elizabethan and Jacobean writing and for Elizabethan culture, Ovid’s *Metamorphoses* constituted the richest storehouse of that mythology” (1998: 12). Con respecto a las principales fuentes mitológicas accesibles para el alumno de las “grammar schools”, Erasmo señalaba: “Where would you rather seek this than for Homer, the patent of all fables? Also, the *Metamorphoses* and *Fasti* of Ovid aid not a little” (1944: 84).

La importancia que adquiere la *Metamorfosis* en el siglo XVI en Inglaterra se demuestra también a través de las ediciones anotadas y de las traducciones que se realizan del texto. Entre las ediciones anotadas, la más importante sería la de 1492 con comentarios de Raphael Regius en la cual se basarían numerosas ediciones en el siglo XVI en Inglaterra. Con respecto a las traducciones, aparecen la de Thomas Howell, *The Fable of Ovid treting of Narcissus, translated out of Latin into English Mytre, with a Moral ther unto* (1560) y la de Thomas Peend, *The pleasant Fable of Hermaphroditus and Salmacis* (1565). Pero las traducciones más importantes de la obra en el siglo XVI serán las de Arthur Golding. En 1565 publica *The Fyrst Fower Bookes* y en 1567 realiza la traducción completa de la obra. Tras la de Golding, siguió la traducción completa de la obra por parte de George Sandys en 1632 titulada *Ovid’s Metamorphosis Englished, Mythologiz’d, and Represented in Figures*. Sandys añade un comentario en prosa después de cada libro y su interés también radica en que en estos comentarios podemos apreciar la visión sobre la obra de críticos desde la segunda mitad del siglo XVI.

Para nuestro propósito en este capítulo es la traducción de Golding la más interesante ya que fue la que Shakespeare utilizó. Críticos como Martindale (1994), Miola (1983) y, sobre todo,

Baldwin (1944), han demostrado que Shakespeare no sólo utilizó la traducción, sino que gracias a su aprendizaje en la “grammar school”, tenía un amplio conocimiento del original. Tras un completo estudio de la influencia de Ovidio sobre la obra de Shakespeare, Baldwin concluye que éste trabajó con la ayuda de ambos textos. Según Baldwin, el uso del original y la traducción respalda la teoría de que Shakespeare “had the regular Elizabethan point of view toward translations” (1944: 452) y de que fue educado bajo el método de las “grammar school”, donde los textos clásicos se estudiaban junto a sus traducciones para así alcanzar un mayor dominio, no sólo de la lengua latina, sino también de la propia lengua inglesa³⁸.

Según Bate, la traducción de Golding “has none of the crispness that is one of Ovid’s glories” (1998: 29) y Laurence Lerner alude a “Arthur Golding’s lively but clumsy fourteeners” (1988: 121). Sin embargo, pese a que la traducción perdiera parte de la riqueza verbal del original, fomentó aún más el conocimiento de la obra de Ovidio. Golding tiñe el universo romano de Ovidio con elementos isabelinos, lo que hizo que el texto se acercara más a sus lectores. El éxito de la traducción se demuestra en que fue publicada siete veces desde 1567 hasta 1612. Según Bate, “if Shakespeare and his contemporaries owed their intimacy with Ovidian rhetoric to the grammar schools, their easy familiarity with Ovidian narrative was as much due to Golding” (1998: 29). Es el propio Golding quien señala la importancia de este acercamiento al texto clásico a través de la traducción (1961):

And now I have him made so well acquainted with our toong,
As that he may in English verse as in his owne bee soong.
Wherein although for pleasant style, I cannot make account,
To match myne author, who in that all other dooth surmount:
Yit (gentle Reader) I doo trust my travell in this cace
May purchace favour in thy sight my dooings too embrace;

³⁸ Según Baldwin, “the truth is that the sixteenth and seventeenth centuries were prejudiced in favor of a good translation instead of against it (...) The grammar school texts were many of them translated. Many of these translation were avowedly for use in teaching the boys Latin, and were as frankly used and recommended by pedagogues (...) To the sixteenth century, Latin was a living language, with each person must actually speak and write (...) The masters forced the pupils to memorize the Latin indeed; but that they might understand it, they forced them also each time to memorize its English equivalent. Since the idiom in the two languages was different, it took considerable skill to get an exactly equivalent English idiom for the boys to memorize (...) The masters thus welcomed these equivalent translations (...) These translations quickly primed the Latin pump by giving the boy a parrot’s vocabulary of good Latin sentiments with which to start pouring forth his own vast lack of ideas. Thus Elizabethans used these vernacular translations to get for themselves a constantly better grip on the fine point of Latin (...) And the learned, including Ben Jonson and George Chapman, as well as the unlearned, used these translations. The use of a translation in Elizabethan times thus does not indicate at all that the user could not use the original. Ordinarily, if he were not unconscionably lazy, he would use both the original and the translation, as Shakspeare is supposed to have done with the *Metamorphoses*. Thus to prove that Shakspeare, or any other Elizabethan, has used a translation sets up no presumption whatever that he either could not or has not used the original” (1944: 454).

Considering what a sea of goodes and Jewelles thou shalt fynd,
Not more delyghtfull in thy sight than frutefull too the mynd (Preface 177-84).

A la hora de analizar la relevancia que la influencia de Ovidio tiene sobre la obra de Shakespeare debemos tener en cuenta la visión que de la obra del autor latino se tiene durante la época y, sobre todo, la que presenta Golding en su traducción. Durante la Edad Media, la obra de Ovidio se cristianiza y se alegoriza. En el siglo XIV aparecen textos como el anónimo *Ovide moralisé* y *Metamorphosis Ovidiana moraliter* de Pierre Bersuire, que recogen esta tradición alegórica en la que, por ejemplo, la narración de la creación de Ovidio se interpreta bajo las escrituras del Génesis o cualquier narración se estudia a la luz de enseñanzas cristianas. Bate señala cómo la interpretación medieval de estos textos se deja notar en manuales sobre mitología de la segunda mitad del siglo XVI en Inglaterra como fueron *Thesaurus* (1565) de Thomas Cooper, *Golden Booke of the Leaden Goddes* (1577) de Stephen Batman o *Third part of the Countesse of Pembrokes Iychurch* (1592) de Abraham Fraunce. Sin embargo, pese a la existencia de una interpretación todavía alegórica y cristiana en textos como éstos, Laurence Lerner señala que “the Elizabethan discovery of Ovid involved detaching the stories at least partly from the heavy weight of moralising they had generally carried in the Middle Ages” (1988: 121). Observamos cómo en los “epyllion” o poemas eróticos como, por ejemplo, “Hero and Leander” de Marlowe o “Venus and Adonis” de Shakespeare, el interés alegórico medieval de la *Metamorphosis* desaparece mientras que son enfatizados elementos más paganos como el carácter erótico de las narraciones de Ovidio. Como señala Lerner, “sex, generation and death are clearly the areas of human metamorphosis, and these are the themes of the Elizabethan epyllion” (1988: 128).

Sin embargo, no ocurre lo mismo en otro tipo de textos como la traducción de Golding. En ésta se presenta un prefacio inicial dirigido al lector y una epístola final dedicada a Leicester en la que podemos todavía encontrar restos de esta tradición cristiana medieval. Por ejemplo, Golding señala en la epístola cómo Ovidio: “Not only in effect he dooth with Genesis agree, / But also in the order of creation, save that hee / makes no distinction of the dayes” (Epistle 344-6). Bajo la perspectiva religiosa de Golding emana una clara conciencia moral que indica que el texto debe tener siempre una finalidad pedagógica. Para Golding la *Metamorphosis* está repleta de “precepts too bee found” (Preface 141). Quizá la enseñanza general que Golding extrae del texto en su totalidad es el reflejo de la complejidad del mundo que el hombre habita, una complejidad nutrida por elementos siempre opuestos, donde se presenta “[a] straunge varietie too shew a lerned wit” (Preface 190):

The high, the lowe: the riche, the poore: the mayster, and the slave:
The mayd, the wife: the man, the chyld: the simple and the brave:
The yoong, the old: the good, the bad: the warriour strong and stout:
The wyse, the foole: the cuntrye cloyne: the lerned and the lout:
And every other living wight shall in this mirrour see
His whole estate, thoughtes, woordes and deeds expresly shewd too bee (Preface 191-96).

Golding ve en el universo mitológico de la *Metamorfosis* a un hombre que se transforma en animal a través de su comportamiento corrupto y depravado y señala: “Than are we beastes, wee are no men, wee have our name in vaine” (Preface 112). Tal y como apunta Waith, el mundo que Golding observa en Ovidio es uno en el que coexisten el orden y el desorden (1988a: 47). Tal dicotomía se extiende desde el Estado, representante del poder de Dios en la tierra, hasta cada uno de los individuos que la habitan. Los preceptos a los que se refiere Golding se acaban convirtiendo en lecciones, no sólo de carácter moral, sino también político. En su prefacio, Golding señala que el principal objetivo de Ovidio es el siguiente:

Now when thou readst of God or man, in stone, in beast, or tree
It is a myrroure for thy self thine owne estate too see.
For under feyned named of Goddes it was the Poets guyse,
The vice and faultes of all estates too taunt in covert wyse.
And likewyse too extoll with prayse such things as doo deserve.
Observing alwayes comlynnesse from which they doo not swarve.
And as the persone greater is of birth, renowne or fame,
The greater ever is his laud, or fouler is his shame.
For it the States that on the earth the roome of God supply,
Declyne from vertue untoo vice and live disorderly,
Too Eagles, Tygres, Bulles, and Beares, and other figures straunge,
Bothe too theyr people and themselves most hurtfull doo they change,
And when the people give themselves too filthie life and sinne,
What other kinde of shape thereby than filthie can they winne? (Preface 81-94).

Esta oposición entre el caos y el orden aplicado a un orden social y político y la identificación que observamos entre el hombre y la bestia nos animan a deducir que quizás Shakespeare adoptó ciertos puntos de vista que Golding expone en su prefacio y los plasmó en el universo teatral inestable y salvaje que crea en *Titus Andronicus*.

4.2.2. La *Metamorfosis* en *Titus Andronicus*

4.2.2.1. La violación: Filomela, Dafne, Io

La violación y mutilación de Lavinia, junto a la venganza que más tarde se lleva a cabo, tienen un claro antecedente en la historia de Filomela, narrada por Ovidio en el libro sexto de la *Metamorfosis*. Numerosas referencias construyen una comparación continua entre ambas historias, lo que hace que la narración de Ovidio se convierta, en palabras de Bate, en “the play’s main structural model” (1998: 102). No solamente nos encontramos con el libro de la *Metamorfosis* sobre el mismo escenario, sino que Titus organiza su venganza en concordancia con el modelo que los violadores han seguido en el crimen contra su hija:

Titus: For worse than Philomel you used my daughter,
And worse than Procne I will be revenged (V, ii, 193-94).

De igual modo, Shakespeare utiliza la violación de Filomela en “The Rape of Lucrece”, en el que la protagonista es descrita como “this lamenting Philomel” (1079)³⁹.

Ovidio narra la historia de Filomela, hija de Pandión, rey de Atenas. Su hermana Progne se casa con Tereo, rey de Tracia, con quien tiene un hijo llamado Itis. Progne desea ver a su hermana y convence a Tereo para que vaya a buscarla. Tereo lleva a Filomela a Tracia; sin embargo, antes de presentarla ante Progne, la viola en una cabaña escondida en el bosque y le corta la lengua. Cuando llega al palacio, Tereo anuncia la muerte de Filomela. Un año después, ésta, encerrada en la cabaña, consigue mandar a su hermana un mensaje bordado en un trozo de tela en el que le cuenta lo que ha ocurrido. Progne, al enterarse, rescata a su hermana y ambas planean la venganza contra Tereo. Progne mata y descuartiza a su propio hijo y se lo ofrece a Tereo como banquete. Al enterarse de la venganza, Tereo intenta matarlas, pero no consigue alcanzarlas ya que ambas se convierten en pájaros.

En la historia de Filomela encontramos ciertos elementos que son centrales tanto en *Titus Andronicus* como en la propia *Metamorfosis*. La violación es uno de los temas recurrentes en Ovidio. Además de la violación de Filomela, la de Lavinia debe ser también relacionada con el intento de violación de Dafne por parte de Febo y la violación de Io por parte de Júpiter. En ambas narraciones observamos elementos temáticos y también retóricos que constituyen elementos decisivos en la construcción que Shakespeare hace de la violación de Lavinia y de sus consecuencias. En primer lugar, observamos que las cuatro violaciones se llevan a cabo en un bosque, descrito por Aaron como “ruthless, dreadful, deaf and dull” (I, i, 628) y “fitted for rape

³⁹ Véase también “The Rape of Lucrece” 1128-33.

and villainy” (I, i, 616). Finalmente, el bosque es aludido por Titus al ver la *Metamorfosis* en manos de su hija:

Titus: Lavinia, wert thou thus surprised, sweet girl,
Ravished and wronged as Philomela was,
Forced in the ruthless, vast and gloomy woods?
[Lavinia nods] See, see!
Ay, such a place there is where we did hunt –
O, had we never, never hunted there!
Patterned by that the poet here describes,
By nature made for murders and for rapes (IV, i, 51-58).

Tal y como señala Titus, en Ovidio el bosque se presenta como un espacio lúgubre donde reina la violencia. Ovidio describe cómo Tereo lleva a Filomela “to a pelting graunge that peakishly did stand / In woods forgrowen” (VI, 663-64). De igual modo nos presenta a Dafne escapando de Febo a través de un bosque y a Io huyendo de Júpiter “wander[ing] in the Woods alone” (I, 735). Además de estas violaciones, observamos la huida de Licaón convertido en lobo “into the wild and desert woods” (I, 269) y presenciamos el asesinato de Itis a manos de su madre, la cual “dragged Itys after hir as when it happes in Inde / A Tyger a little Calfe that suckes upon a Hynde, / And drags him through the shadie woods” (VI, 805-07).

Las alusiones al bosque aparecen unidas a términos relacionados con la cacería y con animales salvajes que capturan a otros más débiles. En *Titus*, la violación de Lavinia se realiza mientras su padre está de cacería, y Lavinia es descrita en todo momento como un animal que está a punto de ser capturado por los cazadores. Demetrius describe la violación de Lavinia como la acción de “[to] struck a doe” (I, i, 593; II, ii, 26) y, tras la violación, Lavinia es descrita por su tío Marcus como “straying in the park, / Seeking to hide herself, as doth the deer, / That hath received some unrecuring wound” (III, i, 110). La violencia que presenta la actuación de Chiron y Demetrius es la misma de Tereo descrito por Ovidio “with hooked talants trussing up a Hare among the Ferne, / Hath laid hir in his nest, from whence the prisoner can not escape: / The ravening fowle with greedie eyes upon his pray doth gape” (VI, 658-60). Del mismo modo, al igual que Lavinia, Filomela presenta la imagen de un animal asustado ante su agresor:

She quaketh like the wounded Lambe which from the Wolves hore teeth
New shaken, thinkes hir selfe not safe: or as the Dove that seeth
Hir fethers with hir owne blout staynde, who shuddring still doth feare
The greedie Hauke that did hir late with griping talants teare (VI, 670-73).

Al igual que Chiron y Demetrius son descritos como “a pair of cursed hellhounds” (V, ii, 144), en el caso de la persecución de Dafne, Febo aparece como un perro de caza tras su presa:

And even as when the greedie Grewnde doth course the sielie Hare
 Amiddes the plaine and champion field without all covert bare,
 Both twaine of them do straine themselves and lay on footemanship,
 Who may best runne with all his force the tother to outstrip,
 The tone for safetic to his lyfe, the tother for his pray,
 The Grewnde aye prest with open mouth to beare the Hare away,
 Thrusts forth his snoute, and gyrdeeth out, and at hir loynes doth snatch,
 As though he would at everie stride betweene his teeth hir latch:
 Againe in doubt of being caught the Hare aye shrinking slips,
 Upon the sodaine from his Jawes, and from between his lips (I, 649-58).

El proceso de transformación que experimenta Dafne presenta una serie de elementos que observamos también en la caracterización y descripción que Shakespeare hace de Lavinia. Ante la cercanía de Febo, Dafne implora a Peneo: “O let the earth devour me quicke, on which I seeme to fayre, / Or else this shape which is my harme by chaunging straight appayre” (I, 669-70). Observemos los ruegos de Lavinia dirigidos a Tamora ante la inminente violación por parte de sus hijos: “O, keep me from their worse-than-killing lust, / And tumble me into some loathsome pit / Where never man’s eye may behold my body” (II, ii, 175-77). Ambas protagonistas desean que sus cuerpos desaparezcan y acaben siendo engullidos por la tierra antes de ser violadas. A través de estas citas observamos que, tanto en Ovidio como en Shakespeare, la imagen de la tierra devorando o acogiendo al ser humano en su seno es central. En Ovidio, la tierra presenta un claro carácter maternal ya que produce vida y regeneración, sobre todo en el primer libro, cuando los dioses destruyen a los gigantes, que más tarde la tierra convierte en seres humanos: “The Earth their mother tooke their bloud yet warme and (as they say) / Did give it life” (I, 180-81). Lo mismo ocurre en la historia de Deucalión y Pirra cuando, tras destruir Júpiter el mundo,

the fruitfull seede
 Of things well cherisht in the fat and lively soyle indeede,
 As in ther mothers wombe, began in length of time too grow,
 To one other kinde of shape wherein themselves to show” (I, 499-502).

Sin embargo, en *Titus* el carácter maternal y regenerativo de la tierra que observamos en Ovidio se convierte en un elemento funesto, violento y mortal en la imagen de la fosa, descrita como “a

swallowing womb” (II, ii, 239), y de Tamora, la cual “like to the earth swallow her own increase” (V, ii, 191).

En segundo lugar, Dafne evita ser capturada por Febo tras sus súplicas y es transformada en un árbol. Por el contrario, las súplicas de Lavinia son en vano; sin embargo, también sufre una clara mutación corporal, en este caso, cruenta y brutal. Refiriéndose a Lavinia, Aaron señala que “Philomel must lose her tongue today” (II, ii, 43). Ovidio describe cómo Tereo “with a paire of pinsons fast did catch hir by the tung, / And with his sword did cut it off” (VI, 709-10). Pero Lavinia pierde además sus brazos; el modelo de la historia de Filomela ha sido modificado por Shakespeare. Tal y como señala Marcus:

Marcus: Fair Philomela, why she but lost her tongue,
And in a tedious sampler sewed her mind;
But, lovely niece, that mean is cut from thee.
A craftier Tereus, cousin, hast thou met,
And he hath cut those pretty fingers off,
That could have better sewed than Philomel (II, iii, 38-43).

En la violenta metamorfosis que experimenta Lavinia, Shakespeare utiliza no sólo la historia de Filomela, sino también la de Dafne. Observemos la descripción que Ovidio hace de la transformación de Dafne en árbol:

hir sinewes waxes starke,
And therewithall about his breast did grow a tender barke.
Hir haire was turned into leaves, hir armes in boughes did growe,
Hir feete that were ere while so swift, now rooted were as slowe.
Hir crowne became the toppe, and thus of that she earst had beene,
Remayned nothing in the worlde, but beautie fresh and greene (Libro I, 671-76).

Ovidio continúa describiendo cómo el cuerpo de Dafne se va transformando en “a tender plant” (I, 679), con “braunches lythe” (I, 681). Mientras que Dafne consigue la liberación de Febo convirtiéndose en un árbol, la mutilación de Lavinia es descrita por Marcus como la destrucción de “lily hands” (II, iii, 44)⁴⁰ o “aspen leaves” (II, iii, 45) y con la tala de un árbol cuyas ramas han sido podadas: “Speak, gentle niece, what stern ungentle hands / Hath lopped and hewed and made thy body bare / Of her two branches, those sweet ornaments” (II, iii, 16-18). La sensación de libertad que Dafne experimenta convirtiéndose en parte del bosque se convierte en destrucción y violencia

⁴⁰ Las manos de Dafne son también descritas como “hir lillie armes”(I, 604) antes de la persecución de Febo.

en el caso de Lavinia. Sería interesante en este punto destacar ciertas imágenes que Julie Taymor, en su película *Titus* (1999), basada en la obra de Shakespeare, refleja en pantalla. Una de estas imágenes es la de Lavinia tras ser violada. Taymor nos presenta a una mujer cuyas manos son sustituidas por ramas secas. Situada sobre una gran piedra e inmóvil, Lavinia parece simbolizar la imagen de un árbol marchito y desgastado. La versión que Julie Taymor hace de la película nos presenta una serie de imágenes intercaladas entre escenas que hacen referencia continua a la relevancia que el cuerpo tiene en la obra. Como ya señalábamos al analizar esta versión cinematográfica de la obra, Taymor expone ante el espectador una Roma que presenta una extraña mezcla de elementos muy variados pertenecientes a etapas desde la misma época romana hasta el siglo XX. Sin embargo, esta versión nunca pierde el sabor clásico que la obra presenta y que Taymor nos muestra en imágenes como la de Lavinia convertida en árbol y recordando a una Dafne en decadencia, manteniendo con ello la imagen que, posiblemente, Shakespeare esté evocando. Las narraciones mitológicas como la de Dafne y Febo son utilizadas por numerosos autores de finales del XVI. Sin embargo, es importante reiterar que cada uno da una nueva forma a estas alusiones. Mientras que la transformación y regeneración de Dafne se convierte en mutilación y violencia en *Titus*, en obras como *Friar Bacon and Friar Bungay* se destaca más el tono romántico del encuentro entre Febo y su amada. Lacy describe la belleza de Margaret en estos versos:

Lacy: Daphne, the damsel that caught fast,
 And lock'd him in the brightness of her looks,
 Was not so beauteous in Apollo's eyes
 As is fair Margaret to the Lincoln earl (vi, 50-53)⁴¹

Tras la descripción de Lavinia como un árbol en decadencia, la descripción de Lavinia continúa con estos versos:

Marcus: Alas, a crimson river of warm blood,
 Like to a bubbling fountain stirred with wind,
 Doth rise and fall between thy rosed lips,
 Coming and going with thy honey breath.
 But sure some Tereus hath deflowered thee
 And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.
 Ah, now thou turn'st away thy face for shame
 And notwithstanding all this loss of blood,
 As from a conduit with three issuing spouts,

⁴¹ Las citas de *Friar Bacon and Friar Bungay* proceden de la edición realizada por Daniel Seltzer (1964). Véase también *Friar Bacon* xii, 8-9.

Yet do thy cheeks look red as Titan's face,
Blushing to be encountered with a cloud (II, iii, 22-32).

Entre las muchas transformaciones que Ovidio describe en sus narraciones, observamos cómo varios de sus personajes convierten su sangre en río. Tomemos como ejemplo el caso de Acis, que, tras ser alcanzado por la piedra de Polifemo, muere, pero su sangre se transforma en un río:

His scarlet blood did issue from the lump, and more and more
Within a while the rednesse gan too vannah: and the hew
Resembled at the first a brooke with rayne distroubled new,
Which wexeth cleere by length of tyme. Anon the lump did clyve,
And from the hollow cliffe therof hygh reedes sprang up alyve.
And at the hollow issue of the stone the bubbling water
Came trickling out (XIII, 1041-47).

En ambas descripciones observamos expresiones muy semejantes como “crimson river” y “scarlet blood”, “bubbling fountain” y “bubbling water”, “issuing spouts” o “hygh reedes sprang up alyve”, que nos muestran en el caso de *Titus* el movimiento violento de la sangre emanando de las heridas de Lavinia, pero que, además, reflejan la vitalidad y frescura de las aguas de la poesía de Ovidio. Pero no es éste el único momento en Ovidio en el que vemos esta descripción de la sangre en movimiento y su comparación con el fluir de las aguas de una fuente. Observemos la gran similitud retórica entre los versos de Marcus y los de la descripción, en primer lugar, de la herida de Píramo, en segundo, de la de uno de los hijos de Níobe asesinados por los de Latona:

The bloud did spin on hie / As when a Conduite pipe is crackt, the water bursting out /
Doth shote itselpe a great way off and pierce the Ayre about (IV, 147-49).

The bloud did drive out this againe, and spinning high did spout / A great way off, and
pierst the Ayre with sprinkling all about (VI, 324-25).

Llegado a este punto, no podemos dejar de mencionar las grandes semejanzas retóricas que encontramos entre los versos de Marcus y la descripción que Shakespeare hace en “The Rape of Lucrece” del momento en el que Lucrece se suicida y es abrazada por su padre:

Himself on her self-slaught' red body threw;
And from the purple fountain Brutus drew
The murd'rous knife, and as it left the place,
Her blood, in poor revenge, held it in chase;
And bubbling from her breast, it doth divide

In two slow rivers, that the crimson blood
Circles her body in on every side (1733-39)⁴².

Por último, mencionaremos una de las semejanzas que la profesora Sarah Anne Brown de la Universidad de Cambridge nos indicó con respecto a la escena entre Marcus y Lavinia y que creemos que puede ser significativo⁴³. Marcus describe cómo Lavinia aparece “blushing to be encountered with a cloud” (II, iii, 32), y anteriormente Aaron anima a Chiron y a Demetrius a violar a Lavinia diciendo: “There serve your lust, shadowed from heaven’s eye” (II, i, 130). Las referencias a la oscuridad, las sombras y a la aparición de nubes como momentos en los que Lavinia puede sentirse humillada y en los que Chiron y Demetrius pueden atacar a su víctima parecen indicar que Shakespeare podía tener en mente la violación de Io. Antes de violarla, Júpiter le propone esconderse bajo la sombra para protegerse del sol: “O Damsell worthie Jove himselfe like one day for to make / Some happie person whome thou list unto thy bed to take. / I pray thee let us shroude our selves in shadowe here together” (I, 729-31). Desesperado ante las negativas de Io, Júpiter envía una niebla densa sobre la región y la viola: “Upon the Countrie all about did bring a foggie mist, / And caught the Mayden whome poore foole he used as he list” (I, 743-44).

Este mismo tipo de referencia podemos también encontrarlo en “The Rape of Lucrece”, en el que, antes de la violación: “The eye of heaven is out, and misty night / Covers the shame that follows sweet delight (356-57). Mientras se acerca a la habitación de Lucrece, Tarquin es decrito por Shakespeare con estas palabras:

Rolling his greedy eyeballs in his head.
By their high treason is his heart misled,
Which gives the watch-word to his hand full soon
To draw the cloud that hides the silver moon (368-71).

En *Apus and Virginia*, una obra en la que también la violación es central, Apus expone sus deseos de poseer a Virginia y alude de nuevo al mito de la violación de Io y, en particular, al hecho de que Júpiter oscureciera la región para así conseguir sus objetivos:

Apus: Did Iove the cloudie mistes bend downe from lightsome ayre?
Or as the poets mencion make of Inachs daughter meeke
For love dyd he to make a cove whom Inach long dyd seek? (374-76).

⁴² Véase también “The Rape of Lucrece” 1234; 1455-56.

⁴³ Su tesis se titula *Some aspects of the Poetic Reception of Ovid’s Metamorphoses: Chaucer, Spenser, Shakespeare and Milton*. Fue presentada en Junio de 1994 en la Universidad de Bristol.

Alusiones a la violación de Io encontramos también en *Endymion*. Tellus, enamorada de Endymion, planea vengarse del rechazo de éste y señala:

Tellus: Yet suffer me to imitate Juno, who would turn Jupiter's lovers to beasts on the earth, though she knew afterwards they should be stars in heaven (I, ii, 73-75)⁴⁴.

Por su parte, Endymion cuenta a Cynthia lo que ha visto en su largo sueño, haciendo referencia a Argus, el guardián de Io, el cual tenía cien ojos:

Endymion: There might I see Ingratitude with an hundred eyes, gazing for benefits, and with a thousand teeth gnawing on the bowels wherein she was bred (V, i, 134-36)⁴⁵.

Observemos además la clara fusión que se establece en estas líneas entre la referencia mitológica y la retórica de la destrucción corporal que tan importante es también en *Titus*, como analizaremos con detenimiento. En *Tamburlaine II* encontramos también una referencia a la historia de Io. A cambio de su libertad, Callapine le promete a Almeda todo tipo de lujos y riquezas:

Callapine: The Grecian virgins shall attend on thee,
Skilful in music and in amorous lays,
As fair as was Pygmalion's ivory girl
Or lovely Io metamorphosed (*III I*, iii, 37-40)⁴⁶.

Las consecuencias de la violación de Io también son muy importantes para analizar ciertos elementos que Shakespeare utiliza en la caracterización de Lavinia. Júpiter convierte a Io en una vaca para que no pueda contar a nadie que ha sido violada. Ovidio reitera en esta narración la incapacidad de Io para comunicarse con su familia y desvelar su identidad y los motivos de su transformación y el hecho de que tampoco tiene manos: "She sawe she had no handes at all: and when she did assay / To make complaint, she lowed out, which did hir so affray, / That oft she started at the noyse, and would have runne Hawai" (I, 789-91). Sin embargo, pese a todas sus limitaciones, Io consigue comunicarse con su padre del mismo modo que Shakespeare permitirá que Lavinia acuse a sus violadores, escribiendo sobre la arena:

⁴⁴ Las citas de *Endymion* proceden de la edición de la obra realizada por David Bevington (1996) en la serie *The Revels Plays*.

⁴⁵ Véase también "Hero and Leander" 386-440.

⁴⁶ Las citas de *Tamburlaine I y II* corresponden a la edición realizada por J.B. Steane (1986).

And had she had hir speach at will to utter forth hir thought,
 She would have tolde hir name and chaunce and him of helpe besought.
 But for bicause she could not speake, she printed in the sande,
 Two letters with hir foote, whereby was given to understande
 The sorrowfull chaunging of hir shape (I, 802-06).

Ínaco, padre de Io, es la imagen del dolor paterno ante la violación de su hija, al igual que lo es Pandión, padre de Filomela, y al igual que lo es Titus. Lavinia es definida por Titus como “the cordial of mine age to glad my heart” (I, i, 169), mientras que para Pandión Filomela es descrita como “the comfort of my carefull age on whome my life doth stay” (VI, 640). Ínaco lamenta la pérdida de su hija y “with doolefull teares and mone / Augments the waters of his streame” (I, 721). Del mismo modo, Titus aparece en numerosas ocasiones en la obra señalando cómo sus propias lágrimas mantienen fértil la tierra y provocan inundaciones. Sus mejillas son descritas como “meadows yet not dry, / With miry slime left on them by a flood?” (III, i, 126-27). Observamos, por último, un momento en el que el dolor y la expresión de Ínaco en los siguientes versos parecen evocar la actitud de Titus ante la visión de su hija mutilada:

If never had I seene thee more, than thus to have thee scene.
 Thou standst as dombe and to my answeere can thou give,
 But from the bottom of thy heart full sorie sighest dost drive
 As tokens of thine inwarde grieffe (I, 813-16).

Observemos los siguientes versos de Titus:

Titus: Had I but seen thy picture in this plight,
 It would have madded me; what shall I do
 Now I behold thy lively body so
 Thou hast no hands to wipe away thy tears,
 No tongue to tell me who hath martyred thee (III, i, 104-08).

Como hemos podido observar hasta ahora, Shakespeare imita, alude y también transforma a Ovidio en *Titus Andronicus*. Mientras que nos encontramos con momentos retóricos en los que las semejanzas verbales son obvias, podemos también asegurar que Shakespeare no sólo utiliza a Ovidio en el plano lingüístico, sino también en el temático. Shakespeare hace uso de ciertos aspectos ovidianos para realizar la caracterización de algunos de sus personajes, pero, a su vez, provoca una clara distorsión de algunos de sus elementos, como hemos visto en la comparación

establecida entre la metamorfosis de Dafne y la descripción que Marcus hace de su sobrina tras la violación.

4.2.2.2. Metamorfosis de la Violencia: E. Waith

Uno de los análisis que tradicionalmente se ha considerado central con respecto a la relación existente entre la obra y la influencia de Ovidio lo encontramos en el artículo de Eugene Waith llamado “The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*” (1955) Waith estudia la tan criticada incompatibilidad existente entre el estilo de la obra y la violencia y crueldad de los acontecimientos que este estilo pretende reflejar. Para ello, se centra en el análisis del estilo e intención del autor de la *Metamorfosis* como fuente principal de la obra. Waith muestra cómo las transformaciones llevadas a cabo en estas historias son principalmente metamorfosis psíquicas, que muestran cómo el verdadero objetivo del autor era reflejar “the transforming power of great emotion” (1988a: 44). Waith nos muestra a un Ovidio interesado únicamente en llevar las emociones de los protagonistas hasta tal punto, que es la intensidad de la emoción la que prevalece y, por el contrario, el personaje en sí queda anulado. Uno de los elementos que consigue suprimir la importancia de los protagonistas es la descripción metafórica de la violencia:

What may seem at first an incongruous elegance is perfectly suited to the process of transforming a character into an emotional state. Violence, as Ovid describes it, is an emblem of the transformation. In a sense, it is itself transformed in the process into an object of interested but somewhat detached contemplation (1988a: 46).

Tras analizar el desarrollo en la personalidad de Titus a lo largo de la obra, Waith muestra cómo la construcción de este personaje, cuyos sentimientos de dolor, de crueldad y de venganza llegan a rozar la locura, refleja que Shakespeare:

Like Ovid, (he) was more interested here in portraying the extraordinary pitch of emotion to which a person may be raised by the most violent outrage (...) Character in the usual sense of the word disintegrates completely. What we see is a personified emotion (1988a: 51).

Pero es, sin duda, la descripción de Lavinia realizada por su tío Marcus el pasaje que más se acerca a esta construcción del personaje como ausente en claro contraste con la presencia de una emoción y una violencia desmesuradas que se sitúan como centrales en la obra. Sin embargo, según Waith, el lenguaje metafórico que Marcus utiliza para describir el estado físico en el que se encuentra

Lavinia no resulta tan efectivo en una obra de teatro como en una narración, ya que el espectador está viendo lo que ocurre sobre el escenario. Se produce, por tanto, un contraste tal, que la incompatibilidad entre lo que se dice y lo que se ve es patente. Sin embargo, en las historias de Ovidio, este lenguaje ayuda al lector a crear su propia imagen. Se crea la imagen de una emoción a través de la metáfora que no puede ser contrastada con una visión real. La utilización del estilo ovidiano en *Titus Andronicus* ha sido objeto de numerosas críticas, que incluso han puesto en duda la autoría de Shakespeare de la obra. Sin embargo, Waith justifica en cierto modo la utilización por parte de Shakespeare de este lenguaje argumentando que:

In taking over certain Ovidian forms Shakespeare takes over part of an Ovidian conception which cannot be fully realized by the techniques of drama. This is the conception of the protagonist as a man so worked upon that by sheer intensity of passion he ultimately transcends the normal limits of humanity (1988a: 53).

En nuestra opinión, el hecho de que cierta parte de la crítica haya considerado inadecuados los versos de Marcus en la descripción de Lavinia tras la violación descubre una deficiencia evidente en los métodos críticos que han sido utilizados a la hora de analizar la obra. Para realizar una correcta valoración de la validez poética y dramática de *Titus Andronicus* es imprescindible tomar como punto de partida el hecho de que la conciencia colectiva de la época isabelina estaba empapada por una retórica ovidiana inculcada desde las “grammar schools”. En segundo lugar, se debe establecer una distinción clara entre lo que es un personaje dramático a finales del siglo XVI en Inglaterra y lo que es una persona para así evaluar la carga dramática que encierra la retórica ovidiana y también senequista empleada por Shakespeare. Los personajes durante estos últimos años, que sirven de antesala al periodo más fructífero de la producción teatral en Inglaterra, están subordinados en su totalidad al lenguaje utilizado por el dramaturgo y a la acción de la obra. Por lo tanto, opiniones como la de Grace Starry West en “Going by the Book: Classical Allusions in Shakespeare’s *Titus Andronicus*” (1982) deben ser totalmente desdeñadas:

The young Shakespeare, we are told, is trying to adapt the techniques of narrative poetry to drama and does not succeed in creating believable action and dialogue (1982: 63).

The distance between the beautiful language and the horrible events of this play creates a distance between the play and the audience. In the view of most critics, neither the characters nor the actions are believable and, hence, we cannot for a moment, or at least not for many moments, believe in the play. Because of their literary language the characters appear unconvincingly thin. Shakespeare has failed in his effort to create the impression of “real” people and “real” actions (1982: 73).

La escena isabelina era una ilusión para el espectador, consciente en todo momento de este plano imaginario de la escena. La obra no tiene por qué ser verosímil para ser valorada, y la construcción dramática de los personajes no perseguía convertir al actor en un ser humano. Frente a posturas como las de West, nos adherimos a las planteadas por críticos como Andrew V. Ettin. En primer lugar, Ettin señala, frente a posturas como las de Martindale, la utilización magistral que Shakespeare hace de las alusiones a Ovidio e indica que “allusion could be used to complicate our response toward what we see and hear on the stage” (1970: 329)⁴⁷. En segundo lugar, Ettin plantea su convicción de que Shakespeare utilizó la retórica ovidiana con la finalidad de presentar al personaje como:

A mere object of contemplation. The similes oblige us to see the physical manifestation of the suffering, rather than a suffering person. Indeed they do destroy the individuality of the sufferer, even her humanity, by abstracting and generalizing, by demonstrating the reduction of person to object (1970: 338).

4.2.2.3. Metamorfosis y Corrupción Física

Las manifestaciones físicas que observamos en *Titus* muestran la corrupción física de los personajes a través del asesinato, la violación, la mutilación y la transformación de la carne humana en comida. Estos mismos elementos son encontrados en las narraciones poéticas de Ovidio, en las que somos testigos “of shapes transformde to bodies straunge” (I, i). Aunque Ovidio se refiere principalmente a la conversión de sus protagonistas en árboles, piedras, pájaros, ríos, lobos, perros etc., también podemos considerar que la mutilación y la violencia convierten al cuerpo en “straunge”. *Titus Andronicus* se distingue por mostrar no sólo de una manera verbal, sino también física, las entrañas, los órganos y destruirlos. Los miembros de Alarbus son “clean consumed” (I, i, 131) y “entrails feed the sacrificing fire” (147). De igual modo, al final de la obra, Titus reduce los cuerpos de Chiron y Demetrius “to dust” (186). La violencia ejercida sobre el cuerpo la observamos en Ovidio en historias como la de Alfeo, uno de los hijos de Níobe, asesinado por Febo, hijo de Latona, quien le desgarró las entrañas con una flecha y “when the steale was plucked out, a percell of his liver / Did hang upon the hooked heade” (VI, 316-17). En otra de las

⁴⁷ Ettin se opone a la opinión de Charles y Michelle Martindale en *Shakespeare and the Uses of Antiquity* (1994) cuando señalan que “the use of Shakespeare is making of Ovid is imitative, not allusive; educated members of the audience would recognize the presence of Ovid, but there is no question of any such complex interplay between the divergent meanings of the two texts as our more ingenious critics so often suppose” (1994: 23).

narraciones Marsias es castigado por Apolo, quien le arranca la piel dejando todos sus órganos al descubierto:

Nought else he was than one whole wounde. The griesly bloud did spin
From every part, the sinewes lay discovered to the eye,
The quivering veynes without a skin lay beating nakedly.
The panting bowels in his bulke ye might have numbred well,
And in his brest the shere small strings a man might easly tell (VI,494-98).

Tras la historia de Marsias, Ovidio narra la de Pélope, cuyo hombro izquierdo es arrancado y despedazado por su padre, para más tarde ser sustituido por otro de marfil por los dioses:

This shoulder at his birth was like his tother both in hue
And flesh, untill his fathers handes most wickedly him slue,
And that the Gods when they his limmes againe togither drue,
To joyne them in their proper place and forme by nature due (VI, 519-22)

Recordemos también la referencia al mito de Pélope en “Hero and Leander”. En la descripción que se hace de Leander leemos:

Even as delicious meat is to the taste,
So was his neck in touching, and surpassed
The white of Pelops' shoulder (63-65).

Mientras que Marlowe destaca la belleza del cuerpo de Pélope, para Shakespeare este tipo de narraciones inspiran imágenes de mutilación y violencia contra el cuerpo. De nuevo es interesante volver a la versión cinematográfica de la obra que Julie Taymor ha realizado recientemente. Taymor introduce una escena en su película en la cual el nieto de Titus encuentra una tienda en la que se venden restos de estatuas romanas. La cámara se recrea en los distintos miembros del cuerpo que aparecen separados del tronco, como son cabezas, piernas y, especialmente, manos. Boy Lucius compra dos manos y se las regala a Lavinia. Tal vez la escena procede en su totalidad de la imaginación de su directora. Pero tras la lectura de Ovidio, la imagen de Lavinia con estas manos de mármol no puede sino trasladarnos a la imagen ovidiana de Pélope con el hombro de marfil. Ya señalábamos que la propia directora admite haber sido influenciada por Ovidio al realizar la película. El hecho de que las manos de Lavinia aparezcan como partes de una estatua podría también reflejar la visión crítica de Taymor al presentar a unos personajes dramáticos que nada tienen que ver con seres humanos. Son elementos dramáticos a través de los cuales fluye una

retórica tan rica y compleja, que funciona en detrimento de la creación de lo que muchos críticos como West buscan en la obra, es decir, personas.

Otro ejemplo de mutilación en las narraciones de Ovidio la encontramos de nuevo en la rivalidad entre Polifemo y Acis por el amor de Galatea. Guiado por los celos, Polifemo amenaza con despedazar a Acis:

If I catch him he shall feele that in my body is
The force that should bee. I shall paunch him quicke. Those limbes of his
I will in peeces teare, and strew them in the feeldes, and in
Thy waters, if he doo thee haunt (XIII, 1015-18).

La venganza final de Titus consiste en despedazar los cuerpos de Chiron y Demetrius para servirlos como banquete a su madre Tamora. El paralelismo más evidente con esta situación lo encontramos de nuevo en la historia de Filomela. Al igual que le ocurre a Chiron y a Demetrius, Itis es degollado y mutilado para, más tarde, ser cocinado y presentado ante su padre como banquete:

The tother sister slit
His throte. And while some life and soule was in his members yit,
In gobbits they them rent: whereof were some in Pipkins boyld,
And other some on hissing spits against the fire were broyld:
And with the gellied bloud of him was all the chamber foyld (VI, 814-18).

Al igual que Tamora aparece “eating the flesh that she herself hath bred” (V, iii, 61), Ovidio describe cómo Tereo, “sitting in the throne of his forefathers, fed / And swallowed downe the selfe same flesh that of his bowels bred” (VI, 824-25). No es éste el único momento en el que observamos en Ovidio un cuerpo humano cocinado. Ovidio relata cómo en uno más de sus desafíos a Júpiter, Licaón “went and cut the throte, / Of one that laye in hostage there which was an Epyrote: / And part of him he did to rost, and part he did to stew” (I, 263-65).

4.2.2.4. Hécuba: Metamorfosis del dolor

Otro de los momentos en los que la violencia contra el cuerpo humano aparece es en la narración de la historia de Hécuba que, presa del dolor, le arranca los ojos a Polimnéstor por haber matado a su hijo Polidoro. Ovidio relata como Hécuba:

Did in the traytors face bestowe her nayles, and scratched out

His eyes: her anger gave her hart and made her strong and stout.
 Shee thrust her fingars in as farre as could bee, and did bore
 Not now his eyes (for why his eyes were pulled out before),
 But bothe the places of his eyes berayd with wicked blood (XIII, 673-77).

En el libro XIII de la *Metamorfosis* encontramos la trágica historia de Hécuba, mencionada en varias ocasiones en la obra. Es tal la importancia de esta historia que estudios de la obra como el de Barbara A. Mowat “Lavinia’s Message: Shakespeare and Myth” (1983), han llegado incluso a afirmar que “despite Lavinia’s insistence on the centrality of the Philomela story, the larger shaping myth is actually that of Hecuba’s Revenge, into which the Philomela myth and others are embedded” (1983: 59). En el primer acto, Demetrius, tras el sacrificio de Alarbus, consuela a su madre comparando su historia con la de Hécuba:

Demetrius: (...) but hope withal
 The self-same gods that armed the queen of Troy
 With opportunity of sharp revenge
 Upon the Thracian tyrant in his tent
 May favour Tamora, the queen of Goths
 (When Goths were Goths and Tamora was queen),
 To quit the bloody wrongs upon her foes (I, i, 138-44).

La historia de Hécuba presenta numerosas semejanzas con la de Tamora. Ambas son reinas cuyo poder ha sido destruido⁴⁸. Pero ante todo son madres, rotas por el dolor ante la muerte de un hijo e inclinadas hacia la venganza. Tamora aparece como “[to] vengeance consecrate” (I, i, 621) y Hécuba “too vengeance shee her bent, / Enforcing all her witts too fynd some kynd of ponnishment” (XIII, 654-55). Políxena, hija de Hécuba, es sacrificada para apaciguar el alma de Aquiles al igual que Alarbus es sacrificado *ad manes fratrum* (I, i, 101), es decir, para calmar el alma de los hijos de Titus⁴⁹. Ovidio compara el dolor y la furia de Hécuba “as a Lyon robbed of her whelpes” (XIII, 656), y Titus aconseja a Marcus cautela ante Tamora, ya que: “if you hunt these bear-whelps, then beware: / The dam will wake, and if she wind ye once / She’s with the lion deeply still in league” (IV, i, 96-98).

⁴⁸ La descripción de Hécuba en Ovidio es la siguiente: “Whoo late wart Priams wyfe, whoo late wart counted for too bee / The flowre of Asia in his flowre, and Queene of moothers all: / But now the bootye of the fo as evill lot did fall, / And such a bootye as the sly Ulysses did not passe / Uppon her, saving that erewhyle shee Hectors moother was” (XIII, 577-81).

⁴⁹ Ovidio señala cómo Aquiles reclama este sacrificio en estos versos: “Unmyndfull part yee hence of mee O Greekes? and must / My merits thanklesse thus with mee be buryed in the dust? / Nay, doo not so. But too thentent my death dew honour have / Let Polyxene in sacrificyse bee slayne uppon my grave” (XIII, 532-35).

Sin embargo, como claro contraste de la relación entre Tamora y Hécuba, en el acto cuarto ésta es identificada con Lavinia cuando su sobrino compara el dolor de su tía con el de “Hecuba of Troy (...) / [who] ran mad for sorrow” (IV, i, 19-20). Miola observa que esta doble comparación “signals, perhaps ironically, the transfer of the revenge initiative from Tamora and the Goths to Lavinia and the Andronici” (1983: 60). Mowat y también Waith han señalado que no es Tamora la que principalmente se identifica con Hécuba en la obra, sino que es Titus quien se identifica más claramente con la tragedia que ésta sufre. Hécuba pierde a su única hija, llora la muerte de los numerosos hijos que ha perdido a manos de Aquiles y se enfrenta a la mutilación de su hijo Polidoro. El dolor de Hécuba, la descomposición de toda su familia y la crueldad de su venganza hacen que “at the end it is Titus rather than Tamora who produces an effect like that of Ovid’s Hecuba, for whom even the gods felt pity when revenge had dreadfully transformed her” (Waith 1988a: 50).

La tragedia sufrida por Hécuba es referida en numerosos textos de la época. Ya en *Gorboduc*, el rey lamenta su desgracia haciendo mención a la historia de Hécuba y Príamo:

Gorboduc: “Oh, no man happy till his end be seen.”
If any flowing wealth and seeming joy
In present years might make a happy wight,
Happy was Hecuba, the woefull’st wretch
That ever liv’d to make a mirror of;
And happy Priam, with his noble sons
And happy I, till now, alas, I see
And feel my most unhappy wretchedness (III, i, 11-16).

En “The Rape of Lucrece”, Lucrece observa un cuadro en el que se presenta a Hécuba llorando la muerte de su hijo. Lucrece identifica su sufrimiento con el de la reina:

To this well-painted piece is Lucrece come,
To find a face where all distress is stelled.
Many she sees where cares have carved some,
But none where all distress and dolour dwelled;
Till she despairing Hecuba beheld,
Staring on Priam’s wounds with her old eyes,
Which bleeding under Pyrrhus’ proud foot lies (1443-49).

4.2.2.5. Las piedras en *Titus* y la *Metamorfosis*

También en la *Metamorfosis* encontramos la historia de Níobe en el libro VI. De nuevo Ovidio nos presenta el dolor de una madre que ve la destrucción de la dinastía de Tebas cuando sus siete hijos son asesinados por la diosa Latona⁵⁰. La descripción que Marcus hace de sí mismo como “a stony image, cold and dumb” (III, i, 259), ante el espectáculo que supone observar la mutilación de su sobrina y de su hermano junto a las dos cabezas de sus sobrinos, recuerda la reacción de Níobe al ver a sus hijos muertos, reacción que nos traslada a la de Hécuba al ver a su hijo Polidoro. Ambas quedan inmóviles y en silencio como las piedras. De hecho, Níobe se transforma en una de ellas ante la visión de sus hijos asesinados:

In all hir bodie was no life. For even hir verie tung
 And palat of hir mouth was hard, and eche to other clung.
 Hir Pulses ceased for to beate, hir necke did cease to bow,
 Hir armes to stir, hir feete to go, all powre forwent as now,
 And into stone hir very wombe and bowels also bind (VI, 388-92).

La reacción de Titus es, por un instante, la misma que la de las dos madres. Pese a que según Marcus, “now is a time to storm” (III, i, 264), la pregunta que le hace a su hermano: “why art thou still?” (III, i, 264) muestra el estado en el que Titus se encuentra. Un estado que se traduce en carcajada y no en lágrimas, ya que las atrocidades a las que ha sido expuesto le han dejado sin “another tear to shed” (III, i, 267). Al igual que Titus, tras la muerte de Polidoro, Hécuba aparece:

Dumb for sorrow.
 The anguish of her hart forclosde as well her speech as eeke
 Her teares devowring them within. Shee stood astonyed leeke
 As if shee had beene stone (XIII, 645-48).

Una de las escenas en las que Titus aparece como un padre desgarrado por el dolor ante la ejecución de sus hijos muestra como imagen central la de las piedras. Ante la impasibilidad de los jueces que ignoran sus súplicas, Titus decide dirigir sus ruegos a las piedras:

Titus: Therefore I tell my sorrows to the stones;
 Who, though they cannot answer my distress,
 Yet in some sort they are better than the tribunes
 For that they will not intercept my tale.
 When I do weep, they humbly at my feet
 Receive my tears and seem to weep with me,
 And were they but attired in grave weeds

⁵⁰ Véase referencia a Latona en *Friar Bacon* viii, 69.

Rome could afford no tribunes like to these.
A stone is soft as wax, tribunes more hard than stones;
A stone is silent and offendeth not,
And tribunes with their tongues doom men to death (III, i, 37-47).

En estos versos de Titus podemos apreciar ciertos paralelismos con las descripciones que de las piedras aparecen ya en la *Metamorfosis*. En el libro primero, tras la destrucción del mundo por parte de Júpiter, Ovidio introduce la historia de Deucalión y Pirra. Con ellos, aparece de nuevo la regeneración de las especies y, una vez más, la tierra comienza a florecer y a convertirse en un lugar habitable para el hombre. Incluso las piedras sufren una metamorfosis y de ser elementos rígidos e inertes se convierten en fuente de vida y adoptan forma humana:

The stones (who would beleve the thing, but that the time of olde
Reportes it for a stedfast truth?) of nature tough and harde,
Began too warre both soft and smoothe: and shortly afterwarde
Too winne therwith a better shape: and as they did encrease,
A myldelr nature in them grew and rudenesse gan to cease.
(...)
Such partes of them where any juice or moysture did abound,
Or else were earthie, turnd too flesh: and such as were so sound
And harde as would not bow nor bende did turne too bones: againe,
The part that was a veyne before, doth still his name retaine.
Thus by the mightie powre of Gods ere longer time was past,
The mankinde was restorde by stones (I, 476-80, 485-90).

Recordemos el momento en *Tamburlaine II* en el que se hace referencia a este mito en un contexto militar que refleja los continuos deseos de victoria y de poder del protagonista:

Tamburlaine: And proud Orcanes of Natolia
With all his viceroys shall be so afraid,
That, though the stones, as at Deucalion's flood,
Were turn'd to men, he should be overcome (III I, iv, 34-37).

En *Titus* (III, i, 37-47) observamos también la transformación imaginaria que convierte a las piedras en unos tribunos compasivos, mientras que la actitud de éstos es descrita a su vez como dura y seca como las piedras. En las palabras de Titus observamos, por lo tanto, una doble metamorfosis. La descripción de la dureza y frialdad de los jueces y tribunos como la de las piedras es convertida en una característica general del ser humano en estos versos de Ovidio: "Of these are we the crooked ympes, and stonie race in deede, / Bewraying by our toying life, from whence we

doe proceede” (I, 493-94). Sin embargo, por el contrario, una de las capacidades que adoptan las piedras una vez que adquieren características humanas es la de la compasión, el sufrimiento y el llanto, tanto en los versos de Titus como en ciertos pasajes de Ovidio. Por ejemplo, Níobe, ya convertida en piedra “there upon a mountaines top / She weepeth still in stone: from stone the drierie teares do drop” (VI, 394-95). Filoctetes, abandonado por Ulysses en la isla de Lemnos “dooth move / The verry flints with syghes and grones” (VI, 58-59).

4.2.2.6. Las Cuatro Edades

La narración de la historia de Deucalión y Pirra completa un ciclo evolutivo de regeneración y de destrucción en la tierra iniciada con la descripción que Ovidio hace de las Cuatro Edades en su libro primero. La evolución del argumento de *Titus Andronicus* adquiere un gran significado si realizamos una comparación de tal desarrollo con la narración de estas Cuatro Edades. En este primer capítulo, Ovidio describe las características que convirtieron a la Edad de Oro en una época en la que reina la felicidad y la armonía bajo el mando de Saturno⁵¹. Tras ser destronado por su hijo Júpiter, se produce un deterioro paulatino que transformará esa edad dorada en una de plata, seguida de una de bronce y, finalmente, la última, de hierro. Los elementos que dominan en esta última etapa, donde “all mischief rushed forth” (I, 146), son la enemistad entre miembros de una misma familia, las guerras, el fraude, el engaño y la ambición que destierran a la sinceridad, lealtad y paz reinantes en la Edad de Oro⁵². Es decir, la Edad de Hierro presenta “Craft, Treason, Violence, Envie, Pryde and wicked Lust to win” (I, 148). En *Tamburlaine I*, por ejemplo, se describe el enfrentamiento entre Júpiter y Saturno. Los deseos de poder de Tamburlaine hacen identificar su fuerza con la de Júpiter y a su gobierno de destrucción con la edad de hierro:

Tamburlaine: The thirst of reign and sweetness of a crown,
That caus'd the eldest son of heavenly Ops
To thrust his dotting father from his chair,
And place himself in the imperial heaven,
Mov'd me to manage arms against thy state.
What better precedent than mighty Jove? (*TI II*, vii, 12-17).

⁵¹ Véase Harry Levin, *The Myth of The Golden Age in the Renaissance* (1970).

⁵² Véase “The Rape of Lucrece” 56-60.

En “Hero and Leander” Marlowe hace también referencia a esta sucesión entre padre e hijo, entre orden y caos:

Saturn and Ops began their golden reign.
Murder, rape, war, lust and treachery
Were with Jove closed in Stygian empery
But long this blessed time continued not (456-59).

En *Titus* Roma se presenta como “an iron city” (Miola 1983: 63). La gran mayoría de las cualidades negativas que Ovidio atribuye a la última edad se encuentran reflejadas en la situación creada en Roma, que se convierte en “a wilderness of tigers” (III, i, 54), donde la violación, el asesinato, la ambición, la venganza, el engaño y el abandono de los valores familiares son las principales piezas. La siguiente descripción de Ovidio de los acontecimientos que reinaban en la Edad de Hierro podrían también definir el universo creado por Shakespeare en *Titus Andronicus*:

Yea seldome time doth rest
Betweene borne brothers such accord and love as ought to bee,
The goodman seekes the goodwives death, and his againe seekes shee.
The stepdames fell their husbands sonees with poyson do assayle.
To see their fathers live so long the children doe bewayle.
All godlynesse lyes under foote. And Ladie Astrey last
Of heavenly vertues from this earth in slaughter drowned past (I, 164-70).

Ovidio concluye la descripción de esta última edad mencionando la ausencia de la diosa Astrea, diosa de la justicia en ese mundo⁵³. Titus hace una alusión explícita a esta conexión entre Roma y la Edad de Hierro al indicar la ausencia de justicia en la ciudad a través de la referencia que Ovidio hace al abandono de Astrea: “*Terras Astrea reliquit*: be you remembered, Marcus, / She’s gone, she’s fled” (IV, iii, 4-5). Ovidio señala cómo en la Edad de Oro, presidida por la diosa de la justicia:

There was no feare of punishment, there was no threatning lawe
In brazen tables nayed up, to keepe the folke in awe.
There was no man would crouch or creepe to Judge with cap in hand,
They lived safe without a Judge in every Realme and lande (I, 105-08).

Sin embargo, en *Titus Andronicus* oímos decir a Titus: “I will go get a leaf of brass / And with a gad of steel will write these words” (IV, i, 101-02). En este caso, las leyes sí son impresas en unas tablas

⁵³ Véase Frances Yates, “Queen Elizabeth as Astraea” (1947) para un amplio desarrollo sobre las connotaciones sociales y políticas de esta diosa en estos años.

de bronce que anuncian la decisión de los Andronici de adoptar la venganza como ataque contra los godos. Del mismo modo, oponiéndose a esta descripción de la Edad de Oro que realiza Ovidio, en *Titus* Shakespeare nos presenta la imagen de un general derrotado, arrodillado y suplicante ante la indiferencia de los jueces, como hemos visto anteriormente. Otro de los elementos que definen la Edad de Hierro para Ovidio es la ambición del hombre, que le hace excavar la tierra en busca de riquezas:

But eft they gan to digge
And in the bowels of the ground unsaciably to rigge,
For Riches coucht and hidden deepe in places nere to Hell (I, 155-57).

En *Titus* observamos en la actitud de Aaron al enterrar y más tarde desenterrar una bolsa con oro, que implicaría a Martius y a Quintus en el asesinato de Bassianus, esta misma ambición, no ya sólo de riquezas, como presentan los hombres de la Edad de Hierro en Ovidio, sino también una ambición de poder y, principalmente, un deseo de destrucción⁵⁴.

La descripción de las Cuatro Edades de Ovidio era un texto que, junto con la *Cuarta Bucólica* de Virgilio, “appeared in various forms throughout the English and Continental Renaissance, permeating nearly every aspect of art and culture” (Miola 1983: 62). Debido a esta familiaridad con los textos, A.C.Hamilton, en *Early Shakespeare* (1967), considera clara una conexión también entre *Titus* y la *Cuarta Bucólica* de Virgilio, en la cual aparece la predicción de la llegada de una nueva Edad de Oro. Virgilio escribe:

Now is come the last age of the song of Cumae; the great line of the centuries begins anew.
Now the Virgin returns, the reign of Saturn returns; now a new generation descends from
heaven on high (citado en Palmer 1972: 324).

Según Hamilton, la obra parodia la *Cuarta Bucólica* mostrando un mundo en el que un emperador llamado Saturnino reina en un mundo en el que la justicia, sin embargo, no está presente (1960: 82-83). La virgen a la que Virgilio se refiere no toma la forma de la justicia, de Astrea en la obra, sino de una mujer violada, y el niño, que según la *Cuarta Bucólica* debía nacer para redimir al mundo, aparece en la obra como fruto de la relación ilícita entre Aaron y Tamora.

⁵⁴ Véase Robert S. Miola, “*Titus Andronicus* and the Mythos of Shakespeare’s Rome” (1981: 91-92). Marion Wynne-Davies en “The Swallowing Womb: Consumed and Consuming Women in *Titus Andronicus*” señala con respecto a esta acción de Aaron que “mining for gems and precious metals is often described as rape; and this occurs in *Titus* when the Moor digs for gold in Act II, scene iii. The earth is both castrating and raped, consumed and consuming” (1991: 143).

La elección por parte de Shakespeare del nombre de Saturninus para designar al emperador de Roma hace, de nuevo, referencia explícita a esa Edad de Oro que Roma abandona⁵⁵. El nombre del emperador en la obra invierte por un lado todos los valores que lleva implícito Saturno como principal dirigente de la Edad de Oro. Sin embargo, Palmer señala cómo la siguiente referencia de Aaron muestra el doble significado que este nombre adquirió en la época renacentista:

Aaron: Madam, though Venus govern your desires,
Saturn is dominator over mine.
What signifies my deadly-standing eye,
My silence and my cloudly melancholy,
My fleece of wooly hair that now uncurls
Even as an adder when she doth unroll
To do some fatal execution?
No, madam, these are no venereal signs,
Vengeance is in my heart, death in my hand,
Blood and revenge are hammering in my head (II, iii, 30-39).

Saturno es, en este pasaje, una influencia planetaria instigadora de venganza y de muerte. Las representaciones iconográficas medievales y renacentistas reflejan a Saturno llevando una guadaña o una hoz. En primer lugar, esta imagen se identificaba con la muerte representada como un segador. En segundo lugar, Saturno era tradicionalmente relacionado con el rey griego Cronos, que reflejaba el poder destructor del tiempo. En tercer lugar, la guadaña simbolizaba la castración de Urano por su hijo Saturno. La relación entre Saturno con la muerte y la mutilación se completa con la que se establece entre el dios y el canibalismo. Sosteniendo la guadaña en una mano, con la otra Saturno sujeta a un niño al que está a punto de devorar. A todo esto, Palmer añade que :

This macabre detail owes its origin to the myth in which Saturn devours all his male children, except Jupiter, Pluto and Neptune. He was also sometimes depicted holding a snake with its tail in its mouth, which seems to suggest similar propensities. These iconographical attributes correspond closely to the two related crimes in *Titus Andronicus*: mutilation and cannibalism (1972: 325).

⁵⁵ Con respecto a la elección del nombre Saturninus para el emperador en *Titus* Bullough señala que “there was an emperor in the third century named Saturninus. Ammianus Marcellinus in his *History* tells of a Roman general Saturninus who under Valens during he reign of Theodosius the Great was given command of the cavalry but was unable to prevent the barbarians from getting through the passes into Thrace (Bk.xxi.8.6-8). Later (in A.D.378) this Saturninus escaped from the battle in which Valens was killed (Bk.xxxi.13.6-10). But the name could have been taken (like many others in this play) from Plutarch, whose life of Caius Marius contains a Lucius Saturninus who urged Marius to accept the consulship for a third time when the latter was pretending not to want the office” (1966: 10-11).

4.2.2.7. Pitágoras: Continuidad y Cambio Político

Para concluir con nuestro análisis comparativo entre la *Metamorfosis* de Ovidio y *Titus Andronicus*, debemos referirnos a la relevancia que el libro XV puede tener para *Titus* con respecto a la base temática y argumental sobre la que Shakespeare construye su obra. A lo largo de todas las narraciones poéticas de Ovidio, somos testigos de numerosas transformaciones y cambios continuos. Al final de la *Metamorfosis*, Pitágoras expone cómo la naturaleza de todas las cosas consiste en ese cambio, en esa metamorfosis. Nada, según Pitágoras, se descompone hasta llegar a la desaparición y a la destrucción final, sino que todo cambia continuamente y se transforma. Para Pitágoras todo está expuesto a esa transformación, los ríos, la tierra, el agua, el fuego, el aire, las noches, los días, los años, las estaciones, las edades, los colores y, por supuesto, el ser humano. Recordemos que antes de morir Faustus menciona estas teorías y exclama angustiado:

Faustus: Ah, Pythagoras' *metempsychosis*, were that true
 This soul should fly from me, and I be changed
 Unto some brutish beast.
 All beasts are happy, for when they die
 Their souls are soon dissolved in elements (V, ii, 184-88)⁵⁶.

Según Pitágoras, el hecho de comer seres vivos es una característica fundamental de una Edad de Hierro corrupta y depravada, ya que, según este autor, el alma de cualquier ser vivo puede transmigrar al cuerpo de otro ser; el acto de comer seres vivos es un acto de canibalismo y un gran ejemplo de la depravación que vive la Edad de Hierro. Según Clifford Chalmers Huffman en "*Titus Andronicus: Metamorphosis and Renewal*" (1972), los siguientes versos de Pitágoras "may well have been in Shakespeare's mind while he composed the play" (1972:734):

And let us not Thyesteslyke thus furnish up our boordes
 With bloodye bowells. Oh how leawd example he avoordes?
 How wickedly prepareth he himself too murther man
 That with a cruell knyfe dooth cut the throte of Calf, and can
 Unmovably give heering too the lowing of the dam,
 Or sticke the kid that wayleth lyke the little babe, or eate
 The fowle that he himself before had often fed with meate?
 What wants of utter wickedness in woorking such a feate?
 What may he after pass too doo? (XV, 515-23).

⁵⁶ Véase también *Friar Bacon and Friar Bungay* ix, 29. En *Endymion* uno de los personajes es Pythagoras.

La imagen final de Tamora comiéndose a sus hijos hace que la Roma de *Titus* se convierta en la imagen de una sociedad corrupta y en declive, como la que Pitágoras denuncia. Los habitantes de esta sociedad no sólo experimentan metamorfosis que les confieren naturalezas salvajes y agresivas, como en el caso de Aaron, Tamora, Chiron y Demetrius, identificados con animales de presa, sino que además, como en el caso de Lavinia, las transformaciones no implican continuidad y regeneración como en el caso de Dafne, sino destrucción, violencia y, finalmente, muerte. Tal y como señala Hamilton, “Shakespeare challenges Ovid (...) Both in the culture style and in the violence rendered through the style Shakespeare seeks to overgo Ovid” (1967: 65).

Shakespeare adopta en *Titus Andronicus* una visión política que, ya desde el prefacio, Golding también señala, como ya vimos:

For it the States that on the earth the roome of God supply,
Declyne from vertue untoo vice and live disorderly,
Too Eagles, Tygres, Bulles, and Beares, and other figures straunge,
Bothe too theyr people and themselves most hurtfull doo they chaunge (Preface 89-92)

Shakespeare, como hemos podido comprobar, adopta una retórica ovidiana en muchos de sus pasajes, además de tomar como modelos para sus argumentos historias como las de Filomela o Hécuba, principalmente. Sin embargo, más allá de las meras similitudes que podamos encontrar en ambas, la relevancia en *Titus Andronicus* de la introducción de la historia de Filomela radica también en el hecho de que, como apunta Miola, “like Shakespeare, Ovid tells the tale of a foreign invasion that overturns all civilized order and values” (1983: 60). La violación de Lavinia rompe “the family and the sacred bonds that tie it together (...) Because Philomela is the daughter of a king, the destruction of her familial bonds threatens all civil and natural order” (1983: 61). La narración de Ovidio no sólo sirve como apoyo a la estructura argumental de la obra, sino a la organización temática y simbólica de ésta. Las historias de Hécuba, de Níobe y de Titus reflejan la recurrencia del tema de la “destruction of a noble house where the parent is destroyed through the destruction of the children” (Mowat 1981: 61). Esa descomposición política es la que debe ser subsanada al final de la obra. Como señala Marcus, utilizando la imagen del cuerpo político, los romanos deben “knit again (...) / These broken limbs againt into one body” (V, iii, 69, 71). Para Pitágoras, también la continuidad y el cambio es propiedad de los Estados, de la política y, en especial, describe una Roma en proceso de crecimiento y prosperidad: “this towne then chaungeth by increase the forme it had alate, / And of the universall world in tyme to comme shall hold / The sovereintye” (XV, 479-81). En *Titus* observamos una Roma que evoluciona desde una ciudad triunfante tras la llegada

de un general victorioso después de las guerras contra los godos hasta llegar a ser un foco de crueldad y corrupción, que, irremediablemente a través de la violencia, sin embargo, comienza a sentar los cimientos de una nueva civilización en manos de Lucius. En este punto es donde consideramos que la visión comparativa de Huffman entre el libro XV de la *Metamorfosis* y el desarrollo y conclusión de *Titus* es muy apropiada. Huffman señala que:

In *Titus Andronicus*, Rome, now in an Iron Age of brutality, must find the virtue and the justice of the Golden Age if there is to be continuity. There will be not revenge, but renewal; and just as Pythagoras's discourse enables Numa to return to Rome and rule well, so Lucius's evocation of "love" paves the way for his return and future happy rule. Looking beyond individual transformations to an underlying concern with continuity through change, Shakespeare will present a political and moral metamorphosis taking place within late-Imperial Christian Rome (1972: 735).

4.3 Contexto literario de la época

4.3.1. Introducción

Gran parte de la crítica que ha atacado el valor literario de *Titus Andronicus* ha utilizado como punto de referencia, a la hora de analizar el texto, obras escritas por Shakespeare en un periodo muy posterior a la fecha de composición de *Titus*. Esto ha llevado a muchos estudios a considerar la obra inferior en calidad; se ha dudado de la autoría del texto, y no se le ha otorgado el valor que la obra en sí pensamos que posee. Desde nuestro punto de vista, *Titus* debe ser analizada teniendo en cuenta principalmente cuáles son y de dónde proceden las convenciones teatrales con las que se da forma a la obra. El análisis comparativo de *Titus* con una serie de textos compuestos en una fecha cercana y anterior a la composición de nuestra obra es, en nuestra opinión, el mejor método para observar cómo ciertos elementos centrales en *Titus* aparecen como convenciones teatrales ya arraigadas en textos como, por ejemplo, *Corboduca* (1561-62). Compartimos la postura de críticos como G.K. Hunter, que, en "Shakespeare and the Traditions of Shakespeare" (1997), señala que "[a] comparative study of dramatic techniques can give central information about the plays themselves" (1997: 124). A través de este análisis comparativo, Hunter propone resaltar "the traditions and techniques of tragedy that Shakespeare inherited from his professional predecessors and from the most esteemed literary figures of his own age" (1997: 124). Es justo eso lo que pretendemos hacer en esta sección.

Consideramos que para realizar un correcto análisis de *Titus Andronicus* es imprescindible llevar a cabo una reconstrucción del contexto teatral de la época en la que la obra fue compuesta.

Para ello, hemos seleccionado un grupo de obras que datan desde 1560 hasta 1594 como son: *Gorboduc* (1561-62), *Apianus and Virginia* (1563), *Cambises* (1569), *The Misfortunes of Arthur* (1587-88), *The First Part of Tamburlain* (1587), *The Second Part of Tamburlain* (1588), *The Battle of Alcazar* (1588-89), *The Tragical History of Dr Faustus* (1588), *The Jew of Malta* (1590), *Arden of Feversham* (1591), *The Spanish Tragedy* (1592), *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* (1594), *Lochrine* (1594) y *The Wounds of Civil War* (1594). El análisis de una temática y un simbolismo común que *Titus* comparte con estas obras nos adentrará en un conjunto de textos que intercambian y comparten una misma tradición literaria. En primer lugar, observamos cómo la construcción de todas ellas responde, al igual que *Titus*, a una combinación entre lo clásico y lo vernáculo, entre la tradición senequista y ovidiana y la tradición procedente de las “morality plays” y de textos como *The Mirror for Magistrates*. En segundo lugar, encontramos en muchos de estos textos una serie de núcleos temáticos y metafóricos que, a su vez, son esenciales en la construcción de *Titus*.

No es nuestro propósito analizar cada una de estas obras. Nuestro objetivo consiste en observar cómo ciertos elementos centrales en la construcción de *Titus* aparecen y funcionan también en otras obras de la época. Sin perder nunca de vista la originalidad de cada texto⁵⁷, el descubrimiento en estas obras de multitud de elementos comunes nos hace ver a *Titus Andronicus* como una obra perfectamente integrada en la evolución y transformación que el teatro inglés está sufriendo durante esta segunda mitad del siglo XVI. Consideramos crucial penetrar este espacio teatral para poder así refutar opiniones que rechacen la obra basándose en elementos que, no sólo no desvirtúan el texto, sino que le dan su significación.

Hay un elemento que debemos tener en cuenta a la hora de destacar el valor literario de *Titus Andronicus*. Shakespeare está comenzando a escribir drama. Posteriormente, su capacidad teatral se irá desarrollando hasta llegar a una etapa de madurez que observaremos en sus tragedias principales. En el momento en el que Shakespeare está escribiendo *Titus*, el autor está experimentando con un lenguaje y una temática con los que los dramaturgos de la época están, a su vez, creando sus propios textos. Aparecen una temática y un lenguaje teatral compartido que se entrecruzan de unos textos a otros. Debemos, en este punto, volver a incidir en algo que ya hemos

⁵⁷ Mientras que Chambers señala que los dramaturgos isabelinos utilizaban las mismas fuentes clásicas y vernáculos y presentaban, por lo tanto, un estilo común, sin embargo puntualiza: “I do not suggest that they all handled the common style in exactly the same fashion. No doubt each man wore his rue with a difference. And if we had a sufficient body of undisputed dramatic work from each, we might determine the various ways in which the common elements were combined and modified, and get a clear conception of dramatic personalities (...) Unfortunately the available material is extremely scanty. The number of plays which there is external evidence for assigning to any one writer only ranges from two to seven, and the evidential value of some of these is small, because they are only preserved in hopelessly corrupt texts or are complicated by an indefinite account of collaboration” (1944: 26).

señalado a la hora de analizar la autoría de *Titus Andronicus*. Debemos tener en cuenta, en todo momento, que, en muchas ocasiones, las obras eran producto de la colaboración de varios dramaturgos. Las tradiciones a las que respondían estas obras eran las mismas, el lenguaje que les servía de modelo era el que procedía de los autores clásicos, principalmente Séneca y Ovidio, y de una tradición vernácula que todos compartían. La aparición de una simbología semejante y de campos semánticos similares en diferentes obras es una prueba del intercambio estilístico que se producía durante estos años⁵⁸. Cada autor crea un texto original en sí mismo; sin embargo, los instrumentos que utilizan son comunes a todos. La visión que se tiene de *Titus Andronicus* tras la lectura de estas obras varía radicalmente frente a una visión en la que los puntos de referencia son obras posteriores del mismo autor. La riqueza literaria que se extrae tras la lectura de estos textos tiene su origen en la interrelación que se establece entre unos y otros. Esto hace que, tras la lectura en conjunto de estas obras, se transforme nuestra lectura individual de cada texto al observarlo siempre en relación a los demás.

Con respecto a la organización de este apartado, hemos estructurado las secciones en cuatro partes fundamentales. En primer lugar, como ya hemos señalado, queremos presentar a *Titus Andronicus* como una obra que reúne una tradición clásica y una tradición vernácula. Es decir, además de responder a una fusión de elementos ovidianos y senequistas, la construcción de *Titus* también depende de elementos procedentes de las “morality plays” y de la tradición que procede de *The Fall of Princes* y de *The Mirror for Magistrates*. Tanto en el primer como en el segundo apartado de este capítulo, nos ocuparemos de mostrar los elementos vernáculos que encontramos en *Titus* y su relación con la construcción de estos elementos en otras obras.

Con respecto al primer apartado, comprobaremos cómo la decadencia de Roma y de Titus como su principal mandatario responden a la tradición literaria que, ya en el siglo XIII, en el *De Casibus* de Boccaccio, comienza a centrar su atención en el trágico destino de muchos gobernantes. La narración del declive político de éstos adquiere de nuevo relevancia en el siglo XV con la

⁵⁸ Tal y como señala Jeffrey Masten en *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance* (1997): “In a scholarly field dominated by the singular figure of Shakespeare, it is easily forgotten that collaboration was the Renaissance English theatre’s dominant mode of textual production (...) Despite the broad range of figures and forces collaborating in playtexts, later considerations of Renaissance drama have nevertheless worked to construct an authorial univocality (...) The presumed universality of individuated style depends on a network of legal and social technologies specific to a post-Renaissance capitalist culture (e.g. intellectual property, copyright, individuated handwriting). Furthermore, the collaborative project in the theatre was predicated on erasing the perception of any differences that might have existed, for whatever reason, between collaborated parts. Moreover, writing in this theatrical context implicitly resists the notion of monolithic personal style (...) Indeed, the playwright of this era often thought to be most individuated – Shakespeare – has likewise been characterised by the diversity, protean quality, and expansiveness of ‘his’ language” (1997: 14-18).

traducción de la obra de Boccaccio llamada *The Fall of Princes* (1431-38) debida a Lydgate y, más tarde, con *The Mirror for Magistrates*, en 1559. La influencia de dichos textos será determinante sobre las obras que trataremos. Al igual que en *Titus Andronicus*, en muchas de las obras que hemos seleccionado para nuestro análisis comparativo, se plantea la decadencia de un régimen político y la caída de su gobernante. La actuación del mandatario y el grado de responsabilidad que éste adquiere en el destino de su gobierno serán conceptos fundamentales en el planteamiento de estas obras. Lo que en un principio parece regir el destino del gobernante en obras como la de Boccaccio, es decir, la voluntad divina o la arbitrariedad de la fortuna, poco a poco se irá trasladando hacia el terreno humano, sobre todo en *The Mirror for Magistrates*. El gobernante será, en última instancia, quien finalmente responda por el destino de su país. Este grado de responsabilidad se reflejará, de igual modo, en las obras de la época que estamos tratando, al crear un personaje que, progresivamente, irá interiorizando esta problemática, dando lugar a una mayor diversidad en su caracterización.

Con respecto a la influencia de las “morality plays”, en nuestro segundo apartado analizaremos cómo la caracterización que Shakespeare hace de Aaron responde a la tradición del “Vice” de las “moralities”. Mostraremos cómo la construcción de este personaje responde a una fusión entre la imagen del musulmán sangriento y el “Vice” de las “morality plays”. Como veremos, esta combinación de distintos elementos teatrales en la caracterización de Aaron aparece también en personajes como Muly en *The Battle of Alcazar*, Selimus en *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* o Barabas en *The Jew of Malta*. A su vez, todos ellos presentan características de “Vices”, como Ambidexter o Haphazard, protagonistas en *Cambises* y *Apus and Virginia* respectivamente. Los elementos centrales que dan forma a estos “Vices”, como son el engaño, la burla, la astucia o la complicidad con el público, serán fácilmente identificables en la construcción de Aaron.

El tercer elemento que analizaremos será el tratamiento metafórico que adquiere la violencia como elemento central en *Titus Andronicus* y su relación con la forma en la que otras obras presentan este tema. Para ello, comprobaremos cómo hay un campo semántico en *Titus* que se reitera en la mayoría de las obras que hemos seleccionado. Nos referimos, en primer lugar, a la continua repetición, tanto en *Titus* como en otros textos, de vocablos como “consume”, “swallow”, “devour”, “bowels” o “entrails” y su conexión metafórica con términos como “vomit”, “eat up”, “stomach”, “hunger” o “thirst”, entre otros. En segundo lugar, comprobaremos la

relación entre estos vocablos y la violencia como acto destructor y desintegrador del estado físico y emocional de los protagonistas y de la decadencia política del Estado.

En cuarto lugar, observaremos la relevancia que adquiere el tema de la venganza, no sólo como pieza esencial en *Titus*, sino también en un gran número de textos. Observaremos, en primer lugar, las posturas con respecto al tema de la venganza existentes en el siglo XVI. En segundo lugar, dedicaremos un amplio espacio al análisis de la construcción de la temática de la venganza en *Titus*. Dividiremos este análisis en tres partes en las cuales nuestro estudio continuará siendo comparativo. La primera de estas partes, se centrará en la descripción metafórica del bosque y en cómo éste se convierte en el principal escenario de la venganza. *The Battle of Alcazar* nos ofrecerá unos paralelismos lingüísticos con respecto a este tema interesantes de señalar. En segundo lugar, observaremos cómo ciertos elementos centrales para la consecución de la venganza, utilizados por Kyd en *The Spanish Tragedy*, se encuentran también plasmados en la construcción de la venganza en *Titus*. Por último, la retórica senequista ocupará la última sección de este capítulo. Observaremos cómo, en ciertos momentos en los que la venganza es central en *Titus*, el lenguaje senequista utilizado por Shakespeare es un lenguaje que comparten un gran número de obras al desarrollar este mismo tema.

Con respecto al criterio de elección de las obras, debemos señalar que hemos considerado imprescindible escoger obras que pertenecieran a líneas teatrales diversas y que, a la vez, presentaran temáticas comunes a las que plantea *Titus*. *Gorboduc* (1561-62), escrita por Sackville y Norton, y *The Misfortunes of Arthur* (1587-88), compuesta por Thomas Hughes, son obras tradicionalmente consideradas como senequistas⁵⁹. Estas obras fueron compuestas por un grupo de estudiantes de derecho de los “Inns of Court”, con una clara relación con miembros de la Corte y con una gran preparación política, que les permitía crear textos con un marcado enfoque político⁶⁰. Estas obras se compusieron principalmente como entretenimiento para la reina, y el público no

⁵⁹ Las otras dos obras tradicionalmente consideradas como senequistas y escritas durante los años en los que Séneca comenzó a adquirir mayor relevancia, sobre todo con la traducción de sus obras, fueron *Jocasta* (1566) de Gascoine y *Gismond of Salerne* (1567), uno de cuyos autores fue Robert Wilmot.

⁶⁰ Marie Axton en *The Queen's Two Bodies* (1977) señala: “How could a court as wise and witty as Queen Elizabeth's sit through *Gorboduc*? Many of the court saw it twice. The case of *Gorboduc*, originally played at the Inner Temple and later taken to court, epitomizes the common aspiration of both coterie and popular theatres – the bid for royal audience. Men of law and popular dramatists were alike, too, in their anxiety for the future of England, governed for the first time since before the Conquest by a virgin queen. In formulating advice and offering criticism in raising ghosts of ancient British kings to lend authority to their arguments or to play out exemplary tragedies, these lawyers had the advantage of their professional training and concerns. In particular, they thought a great deal about the nature of kingship. The circumstances of the Reformation, the antecedent body of ecclesiastical law, the shifts in land ownership relating to the crown, the peculiar circumstances of the Tudor succession were all factors which helped to shape their theories of kingship and to popularize them” (1977: ix).

tuvo acceso a ellas. El clasicismo de estas obras está patente en la construcción del texto a través de una retórica elaborada que deja la acción en un segundo plano. La caracterización de los personajes es prácticamente nula, ya que sirven como meros instrumentos para la elaboración de este tipo de lenguaje. La aparición de textos cuyos versos constituyen, en muchos casos, traducciones literarias de versos senequistas, la utilización de elementos como los fantasmas, las continuas alusiones a temas como la venganza, la violencia, la oposición entre padres e hijos o la aparición de pasajes en los que los personajes se dejan arrastrar por una pasión desmedida hacen de estos textos el principal ejemplo de clasicismo en estos años. Sin embargo, la finalidad de las obras delata una gran influencia teatral vernácula ya que ambos textos se presentan como lecciones morales para los gobernantes⁶¹. Es decir, la tradición de *The Fall of Princes* y de *The Mirror for Magistrates*, en la que se expone la caída política de los gobernantes y la ruina de sus Estados, es la base política y moral sobre la que se construyen estas obras. Pese a que la estructura de las obras sea clásica, el trasfondo temático principal, como ya observaremos, responderá a una tradición teatral inglesa y no clásica.

En *Apilus and Virginia* (1563), compuesta por R.Bowers, y en *Cambises* (1569), escrita por Thomas Preston, encontramos un tipo de obras llamadas “interludes”. Estas obras fueron compuestas para la Corte, pero más tarde fueron representadas públicamente en los teatros⁶². En ellas, se aprecia la tradición todavía alegórica de las “morality plays”. Permanecen los personajes abstractos y el personaje del “Vice”, que introduce elementos cómicos, grotescos, burlescos o lascivos que se entrelazan con los trágicos. El tema de la caída y castigo del gobernante, siguiendo la tradición de *The Mirror for Magistrates*, es una segunda línea de influencia en estos textos. En su mayor parte, la construcción de estas obras, al contrario que ocurre con *Gorboduc* o *The Misfortunes of Arthur*, está basada en elementos procedentes de la tradición teatral inglesa. Sin embargo, también aparecen elementos clasicistas, como son las continuas citas procedentes de textos ovidianos y senequistas; surgen, de nuevo, la venganza, la crueldad, la pasión y, por supuesto, una retórica marcadamente senequista en ciertas ocasiones. La combinación de todos estos elementos hace que aparezca sobre el escenario isabelino un tipo de obra en la que se fusionan tres líneas

⁶¹ Con respecto a *Gorboduc*, Clemen señala que “in this play the characters are merely an expedient whereby a train of events, essentially impersonal in itself, and designed solely to impart a moral, may be split up and distributed among a number of different speakers. *Gorboduc* is not conceived in terms of a dramatic conflict between living people, but as an ‘exemplum’ for a moral discourse, the ‘dramatic action’ becoming a mere side-issue” (1961: 61).

⁶² En esta línea teatral debemos incluir otras dos obras como fueron *Damon and Pythias* (1564) de R.Edwardes y *Horestes* (1566-67) de Pickering.

literarias diferentes que muestran la diversidad, complejidad y, sobre todo, riqueza que comienza a presentar el teatro inglés⁶³.

Como vemos, la fusión que encontraremos en *Titus* entre lo clásico y lo vernáculo ya comienza a adquirir un carácter relevante en estas obras. *Lochrine*, *Selimus*, *The Spanish Tragedy*, así como las obras de Marlowe, Lodge y Peele que compararemos con *Titus*, serán cruciales en la confirmación final de esta fusión entre elementos procedentes de ambas vertientes literarias. En primer lugar, estas obras presentan una clara evolución con respecto a *Gorboduc* y *The Misfortunes of Arthur*. Nos presentan un tipo de teatro destinado a la representación pública y no privada. La construcción de la obra responde más a un mayor interés en la acción, en la elaboración del argumento y en la relación entre elementos cómicos y trágicos. De igual modo, se comienza a prestar más atención a la construcción del personaje. Éste, por lo tanto, deja de funcionar como mero instrumento a través del cual se da rienda suelta a una retórica pasional y a un lenguaje cuyo principal fin es moral y político. Sin embargo, no se abandonan las continuas referencias políticas del texto, ni la aparición de alusiones a elementos clásicos y a temas senequistas, como serán, principalmente, la violencia y la venganza. La diferencia reside en que estos textos utilizan estos elementos clásicos para potenciar efectos teatrales que atraigan la atención del público. Tal y como señala Charlton, en estos momentos lo realmente importante en la obra es “its stage quality, its capacity to sway an audience in a theatre” (1946: clxx). En segundo lugar, pese a que estas obras acentúan el carácter popular y cómico de los “interludes”, apreciaremos cómo la alegoría y abstracción que presentaban estas obras desaparecen totalmente para dar paso a la total secularización de los temas y de los personajes.

Titus Andronicus se enriquece tras la lectura de estas obras al ampliarse nuestra comprensión del texto. El conocimiento de otras obras del entorno literario y de su lenguaje nos hace comprender la importancia que sobre el escenario debían tener estos conjuntos metafóricos y temáticos. La repetición de éstos debía fomentar la familiaridad del espectador con este tipo de construcción teatral, por lo que el éxito de la obra dependería en gran medida de la reiteración de un mismo esquema lingüístico, temático y de construcción del personaje. Para nuestro estudio, será esencial comprobar cómo funciona la construcción interna de todas estas obras en comparación

⁶³ Charlton observa cómo una de las cualidades principales de estos textos el carácter transitorio que presentan en la evolución del drama isabelino: “These are plays or interludes true to the old native tradition and primarily of a comic appeal. But they are appropriating elements of the new tragic type: they are Seneca’s first invasion of the purely native plays (...) Thus was started the mingling of the classical and popular traditions which by the clearly marked stages of this group, then of *Lochrine* and then of Kyd, lead to the ultimate fixing of the form of Elizabethan tragedy” (1946: clxviii).

con *Titus Andronicus*. De este modo, observaremos que *Titus* responde perfectamente a las expectativas de un público que deseaba presenciar un tipo muy determinado de obra, en la que la violencia, el declive político, la venganza y la retórica senequista y ovidiana estuvieran unidos a lo grotesco, lo cómico y lo burlesco. La evolución que sufre el drama desde *Gorboduc* hasta *Titus* se caracteriza por esta fusión de elementos que, finalmente, Shakespeare será capaz de conjugar a la perfección en sus obras más tardías. Por el momento, *Titus* responde perfectamente a una tradición teatral por la que un Shakespeare en sus comienzos teatrales está influenciado y con la que está experimentando.

4.3.2. *The Fall of Princes*

4.3.2.1. Orígenes

4.3.2.1.1. *De Casibus* y *The Mirror for Magistrates*

Titus Andronicus nos presenta a un gobernante cuya falta de visión política y comportamiento desencadenan un estado de confusión, de caos y de desorden en Roma. Este conflicto implica el declive político de Titus y provoca una lucha política interna en el Imperio. En este apartado observaremos, en primer lugar, la construcción de esta temática en *Titus Andronicus*. En segundo lugar, encontraremos en *The Mirror for Magistrates* la tradición literaria sobre la que esta temática se sustenta. Por último, comprobaremos cómo la organización política presentada en *Titus* se repite y comparte elementos centrales en su composición con obras como *Gorboduc*, *The Misfortunes of Arthur*, *Cambises*, *The Battle of Alcazar*, *Lochrine* o *Selimus*.

El resultado de la pugna entre Saturninus y su hermano Bassianus por el poder sobre Roma se traduce en una guerra interna en la ciudad. Serán las decisiones de Titus con respecto a este conflicto las que desembocarán en su ruina personal y política y, en consecuencia, en el caos en el que Roma se verá inmersa. En primer lugar, Titus ignora la opinión popular al rechazar “a scepter to control the world” (I, i, 202) y al no convertirse en el nuevo emperador. En segundo lugar, la elección que hace de Saturninus como nuevo emperador, debido a su primogenitura, es el desencadenante, agravado más tarde por el sacrificio de Alarbus, de toda la confusión que sumergirá a Roma en sangre y crueldad. Las consecuencias políticas de las decisiones y actitudes que Titus adopta hacen que no sólo sean las estructuras política, social y familiar las que se desmoronen. Será el propio general el que, desde una situación inicial de poder absoluto, pase a ocupar una posición de subordinación y dependencia que lo despoja de toda autoridad. Titus

admite su responsabilidad ante la situación que se desencadena en Roma y, finalmente, admite su culpa ante la situación que la ciudad vive al exclamar:

Titus: Ah, Rome! Well, well, I made thee miserable
What time I threw the people's suffrages
On him that thus doth tyrannize o'er me (IV, iii, 18-20).

La tradición sobre la que se sostiene el trazado político que plantea la obra tiene un claro exponente en 1559 con la aparición de *The Mirror for Magistrates*. La colaboración de autores como Sackville, más tarde uno de los autores de *Gorboduc*, resultará en un conjunto de historias que muestran cómo la mala gestión gubernativa y la falta de honestidad de ciertos personajes públicos ingleses llevan a éstos y a su gobierno al desplome político. El objetivo primordial de este texto se basa en servir de punto de referencia a futuros gobernantes y, de este modo, evitar tanto su declive personal como el de su reino. Estas ideas las vemos reflejadas en la dedicatoria que Baldwin hace en la edición de 1559, en la que señala:

Thus the goodness or badness of any realme lyeth in the goodness or badness of the rulers (...) I nede not go eyther to the Romans or Grekes for prooffe hereof, neyther yet to the Iewes, or other nacions: whose common weales have alway flourished while their officers were good, and decayed and ranne to ruyne, whan noughty men had the regiment, Our owne countrey stories (if we read & marke them) will shewe vs examples ynow, would God we had not seen moe then ynowe (...) For here as in a loking glas, you shall see (if any vice be in you) howe the like hath bene punished in other heretofore, whereby admonished, I trust it will be a good occasion to move you to the soner amendment. This is the chiefest ende, whye it is set furth, which God graunt it may attayne (1938: 64-66).

La tradición sobre la que se asienta la realización de *The Mirror for Magistrates* está parcialmente apoyada en el biografismo romano de textos como *Vidas Paralelas* de Plutarco o *Vida de los Césares* de Suetonio. En el Prefacio de North a la traducción que realiza de *Vidas Paralelas* en 1579, la narración que hace Plutarco de la ruina política de los gobernantes y de sus Estados aparece como uno de los mayores atractivos para el lector de la época a la vez que actúa como lección política:

How much more ought we be ravished with delight and wondring, to behold the state of mankind, and the true successe of things, which antiquitie hath and doth bring forth from the beginning of the world, as the setting up of Empires, the overthrow of Monarchies, the rising and falling of Kingdoms, and all things else worthie admiration, and the same lively set forth in the faire, rich and true table of eloquence? And that so lively, as in the very

reading of them we feele our mindes to be so touched by them, not as though the thinges were alreadie done and past, but as though were even then presently in doing (1928: xxiii).

La construcción de *The Mirror for Magistrates* encuentra en la traducción que Lydgate hace del *De Casibus Virorum Illustrium* (1363-64) de Boccaccio en *The Fall of Princes* (1431-38), su principal fuente. Baldwin hace referencia a esta tradición en su dedicatoria a *The Mirror*:

God can not of Iustice, but plage such shameless presumption and hipocrisy, and that with shamefull death, diseases, or infamy. Howe he hath plaged euill rulers from time to time, in other nacions, you may see gathered in Boccas booke intituled the fall of Princes, translated into Englishe by Lydgate (1938: 65)⁶⁴.

Procedente de la tradición del “contemptu mundi”, aunque a su vez iluminado por las teorías tomistas, en *De Casibus* encontramos historias sobre personajes que a lo largo de la narración histórica y literaria han sostenido cargos públicos relevantes. La ruina final de estos mandatarios responde a un conjunto de agentes como son la intervención divina, la Fortuna, los astros y la propia voluntad humana.

4.3.2.1.2. La Fortuna

La idea de la arbitrariedad de la Fortuna y la creencia en el poder del destino se fomenta ya en la época clásica. Dicha visión clásica presentaba una postura pesimista ante la vida y la creencia en un mundo aislado de toda presencia divina que protegiera al ser humano. Tanto la felicidad como el sufrimiento y la fortuna adversa no dependían de la actuación del hombre. El destino humano en la tierra se consideraba dominado por la influencia de los astros y, en última instancia, de la luna, considerada como símbolo del desorden, la mutabilidad y la irracionalidad. Bajo la influencia lunar se encontraba el poder de la Fortuna, que poseía la capacidad de dirigir los acontecimientos humanos hacia direcciones inesperadas (Farnham 1970: 105-107)⁶⁵. Con la llegada

⁶⁴ Willard Farnham, en *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (1936), establece directamente en su estudio la relación entre la obra de Boccaccio y el teatro isabelino cuando señala: “That picture of climbing human ambition and boundless aspiration which the Elizabethan loved with all their hearts to see presented on the stage was already for Boccaccio a thing of fascination” (1970: 100).

⁶⁵ Farnham hace un recorrido de las corrientes filosóficas clásicas cuyas ideas serían adquiridas y reformuladas más tarde por las doctrinas cristianas. Farnham analiza los sistemas estoicos, platónicos y gnósticos para llegar a la conclusión de que la visión negativa que exponen de un mundo dominado por el mal influirá más tarde en el sistema cristiano que destacará el elemento irracional y el desorden que rodea al ser humano. Entre las teorías que Farnham analiza, a la hora de desarrollar estas ideas, se encuentra la teoría clásica que consideraba el destino del hombre dominado por siete planetas, entre ellos la luna. El hombre sólo adquiriría su libertad si era capaz de alcanzar una octava región dominada por Dios (1970: 26-29).

del cristianismo y de textos como los de San Agustín o Paulo Orosio, el poder de la intervención de la Fortuna clásica en el destino del hombre desaparece. San Agustín, en *La Ciudad de Dios* (412-426), donde defiende que el cristianismo no fue la causa de la caída del Imperio Romano, mantiene que todo está dominado por la voluntad de Dios y rechaza la idea clásica de la Fortuna:

¿A qué vienen entonces diversos templos, diversas aras y sacrificios? Dicen que la causa es porque felicidad es la que tienen los buenos por sus merecimientos; pero la fortuna que se dice buena viene fortuitamente a los buenos y a los malos, sin tener en cuenta sus méritos, y por eso se llama también fortuna. ¿Cómo es buena la que sin juicio ni discreción viene a los buenos y a los malos? ¿Y para qué la adoran siendo tan ciega y ofreciéndose a cada paso a cualquier persona, de modo que por la mayor parte desampara a los que la adoran y se hace de la parte de los que la desprecian? (IV, xviii) (1998: 91).

San Agustín defiende la supremacía de Dios y rechaza la influencia de los astros en estos términos:

Los que entienden por nombre de hado, no la constitución de los astros como se halla cuando se engendra, o nace, o crece alguna especie, sino la trabazón y orden de todas las causas con que se hace todo lo que se hace, no hay razón para que nosotros nos cansemos ni porfiemos obstinadamente con ellos sobre la cuestión del nombre, supuesto que el mismo orden y trabazón de las causas la atribuyen a la voluntad y potestad del Dios sumo, de quien se cree con realidad y verdad que sabe todas las cosas antes que se hagan, y que no deja alguna sin orden (V, viii) (1998: 108).

Como petición de San Agustín, Paulo Orosio escribe *The Seven Books of History Against the Pagans* (418). Orosio documenta de una manera más objetiva el planteamiento de San Agustín en *La Ciudad de Dios*, haciendo referencia a desastres históricos anteriores al cristianismo y teniendo en cuenta, del mismo modo, la creencia de que Dios domina el destino de todos los pueblos:

So if we are the creation of God, we are properly also the object of his attention; for who loves us more than He who made us? Moreover, who regulates more orderly than He who both has made and loves us? Indeed, who can order and regulate our deeds more wisely and more firmly than He who both foresaw what had to be done and brought to accomplishment what He had foreseen? Therefore, that all power and all ordering are from God (II) (1964: 44)⁶⁶.

⁶⁶ Esta concepción teológica y, a la vez, teleológica, de la historia, que dominó principalmente durante la Edad Media, se extenderá hasta el Renacimiento. En el siglo XIV, ya se nos presentan obras como *Polychronicon* de Ranulph Higden. Higden presenta una historia universal que abarca hasta el año 1327. En ella expone elementos religiosos íntimamente ligados a acontecimientos históricos. Ya en 1522, aparece la edición latina de *La Ciudad de Dios* publicada por Vives. Vives coincide con San Agustín en señalar la influencia de Dios sobre la historia. En el periodo isabelino, se recoge esta relación entre providencia e historia en narraciones históricas como, por ejemplo, *Microcosm* o *History of the World*. En la primera, John Davies of Hereford, en 1603, impone también esa visión providencialista de la historia. En la segunda, Raleigh, en 1614, trata la historia de Grecia, Egipto y la historia bíblica hasta el año 168 a.C., y centra su primer libro en la creación, cuya narración está repleta de teología agustiniana (Tylliard 1991: 17-18).

Sin embargo, en la época medieval encontramos también textos en los que la concepción cristiana incorpora la intervención divina en esta actuación conjunta de la Fortuna y de los astros. Dios adquiere poder de decisión sobre el destino de los hombres y utiliza la Fortuna y los astros como instrumentos para llevar a cabo sus designios. Esta estrecha relación entre Dios, los astros y la Fortuna se encuentra en *De Consolatione Philosophiae* de Boecio en el siglo VI. Esta actuación divina debilita la imagen del destino, de la Fortuna o de la intervención de los astros como elementos sujetos a un mero carácter arbitrario. La concepción medieval de la Fortuna transforma la clásica y ordena el destino del hombre bajo un plan divino que, aunque irracional para el hombre, posee una lógica interna planificada por Dios. La actuación aparentemente arbitraria de la Fortuna se explicaba, por lo tanto, como un castigo de Dios ante la mala actuación del hombre. En la traducción que Chaucer hace de *De Consolatione*, Filosofía señala:

God disponith in his purveaunce sigulerly and stablely the thinges that ben to doone; but he amynistreth in many maneris and in diverse tymes by destyne thilke same thinges that he hath disponyd. Thanne, whethir that destyne be exercised outhir by some devyne spiritz, servantz to the devyne purveaunce, or elles by some soule, or elles by alle nature servynge to God, or elles by the celestial moevynges of sterres, or ellis by vertu of aungelis, or elles by diverfs subtilite of develis, or elles by any of hem, or elles by hem alle the destinal ordenaunce is ywoven and acomplissid, certes, it es opene thing that the purveaunce is an unmoevable and symple forme of thinges to doone, and the moevable bond and the temporel ordenaunce fo thinges which that the devyne symplicitie of purveaunce hath ordeyned to doone, that is destyne. For which it is that all thinges that ben put undir destyne ben certes subgitz to purveaunce, to whiche purveaunce destyne itself is subgit and under (Libro IV, Prosa 6) (1988: 451)⁶⁷.

Boccaccio en *De Casibus* señala que el hombre que se exhibe públicamente, que ambiciona poseer más bienes y que elige una vida de acción se expone irremediamente a las decisiones de la Fortuna. Las virtudes de una vida dominada por la humildad y el recogimiento son las claves,

⁶⁷ Las citas de la traducción de Chaucer de *De Consolatione* y de *The Monk's Tale* proceden de *The Riverside Chaucer* (1988). Iconográficamente la Fortuna adopta tradicionalmente forma de mujer. Boecio es el primero en dibujar la imagen de la Fortuna como una rueda, y, en ocasiones, señala el carácter irracional e inconstante que le atribuía el pensamiento clásico. Boecio describe a la Fortuna como “thilke merveylous monstre Fortune” (II, Prosa 1) (1988: 407) y “thilke blynde Fortune” (1988: 408) además de señalar que “sche useth ful flaterynge famylarite with hem that `sche enforceth to bygyle” (1988: 408). El carácter femenino de la Fortuna se reitera continuamente en obras como, por ejemplo, *The Wounds of Civil War*, en la que la Fortuna es “the blindfold mistress of incertain chance” (II, i, 2), “the wretched stepdame” (II, ii, 46), “the wayward Lady of this wicked world” (II, iii, 1), “sweet Queen of Chance” (III, i, 95) o, como se señala en *Selimus*, “blindful miftreffe of mifhap, / Chiefe pratroneffe of Rhamus golden gates” (676-77). Las citas de *The Wounds of Civil War* corresponden a la edición realizada por Joseph W. Houppert (1970). Las citas de *Selimus* corresponden a la edición realizada por W. Bang y W.W.Greg (1909).

según Boccaccio, para evitar sentirse amenazado por las volubilidad de ésta⁶⁸. Pero la influencia de Boecio sobre Boccaccio es significativa y la obra de Boccaccio incluye también esta fusión entre la intervención divina, los astros y la Fortuna. El *De Casibus*, además, constituye un serio avance en la consideración de la actuación del gobernante como causante de su propio destino y el de su Estado. Pese a la fuerza del poder divino, de la Fortuna y de los astros, en ocasiones, Boccaccio también observa en el comportamiento de los gobernantes el principal origen de sus desgracias y de la ruina de sus Estados. En “Chaucer and The Italian Trecento” (1983), Piero Boitani afirma:

There was, throughout the fourteenth century, a curious practical and secular strain in English theology and it was in many respects closely linked with the philosophical concerns of a revived Boethius, a Seneca, a Cicero, whose texts were anthologized and translated and read by the increasing number of the literate. One can only enumerate the century's theological and philosophical concerns here: the role of Fate, Fortune, providence, the individual's free will in directing his own life, the ability of man to cope with the utter contingency of the natural and apparently supernatural world and, perhaps most succinctly, the concern for the individual's moral autonomy and his ability to be virtuous from his own nature, to `do what was in him' (facere quod in se est) and earn salvation (1983: 56).

San Agustín se enfrenta, en *La Ciudad de Dios*, a la postura de Cicerón, que señala que si el destino está preconcebido por una fuerza superior a la voluntad del hombre, ésta queda totalmente anulada. Cicerón acepta, por lo tanto, la supremacía de la voluntad y libre albedrío del hombre y rechaza que el destino del hombre ya esté planeado. San Agustín, sin embargo, afirma:

Y no se sigue que si para Dios hay cierto orden de todas las causas, luego por lo mismo nada ha de depender del albedrío de nuestra voluntad; porque aun nuestras mismas voluntades están en el orden de las causas, el que es cierto y determinado respecto de Dios, y se comprende en su presciencia, pues las voluntades humanas son también causas de las acciones humanas; y así el que sabía todas las causas eficientes de las cosas, sin duda que en ellas no pudo ignorar nuestras voluntades, de las cuales tenía ciencia cierta eran causas de nuestras obras (V, 9) (1998: 111).

Frente a esta estrecha relación entre la actuación humana y el designio divino, Boecio planteaba una definición del libre albedrío más secular, que influirá en Boccaccio y en Chaucer. Como ya hemos comentado, Chaucer realiza la traducción de *De Consolatione*. Tomando como fuente

⁶⁸ No obstante, Boccaccio adopta también otras posturas con respecto a la actitud individual de cada gobernante y a la intervención de la Fortuna. En el caso de gobernantes que abusan de sus privilegios, la actuación de la Fortuna se ve en determinados casos como un acto de justicia y no de irracionalidad o arbitrariedad. Sin embargo, también se señala la idea de que el poder y la volubilidad de la Fortuna hace primero pecar al gobernante para luego derribarlo. En este caso, el poder del hombre sobre su voluntad es nulo.

principal el *De Casibus* de Boccaccio, Chaucer escribe *The Monk's Tale* (1387), en el cual observamos de nuevo la ruina de grandes figuras de la historia:

I wol biwaille in manere of tragedie
The harm of hem that stode in heigh degree,
And fillen so that ther nas no remedie
To brynge hem out of hir adversitiee.
For certein, whan that Fortune list to flee,
Ther may no man the cours of hire withholde
Lat no man truste on blynd prosperitie;
Be war by thise ensamples trewe and olde (1991-98).

Como vemos, el destino de estos personajes está dominado igualmente por los designios de la Fortuna y la intervención divina. En muchas de las historias aparece la irracionalidad de la actuación de la Fortuna, como en el caso de Hércules; sin embargo, el castigo divino y la consiguiente ruina reside en las actuaciones de los protagonistas en otras historias, como las de Nabucodonosor.

En 1559, *The Mirror for Magistrates* será la obra encargada de continuar con esta tradición que mostraba la decadencia de los más poderosos y de recoger así el legado que Boccaccio comenzaba a apuntar en *De Casibus* y el *Decameron*. El carácter arbitrario de la Fortuna será también mencionado en *The Mirror for Magistrates*. Tomemos como ejemplo estas palabras de Baldwin, en las que señala cómo uno de los objetivos de la obra es:

To procure to haue the storye contynewed ... chiefly of suche as Fortune had dalyed with here in this ylande: which mighte be as a myrroure for al men as well as others, to shewe the slyppery deceytes of the waueryng lady, and the due reward of all kind of vices (1938: 68).

Sin embargo, es en este texto donde la actuación de los gobernantes se convierte en el principal desencadenante de su declive político⁶⁹. Como podemos observar, la evolución narrativa de este tipo de historias muestra un enfoque progresivo en la actuación del gobernante y una relación entre causa y efecto cada vez mayor. En Boccaccio, los destinos funestos de personajes como Agamenón, el rey Arturo, Príamo, Dido, Darío, Samsón o Pompeyo, por ejemplo, no se corresponden con su buena gestión política. En *The Mirror for Magistrates* el derrumbe político de los gobernantes siempre responde al abandono de las principales virtudes, que Higgins, en la edición a la obra de 1574, resumía en estas palabras:

⁶⁹ Véase Farnham (1970: 279-291) y Tylliard (1991: 82-84).

The propertie of Temperaunce is to couet nothing which maye bee repented: not to exceede the bandest of measure, and to keepe desire vnder the yooke of Reason ... For to couet without consideration: to passe the measure of his degree: and to lette will runne at randon, is the onely destruction of all estates. Else howe were it possible, so many learned, politike, wise, renoumed, valiaunt and victorious personages, mighte euer haue come to such vtter decaye (1946: 21)⁷⁰.

El tema de la providencia divina está íntimamente ligado a la actuación de los gobernantes en textos de finales del siglo XVI y siglo XVII⁷¹. A la luz de toda esta tradición literaria, observamos cómo el trasfondo político que *Titus Andronicus* nos presenta, en lo que se refiere al declive político de Titus y de su Estado, se ajusta a esta tradición procedente de *The Mirror for Magistrates*. A continuación observaremos cómo esta misma tradición se encuentra presente en la construcción de un grupo de obras que presentan la actuación del gobernante como origen de un caos político dominante en los textos.

4.3.2.2. Análisis textual

4.3.2.2.1 La caída del gobernante en escena

En *Gorboduc* (1561-62) la decisión del rey de dividir el reino entre sus dos hijos Ferrex y Porrex antes de su muerte culmina en el enfrentamiento entre los dos hermanos. Este conflicto no

⁷⁰ Higgins ve en “temperance” otras tres virtudes implícitas: “continnence, clemencie, and modestie” (1946: 23). La actitud del gobernante debe completar éstas con “Prudence, Iustice and Fortitude” (1946: 22).

⁷¹ North, en su Prefacio a la traducción de *Vidas Paralelas* (1579) señala: “Gods infinite power and incomprehensible wisdom, above and against all discourse of mans understanding, who being unable to reach to the bottome of his judgments, and to finde out the first motions and groundes thereof, do impute the cause of them to a certain fortune, which is nought else but a fained device of mans wit, dazeled at the beholding of such brightnesse, and confounded at the gaging of so bottomlesse a deepe, howbeit nothing commeth to passe nor is done without the leave of him that is the verie right and trueth it selfe, with whom nothing is past or to come, and who knoweth and understandeth the very originall cause of all necessitie” (1928: xxii). En *The History of the World* (1614), Walter Raleigh afirma: “How Kings and Kingdomes have flourished and fallen; and for what vertue and piety God made prosperous; and for what vice and deformity he made wretched, both the one and the other. And it is not the least debt which we owe unto History, that it hath made us acquainted with our dead Ancestors; and, out of the depth and darkenesse of the earth, delivered us their memory and fame. In a word, wee may gather our of History a policy no lesse wise than eternall; by the comparison and application of other mens fore-passed miseries, with our owne like errors and ill deservings” (1971: 48). En uno de los capítulos de *The Complete Gentleman* (1622) titulado “Of God’s Providence”, Henry Peacham declara: “I will begin my first observation, which from a child I have seriously considered, with the contemplation of God’s providence, which is never wanting to the protection of them and their posterity who in singleness of heart have sought and sincerely served Him all their lives, averring with David that ‘I never saw the righteous forsaken nor his seed begging their bread’. When, on the contrary, oppressors, atheists, cruel men, idle and lewd livers have with the curse of Reuben been as water spilt upon the ground, they have either sunk into the earth or ran without consistence, every one his several way so far that their place of birth or being in a second or third generation hath been quite lost and utterly forgotten” (1962: 181). En *Essays* (1597-1625), Francis Bacon dedica un capítulo a reflexionar sobre la fortuna y señala: “It cannot be denied but outward accidents conduce much to fortune; favour, opportunity, death of others, occasions fitting virtue: but chiefly the mould of a man’s fortune is in his own hands” (1857: 386).

sólo desemboca en el asesinato de Ferrex a manos de su hermano, sino en el asesinato de Porrex por su madre, Videna, y en el enfrentamiento de todo el pueblo, que, finalmente, asesina tanto al rey como a la reina. La obra se presenta como un claro ejemplo de “murders, mischief, or civil sword at length” (I, ii, 62). Tras la muerte del rey, el principal problema político se traduce en la búsqueda de un sucesor, de un gobernante que devuelva la estabilidad al reino. La intención ilegítima por parte de Albany de alcanzar el poder monárquico muestra cómo la falta de visión política del rey ha convertido a su gobierno en “a open prey / To greedy lust and to usurping power” (V, ii, 140-41). Como observamos, el desorden político creado en Inglaterra está metafóricamente ligado al de Roma en *Titus*, ya que el general romano proclama a la ciudad como “a wilderness of tigers” (III, i, 54), la cual “affords no prey / But me and mine” (III, i, 55-56).

Su condición de abogados y su cercanía a los círculos cortesanos hacen que Sackville y Norton escribieran la obra con un marcado carácter político. David Bevington señala cómo la época en la que fue compuesta la obra presentaba un momento de conflictos políticos en el que la sucesión al trono de la reina Isabel era una de las piezas políticas más importantes. En *A Critical Approach to Topical Meaning* (1968), Bevington indica que “the carefully preserved pseudo-historical setting, with its pagan cosmology of ‘the gods’, is a ‘mirror’ and not allegory for the contemporary scene. Yet Gorboduc’s division of the kingdom is disturbingly close to Elizabeth’s refusal to settle the succession or to marry” (1968: 146). Por su parte, Clemen señala el marcado carácter político y moral de *Gorboduc*, donde el personaje principal es el Estado, el cuerpo político (1961: 62). En las palabras del coro del primer acto se destaca cómo la actuación del rey constituye una lección moral de lo que en un futuro debe evitarse. El argumento de la obra se plantea con carácter ilustrativo:

Chorus: And this great king that doth divide his land,
And change the course of his descending crown,
And yields the reign into his children’s hand,
From blissful state of joy and great renown
A mirror shall become to princes all,
To learn to shun the cause of such a fall (388-93).

En *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turkes* (1594), el emperador Baiazet decide adoptar la postura contraria a Gorboduc y, en un primer momento, opta por no otorgar poder a sus hijos Selimus, Acomat y Corcut hasta su muerte. Las consecuencias de tal

decisión supondrían, según Baiazet, “ [to] rend the bowels of this mightie raigne” (1041)⁷². Sin embargo, al igual que en *Gorboduc*, el problema de su sucesión desemboca en la destrucción, tanto personal como política, del emperador. Los conflictos que se crean, no sólo entre padre e hijos, sino entre hermanos, dominan la estructura de la obra. La previsión y la astucia política del emperador le hacen ver claramente que:

Baiazet: I am a father of a headstrong brood,
Which if I looke not closely to my selfe,
Will seeke to ruinate their fathers state,
Even as the vipers in great Neroes senne,
Eate up the belly that first nourish'd them (144-48).

Sin embargo, las pretensiones y las habilidades políticas de Selimus superan a las de su padre y se convierten en la principal amenaza para Baiazet. Éste es consciente de que “Selimus hands do itch to have the Crowne, / And he wil haue it, or elfe pull me downe” (184-85). No obstante, tanto su desesperación ante la traición de su hijo Acomat, como la manipulación política y retórica de Selimus, le conducen a recobrar la confianza en éste, sobre el que abdica, consiguiendo con ello su propia desgracia y muerte.

Los errores políticos no son los únicos que amenazan la estabilidad de un reino en estas obras. Tanto en *The Misfortunes of Arthur* (1587-88) como en *Lochrine* (1594), las causas que determinan el desorden son de carácter sexual. En el caso de *The Misfortunes*, las relaciones sexuales que se establecen entre los miembros de una misma familia y que, generalmente, suponen el desencadenamiento de conflictos, no sólo familiares, sino principalmente políticos, otorgan un marcado carácter senequista a la obra. El enfrentamiento entre padre e hijo, entre Arthur y Modred, no se debe a la ambición de su hijo por el trono, ni tampoco a la relación que Mordred mantiene con su madrastra Gueneuora. Arthur sitúa el origen de esta lucha en su propio comportamiento. Mordred es fruto de la relación entre Arthur y su hermana Anne. Es el propio rey quien admite su culpa y encuentra en el incesto el origen de la guerra civil que está sufriendo su reinado:

Arthur: Well: t'is my plague for life so lewdly ledde,
The price of guilt is still a heavier guilt.
For were it light, that ev'n by birth my selfe
Was bad, I made my sister bad: nay were

⁷² Obsérvese la violencia del lenguaje utilizado en esta cita. Compárese con el campo semántico que destaca la destrucción y descomposición del cuerpo humano que analizaremos más tarde.

That also light, I have begot as bad
Yea worse, an heire assignde to all our sinnes.
Such was his birth: what base, what vulgar vice
Could once be lookt for of so noble blood?
The deeper guilt descends, the more it rootes:
The younger imps affect the huger crimes (III, iv, 18-27)⁷³.

The Misfortunes of Arthur funciona también como una obra con claros tintes morales y políticos siguiendo la tradición de *The Mirror for Magistrates*. El rey interpreta su desdicha como instrumento “to make our endes a mirror to the worlde” (V, i, 120).

De igual modo, tras su derrota, *Lochrine* muestra la debilidad del gobernante ante un posible declive político. Lochrine describe en estos términos la tradición inaugurada ya por Boccaccio y traducida en *The Fall of Princes* :

Lochrine: What else are all things that this globe containes,
But a confused chaos of mishaps,
Wherein, as in a glasse, we plainly see,
That all our life is but a Tragedie?
Since mightie kings are subject to mishap-
I, mightie kings are subject to mishap! (V, iv, 117-22)⁷⁴.

Estas obras funcionan como un reflejo de lo que Estrilde, en *Lochrine*, resume en estos dos versos: “Hard is their fall who, from a golden crown, / Are cast into a sea of wretchedness” (IV, i, 103-04). Como veremos más adelante, los campos metafóricos, tanto de *Lochrine* como de *Titus Andronicus*, presentan gran afinidad. Curiosamente, los términos de la descripción que Estrilde hace del declive del gobernante dibujan verbalmente la evolución política y también personal que sufre Titus. El poder que supone su proclamación como emperador sigue una progresión descendente que finalmente lo sitúa metafóricamente “as one upon a rock, / Environed with a wilderness of sea” (III, i, 94-95).

En *Lochrine*, es el adulterio el causante de los conflictos internos que sufre Troinouant y de la destrucción final de Lochrine. Antes de su muerte, Brutus nombra a Lochrine como sucesor y establece el enlace entre éste y su prima Guendoline. Lochrine, tras luchar contra Humber, rey de los Scythians, se enamora de su mujer Estrilde. Olvidando la promesa hecha a su padre y enfrentándose a todo el reino, Lochrine proclama a Estrilde reina de Troinouant. Assarachus, tío de Lochrine, expone las consecuencias de tal comportamiento:

⁷³ Las citas *The Misfortunes of Arthur* corresponden a la edición de la obra que realiza John W. Cunliffe (1912).

⁷⁴ Las citas pertenecientes a esta obra corresponden a la edición realizada por C.F.T. Brooke (1908).

Assarachus: Alas, my Lord, you shuld have cald to mind
 The latest words that Brutus spake to you:
 How he desirde you, by the obedience
 That children ought to beared unto their sire,
 To love and favour Ladie Guendoline.
 Consider this, that if the iniurie
 Do moove her mind, as certainly it will,
 Warre and dissention followes speedely (V, i, 74-81).

Frente al comportamiento de estos dirigentes, uno de los desencadenantes de las pugnas internas y de la ruina del mandatario es, sin duda, la tiranía. Bevington señala cómo, durante la década 1560-70, se escriben obras como *Cambises*, *Apilus and Virginia*, *Virtuous and Godly Susanna*, *Jocasta*, *Promos and Cassandra* y *Damon and Pithias*, que presentan el tema de la tiranía del monarca y las actitudes de los súbditos ante esta situación. Es interesante destacar que, según Bevington, estas obras realzaban directa o indirectamente la imagen de la reina Isabel al presentar en escena la actuación tiránica de ciertos monarcas, que eran contrastados inmediatamente con la actuación de la reina (1968: 156). Sin embargo, en palabras de Rebecca W. Bushnell en *Tragedies of Tyrants* (1990), la principal moral de estas obras refleja que “by offering a prince the mirror of tyranny, tragedy persuades him to rule well; further, in showing a tyrant his own image, tragedy brings him to shame” (1990: 1).

En *Cambises* (1569) Thomas Preston aúna la imagen del tirano y la del rey. Cambises combina, en primer lugar, la elección de una estrategia política errónea, junto a la crueldad y barbarie que emplea en sus métodos. La elección del juez Sisammes como responsable del orden del Estado durante su ausencia introduce en el reino el efecto opuesto. La injusticia se convierte en la tónica dominante en su mandato. Sisammes decide “abrogate the law as I think it good” (117), por lo que finalmente adquiere poder y “by taking bribes and gifts, the poor he doth oppress, / Taking relief from infants young, widows and fatherless” (389-90). La vuelta de Cambises, sin embargo, no restaura el orden, sino que corrompe aún más el Estado tras la rudeza y salvajismo que emplea en sus acciones. Sisammes es asesinado y despellejado ante la mirada de su hijo Otian. Como compensación por su preocupación por el estado de embriaguez que el rey siempre presenta, Praxaspes, consejero del rey, recibe el corazón de su hijo asesinado por orden de Cambises. De igual modo, Smerdis, hermano del rey, es asesinado simplemente porque, como el mismo Cambises señala, “Shall he succeed when I am gone, to have more praise than I?” (690). La oposición de la reina a los métodos de su marido encontrará también en la muerte su recompensa.

La responsabilidad del gobernante ante la situación de opresión que vive el reino es finalmente reconocida por el mismo rey, que interpreta la inesperada llegada de su muerte como: “A just reward for my misdeeds my death doth plain declare” (1166).

Peele en *The Battle of Alcazar* (1588-89) relaciona el carácter tiránico del gobernante con la usurpación que éste ha realizado del poder. La confusión que reina en Berbera responde a la actitud de Muly Mahamet⁷⁵:

Presenter: (...) eager to enjoy,
His father's crown, this unbelieving Moor,
Murdering his uncle and his brethren,
Triumphs in his ambitious tyranny (I, 31-34).

Nor may the silence of the speechless night,
Dire architect of murder and misdeeds,
Of tragedies and tragic tyrannies,
Hide or contain the barbarous cruelty
Of this usurper to his progeny (II, 4-8)⁷⁶.

Como podemos observar, al igual que ocurre en *Titus* y, principalmente, en *Gorboduc*, “to plant the true succession of the crown” (II, i, 15) constituye uno de las cuestiones centrales que dominan en la obra. La ilegitimidad del poder es castigada ya en el primer acto, en el que Muly es derrotado frente a Abdelmelec, destituido de su cargo y obligado a abandonar la corte ante los deseos de venganza de sus enemigos. La historia de Muly adquiere un carácter moral y se proclama como un claro ejemplo de lo que supone una actuación política incorrecta. La derrota final y la muerte de Muly se presentan públicamente con la siguiente finalidad:

Muly Mahamet Seth: That all the world may learn by him t'avoid
To hale on princes to injurious war
(...)
So to deter an fear the lookers-on
From any such foul fact or bad attempt (V, i, 249-50; 253-54).

En *Tamburlaine I* (1587) y *II* (1588) Marlowe presenta a un personaje cuya crueldad, ambición y tiranía provoca la decadencia política de numerosos Estados. El comienzo de *Tamburlaine I* muestra, al igual que observamos en *Titus*, el enfrentamiento entre dos hermanos.

⁷⁵ Además de la presentación de una confusión política interna que destaca el tema de la sucesión al trono, la relación entre esta obra y *Titus Andronicus* se muestra además en las similitudes que el personaje de Muly presenta con Aaron como analizaremos más adelante.

⁷⁶ Las citas de *The Battle of Alcazar* corresponden a la edición de la obra realizada por A.H.Bullen (1888).

Mycetes pretende deponer a su hermano Cosroe, rey de Persia. Finalmente, Tamburlaine será quien destrone a Cosroe al aliarse con Theridamas, a quien cede el poder:

Cosroe: Barbarous and bloody Tamburlaine,
 Thus to deprive me of my crown and life!
 Treacherous and false Theridamas,
 Even at the morning of my happy state,
 Scarce being seated in my royal throne,
 To work my downfall and untimely end! (*TI*, II, vii, 1-6).

Pero es Bajazeth, emperador de los turcos, quien sufrirá el mayor declive político en la obra. Bajazeth es atrapado por Tamburlaine, tratado como un animal y encerrado en una jaula. Marlowe plasma gráficamente la caída política de Bajazeth al convertir su cuerpo en un asiento sobre el que Tamburlaine se apoya para subir al trono:

Tamburlaine: Fall prostrate on the low disdainful earth,
 And be the footstool of great Tamburlaine,
 That I may rise into my royal throne (*TI*, IV, ii, 13-15).

Este tipo de escenas la podemos también encontrar en *The Wounds of Civil War*, cuando Scilla obliga a Carbo a postrarse ante él antes de pisarlo (V, i), y en *Selimus*, al final de la obra, cuando Selimus mata a Acomat por no querer arrodillarse ante él⁷⁷. La decadencia política de los gobernantes se convierte en objeto de reflexión, por parte de Zenocrate, tras la violenta muerte de Bajazeth y de su mujer, que analizaremos más tarde. Las palabras de Zenocrate en los siguientes versos anticipan una temática que será central en obras posteriores de Shakespeare, como *Richard II*, *Henry V*, *Hamlet* o *King Lear*, y a la que tendremos oportunidad de referirnos más adelante:

Zenocrate: Those that are proud of fickle empery
 And place their chiefest good in earthly pomp,
 Behold the Turk and his great emperess!
 And Tamburlaine my love, sweet Tamburlaine
 That fights for sceptres and for slippery crowns,
 Behold the Turk and his great emperess! (*TI* V, ii, 291-96).

⁷⁷ Según Joseph W. Houppert (1970), en la introducción que realiza a *The Wounds of Civil War*, este tipo de escenas en las que los personajes eran utilizados como asientos era muy popular sobre el escenario isabelino. Houppert señala la aparición de estas escenas en obras como *Alphonsus, King of Arragon* (IV, ii) de Greene, *A Looking Glass, for London and England* (I, i) de Greene y Lodge y en *Cornelia* (III, i) de Kyd (1970: xix).

Zenocrate indica en estos versos que el poder, la suntuosidad y el esplendor acabarán por extinguirse y no valer nada. Zenocrate está augurando el futuro de Tamburlaine, que en la segunda parte de la obra experimentará su propia ruina. Como señala el prólogo de esta segunda parte, observaremos: “Where death cuts off the progress of his pomp, / And murderous Fates throw all his triumphs down” (4-5). La imagen de la Fortuna, del destino y los astros será central en *Tamburlaine*, donde se presenta un universo en el cual los grandes cambios, como la decadencia final de Tamburlaine, se explican siempre en relación a estos factores. Sin embargo, se presenta la imagen de un tirano cuya ambición y determinación domina la voluntad de los mismos astros. Observemos, a continuación, de qué modo la imagen de la Fortuna es utilizada en todos estos textos.

4.3.2.2.2. La Fortuna en escena

La aparición de la Fortuna, de los astros o de la intervención divina es muy frecuente en la mayoría de estas obras. Por ejemplo, en *The Battle of Alcazar*, Muly, tras su derrota, exclama:

Muly: My stars, my dam, my planets, and my nurse,
The fire, the air, the water, and the earth,
All causes that have thus conspired in one,
To nourish and preserve me to this shame?
Thou that wert at my birth predominate,
Thou fatal star, what planet e'er thou be,
Spit out thy poison bad, and all the ill
That fortune, fate, or heaven, may bode a man (V, i, 77-84).

Según estas palabras de Muly, han sido los astros, la Fortuna y la intervención divina los causantes de su derrota y no su enfrentamiento ante los legítimos herederos al trono tras la usurpación que él hace de la corona.

Esta visión del destino como algo imparabile y ajeno a la actuación humana se encuentra muy bien expresada en *The Spanish Tragedy*. En esta obra nos encontramos con una intervención del rey de Portugal, en la que se aúna la visión que de la Fortuna tenía todavía el hombre isabelino y la idea de la caída política del gobernante. Tras su derrota ante España y ante la convicción de que su hijo ha muerto, la desolación del rey de Portugal se traduce en estas palabras:

Viceroy: Ay, ay, this earth, image of melancholy,
Seeks him whom fates adjudge to misery:
Here let me lie, now am I at the lowest.

*Qui jacet in terra, non habet unde cadat.
In me consumpsit vires fortuna nocendo,
Nil superest ut jam possit obesse magis.*

Yes, Fortune may bereave me of my crown:
Here, take it now; let Fortune do her worst,
She will not rob me of this sable weed:
O no, she envies none but pleasant things.
Such is the folly of spiteful chance!
Fortune is blind and sees not my deserts,
So is she deaf and hears not my laments:
And could she hear, yet is she wilful mad,
And therefore will not pity my distress.
Suppose that she could pity me, what then?
What help can be expected at her hands,
Whose foot is standing on a rolling stone,
And mind more mutable than fickle winds? (I, iii, 12-30)⁷⁸.

La imagen que en estas palabras se proyecta de la Fortuna es todavía una imagen clásica. La Fortuna se presenta como arbitraria y caprichosa. La actuación humana no tiene nada que hacer contra los designios de aquélla. La segunda parte de la cita en latín que Kyd utiliza expone cómo la Fortuna ha agotado su propia influencia sobre el protagonista al hundirlo en la total desgracia. Tal cita pertenece a la obra de Séneca *Agamenón* (698). La influencia de los textos senequistas se refleja también en este tratamiento de la Fortuna. Séneca nos presenta, de igual modo, a una Fortuna todopoderosa capaz de derribar incluso al más poderoso. El coro del acto tercero del *Tiestes* de Newton refleja a la perfección la postura de Séneca con respecto a este tema:

Chorus: No state endures, the payne and pleasure, one
To other yeldes, and joyes be soonest past.
One howre sets up the thinges that lowest bee.
Hee that the crownes to prynces doth devyde,
Whom people please with bending of the knee,
And at whose becke theyr battayles lay aside
The Meades, and Indians eke to Phebus nye,
And Dakes that Parthyans doe with horsemen threat,
Him selfe yet holdes his Sceptors doubtfully,
And men of might he feares and chaunces great
(That eche estate may turne) and doubtfull howre.
O yee, whom lorde of lande and waters wyde,
Of Lyfe and death grauntes here to have the powre,
Lay yee your proude and lofty lookes aside:
What your inferiour feares of you amis,

⁷⁸ Las citas de *The Spanish Tragedy* corresponden a la edición realizada por J.R.Mulryne (1998) en la serie New Mermaids.

That your superior threats to you agayne.
To greater kyng, eche kyng a subject is.
Whom dawne of day hath seene the evening late.
Let none rejoyce to much that good hath got,
Let none dispayre of best in worst estate.
For Clotho myngles all, and suffreth not
Fortune to stande: but Fates about doth drive.
Such friendship finde myth Gods yet no man so myght
That he the morowe might be sure to lyve.
The God our things all tost and turned quight
Rolles with a whyrle wynde (III, 75-76).

Es decir, el poder supremo se encuentra en manos de los dioses y de la Fortuna. No importa el poder que el hombre posea en un determinado momento. Ese poder se debilita, incluso es anulado, si los dioses así lo deciden.

Esta postura ante la arbitrariedad de la Fortuna implica que el hombre no es dueño ni responsable de su destino. Aplicando este concepto, en el caso de los gobernantes, el hundimiento político no tiene por qué tener su origen en una incorrecta actuación política, sino simplemente en la decisión de la Fortuna y de los dioses. Las obras que hemos analizado en este capítulo hacen continuas alusiones a la Fortuna. En *The Misfortunes of Arthbur*, por ejemplo, las palabras de Gawin reflejan la autoridad de la Fortuna frente a la debilidad humana:

Gawin: No lucke can last, nowe here, now their it lights:
No state alike, Chance blindly snatcheth all,
And Fortune maketh guiltie whom she listes (II, iii, 93-95).

En *Selimus*, Baiazet ve en la arbitrariedad de la Fortuna la causa de todos sus males:

Baiazet: Come Aga let vs fit and mourne a while,
For fortune neuer fhew'd her felfe to croffe,
To any Prince as to poore Baiazet
(...)
Then o thou blind procurer of mifchance,
That ftaift thy felfe vpon a turning wheele,
Thy cruel hand euen when thou wilt enhance,
And pierce my poore hart with thy chrillant fteele (1750-52; 1784-87).

Sin embargo, pese a la aparición de estas imágenes, todas estas obras dejan claro que no es el destino ni la Fortuna quien realmente origina estas situaciones de desorden político. Es la propia actuación humana la causante de todo ello. Tal y como se extrae de las historias de *The Mirror for*

Magistrates, es el hombre, el gobernante, quien dirige su propia Fortuna. En la historia de Jack Cade las siguientes palabras ejemplifican esta idea: “Shal I cal it Fortune or my froward folly / That lifted me, and layed me downe belowe?” (citado en Farnham 1970: 287). Otro modo de expresar la responsabilidad humana ante su destino aparece en el coro de *The Misfortunes of Arthur*. La caída política del gobernante y el hundimiento de su gobierno son castigos que los astros, los dioses o la Fortuna envían al hombre como recompensa a su mala actuación: “[O gods] When you decree to turne, and touse the worlde, / To make our errors cause of your decrees” (Chorus IV, 5-6).

A través del análisis de estos textos hemos comprobado cómo se perciben en todos ellos las enseñanzas que se transmiten en *The Mirror for Magistrates*. El hundimiento político de los personajes en estas obras tiene su origen en sus actuaciones. La inadecuada gestión gubernativa, la actitud tiránica o, simplemente, la falta de visión política, hacen que los personajes de estas obras pierdan finalmente todo tipo de poder y sumerjan a su gobierno en una total desolación. En el caso de *Titus*, *The Misfortunes of Arthur* y *Cambises*, es incluso el mismo personaje el que directamente se dirige al público reconociendo su responsabilidad ante la situación creada. Es muy importante reiterar también que la mayoría de estas obras señala explícitamente su carácter político y moral dirigido a actuar como ejemplo, como espejo, para futuros gobernantes.

Es interesante, además, destacar cómo, en ciertas ocasiones, estas obras señalan la idea de que el personaje y sus actuaciones poseen la suficiente autoridad como para dominar su destino dramático. Esto hace que se comience a presentar una caracterización del personaje cada vez más compleja. El personaje sobre el escenario isabelino comenzará a adquirir mayor riqueza dramática al ser el principal causante de los acontecimientos que se desencadenen en la obra. No nos encontraremos a personajes senequistas que se dejen llevar por unas pasiones desmedidas y que no puedan hacer nada para evitar la desgracia y la tragedia. El teatro isabelino creará personajes que presentarán continuas luchas y debates internos. La decisión sobre qué camino escoger, sobre cómo actuar y las consecuencias que esto puede acarrear serán el núcleo central de obras posteriores de Shakespeare⁷⁹. Por ahora, durante el periodo que estamos analizando, no nos encontramos con este tipo de héroes. Titus, al igual que Gorboduc, Arthur, Baiazet, Cambises o Tamburlaine, responde todavía a un tipo de personaje cuya caracterización no sufre ningún tipo de evolución, cambio o desarrollo. Sin embargo, comenzamos a ver indicios en estos textos y en la construcción de estos personajes de que el teatro isabelino se irá alejando de una tendencia dramática que reduce la diversidad del personaje. Será Shakespeare quien consiga crear en sus

⁷⁹ Para la relación entre la ética y la tragedia véase Fernando Savater, *La tarea del héroe* (1986).

personajes posteriores una riqueza y complejidad dramáticas tan excepcionales como la de, por ejemplo, Hamlet.

Algunos de los indicios a los que nos referimos ya han sido explicados anteriormente. Nos referimos al reconocimiento por parte de algunos personajes de su responsabilidad política y al esquema general que atribuye a estos gobernantes su propio futuro político y el de su gobierno. Otro de estos indicios es el hecho de que el desafío a los designios de la Fortuna se presente como un elemento común a todas estas obras⁸⁰. En *Titus* es Aaron el encargado de mostrar este desafío por parte de la emperatriz Tamora, que se nos presenta “Safe out of fortune’s shot, and sits aloft, / Secure of thunder’s crack or lightning flash” (I, i, 501-02). Shakespeare pudo estar evocando en estas palabras las de Níobe en la *Metamorfosis*, cuando señala: “I am greater than that frowarde fortune may / Empeache me. For although she shoulde pull many things away, / Yet should she leave me many more. My state is out of feare” (VI, 248-50). Este enfrentamiento a la Fortuna apunta hacia una construcción del personaje más compleja que, poco a poco, irá asentando su primacía sobre el escenario inglés. Mientras que el poder de los astros y de la Fortuna sigue siendo un elemento central en estas obras, sin embargo, también aparecen ocasiones en las cuales observamos la autoridad de la actuación de los personajes sobre esta fuerza celestial. Observamos este mismo desafío en obras como *Selimus* o *Lochrine*. En la primera obra Selimus señala: “I will advance my strong revenging hand, / And plucke thee from thy everturning wheele” (678-79). En *Lochrine*, Humber se propone mostrar a su enemigo que “the Scithian Emperour / Leades fortune lied in a chaine of gold, / Constraining her to yeeld vnto his will” (II, i, 14-16). Su más directo enemigo Albanact pretende, de igual modo, “pull the fickle wheele from out her hands, / And tie her selfe in euerlasting bands” (II, v, 61-62). De todos estos personajes es Tamburlaine quien refleja mejor esta imagen de superioridad y dominio sobre la Fortuna. Tamburlaine, al igual que Albanact, proclama: “I hold the Fates bound fast in iron chains, / And with my hand turn Fortune’s wheel about” (II, I, ii, 174-75). El tirano es descrito como “his fortune’s master” (II, II, ii, 36), como un gobernante “[that] hath Fortune so at his command” (II, V, ii, 312) y que desafía la fuerza del destino “tread[ing] fortune underneath his feet” (III, III, iv, 53-54).

4.3.3. “Morality Plays”

⁸⁰ Recordemos las palabras de Maquiavelo cuando en *El Príncipe* (1532) señala: “Creo que es mejor ser impetuoso que circunspecto, porque la fortuna es mujer y, si se quiere dominarla, hay que maltratarla y tenerla a freno. La experiencia enseña que se deja vencer por quienes proceden fríamente; pero, como mujer que es, gusta de los jóvenes, que tienen menos miramientos, son más brutales y la someten con más audacia” (1983: 118)

4.3.3.1. Introducción

A lo largo de la historia crítica de *Titus Andronicus* uno de los elementos que se ha considerado central en la obra ha sido la fuerza dramática de Aaron. Nuestro principal objetivo en este apartado consiste en demostrar que la complejidad y el atractivo de éste responde a un solapamiento evolutivo principalmente de dos géneros. Aaron presenta una fusión entre el “Vice” de las “morality plays” y la figura del musulmán sanguinario que comienza a adquirir gran protagonismo sobre el escenario isabelino a partir de la composición de *The Battle of Alcazar* (1588-89), de George Peele. Shakespeare crea un personaje que se encuadra perfectamente dentro de una tradición literaria que va evolucionando hacia una mayor concreción en sus elementos. La abstracción de la figura del “Vice” en las “morality plays” pasa a tener unas características palpables en personajes como Aaron. El estereotipo del “Moor” envuelve y lleva a un plano terrenal los elementos alegóricos hacia los que dirigía su mirada la actuación del “Vice”.

La relevancia que adquiere el “Vice” a lo largo del siglo XVI hace que se convierta en uno de los atractivos principales para el público isabelino debido a su carácter grotesco y burlesco, a la intriga que suponen sus actuaciones y a la complicidad y la interacción que se produce entre personaje y espectador. Shakespeare refleja en Aaron la capacidad de atracción que estos personajes fueron desarrollando. Tal carácter burdo y grotesco se aúna en Aaron con un espíritu violento y cruel característico del estereotipo del “Moor”. Esta figura simboliza tradicionalmente la brutalidad, tanto en el escenario como fuera de él. Esta combinación de violencia y burla responderá a la perfección a las demandas del espectador de la época.

Continuando con la reconstrucción del contexto literario en el que *Titus Andronicus* aparece inmerso, consideramos imprescindible realizar el estudio de Aaron a la luz de personajes pertenecientes a obras procedentes de la tradición de las “morality plays”, por un lado, y, por otro, de obras que representan, al igual que *Titus Andronicus*, personajes que aúnan la tradición del “Moor” con la del “Vice”. Dentro de las primeras nos ocuparemos de Ambidexter y de Haphazard, protagonistas centrales de *Cambises* (1561) y *Apilus and Virginia* (1575), respectivamente. Estos personajes presentan al “Vice” en su periodo teatral de mayor esplendor. En nuestro caso, su interés radica en que la construcción que en *Titus* se hace de Aaron presenta numerosos elementos cuyo origen puede encontrarse en las peculiaridades de estos personajes. Con respecto al segundo grupo de personajes, centraremos nuestra atención en Muly en *The Battle of Alcazar* (1588-89) y Selimus en *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* (1594).

4.3.3.2. “The Morality Plays” – “The Vice”

A través de la búsqueda de la tradición teatral sobre la que el personaje de Aaron se estructura, descubrimos la evolución que experimenta un personaje tan emblemático para el drama isabelino como es el “Vice” de las “morality plays”. El conocimiento de tal evolución nos ayudará a seguir completando el contexto literario que nos será imprescindible para la realización de un correcto análisis de *Titus Andronicus* y, más particularmente, en este caso, de una de sus piezas centrales como es Aaron.

Junto a los dramas litúrgicos y los “mystery cycles”, la aparición de las “morality plays” a mediados del siglo XV responde a una serie de inquietudes religiosas que encuentran en el drama uno de los medios de aproximación al hombre más cercanos. Frente a una visión de un mundo inestable, transitorio e inmerso en el dolor, la religión presenta la esperanza de la salvación y la vía de enseñanza moral más importante en esta época⁸¹. El teatro canaliza los preceptos que la Iglesia pretende transmitir llevando hacia un espectador, en la mayoría de los casos analfabeto, las doctrinas cristianas a través de elementos visuales organizados en forma de historias. La religión y el drama se fusionan convirtiéndose a la vez en entretenimiento, educación, ritual y culto.

La composición de las “morality plays” tenía como objetivo siempre comunicar la doctrina cristiana. La estructura sobre la que se definía su argumento respondía a un esquema ya fijado. El texto tenía un carácter alegórico al presentar a personajes con una función meramente simbólica. El centro de atención de estas obras se encuentra en un personaje cuyo nombre, como por ejemplo Mankind, Everyman, Manhood o Humanum Genus, indica su representación del hombre como concepto abstracto. Junto a este personaje, aparecen un grupo de personajes que ejemplifican virtudes como Mercy, Fellowship, Good Deeds, Knowledge, Beauty, Strength. Frente a éstos, surgen otros que encarnan el mal y se presentan como Death, Mischief, Lust, Folly, Avarice o Iniquity, entre otros. El tema dominante en estas obras, conocido tradicionalmente

⁸¹ Peter Happé plantea la relación entre el drama y la religión en la Edad Media en *English Drama Before Shakespeare* (1999) señalando que durante estos años “there was a very strong sense of human impermanence, and religion was seen as a way of meeting many difficulties and misfortunes. Instability in society, and the proximity of life-threatening experiences such as the plague or childbirth are constant themes of preaching as well as of the variation forms of consolation and instruction which the Church developed. On the other hand, worship and instruction comprised joy and celebration and gave cause for hope. The work of the Church was concerned with both fear and the hope which transcended it. Thus to regard the religious content of the early plays as being about moral instruction alone is to narrow its scope too far” (1999: 26). Véase también Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400-1580* (1992).

como *Psychomachia*⁸², consiste en la oposición entre las fuerzas del bien y el mal en continua lucha por la posesión del alma humana⁸³.

Éste sería, muy a grandes rasgos, el esquema sobre el que todas las “morality plays” se ordenan. Sin embargo, el objeto de estudio de este apartado se centra en uno de los personajes que, con la evolución de las “morality plays”, adquiere mayor relevancia en el panorama teatral inglés; nos referimos al “Vice”. Pese a que en las obras más tempranas los personajes que encarnan el mal adquieren el mismo grado de intensidad dramática, poco a poco, el “Vice” emerge como elemento central entre estos personajes, a los que utilizará únicamente como instrumento para alcanzar su propósito⁸⁴. El objetivo del “Vice” es la destrucción de los valores religiosos y las virtudes que el personaje encargado de representar a la humanidad posee. El carácter alegórico y moral del “Vice” reside en el hecho de que la actuación de éste indica, en todo momento, la debilidad y la inclinación del hombre hacia el mal.

Las técnicas que el “Vice” utiliza para dirigir a su víctima hacia la condena eterna, hacia la ruina, la decadencia y la destrucción se resumen en términos, entre sí muy relacionados, como la manipulación, el engaño o la persuasión. Tales métodos otorgan a este personaje el atractivo y la fuerza dramática que lo mantendrá sobre el escenario inglés incluso una vez que su territorio teatral, las “morality plays”, hayan desaparecido. Nuestro principal objetivo en este apartado es analizar la construcción de personajes que todavía corresponden al planteamiento alegórico que se hace del “Vice” en las “morality plays”, como *Ambidexter* y *Haphazard*, en comparación con la de personajes como *Muly*, *Selimus* y *Aaron*. Estos tres últimos, aunque desprovistos de todo envoltorio alegórico, siguen presentando las bases que hicieron del “Vice” el motor de las “morality plays” más tardías.

⁸² *Psychomachia* es el título de un poema escrito en el siglo IV por Prudencio en el que presenta una serie de combates entre el bien y el mal en términos alegóricos y simbólicos.

⁸³ En *Shakespeare and the Allegory of Evil* (1958), Bernard Spivack analiza el origen de los elementos que constituyen la esencia de este tipo de obras. Spivack señala que “this war between Good and Evil, the common subject of all the morality plays, is a theme older than Christianity, older than human speculation itself, for its source is probably coeval with the earliest response of human consciousness to the tension of existence” (1958: 74). Sin embargo, estas obras en particular plantean “the concept basic to Christianity, of endless and universal conflict between God and the Devil, or between their auxiliaries, virtue and vice - a concept that defines the earthly life of man as the arena of a Holy War between the contending forces of his own nature” (1958: 75). Con respecto a la representación de personajes simbólicos, Spivack destaca cómo “the immaterial realities of the spiritual world, and the Holy War between unseen forces inside the human soul, needed to be expressed thus concretely to the senses if the homiletic and proselytizing efforts of militant Christianity were to be served (...) the language of personification became the means to render this invisible struggle explicit and its unseen soldiery vivid” (1958: 76-77).

⁸⁴ Con respecto al origen del Vice, Spivack señala que “he is not, as some scholars have supposed, the ‘summation’ of the Seven Deadly Sins; but he springs, by a century-long process of doctrinal emphasis and dramatic especialization, from the numerous vices, including the Deadly Sins, who came upon the morality stage out of the diffuse homiletic allegory of medieval Christianity” (1958: 135).

Para ello, debemos hacer una breve mención a la evolución que tanto la “morality play” como el personaje del “Vice” sufrieron a lo largo de los años como consecuencia de las transformaciones que tanto el panorama teatral como la situación social y política experimentaron. La “morality play” comenzó, como ya hemos mencionado, como un tipo de obra cuyo objetivo primordial se basaba en la presentación de la lucha interna del hombre entre el bien y el mal. El énfasis en estas primeras obras como *Perseverance*, *Pride of Life* o *Everyman*, se centraba en la felicidad del alma, tras la muerte, en el más allá, y en la brevedad de la vida terrenal frente a la eterna. Sin embargo, en obras como *Mankind*, *Nature* o *Mundus et Infans*, se comienza a observar un interés por el hombre en su relación con el mundo terrenal, aunque sin olvidar el esquema planteado entre los personajes representantes del bien y del mal, frente a una víctima que se debate entre uno y otro⁸⁵. Según Spivack, estas obras constituyen “the beginning of the recession by the moralities from their infinite stage and story, and the start of their more restricted examination of issues within the context of this life” (1958: 207).

El enfoque de las obras comienza a variar. Se empieza a percibir un abandono progresivo de los aspectos más abstractos y alegóricos de la obra a la vez que surge un acercamiento hacia los elementos más terrenales⁸⁶. Poco a poco, el drama va experimentando una secularización en sus planteamientos, en sus construcciones y en sus principales piezas que responde a una transformación en el plano religioso, político y social en Inglaterra. Lentamente, aunque de una manera firme, los intereses del drama moral van pasando de ser exclusivamente religiosos a plantear otro tipo de intereses, principalmente políticos.

La Reforma supuso, no sólo una revolución religiosa, sino, a la vez, política, al presentar al monarca como cabeza de una Iglesia alejada de Roma. La implantación de las ideas protestantes provocaron el nacimiento de un nuevo tipo de literatura y de drama cuyo interés deja de estar únicamente centrado en temas espirituales para formar parte de una campaña de apoyo al sistema

⁸⁵ *Mankind*, por ejemplo, presenta el enfrentamiento entre Mercy, que aconseja a Mankind: “Prick not your felicities in things transitory! / Behold not the earth, but lift your eye up!” (30-31), y Titivillus, que aleja a Mankind de toda virtud y lo hace sucumbir a los deseos de Mischief, Nowadays, Newguise y Nought que le ordenan lo siguiente: “ye shall rob, steal, and kill, as fast as ye may gone” (706). Finalmente Mercy gana la batalla sobre Mankind y concluye la obra dirigiéndose a éste al decirle: “Think and remember the world is but a vanity, / As it is proved daily, by diverse transmutation. / Mankind is wretched; he hath sufficient proof; / Therefore, God grant you all per suam misericordiam. / That ye may be play-feres with the angels above, / And have to your portion vitam aeternam. Amen!” (908-913). Las citas de esta obra proceden de la edición de G.A.Lester (1997).

⁸⁶ En relación a la alegoría en la Edad Media véase C.S.Lewis, *The Allegory of Love* (1958), Johan Huizinga, *El Otoño de la Edad Media* (1971), Erich Auerbach, *Figura* (1998).

político reinante⁸⁷. Las transformaciones religiosas y políticas impulsan también el interés sobre la historia del propio país, por lo que las narraciones históricas de Monmouth, Hall y Holinshed constituyen una fuente inagotable para los dramaturgos de la época, que comienzan a crear tramas basadas en hechos políticos históricos con una finalidad moral tanto política como religiosa. Por otro lado, con el humanismo, la educación fomenta el desarrollo de las capacidades del individuo para realizar actividades públicas, por lo que se acentúa la presencia del hombre en este mundo y no únicamente su preparación hacia una existencia eterna tras la muerte⁸⁸. La influencia de textos clásicos añade nuevos temas, personajes e ideas que enriquecerán la complejidad en la trama y la caracterización de los personajes en los dramas.

La visión que el hombre posee del mundo y de su propia existencia va evolucionando y, con ella, el teatro. En las “morality plays” de comienzos del siglo XVI, como por ejemplo ocurre en obras como *Magnificence*, *Impatient Poverty*, *The Trial of Treasure* o *Enough Is as Good as a Feast*, el personaje central deja de simbolizar el concepto de ser humano de una manera general y abstracta. Por ejemplo, en *Magnificence* (1519) John Skelton presenta a Magnificence como precedente de la imagen que del gobernante se planteará años más tarde en las obras que hemos analizado en el apartado anterior. Ya en esta obra se presenta la imagen de un príncipe que sucumbe ante las sugerencias de unos consejeros que buscan su ruina. Magnificence no representa a la humanidad en general, sino a la clase gobernante, y el objetivo de esta obra es mostrar a esta clase las consecuencias de una mala gestión política. Pese a que las piezas centrales que John Skelton utiliza para estructurar la obra la incluyen bajo la denominación de “morality play”, sin embargo, la lección moral que ofrece la obra se centra en elementos que afectan a la función pública del hombre en la tierra y no a su futuro espiritual⁸⁹. Por lo tanto, como vemos, se comienzan a crear obras con un determinado y particular enfoque moral, dejando a un lado las generalizaciones y

⁸⁷ Aunque el teatro podía considerarse, por el contrario, como un modo de protesta ante las decisiones políticas. Happé señala con respecto a este tema que “there was a significant reaction in the parallel realisation by those in power that drama could also encourage subversion. One of the chief reasons given for this was that performances of plays might lead to potentially disruptive public assemblies. From the later years of Henry VIII, who died in 1547, there is an increasing pressure by the government against the production and printing of plays, and licensing thus became an important constraint” (1999: 6).

⁸⁸ En relación al entorno humanista véase P.O.Kristeller, *Renaissance Thought and Its Sources* (1979) y F.Rico, *El Sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo* (1993).

⁸⁹ En *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1992), Max Weber destaca la obsesión protestante con el correcto cumplimiento de las obligaciones profesionales.

abstracciones religiosas para pasar a una mayor centralización en los temas que podían ser de carácter social, religioso o político⁹⁰.

Los personajes sobre los que centraremos nuestra atención en esta sección, es decir, Ambidexter y Haphazard, aparecen en *Cambises* y *Apius and Virginia* respectivamente. Estas obras presentan una clara intensificación de la evolución que ya comenzaron a experimentar obras como *Magnificence*. Entre el periodo comprendido desde la realización de obras basadas en el simbolismo, como las “morality plays”, hasta la creación de obras como *Titus Andronicus*, en las que observamos la materialización de tal abstracción, a través de unos personajes y de una trama pertenecientes a un contexto humano y terrenal, observamos un conjunto de obras, denominadas “interludes”, “hybrid” o “transitional plays”, que fusionan elementos pertenecientes a ambas corrientes, la metafórica y la literal. Tanto *Cambises* como *Apius and Virginia* forman parte de este grupo de obras que funcionan como último eslabón en la cadena dramática que une la evolución teatral de mediados del siglo XV con la tragedia isabelina de finales del siglo XVI.

El carácter alegórico de las “morality plays” pierde fuerza en los “interludes”, que comienzan a presentar un drama más realista y concreto. Sin embargo la fuerza dramática del “Vice” es enfatizada en escena a través de la creación de personajes como Ambidexter y Haphazard. La supremacía en el escenario del “Vice” frente a los demás personajes alegóricos que aparecían en las “morality plays” mostraba la intensidad dramática que este personaje fue adquiriendo. En *Apius and Virginia* y en *Cambises* la trama se organiza en torno a las situaciones que el “Vice” crea para engañar a sus víctimas. El carácter tosco y grotesco de la mayoría de sus artimañas constituye uno de los elementos principales de atracción de la obra. Los tintes de humor se unen íntimamente al carácter doctrinal de sus acciones. Con la secularización del drama, el “Vice” subsistió sobre el escenario isabelino mientras que las “morality plays” fueron desapareciendo progresivamente. Tras los “interludes”, personajes como Aaron, Selimus o Muly se encargaron de mantener viva la imagen burlesca, astuta y atractiva del “Vice”. En estos personajes el carácter alegórico o moral del “Vice” desapareció totalmente, pero sus otras características se materializaron en el “Moor”, figura muy cercana y significativa para el espectador isabelino.

4.3.3.3. “The Moor”

⁹⁰ Spivack organiza estas obras en grupos temáticos. Un primer grupo sería el dedicado a temas como las equivocaciones morales que se cometen durante la juventud, como son obras como *Youth, Lusty Juventus* o *Nice Wanton*. Un segundo grupo lo formarían las obras dedicadas a las consecuencias sociales y políticas de la Reforma que observamos en obras como *The Three Laws, King John, Republica* o *The Three Estates*. Obras como *Albion Knight* o *Wealth and Health* constituyen parte de otro grupo centrado en intereses socio-políticos (1958: 208-209).

En la descripción de la entrada triunfal de Titus en Roma en el primer acto, observamos que, tras el general, aparecen “Tamora, the Queen of Goths, and her three sons, Alarbus, Chiron and Demetrius, with Aaron, the Moor”. La construcción de este último personaje responde con claridad, desde el principio, a la imagen que George Peele en *The Battle of Alcazar* (1588-89) refleja en la presentación de Muly Mahamet, “The Moor”⁹¹. Peele crea este personaje basándose en *The Second Booke of the Book of Battailes, Fought in Our Age* (1587), traducción que John Poleman hace de la obra de Fray Luis Nieto *Relación de la guerras de Berbera*. En la narración de la historia de Mulai Mohamed, Muly Mahamet en Peele, Poleman recobra la imagen del musulmán sanguinario y cruel para la escena isabelina, que lo verá escenificado con gran intensidad por primera vez en *The Battle of Alcazar*⁹².

Tanto Peele como Shakespeare reflejan en estos personajes la crueldad, la ambición y la traición en íntima relación con la raza que ambos comparten y, más concretamente, con el color de su piel. En *Titus* observamos tal identificación en las palabras que Bassianus dirige a Tamora tras encontrarla en el bosque con Aaron:

Bassianus: Believe me queen, your swart Cimmerian
Doth make your honor of his body's hue
Spotted, detested and abominable (II, iii, 72-74).

En el comportamiento de Aaron sólo podemos esperar:

Aaron: (...) murders, rapes and massacres,
Acts of black night, abominable deeds,
Complots of mischief, treasons, villainies
Ruthful to hear yet piteously performed (V, i, 63-66).

En *The Battle of Alcazar*, el color de piel de Muly y su condición como “The Moor” son continuamente recordados en la obra y ligados a imágenes sangrientas y brutales, que lo describen como “black in his look, and bloody in his deeds” (I, i, 16). De igual modo, Muly decide recuperar

⁹¹ Shakespeare hace mención explícita a este personaje en *Titus Andronicus*. Aaron desvela a Chiron y a Demetrius lo que pretende hacer con su hijo con estas palabras: “Not far one Muly lives, my countryman: / His wife but yesternight was brought to bed; / His child is like to her, fair as you are. / Go pack with him and give the mother gold, / And tell them both the circumstance of all / And how by this their child shall be advanced / And be received for the emperor's heir, / And substituted in the place of mine” (IV, ii, 154-161).

⁹² Parte de la descripción de Mulai que Poleman nos presenta en su traducción incide en este aspecto: “Of stature meane, of bodie weake, of colour so blacke, that he was accompted of many for a Negro or black Moore. He was of a peruerse nature, he would neuer speak the truth, he did all things subtely and deceitfully” (citado en Tokson 1987: 77).

su trono con la convicción de que “blood be the theme whereon our time shall tread” (I, ii, 54). Las consecuencias de tal actuación las resume Rubin “in blood, in death, in murder, and misdeed” (I, ii, 111). Sebastian, rey de Portugal, tras ser traicionado por Muly, destapa su verdadera personalidad reflejada en “a face so full of fraud and villany” (V, i, 70). Muly lidera un grupo de personajes que, debido a la intriga y al interés que sus actuaciones despiertan, constituye un elemento de atracción fundamental para el público isabelino. Muly, Aaron, Selimus y también Barabas abren el camino a personajes que triunfarán más tarde sobre el escenario inglés, como Eleazar en *Lust's Dominion* (1600) de Dekker o Mulumumen en *All's Lost by Lust* (1619), de William Rowley.

La imagen de Muly, Aaron y Selimus como personajes que hacen del engaño, la manipulación, la hipocresía y la duplicidad sus principales instrumentos a la hora de concebir y de ejecutar sus planes no responde exclusivamente al hecho de que pertenezcan a una raza tradicionalmente identificada con la maldad, la lujuria, la traición y la crueldad⁹³. Las connotaciones negativas que la figura de este musulmán sanguinario ofrece hacen que éste funcione como el medio más adecuado para recoger en un personaje con una tradición histórica real un conjunto de características que se aunaron a partir de mediados del siglo XV en un personaje alegórico como fue el “Vice” de las “morality plays”.

4.3.3.4. Aaron

4.3.3.4.1. Aaron: “the incarnate devil” (V, i, 40)

Tras ser capturado por uno de los soldados godos, Aaron es presentado ante Lucius, que exclama: “O worthy Goth, this is the incarnate devil” (V, i, 40). La expresión “incarnate devil” presenta una de las ideas que consideramos esenciales en el estudio de Aaron. En éste, el “Vice”, representante del demonio en la tierra, se encarna, se hace real, más cercano, más terrenal, se nos hace visible en el cuerpo del “Moor”. El “Vice” se convierte sobre el escenario en un personaje

⁹³ Eliot H. Tokson, en *The Popular Image of the Black Man in English Drama 1550-1688* (1982), hace un estudio de las connotaciones negativas que el color negro ha arrastrado a través de la historia desde la edad clásica hasta el siglo XVII. En este análisis centra su atención en la etimología de la palabra “Moor” y en sus variaciones a lo largo de los siglos. Como conclusión a este estudio Tokson señala: “When Moors came to be impersonated on the stage either by masked royalty or by actors, they too inherited a legacy of several centuries of prejudice. At the simplest level, they were the Other, the non-English, the non-Christian. But the history of the word Moor is far too complex to allow Moors to escape untainted by that name. If a stage Moor, therefore, was other than Muslim or black, he had to identify himself as such by denying his kinship with his kind. If he was not black of spirit, he had to declare himself so. Yet, while the stage Moor may have been able to divest himself of several of his inherited traits, never was he able to cast off his strangeness. Other he would always be” (1982: 17).

que deja de representar ideas, nociones abstractas y alegóricas. El mal se concreta, es palpable y encuentra su residencia en personajes como Aaron.

Las connotaciones que la figura del “Moor” arroja sobre Aaron son, en todo momento en la obra, relacionadas con el carácter diabólico, satánico e infernal de éste. Acusado por Lucius de presentar “this growing image of thy fiend-like face” (V, i, 45), Aaron se convierte en padre de un niño que igualmente es descrito como “a devil” (IV, ii, 66), “a joyless, dismal, black and sorrowful issue” (IV, ii, 68). El color de su piel, su raza, es decir los elementos que lo diferencian de los demás personajes, su presentación como el “otro”, están directamente relacionados con su maldad y, sobre todo, con su identificación con el demonio.

En *The Battle of Alcazar*, observamos, de igual modo, cómo el “Presenter” aúna estos dos mismos elementos en la descripción de la entrada de Muly:

Presenter: Blacke in his looke, and bloudie in his deeds,
 And in his shirt staine with a cloud of gore,
 Presents himselfe with naked sword in hand,
 Accompanied as now you may behold,
 With devils coted in the shapes of men (I, i, 14-18).

Esta presentación del personaje nos recuerda la organización de las “morality plays”, en las que aparecen un grupo de “vices” liderados por uno que domina toda la acción. Muly se nos presenta como el “Vice” rodeado por un grupo de “vices”, encarnados, en este caso, por su ejército. Muly lidera a un grupo de soldados que son representados como “devils coted in the shapes of men” (I, i, 18). Tal comparación incide de nuevo en la idea que hemos señalado al comentar la identificación de Aaron como “incarnate devil”. Siguiendo una traducción literal de la expresión del “Presenter”, el “Vice” y sus “vices” adoptan forma humana. El escenario se ocupa ahora de temas políticos, como la usurpación de la corona a través del asesinato de los herederos legítimos. La alegoría, la doctrina y la moral religiosa dan paso a una moral y a una doctrina política, terrenal, más tangible y humana que serán presentadas por personajes mucho más cercanos y familiares para el espectador isabelino.

Del mismo modo, en *The First Part of the Tragicall Raigne of Selimus* (1594) es, de nuevo, la ambición por adquirir la corona lo que impulsa a Selimus a actuar. En esta obra no se hace tanto énfasis en el color de la piel del protagonista, ni en su condición de “Moor” de una manera explícita. Sin embargo, su caracterización tiránica y cruel como posible heredero a la corona turca lo presenta ante el público como un perfecto representante del estereotipo del “Moor” en esta

época. Selimus se presenta a sí mismo como este tipo de figura sanguinaria que se inclina a adoptar el papel del demonio para así conseguir su objetivo:

Selimus: Why theirs no difference when we are dead,
And death once come, then all alike are sped.
Or if there were, as I can scarce beleve,
A heauen of ioy, and hell of endlesse paine:
Yet by my soule it never should me greeve:
So I might on the Turkish Empire raigne,
To enter hell, and leane on faire heavens gaine.
An Empire Sinam, is so sweete a thing,
As I could be a divell to be a King (428-36).

Se produce aquí, por lo tanto, una división entre el reino de Dios y el infierno, al cual Selimus prefiere pertenecer si eso significa alcanzar sus propósitos. Esta división, de nuevo, nos hace volver a la esquematización de las “morality plays” y a la visión de Selimus como el elemento maligno que ataca toda virtud y armonía.

Por lo tanto, en estas obras observamos la encarnación del mal en estos personajes y la presentación de temas que afectan a un plano profano que abarca principalmente elementos políticos. Sin embargo, como vemos, el lenguaje que seguimos apreciando remite a esas obras abstractas en las que la labor del “Vice” no afectaba el nivel físico, terrenal y concreto de la actuación del hombre, sino el espiritual. Las obras continúan admitiendo este tipo de lenguaje con un tipo de finalidad bien diferente.

Con respecto a este tema, consideramos relevante destacar, en lo que se refiere a la estrecha relación que el espectador del siglo XVI mantiene con las representaciones que presencia sobre el escenario, una de las teorías que Tokson plantea. Este crítico señala que, en obras como *The Battle of Alcazar*, por ejemplo, el público está siendo partícipe de un nuevo tipo de teatro mucho más concreto y con orientaciones distintas al teatro alegórico medieval. Sin embargo, este tipo de representación está estructurado en ciertas ocasiones de tal modo, que les hace recordar la tradición teatral de la que proviene. A pesar de que Muly, Aaron y Selimus se asemejan a la imagen de villanos como Richard III o Barabas, y mucho más tarde Iago o Edmund; a pesar de que sus tramas tienen unas consecuencias políticas muy determinadas que nada tienen que ver con el alejamiento del hombre de la virtud que pretendía el personaje del “Vice”; pese a que todo ello hace que estos personajes parezcan indicar un nuevo tipo de caracterización; sin embargo, muchos elementos que configuran su construcción nos hacen volver la vista atrás y reconocer en ellos al

“Vice” de las “morality plays”. No somos sólo nosotros los que volvemos la vista atrás, Tokson nos presenta a un público isabelino que ante la aparición de estos personajes:

Mindful of the older dramatic form while watching the new, is able to distinguish between the two, and the clear difference between them adds to the vitality of the mimetic representation and makes the act of interpretation more an exercise of judgment. The audience can recognize the difference between the historical character and the allegorical. That the former behaves so much like the latter reestablishes the validity of the older allegory as a method of viewing and interpreting the actions of real men (1982: 79).

Una vez visto cómo Aaron, al igual que Muly o Selimus, presenta un punto de encuentro entre dos géneros dramáticos como son el del “Moor” y el del “Vice”, pasaremos a analizar cuáles son las características que el público isabelino pudo percibir en Aaron como propias del “Vice” de las “morality plays”. Algunas de estas peculiaridades aparecerán, de igual modo, en Selimus o en Muly, a lo cual haremos también mención. Sin embargo, las características en común que encontramos en la comparación entre Aaron y Haphazard y, sobre todo, con Ambidexter, mostrarán cómo Shakespeare esbozó su personaje atendiendo a la construcción de los “Vices” de estos “interludes”. Shakespeare es consciente de la popularidad y éxito que este tipo de personaje malévolo, astuto y grotesco adquiere sobre el escenario inglés ya desde la madurez de las “morality plays”. Consecuentemente crea en Aaron uno de los elementos más atractivos que *Titus Andronicus* presentaba ante su público.

4.3.3.4.2. Aaron y el engaño

Si pudiéramos resumir en una sola palabra el principal método que Aaron utiliza para concluir sus propósitos, ése sería el engaño. Este término reúne una serie de artimañas basadas todas en la astucia, la seducción, la persuasión y la manipulación. Por ejemplo, es Aaron quien convence a Chiron y a Demetrius de que no deben luchar por conseguir el amor de Lavinia, ya que el camino más rápido es la violación. Del mismo modo, es Aaron quien planea el asesinato de Bassianus a mano de Chiron y de Demetrius, a la vez que hace que, ante el emperador Saturninus, todo parezca ser obra de Quintus y de Martius, hijos de Titus. Es también Aaron quien engaña a éste para que se ampute una mano a cambio de la vida y el perdón de sus hijos cuando en realidad lo que recibe son las cabezas. Aaron propicia una violación, cuatro mutilaciones y tres asesinatos que finalmente conducen al asesinato de Lavinia, Titus, Tamora y Saturninus. Aaron consigue todo esto a través de la astucia y del engaño. Mientras entierra bajo un árbol una bolsa con oro y escribe

una carta que identificará este oro como la supuesta recompensa que Martius y Quintus ofrecerían al supuesto asesino de Bassianus tras su muerte, oímos decir a Aaron que

Aaron: He that had wit would think that I had none
To bury so much gold under a tree
And never after to inherit it.
Let him that thinks of me so abjectly
Know that this gold must coin a stratagem,
Which, cunningly effected, will beget
A very excellent piece of villany (II, ii, 1-7).

Hasta ahora hemos presentado la estructura de *Titus Andronicus* como una transformación del orden en confusión y caos. La manipulación de los hechos, su poder de convicción y la utilización de la mentira como principal instrumento para conseguir sus objetivos hacen de la actuación de Aaron el principal impulsor del desorden en Roma. Al igual que ocurría con el “Vice” en las “morality plays”, Aaron consigue desestabilizar el orden y la armonía en la ciudad y refuerza con sus acciones la confusión política y familiar que estructura toda la obra⁹⁴. Apoyando esta idea, Spivack señala, refiriéndose a Aaron que:

In effect he pours the sweet milk of concord into hell, his achievement this way being standard for the role of the Vice in any morality with political or social implication, according to the bald formula expressed by Cloaked Collusion in *Magnificence*: “I sowe sedycyous sedes of Dyscorde and debates” (1958: 383).

Muly y Selimus, al igual que Aaron, utilizan los mismos métodos para persuadir a sus víctimas. El hijo de Muly describe cómo actuará su padre para convencer a Sebastian, rey de Portugal, para que envíe sus fuerzas contra Albemedec y así le ayude a recuperar el poder en Barbare:

Muly Mahamet: He can submit himself and live below,
Make show of friendship, promise, vow, and swear,
Till, by the virtue of his fair pretence,
Sebastian trusting his integrity,
He makes himself possessor of such fruits
As grow upon such great advantages (II, iii, 58-63).

⁹⁴ No estamos situando a Aaron como culpable de la situación que se genera, ya que los errores iniciales de Titus sirvieron, como ya vimos en el apartado anterior, para sentar las bases de la confusión que se desencadenaría más tarde. Sin embargo, es Aaron el que lleva a la práctica las acciones que se vuelven contra los Andronici como consecuencia de las malas decisiones políticas de su cabeza de familia y de la cabeza militar y política, en un principio, de Roma, como es Titus.

Sebastian, descrito en todo momento como “brave King of Portugal” (II, 48), “courageous King of Portugal” (III, 2), “sweet Sebastian” (III, 8) o “the fierce and manly King of Portugal” (V, 5), es seducido por Muly, que lo incita a luchar en defensa de una usurpación del poder. De nuevo, la estructura de la victoria del mal frente a la derrota del bien nos recuerda la construcción teatral que polarizaba al “Vice” frente a las personificaciones de la virtud. Tokson, de nuevo, ve reflejada en esta obra que “the allegorical formulation employed reveals Peele’s conscious desire that this modern matter be seen in terms of a psychomachia” (1982: 82).

Con respecto a Selimus, la persuasión es, de nuevo, la principal arma de ataque a la hora de establecer negociaciones políticas. Antes de recurrir a la violencia, Selimus intentará convencer a su padre para que abdique, a través, de nuevo, de la disimulación:

Selimus: I will endaovour to persuade him man,
To give the Empire ouer unto me,
Perhaps I shall attaine it at his hands:
If I cannot, this right hand is resoul’d,
To end the period with a fatall stabbe (395-99).

Pese a que, como ya señalamos anteriormente, Baiazet sucumbe finalmente ante la retórica persuasiva de Selimus, es en un principio el que mejor conoce las argucias y sutilezas de la actuación de su hijo:

Baiazet: He sends his messenger to crave accesse,
And saies he longs to kisse my aged hands:
But howsoever he in shew professe,
His meaning with his words but weakly stands.
And sooner will the Syrteis boyling sands,
Become a quiet roade for fleeting shippes,
Then Selimus heart agree with Selims lippes.
Too well I know the Crocodiles faines teares,
Are but nettes wherein to catch his pray:
Which who fo mou’d with foolish pitie heares,
Will be the author of his owne decay:
Then hie thee Baiazet from hence away:
A fawning monster is false Selimus,
Whose fairest words are most pernicious (458-471).

La comparación de Aaron con Selimus y Muly nos ayuda a incluir a Aaron dentro de una tradición literaria que durante los años 90 comienza a florecer. Para entender a Aaron dentro del contexto de

la obra, debemos comprobar que este tipo de personajes tiene un atractivo esencial para el espectador isabelino y probablemente lo hace ir al teatro a ver la obra. No podemos analizar a Aaron dejando a un lado estos datos. Sin embargo, es también imprescindible saber de dónde proceden estas características que dichos personajes comparten. Como ya hemos comentado ampliamente, es el “Vice” el modelo de actuación para estos personajes, y consideramos necesario comprobar hasta qué punto se reflejan en dos de ellos, Ambidexter y Haphazard, características como esta utilización del engaño que hemos venido comentando en esta sección.

En *Cambises*, la actuación de Ambidexter está reflejada en su nombre: “My name is Ambidexter: I signify one, / That with both hands finely can play” (150-51). Ambidexter enfrenta a unos personajes con otros mostrándose en todo momento como aliado y consejero de éstos. Sin embargo, lo que en realidad pretende es la destrucción y la maldición de todos ellos. Dirigiéndose al público, Ambidexter señala cuáles son sus intenciones: “I warrant ye I will play the knave this day, / To see if I can all men beguile” (150-51). Ambidexter incita al juez Sisammes a cometer fraudes para más tarde acusarlo de traición al rey. Finalmente, esto le acarreará la muerte. Ambidexter aconseja a Smerdis que lo mejor es esperar con paciencia la muerte de su hermano Cambises para obtener la corona. Poco más tarde, Ambidexter lo denuncia como traidor del rey, por lo que es condenado a muerte. Del mismo modo, Ambidexter incita a los campesinos Hob y Lob a criticar la actuación despótica del rey para, más tarde, amenazarlos con entregarlos a éste como conspiradores contra la corona. Ambidexter se presenta ante el público y ante todos los personajes a los que atrapa en sus artimañas como “a mischief on all good faces” (974). Frente al “Vice” originario, que centraba su atención en una sola víctima, que representaba a toda la humanidad, como podía ser Mankind, Everyman, Humanum Genus, etc., en estas obras las víctimas del “Vice” dejan de ser alegóricas para pasar a representar miembros de distintas clases sociales y profesiones. Como vemos, comienzan a despuntar elementos que promueven la concreción frente a la abstracción dramática.

Esto mismo ocurre con Haphazard en *Apus and Virginia*. Al igual que con Ambidexter, su nombre anticipa las normas que rigen su actuación. Según Haphazard, todo depende del azar y de la suerte. No existe para este “Vice” una correspondencia entre la bondad y la maldad con la salvación o la condena. Ya que nada depende de nuestras buenas o malas acciones, sino de la arbitrariedad de la Fortuna, resulta absurdo para Haphazard no arriesgarse a conseguir todo lo que se desea, aunque sea a través de medios ilícitos:

Haphazard: A plowman perhaps, or ere that he die,
 May hap be a gentleman, a courtier or captaine,
 And hap may so hazard he may goe a begging (II, 328-30).

There is no more wayes, but hap or hap not,
 Either hap, or els haplesse, to knit up the knot.
 And if you will hazard to venter what falles,
 Perhaps that Haphazard will end al your thralles (III, 405-408).

Éste es el razonamiento que Haphazard utiliza para inducir a todas sus víctimas a actuar contra la moral establecida. De nuevo, el engaño y el enmascaramiento actúan como principales armas de seducción contra personajes como el juez Apius o los campesinos Mansipulus y Mansipula que, como vemos, abarcan las más dispares clases sociales. Cualquier personaje es potencial víctima de las trampas de Haphazard:

Haphazard: I know not how best to devise,
 My name or my property, well to disguise;
 A marchaunte, a may poole, a man or a mackrell,
 A crab or a crevise, a crane or a cockerell.
 Most of all these my nature doth inioy,
 Somtime I advance them, sometime I destroy (II, 189-194).

Llegados a este punto, consideramos importante hacer un inciso y dedicar unas líneas a un pasaje que consideramos relevante, no sólo en el análisis de esta obra, sino en la evolución que poco a poco va experimentando el drama inglés en estos años. La actuación central de Haphazard en la obra es la de convencer a Apius de que debe conseguir a Virginia, aunque sea a través del engaño y del fraude. En esta negociación entre el “Vice” y su víctima encontramos una escena que nos mostrará cómo este tipo de obra, aunque todavía portadora de numerosos elementos alegóricos que proceden de la estructura original de las “morality plays”, comienza a mostrar una clara progresión hacia la composición del drama isabelino posterior. Tras los esfuerzos de Haphazard por convencer a Apius de la posibilidad de conseguir a Virginia a través de sus artimañas, aparece un pasaje de Apius precedido de una escena a modo de “dumb show” en la que dos personajes alegóricos, Conscience y Iustice, salen de su cuerpo:

Here let him (Apius) make as thogh he went out and let Conscience and Iustice come out of him, and let Conscience hold in his hande a lamp burning, and let Iustice have a sworde and hold it before Apius brest.

Apius: But out, I am wounded; how am I devided?
 Two states of my life from me are now glided:

For Conscience he pricketh me contempned,
And Iustice saith Iudgement would have me condemned;
Conscience saith crueltye sure will detest me,
And Iustice saith death in thende will molest me;
And both in one sodden me thinkes they do crie,
That fier eternall my soule shall destroy (III, 429-36).

Críticos como Spivack (1958), Farnham (1936) o Belsey (1973) han destacado estas líneas de Apius como uno de los primeros precedentes de lo que más tarde constituirá el soliloquio en el drama isabelino. En las “morality plays” son los personajes alegóricos, y no un personaje como Apius, que representa a un juez, quienes presentan el conflicto moral establecido entre el bien y el mal. En ningún momento en estas obras el personaje toma conciencia e interioriza, como lo hace Apius en este caso, la batalla entre la virtud y la perversión y las consecuencias del abandono de la virtud por alcanzar sus deseos. Tal y como Spivack señala, el mero hecho de que tanto Conscience como Iustice surjan del cuerpo de Apius muestra cómo se va produciendo una interiorización gradual por parte del protagonista del conflicto moral que el enfrentamiento entre estos personajes alegóricos representa (1958: 271)⁹⁵. El personaje va adquiriendo, por lo tanto, una forma propia. La evolución y el desarrollo del pensamiento de Apius en estos versos es una prueba más del abandono de esa abstracción teatral a la que continuamente estamos haciendo alusión. Todavía queda un gran camino hasta llegar a la complejidad expuesta en las fluctuaciones, incertidumbres, titubeos e irresoluciones que presenta el lenguaje de Hamlet. Sin embargo, encontramos opiniones como la de Spivack, que considera que las palabras de Apius presagian la aparición de:

Macbeth speaking, or Richard III debating with his conscience on the night before Bosworth. We have arrived, in short, at the Elizabethan soliloquy. The “Holy War” externalized by the morality convention is now being restored to subjectivity as the divided voice within the heart of individual men (1958: 271)⁹⁶.

⁹⁵ La batalla interior que parece emanar de Apius muestra una clara evolución de pasajes como los de Mankind. Éste es también consciente de la división interna entre el elemento físico y terrenal y el espiritual que existe en su condición de hombre: “My name is Mankind. I have my composition / Of a body and of a soul, of condition contrary. / Betwixt them twain is a great division; / He that should be subject, now he hath the victory” (194-97). Sin embargo, desde un principio de la obra, Mankind no interioriza ese conflicto sino que aparece como una marioneta ante las decisiones que de él van adoptando los personajes alegóricos de la obra. La lucha interna que observamos en Apius no se produce en Mankind. La batalla moral es una batalla que se produce de manera externa al protagonista al establecerse entre los demás personajes a cuya voluntad Mankind está en todo momento sujeto. Ya desde el principio Mankind acude a Mercy en busca de ayuda contra el demonio que busca su condena. Dirigiéndose a Mercy, dice: “My body with my soul is ever querelous; / I pray you, for saint charity, of your supportation. (Kneels) / I beseech you heartily of your ghostly comfort. / I am unsteadfast in living; my name is Mankind. / My ghostly enemy, the devil, will have a great disport, / In sinful guiding if he may see me end” (211-16).

⁹⁶ Farnham apoya la teoría de Spivack señalando que las palabras de Apius consituyen “a crude representation of inner struggle in a character impelled toward tragedy, and he thereby enters a level of dramatic conception much more

No obstante, pese a las reticencias de Apius, será finalmente el discurso persuasivo de Haphazard el que conquistará la voluntad del juez. El discurso de Haphazard es el que domina y da forma a la obra. Ante las dudas que se le presentan a Apius, Haphazard expone el siguiente argumento:

Haphazard: Why, these are but thoughts, man! Why, fie, for
shame, fie!
For Conscience was carelesse, and sayling by seas
Was drowned in a basket and had a disease.
Sore mooved for pitye when he would graunt none
For beyng hard harted was turned to a stone,
And sayling by Sandwitche he sunke for his sin.
Then care not for Conscience the worth of a pin.
And Iudgement iudge Iustice to have a reward
For iudging still iustly, but all is now marde,
For giftes they are geven wher iudgement is none.
Thus Iudgment and Iustice a wronge way hath gone.
Then care not for Conscience the worth of a fable:
Iustice is no man, nor nought to do able (III, 436-49).

Pese a que en las dudas de Apius observamos un avance hacia un nuevo tipo de construcción teatral, hacia una nueva forma de concebir al personaje, sin embargo, todavía tiene mayor peso la presentación de éste sujeto a un conjunto de fuerzas externas presentadas todavía por personajes alegóricos como Haphazard, Fame, Doctrine, Memory, Rumor, Comfort, Reward, etc. Haphazard, finalmente, conseguirá conquistar la voluntad de Apius, que cederá ante su retórica disuasiva.

4.3.3.4.3. Aaron – La risa del villano, su público y su motivación

Una de las características que hacen del personaje de Aaron el más atractivo para el público en *Titus Andronicus* es, sin duda, el hecho de que para él el sufrimiento ajeno esté repleto de placer y satisfacción personal. Tras ser capturado por Lucius, Aaron relata su participación en la violación, mutilaciones y asesinatos de la obra concluyendo su exposición con las siguientes palabras:

modern than that of the early moral dramatists” (1970: 255; cursiva en el texto). Del mismo modo, como ya mencionamos en el capítulo dedicado a Séneca, Belsey defiende que la retórica de Apius responde a una fusión entre el lenguaje utilizado por los personajes senequistas y la tradición doctrinal de las “morality plays”. Belsey coincide con Spivack y Farhanm en que personajes como Apius en momentos como éstos que estamos analizando “anticipate Othello, Macbeth, and Hamlet, who also express their ethical dilemmas in the (infinitely more powerful) language of passion”(1973: 77).

Aaron: I play'd the cheater for thy father's hand,
And when I had it, drew myself apart
And almost broke my heart with extreme laughter.
I pried me through the crevice of a wall
When for his hand he had his two son's heads,
Beheld his tears, and laugh'd so heartily
That both my eyes were rainy like to his (V, i, 111-17).

Aunque esta vez se dirige a Lucius, éste es un sentimiento que Aaron expone repetidamente ante el público. Se origina durante la obra una unión indispensable entre Aaron y el público. Este vínculo es esencial para que, durante la representación de la obra, se consiga el efecto deseado. Es decir, el público sabe todo lo que va a pasar de antemano y comparte los momentos de entusiasmo de Aaron. Tras guiar a Martius y a Quintus hacia la fosa donde se encuentra Bassianus, Aaron se dirige al público y le descubre cuáles serán los siguientes pasos de su estrategia:

Aaron: Now will I fetch the king to find them there,
That he thereby may have a likely guess
How these were they that made away his brother (II, ii, 206-208).

Se crea, por lo tanto, un lazo de unión que convierte al villano en el personaje más atrayente e interesante para el público. Éste adopta un papel activo en el desarrollo de la obra al verse representado como el principal interlocutor de Aaron⁹⁷. Aaron se comunica con el público a través de los apartes⁹⁸. Con ellos muestra sus verdaderas intenciones y nos hace ver cómo el cinismo, la burla, la crueldad y, sobre todo, la duplicidad son piezas fundamentales en su carácter. Aaron promete a Titus que a cambio de su mano recibirá el perdón de sus hijos. Las palabras que dirige hacia el público reúnen todas las características que convierten a Aaron en una de las piezas claves de la obra:

Aaron: I go, Andronicus, and for thy hand
Look by-and-by to have thy sons with thee.
(Aside) Their heads, I mean. O, how this villany
Doth fat me with the very thoughts of it!

⁹⁷ Refiriéndose a Richard III, Evans hace un comentario sobre la fuerza que este personaje tiene para el público que podríamos trasladar perfectamente a Aaron en *Titus Andronicus*: "Because he has the courage of his own villainy one finds oneself half-grudgingly looking for this man even when he is not there (...) It is a conception which adds to villainy a species of courage which, misplaced though it may be, provides an intense excitement for and a grudging admiration in the beholder" (1965: 146).

⁹⁸ Bradbrook destaca que "villains use the aside much more frequently than any other characters (...) The Elizabethan asides, unlike those of the modern stage, were not meant simply to reveal the inner feelings of the character, but practically always showed some consciousness of the audience, to whom they were addressed (1990: 114).

Let fools do good, and fair men call for grace,
Aaron will have his soul black like his face (III, i, 201-206).

El engaño, la brutalidad, el descaro, la insolencia, todos forman parte de su caracterización. El aparte, además, nos muestra la importancia de la relación con el público, al que transmite su placer y satisfacción en la ejecución de estos hechos. Por último, vemos de nuevo la conexión que se establece entre el color de su piel y la maldad de su espíritu. Una vez más, contemplamos la fusión entre el estereotipo del “Vice” y del “Moor”. Como veremos a continuación en la caracterización de Ambidexter, una de las piezas esenciales que constituyen la obra es, al igual que observamos en el caso de Aaron, la relación entre el “Vice” y el público y la continua reiteración del gozo y deleite que para él supone presenciar la desgracia ajena.

La primera aparición de Ambidexter en *Cambises* combina tres elementos fundamentales que ya hemos mencionado en la descripción de Aaron. En primer lugar está dirigida únicamente al público. En segundo lugar, a modo de coro o de presentador, expone al espectador lo que va a pasar. Por último, presenciamos la primera vez que Ambidexter se jacta de las consecuencias que sus acciones acarrearán:

Ambidexter: To conquest these fellows the man I will play!
Ha, ha, ha! now ye will make me to smile.
(...)
Now with King Cambises, and by and by gone,
Thus do I run this and that way.
For while I mean with a soldier to be,
Then give I a leap to Sisamnes the judge, -
I dare avouch ye shall his destruction see!
To all kind of estates I mean for to trudge.
Ambidexter? Nay, he is a fellow, if ye knew all!
Cease for a while; hereafter hear more ye shall (142-43; 152-59).

El hecho de que el “Vice” se dirija al público continuamente se explica también atendiendo al tipo de obra sobre el que estamos tratando. Los “interludes” proceden de una tradición teatral donde se pretende transmitir una moral, en un principio religiosa, que, con la secularización de los temas sobre el escenario inglés, se irá también combinando con una doctrina política. Al analizar la doble dimensión de la “morality play” como homilética y dramática a la vez, Spivack señala que “the constant verbal formula of the didacticism that frames and pervades this homily is: you shall see, thus you see, thus you have seen. Such a stage was fundamentally a pulpit and its audience a congregation” (1958: 177). La cercanía entre Ambidexter y el público sirve, por lo tanto, como

escaparate moral, como demostración de lo que la actuación del hombre y, más específicamente, del rey, trae como consecuencia:

Ambidexter: What a king was he that hath us'd such tyranny!
He was akin to Bishop Bonner, I think verily!
For both their delights was to shed blood,
But never intended to do any good.
Cambises put a judge to death, - that was a good deed, -
But to kill the young child was worse to proceed;
To murder his brother and then his won wife,
So help me God and holidam, it is pity of his life!
Hear ye? I will lay twenty thousand pound
That the king himself doth die by some wound.
He hath shed so much blood that his will be shed;
If it come so to pass, in faith, then he is sped (1141-1152).

Sin embargo, junto a este carácter doctrinal, la relación que se establece entre Ambidexter y el público es, al igual que veíamos en el caso de Aaron, y como claramente observamos en sus palabras, una relación de complicidad. El público comparte con Ambidexter sus momentos de satisfacción ante el destino trágico de los personajes a los cuales él ha engañado. Uno de estos momentos de complicidad se produce tras la muerte de Smerdis, hermano del rey. La reacción de Ambidexter muestra al público claramente la duplicidad que muestran sus acciones:

Ambidexter: Lord Smerdis by Cruelty and Murder is slain;
But, Jesus! for want of him how some do complain!
If I should have had a thousand pound, I could not forbear weeping.
Now Jesus have his blessed soul in keeping!
Ah good lord! to think on him, how it doth me grieve!
I cannot forbear weeping, ye may me believe. *Weep*
Oh my heart! how my pulses do beat,
With sorrowful lamentations I am in such a heat!
Ah, my heart, how for him it doth sorrow!
Nay, I have done, in faith, now, and God give you good
morrow!
Ha! ha! Weep? Nay, laugh, with both hands to play! (734-745).

Ante el espectador se presenta la crueldad de un personaje que pasa del llanto a la risa en segundos. Esta capacidad del "Vice" de simular estados de ánimo muestra, una vez más, que el engaño, la mentira y el disimulo son centrales en la composición de estos personajes. La risa que le produce a Aaron ver el resultado brutal de sus acciones ya es, por lo tanto, una característica que encontramos en Ambidexter.

Esta característica la encontramos también en Selimus, que comparte, con Aaron y Ambidexter, el gozo de comprobar que sus mentiras finalmente ganan la confianza de su padre:

Selimus: I smile to see how that the good old man
Thinks Selims thoughts are broght to such an ebb
As he hath cast all ambitious hope.
But soone shall that opinion be remov'd,
For if I once get mongst the Ianizars,
Then on my head the golden crowne shall fit.
Well Baiazet, I feare me thou wilt greeve,
That ere thou didst thy faining sonne beleeve (1621-28).

Volvemos a oír la risa de Ambidexter en Selimus tras la victoria frente a su hermano Acomat, que le proclama dueño de todo el territorio turco:

Selimus: So maist thou Selimus, for thou hast trode
The monster-garden paths, that lead to crownes.
Ha, ha, I smile to thinke how Selimus
Like the AEgyptian Ibis hath expelled
Thofe swarming armies of swift-winged snakes,
That fought to overrun my territories (2520-25).

Sin embargo, es necesario hacer una distinción entre el origen de la satisfacción que produce la ejecución de hechos perversos por parte de estos personajes. Los objetivos de Selimus son políticos. Lo que persigue y finalmente consigue es arrebatarle la corona a su padre. En el caso de Ambidexter y de Aaron las razones son bien distintas. La función de Ambidexter en la obra consiste en demostrar que la imagen de crueldad y perversión que él refleja está de igual modo presente en el resto de los personajes y, lo que es más importante, en un juez y en el monarca. Dirigiéndose de nuevo al público Ambidexter señala:

Ambidexter: How like you Sisamnes for using of me?
He play'd with both hands, but he sped ill-favouredly!
The king himself was godly uptrain'd:
He profess'd virtue, but I think it was feign'd.
He plays with both hands, good deeds and ill;
(...)
And yet ye shall see in the rest of his race
What infamy he will work against his own grace (605-609; 619-620).

Para Ambidexter la satisfacción reside en ver cómo, finalmente, el hecho de que todas sus víctimas sucumban a sus engaños verifica la lección moral que le es asignada mostrar en la obra.

No obstante, con respecto a Aaron, el deleite que suponen sus acciones se debe a que éste simplemente disfruta haciendo el mal. Se puede argumentar que este elemento también podría aplicarse a Ambidexter. Tras enfrentar al rey contra su hermano Smerdis, Ambidexter muestra al público la diversión que para él ha supuesto llevar a cabo esta acción y su disposición para seguir creando confusión, para seguir divirtiéndose:

Ambidexter: Marry, sir, I told him a notable lie;
If it were to do again, man, I durst do it, I!
Marry, when I had done, to it I durst not stand;
Thereby you may perceive I use to play with each hand (698-701).

Sin embargo, esta recreación a la hora de cometer el mal está subordinada, en todo momento, a su función doctrinal. En Aaron, el propósito doctrinal desaparece manteniéndose esa sensación de gozo frente a las consecuencias del mal que ya experimenta el “Vice”⁹⁹. Ese placer macabro aparece también en la caracterización de Richard III, que presenta claros elementos reminiscentes del “Vice”. Antes de asesinar a su sobrino, Richard señala en un aparte: “So wise so young, they say, do never live long” (III, i, 79)¹⁰⁰. Su sobrino le pide que repita lo que ha dicho, a lo que su tío responde: “I say, without characters fame live long. / [Aside] Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word” (III, i, 81-83). En Aaron se produce una intensificación tal del placer por la realización de actos violentos, crueles y brutales, que las acciones de Ambidexter parecen travesuras infantiles si las comparamos con pasajes como el siguiente:

Aaron: Oft have I digg'd up dead men from their graves
And set them upright at their dear friends' door
Even when their sorrow almost was forgot,
And on their skins, as on the bark of trees,
Have with my knife carved in Roman letters
“Let not your sorrow die, though I am dead”.
Tut, I have done a thousand dreadful things
As willingly as one would kill a fly;
And nothing grieves me heartily indeed
But that I cannot do ten thousand more (V, i, 135-44).

⁹⁹ Véase Georges Bataille, *La Literatura y el Mal* (1977).

¹⁰⁰ Las citas de *Richard III* corresponden a la edición realizada por Antony Hammond (1994) incluida en la serie *The Arden Shakespeare*.

Tras estos versos de Aaron no podemos sino hacer referencia a los de Barabas cuando se dirige a Ithamore diciendo:

Barabas: As for myself, I walk abroad a-nights,
 And kill sick people groaning under walls.
 Sometimes I go about and poison wells;
 And now and then, to cherish Christian thieves,
 I am content to lose some of my crowns,
 That I may, walking in my gallery,
 See 'em go pinion'd along by my door.
 Being young, I studied physic, and began
 To practise first upon the Italian;
 There I enrich'd the priests with burials,
 And always kept the sexton's arms in ure
 With digging graves and ringing dead men's knells (II, iii, 179-90)¹⁰¹.

Aaron, a través de su relación con Tamora, pretende abandonar su situación de esclavo y beneficiarse del estatus de la emperatriz:

Aaron: Away with slavish weeds and servile thoughts!
 I will be bright, and shine in pearl and gold
 To wait upon this new-made empress.
 To wait, said I? – to wanton with this queen (I, i, 517-20).

Esta relación le hace justificar en un principio sus planes ocultándolos bajo la motivación de la venganza que Tamora y sus hijos pretenden llevar a cabo sobre los Andronici. En una conversación con la emperatriz en el bosque oímos a Aaron decir: “Vengeance is in my heart, death in my hand, / Blood and revenge are hammering in my head” (II, ii, 38-39). Sin embargo, al igual que señala Barthelemy con respecto a los posibles motivos que impulsan a Aaron a actuar de esta manera, el deseo de venganza que éste proclama es “unclearly motivated” (1987: 72-73). Efectivamente, la venganza es sólo una motivación aparente. Con el desarrollo de la obra y la reiteración de la crueldad en las acciones de Aaron, observamos cómo “as he outlines his intention,

¹⁰¹ Las citas de *The Jew of Malta* corresponden a la edición realizada por J.B.Steane (1986). Con respecto a personajes como Barabas, Selimus y Richard III Bradbrook destaca que “his daring, his intelligence, his successful plotting against odds and his bitter wit were qualities which the audience enjoyed and approved. They even enjoyed jeering and deliberate cruelty, as the long and insulting triumphs of the good characters in Revenge tragedy show. Hieronimo, Titus Andronicus and Antonio, when their enemies are within their power, spend a long time in gloating over them before proceeding to business. But these were justified, whereas when a bad character was overthrown at the end, the audience, who had been thrilled by their succesful daring through, would turn round and get an equal satisfaction out of their unrepentant deaths and the tirades of triumphant virtue” (1990: 61).

he reveals a purposelessness that makes his villainy all the more insidious and, even in this 'wilderness', all the more unique" (Bartels 1990: 445).

Para Bartels, la motivación de Aaron es "slippery and obscure" (1990: 445). Sin embargo, en este aspecto, no podemos estar de acuerdo con el crítico. Si, como hemos hecho hasta ahora, analizamos el personaje de Aaron a la luz de la tradición teatral medieval en la que se origina un personaje como el "Vice", la motivación de Aaron, o mejor sería decir, su falta de motivación, estarían más que justificadas. Spivack considera las motivaciones de villanos como Aaron superfluas y señala que "we are blinded by a flimsy coverture of motivation that our own literary habits compel us to accept. We postulate a psychological unity in the name of which we squeeze together in Procrustean distortion the unassimilable elements of profoundly different conventions" (1958: 58)¹⁰². Shakespeare crea un tipo de personaje cuya popularidad sobre el escenario germina con el desarrollo y la intensificación de ciertas características del "Vice". El atractivo del personaje se basó principalmente en una combinación de astucia, burla, perversión y crueldad. El carácter alegórico que poseía el "Vice" fue desapareciendo. Sin embargo, el público siguió demandando un tipo de personaje que conservara las características de este "Vice", que le hiciera reír, que lo involucrara en la acción a través de su complicidad y que le sorprendiera al mostrar un placer desmesurado en la crueldad y la violencia. El "Vice", por lo tanto, se convirtió en personajes como Selimus o Muly, pero también como Aaron, cuyo principal atractivo residiría en ese especial deleite en el mal sin perseguir más recompensa que el sufrimiento ajeno. Pese a que la actuación de Aaron dé lugar a una confusión política que sumerge a Roma en el caos, sin embargo, Aaron es impulsado simplemente por un carácter malévolo que le incita continuamente a superar su crueldad en cada acto que comete. Sus últimas palabras en la obra no dejan lugar a ninguna duda con respecto a su naturaleza:

Aaron: Ah, why should wrath be mute and fury dumb?
I am no baby, I, that with base prayers
I should repent the evils I have done.
Ten thousand worse than ever yet I did
Would I perform if I might have my will.
If one good deed in all my life I did,
I do repent it from my very soul (V, iii, 183-189).

¹⁰² J.A. Byrant en "Aaron and the Pattern of Shakespeare's Villains" (1984) se enfrenta radicalmente a esta visión.

Si analizamos, por lo tanto, a Aaron desde una perspectiva literaria y consideramos las características que hemos analizado del “Vice” como precedentes de este tipo de villanos, percibiremos de manera mucho más clara y completa la construcción que Shakespeare hace de este personaje. Si, por el contrario, intentamos buscar explicación a las actuaciones de Aaron sin tener en cuenta esta tradición teatral, y sin destacar la fusión entre el “Vice” y el estereotipo del “Moor”, estaremos aplicando concepciones modernas a un personaje dramático cuya composición responde a la evolución de la caracterización sobre el escenario inglés.

4.3.3.4.4. Aaron – Tragedia, burla y terror

Como hemos apuntado, la burla, el descaro y la actitud de complicidad entre Aaron y el público constituían uno de los elementos más destacados en la obra. Por supuesto, esta actitud mordaz y satírica del villano estaba siempre en clara relación con los actos de violencia más atroces. Por lo tanto, el humor y la brutalidad se unían formando una mezcla que atraía al espectador. Harold Bloom afirma que, en su opinión, “an aesthetic defense of *Titus Andronicus* is possible only if you center it upon Aaron (...) and if you regard the entire play as a bloody farce” (1999: 80). La opinión de Bloom es un poco desmedida. Sin embargo, sí es cierto que Shakespeare introduce lo grotesco, la burla, lo tosco, lo lascivo, lo jocoso y lo caricaturesco en *Titus*, todo ello presidido por la violencia más extrema imaginable. Shakespeare fusiona lo trágico y lo grotesco utilizando el terror como nexo de unión. Estos momentos en los que la burla parece ser el elemento central de una escena rebajan la tensión trágica del texto. La unión de factores tan distantes podría responder a la demanda del público isabelino, que esperaba estos giros radicales en la trama. Sin embargo, la demanda del público vendría precedida por un deseo de ser sorprendido, de que sus expectativas fueran rotas a lo largo de la representación. Según Hunter, esta fusión cumple una función primordial con respecto a la relación entre el espectador y la obra, que consideramos digna de ser señalada:

Shakespeare’s art is also, as anyone who reads him alongside his contemporaries will know, an art of perpetual surprise. He keeps a calculated indeterminacy in the relationship between elements in his plays so that the audience is always being betrayed into new adjustments (...) His plays accept, as is inevitable, the standard expectations an audience brings to the theatre; but such expectations are never treated passively, never left unquestioned or untransformed (1997: 128).

En esta sección observaremos cómo lo trágico y lo grotesco, lo absurdo, la burla aparecen presentados en íntima relación en *Titus*. Hemos reiterado la interacción existente entre Aaron y el público. Una vez más, la relación entre este personaje y los elementos grotescos y burlescos del texto incrementará el interés del espectador y su sorpresa ante ciertas actuaciones del “Moor”. Analizaremos aspectos de la obra que muestran cómo su carácter tosco tiene una relación directa con elementos de los “interludes”, con los que estamos estableciendo una conexión literaria. Tylliard señala el drama medieval como una de las fuentes de la aparición de elementos jocosos en las tragedias de Shakespeare:

To the medieval drama the debt of Elizabethan drama and hence of Shakespeare in particular was enormous. I refer not only to specific plays, which were of the later kinds of Morality and Interlude but even more to the medieval inheritance of the mixed play, of the freedom to set the serious and the ridiculous side by side. The most direct examples of this inheritance are seen in tragedy, where highly serious matter exists alongside the comic (1992: 20).

En *Cambises*, como hemos observado en la sección anterior, Ambidexter planteaba la violencia como algo entretenido y mostraba el sufrimiento humano como algo divertido. Por lo tanto, la violencia sobre el escenario se considera también como elemento de recreo y no meramente como un acontecimiento trágico y dramático. La brutalidad y la crueldad se presentan a través de la visión que plantean estos “Vices” en un plano totalmente distinto al que ocuparían fuera del escenario. Lo mismo ocurre en *Titus Andronicus*, donde la mutilación, la violación y el asesinato son planteados, en ciertos momentos, de tal modo que incitan a la risa y no al horror.

Posiblemente, uno de los momentos en los que la crueldad y el humor están más relacionados sea en la escena en la que Aaron, enviado por Saturninus, promete dejar libres a Martius y a Quintus a cambio de la mano de Lucius, Marcus o Titus. Mientras que Lucius y Marcus buscan un hacha y se ofrecen a ser ellos los que sean mutilados, Titus decide engañarlos y, con la ayuda de Aaron, se corta la mano:

Titus: O, gracious emperor! O gentle Aaron!
Did ever was raven sing so like a lark
That gives sweet tidings of the sun's uprise?
With all my heart I'll send the emperor my hand.
Good Aaron, wilt thou help to chop it off? (III, i, 158-162).
Come hither, Aaron; I'll deceive them both:

Lend me thy hand, and I will give thee mine (III, i, 187-88).

Aaron:(Aside) If that be call'd deceit, I will be honest
 And never whilst I live deceive men so.
 But I'll deceive you in another sort,
 And that you'll say ere half an hour pass. *He cuts off Titus' hand* (III, i, 189-92).

La credulidad de Titus frente a la maldad de Aaron, la magnitud que alcanza la violencia en la obra con esta nueva mutilación, y la complicidad establecida entre el villano y el público hacen que el espectador observe la reacción de Titus y la respuesta de Aaron como una escena que rebaja el tono solemne y grave que le precede.

En “‘Tragedy, Laugh On’: Comic Violence in *Titus Andronicus*” (1979), Richard T. Brucher relaciona, de igual modo, la violencia en *Titus Andronicus* con su carácter mordaz. Brucher muestra además cómo “*Titus Andronicus* is an extreme play, but Shakespeare draws on a common interest in sardonic depictions of violent actions” (1979: 73). Ese interés común lo encontramos también en *Selimus*. Una de las escenas de la obra presenta un gran parecido con el tratamiento que de la violencia se hace en *Titus Andronicus*. Acomat, hermano de Selimus, recibe a Aga, un embajador enviado por su padre, Baiazet, para negociar la paz. Merece la pena leer el tratamiento que Acomat ofrece a este embajador antes de hacer ningún comentario al respecto:

Acomat: As sure as day, mine eyes shall nere tast sleepe,
 Before my sword have riven his (Baiazet's) periur'd brest.

Aga: Ah let me never live to see that day.

Acomat: Yes thou shalt live, but never see that day,
 Wanting the tapers that should give thee light:
Pulls out bis eyes (1410-14).

Aga: And thinkst thou then to scape unpunished,
 No Acomat, though both mine eyes be gone,
 Yet are my hands left on to murther thee.

Acomat: T'was wel remembred: Regan cut them off.
They cut of bis hands and give them to Acomat.
 Now in that sort go tell thy Emperour
 That if himselfe had but bene in thy place,
 I would haue us'd him crueller then thee:
 Here take thy hands: I know thou lou'st them wel.
Opens bis bofome, and puts them in.
 Which hand is this? right? or left? canst thou tell? (1427-37).

De nuevo, en esta obra se presenta la fusión entre la brutalidad y lo cómico. Cuando la violencia llega a su máxima expresión y el sufrimiento de la víctima parece llegar al límite, surge el comentario “Which hand is this? right? or left? canst thou tell?” (1437). Con estas palabras, la obra rompería con las expectativas del espectador isabelino entretenido ante lo absurdo de la situación.

El tono burlesco que encontramos en *Titus Andronicus* no sólo responde a esta fusión entre violencia y humor. En la escena en la que Aaron incita a Chiron y a Demetrius a violar a Lavinia, el texto proyecta además un elemento muy característico de los “interludes”. Nos referimos a las escenas entre los “Vices” y los personajes pertenecientes a clases sociales bajas, como son los campesinos, soldados o sirvientes. Las peleas y enfrentamientos continuos entre estos personajes, ocasionados por motivos banales, la aparición de proverbios, de comentarios y canciones obscenas, de un carácter vulgar y de una moral adulterada son los principales elementos que componen las escenas protagonizadas por Haphazard y los sirvientes Mansipula, Mansipulus y Subservus en *Apus and Virginia* o entre Ambidexter y los soldados Huf, Ruf, Snuf y la prostituta Meretrix en *Cambises*. El “Vice” aparece en estas escenas como intermediario y elemento aparentemente pacificador entre las distintas partes. Sin embargo, lo que realmente consigue es convertir a estos personajes en sus nuevas víctimas, a las que incita a llevar una vida dominada por la falsedad. El “Vice” proclama en estos pasajes su superioridad y habilidad lingüística frente a la torpeza intelectual de los demás personajes.

Son precisamente estas piezas las que estructuran la primera escena del segundo acto en *Titus Andronicus*. En ella se nos presenta a Chiron y a Demetrius peleando y luchando por conseguir el amor de Lavinia y a Aaron como mediador entre ambas partes. En este caso, la clase social de Chiron y Demetrius no pertenece a las capas inferiores de la sociedad, pero el efecto general de la escena nos recuerda bastante al conseguido en las escenas cómicas de los “interludes”. El lenguaje utilizado por los personajes es proverbial y está cargado de continuas alusiones sexuales. La superioridad lingüística e intelectual de Aaron consigue incitar a ambos hermanos a violar a Lavinia. El tono general de la escena es amoral, vulgar y obsceno. Chiron y Demetrius aparecen como dos personajes fácilmente moldeables por la fuerza verbal de Aaron. El poder dramático que éste presenta sobre el escenario debilita aún más la imagen de estos dos personajes, que aparecen como meras marionetas a su merced. Tal y como Aaron reconocerá más tarde:

Aaron: Indeed, I was their tutor to instruct them.
That coddling spirit had they from their mother,
As sure a card as ever won the set.

That bloody mind I think they learned of me,
As true a dog as ever fought at head (V, i, 98-102).

El enfrentamiento entre estos dos hermanos por Lavinia constituye un claro paralelismo, en este caso con marcado carácter grotesco y vulgar, con la lucha que la obra presenta entre Saturnino y Bassianus por conseguir el poder de Roma y, más tarde, por unirse en matrimonio a Lavinia. Como vemos, una de las temáticas dominante en *Titus* se repite en esta escena entre Chiron y Demetrius, esta vez con un tono burlesco, tosco y alejado de la solemnidad trágica de escenas en las que la política es el elemento central. Irónicamente la lucha entre dos personajes por conseguir los favores sexuales de una misma mujer constituía también una de las características de las escenas entre los “Vices” y los personajes de clases inferiores. Por lo tanto, en los “interludes” el carácter burlesco del “Vice” se muestra en directa relación con la presentación de escenas cómicas en las que aparecen representantes de clases sociales muy alejadas de la situación de poder que disfrutaban el resto de los personajes y cuyos intereses aparecen en claro contraste con el elemento trágico del resto de la obra.

El público que fuera a presenciar una representación de *Titus Andronicus* reconocería en Aaron elementos que caracterizaban al “Vice” de los “interludes” y, sobre todo, vería reflejados en él aspectos fundamentales en la caracterización de personajes como Muly, Selimus y también Barabas. Como hemos visto a lo largo de esta sección, en Aaron Shakespeare utilizó como modelo a personajes de la tradición dramática inglesa que recibieron una gran aceptación por parte del público. La fusión de la violencia escénica, el carácter ceremonial y ritual de la obra y la aparición de una clara retórica ovidiana eran aspectos de la obra que, sin lugar a dudas, contribuyeron a que la obra fuera todo un éxito. Junto a todos estos factores, Shakespeare introdujo el personaje de Aaron, que sería otro de los elementos que mejor captaría la atención de su público. A través de una retórica mordaz y sangrienta Aaron se dirige a un espectador que posiblemente pasara del horror a la risa en determinadas escenas en las que, a través principalmente de los apartes, Aaron daba una visión de la confusión y caos creados en la obra que se alejaba de toda formalidad o dignidad trágica. En multitud de ocasiones, *Titus Andronicus* ha sido atacada por parecer grotesca, por inducir a la risa, por representar lo burlesco y de ese modo conjugar lo sublime y lo mundano. Si realmente se producían momentos jocosos en la obra no eran los que algunos críticos que ya hemos comentados señalaban. Es decir, el encuentro entre Marcus y Lavinia donde la retórica ovidiana describe la imagen de Lavinia mutilada no provocaría la risa en el espectador isabelino. Todo lo contrario, ésta sería posiblemente la escena con mayor gravedad trágica de la obra. El

elemento burlesco, grotesco y mordaz de la obra lo proporcionaba Aaron con su marcado placer por la violencia y el sufrimiento ajeno.

4.3.4. Campos figurativos y temáticos en el contexto literario de *Titus Andronicus*

4.3.4.1. Violencia: Desintegración física

Titus Andronicus se caracteriza por la violencia en sus acciones y, principalmente, por la centralidad que adquieren las mutilaciones en la obra. Lavinia aparece frente al público “her hands cut off and her tongue cut out, and ravished” (II, iii). Vemos a Aaron cortarle la mano a Titus. Presenciamos la aparición de las dos cabezas de Martius y Quintus. Finalmente, somos testigos de cómo Titus decapita a Chiron y a Demetrius y de cómo descompone sus cuerpos para servirlos como comida a su madre y al emperador. El sacrificio de Alarbus inaugura una serie de acciones violentas dirigidas contra el cuerpo humano que darán forma a la obra.¹⁰³ Desde la primera escena presenciamos el cuerpo desmembrado de un ser humano, cuya descomposición es objeto de observación por parte de los demás personajes:

Lucius: See, lord and father, how we have performed
Our Roman rites: Alarbus' limbs are lopped
And entrails feed the sacrificing fire (I, i, 145-47).

Centremos nuestra atención en el término “entrails”. A lo largo de toda la obra, se hace continua referencia a la exposición pública de los órganos internos del cuerpo. La recreación en la violencia está muy presente para el lector de la obra pero, sobre todo, para el espectador. No sólo vemos los cuerpos mutilados, sino descompuestos, vemos su interior.

Esta exposición no aparece sólo de una manera física, sino principalmente lingüística debido a la reiteración de ciertas imágenes. De ahí la importancia de términos como “entrails”. Observamos la aparición de este término, por ejemplo, cuando Martius describe la fosa en la que Bassinus yace muerto como “the ragged entrails of this pit” (II, ii, 230). En el apartado que dedicábamos a la aproximación feminista de la obra y en el que señalábamos las relaciones entre *Titus* y las obras senequistas ya tuvimos oportunidad de mostrar cómo la imagen de la fosa aparece identificada con el infierno, la muerte, pero también con un seno materno que presenta este carácter de maldad que la fosa inspira. Al mencionar el estado de la fosa como “ragged entrails” (II,

¹⁰³ Para un completo estudio sobre la visión que del cuerpo se tiene durante el Renacimiento véase Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (1995).

ii, 230) se destaca, en primer lugar y de una manera metafórica, el estado de desorden y confusión que supone el asesinato de Bassianus. En segundo lugar, si la fosa es identificada con el seno materno, tal descripción describe al útero como lugar de destrucción física. La descripción de la fosa como “swallowing womb” (II, ii, 239) establece una conexión metafórica con la escena en la que vemos a Tamora “like to the earth swallow her own increase” (V, iii, 191). Por lo tanto, la expresión “ragged entrails” (II, ii, 230) hace referencia directa a este interior físico del ser humano que es destruido, expuesto públicamente y finalmente tragado durante la obra.

Debemos fijar nuestra atención también, por tanto, en términos como “swallow”. Ya señalamos en el apartado sobre Séneca que el acto de tragar, de devorar, es esencial como eje figurativo en la obra. La fosa es descrita como “a fell devouring receptacle” (II, ii, 235). Quintus señala su miedo de ser “plucked into the swallowing womb / Of this deep pit” (II, ii, 239-40). Es durante el banquete cuando más se enfatiza este aspecto. Titus aparece vestido de cocinero e incita a su invitado a comer: “Twill fill your stomachs. Please you, eat of it” (V, iii, 29). Cuando Saturninus ordena buscar a Chiron y a Demetrius, Titus finalmente revela que se los acaban de comer:

Titus: There they are, both baked in this pie,
Whereof their mother daintily hath fed,
Eating the flesh that she herself hath bred (V, iii, 59-61).

La reiteración en la acción de ingerir alimentos forma parte de un conjunto de expresiones que señalan la destrucción, la disolución, la desaparición total del cuerpo humano. La fosa aparece descrita como “[a] gaping hollow of the earth?” (II, ii, 248-50) que devora, que atrapa, que entierra al hombre. Frente a la desesperación que siente ante la injusta condena de sus hijos por el asesinato de Bassianus y ante la pasividad de los senadores para evitar sus muertes, oímos cómo Titus se dirige hacia la tierra de este modo:

Titus: Let my tears staunch the earth’s dry appetite;
My sons’ sweet blood will make it shame and blush
Exeunt all but Titus
Oh earth, I will befriend thee more with rain
(...)
In winter with warm tears I’ll melt the snow
And keep eternal springtime on thy face,
So thou refuse to drink my dear sons’ blood (III, i, 14-16; 20-22).

Con este tipo de lenguaje, el texto nos presenta un escenario teatral en el que la destrucción y la desintegración física son centrales. El cuerpo de Alarbus no es solamente desmembrado, el objetivo final es la extinción de todos sus miembros:

Lucius: Away with him, and make a fire straight,
And with our swords upon a pile of wood
Let's hew his limbs till they be clean consumed (I, i, 130-32).

Por lo tanto, la mutilación y aniquilación del cuerpo y la utilización lingüística de términos como “entrails”, “swallow”, “devour” o “consume” forman uno de los núcleos temáticos y metafóricos centrales de esta obra. Nuestro objetivo es comprobar cómo este tipo de lenguaje es utilizado en otras obras anteriores y cercanas en composición a *Titus*. Aunque cada obra adquiere una forma y construcción únicas, comprobaremos cómo los términos que utilizan para expresar una serie de situaciones, que no siempre coinciden con las que presenciamos en nuestra obra, son, en muchas ocasiones, los mismos.

Ya en *Cambises* (1571) la tiranía del rey se demuestra principalmente a través de la violencia infligida al cuerpo de sus víctimas. En el caso del asesinato del juez Sisamnes, vemos la ejecución realizada frente a su hijo Otián. Observemos el momento en el que el verdugo “smite him in the neck with a sword to signify his death”. Frente al horror de Praxaspes ante lo sangriento de la ejecución, la respuesta del rey intensifica aún más la crueldad del castigo:

King: In this wise he shall no yet be left.
Pull his skin over his ears to make his death more vile (462-63).

Cambises asesina al hijo de Praxaspes, su consejero más fiel, arrancándole el corazón y mostrándoselo al padre: “Behold, Praxaspes, thy son's own heart! Oh, how well the same was hit!” (563). Finalmente, asesina a su esposa señalando: “That flesh of thine these hands of mine in pieces small could tear” (1059). En *Apian and Virginia* (1575) la decapitación que sufre Virginia no es un acto de crueldad ni de tiranía, sino un acto voluntario que supone la victoria del honor frente a la deshonra que implica ceder a las pretensiones de Apian:

Virginia: Oh father mine, refraine no whit, your sharped knife to take
From giltles sheath my shame to ende and body dead to make,
Let not the shameless blouddy iudge defile my virgins life.
Doe take my head and send it him upon your blouddy knife.
Bid him imbrue his blouddy handes in giltles bloud of mee (817-21).

Sobre el escenario presenciamos cómo Virginius “tye a handcarcher aboute hir eyes, and then strike of hir heade”. Más tarde, la cabeza de Virginia, al igual que las de Quintus y Martius, o al igual que el corazón del hijo de Praxaspes en *Cambises*, aparecerá físicamente ante el espectador:

Virginius: Beholde Virginias heade.
 She sought hir fame, thou soughts hir shame,
 This arme hath smit her dead (896-98).

Apius desea que todo aquél que no le ayude en su propósito de conquistar a Virginia sea castigado por los dioses, a los que pide que envíen “Sacred vengeance straight; / Consume them to the grave” (538-39). “Consume” aparece también como un término que señala la desintegración, la desaparición y muerte del ser humano. Observamos también la relación entre la tumba y la extinción en los mismos términos que utiliza Lucius en *Titus*. Igualmente, cuando Apius exclama: “I will have Virginia, I will hir defloure, / Els rigorous sword hir hart shall devoure” (860-61), la muerte implica la destrucción violenta del cuerpo a través de términos tan significativos en *Titus* como “devour”.

En *The Battle of Alcazar* (1588-89), la violencia sobre el cuerpo humano se concreta en el cierre de la obra, en el que la aparición del cadáver de Muly incita a sus enemigos a disecar su cuerpo para exponerlo públicamente:

Muly Mahamet Seth: But sith our rage and rigour of revenge
 By violence of his end prevented is,
 That all the world may learn by him t’avoid
 To hale on princes to injurious war,
 His skin we will be parted from his flesh,
 And being stiffen’d out and stuff’d with straw,
 So to deter and fear the lookers- on
 From any such foul fact or bad attempt:
 Away with him! (V, i, 247-55).

La manipulación del interior del cuerpo de Muly adquiere una finalidad brutalmente didáctica, a la vez que amenazante. El carácter atroz y sanguinario de la obra ya se demuestra en pasajes como el siguiente, en el que, de nuevo, como veíamos en el caso del sacrificio de Alarbus, la capacidad de destrucción del fuego en contacto con el cuerpo es enfatizada:

First Ambassador: We offer here our hands into this flame;

And as this flame doth fasten on this flesh,
So from our souls we wish it may consume
The heart of our great lord and sovereign,
Muly Mahamet King of Barbary,
If his intent agree not with his words (II, iv, 32-37).

La fragilidad del cuerpo no sólo frente al fuego, sino ante la adversidad de otros elementos muestra la debilidad del personaje. Muly acepta la inconsistencia de su cuerpo e incluso invoca su propia destrucción y disolución física ante momentos de abatimiento en la batalla:

Muly: Ye elements of whom consists this clay,
This mass of flesh, this cursed crazed corpse
Destroy, dissolve, disturb, and dissipate,
What water, earth, and air congeal'd (V, I, 89-92).

Una de las obras que más desarrolla el tema de la violencia corporal es *Tamburlaine I* (1587) y *II* (1588). Marlowe alude continuamente a imágenes de cuerpos mutilados, descompuestos, destrozados, que cubren el escenario de una gran violencia verbal y física. Tamburlaine describe el campo de batalla como “sprinkled with the brains of slaughter'd men” (*III*, I, iv, 81). Zenocrate contempla “the streets strow'd with dissever'd joints of men, / And wounded bodies gasping yet for life” (*II*, V, ii, 261-62). Dirigiéndose a Tamburlaine, Bajazeth desea “[that] legions of devils shall tear thee in pieces” (*II*, IV, iv, 39). Observamos la angustia del capitán de Balseira, herido tras la batalla contra Tamburlaine, con “[a] liver pierc'd” (*III*, III, iv, 5), “mangled and torn, and my entrails bath'd / In blood that staineth from their orifex” (*III*, III, iv, 8-9). Tamburlaine aconseja a su hijo Techelles que debe actuar con crueldad y dureza para evitar que sus enemigos “draw thee piecemeal, like Hippolytus, / Through rocks more steep and sharp than Caspian cliffs” (*III*, V, iii, 241-42). Recordemos la importancia de las imágenes de mutilación en la obra senequista *Fedra*, que comentábamos en el apartado dedicado a la relación entre *Titus* y Séneca. La escena en la que Bajazeth “brains himself against the cage”, al igual que posteriormente hará su mujer Zabina (V, ii), es la que más crudamente muestra ese interés por exponer públicamente las entrañas del cuerpo humano.

De igual modo, Marlowe hace continuas referencias a la capacidad destructiva del fuego especialmente sobre el cuerpo. Bajazeth desea que los cuerpos de los soldados de Tamburlaine “Shall make me bonfires with their filthy bones” (*II*, III, iii, 239-40). El rey de Trebizon, refiriéndose a Tamburlaine, jura “to burn the villain's cruel heart” (*III*, III, i, 57). Olympia observa cómo su marido y su hijo son arrojados al fuego y suplica a Techelles:

Olympia: Take pity of a lady's ruthful tears,
 That humbly craves upon her knees to stay,
 And cast her body in the burning flame
 That feeds upon her son's and husband's flesh (*III*, III, iv, 69-72).

En *Lochrine* (1594), Guendoline, mujer de Lochrine, desea asesinar a la hija que éste ha tenido con la reina de los Hunos, Estrilde. La crueldad de Guendoline es expresada en estos términos:

Guendoline: And not a common death shall Sabren die,
 But after strange and greivous punishments
 Shortly inflicted upon thy bastards head,
 Thou shalt be cast into the cursed streames,
 And feed the fishes with thy tender flesh (*V*, iv, 227-31).

Una vez más, el cuerpo y la acción de comer están relacionados lingüísticamente. Esta vez, la descomposición del cuerpo está en manos del apetito de los animales. Humber se alegra de la victoria sobre Lochrine y señala cómo los troyanos “infect the aire with their carcasses, / And are a prairie for euerie rauenous bird” (*II*, vi, 5-6). Este tema es uno de los más frecuentes en las obras de este periodo y su expresión lingüística es tan similar que, en ocasiones, parece copiada de unas obras a otras. Por ejemplo, en *The Wounds of Civil War* Scilla manda mutilar a Carbo, aliado de Marius. Éstas son las órdenes que dirige al verdugo:

Scilla: But be advis'd that when the fool is slain
 You part the head and body both in twain.
 I know that Carbo longs to know the cause,
 And shall: thy body for the ravens, thy head for daws (*V*, i, 75-78).

De igual modo, en *Selimus*, Baiazet ordena ejecutar al asesino de su hijo Alemshae con estas palabras: “Off with his head and spoyle him of his Armes, / And leave his bodie for the ayrie birds” (712-13). En *Tamburlaine II* ésta es también una de las imágenes más utilizadas. Tamburlaine amenaza a todos sus enemigos “[to] die like beasts, and fit for naught / But perches for the black and fatal ravens” (*IV*, iii, 21-23). Una vez que asesinan a Sigismund, Orcanes señala: “Now shall his barbarous body be a prey / To beasts and fowls” (*II*, iii, 14-15). Techelles narra cómo miles de soldados se ahogan “and fishes, fed by human carcasses / Amaz'd, swim up and down upon the waves” (*V*, ii, 204-205). Finalmente, será Tamburlaine el objeto de tales amenazas por parte del rey de Amasia:

King of Amasia: The monster that hath drunk a sea of blood,
And yet gapes still for more to quench his thirst,
Our Turkish swords shall headlong send to hell;
And that vile carcass, drawn by warlike kings,
The fowls shall eat (V, ii, 13-17).

En *Titus Andronicus* encontramos también este tipo de castigo en el caso de Tamora. Lucius proclama el destino final de todos los personajes y señala también el de la emperatriz de este modo:

Lucius: As for that ravenous tiger, Tamora,
No funeral rite, nor man in mourning weed,
No mournful bell shall ring her burial,
But throw her forth to beasts and birds to prey:
Her life was beastly and devoid of pity,
And being dead, let birds on her take pity (V, iii, 194-99).

Estas imágenes nos presentan, de nuevo, la imagen de la descomposición y desintegración física, tan centrales en estas obras. Del mismo modo, devalúan y degradan la imagen del cuerpo, que aparece en todo momento en proceso de extinción.

El castigo de Aaron continúa con el campo semántico relacionado con el acto de ingerir alimentos y de la aniquilación del cuerpo. Sin embargo, en este caso, Aaron es condenado a morir de hambre. Su cuerpo se extinguirá por falta de alimento:

Lucius: Set him breast-deep in earth and famish him;
There let him stand and rave and cry for food.
If anyone relieves or pities him,
For the offence he dies. This is our doom;
Some stay to see him fastened in the earth (V, iii, 178-182).

Es muy importante destacar en este pasaje la relación íntima que se establece entre el cuerpo de Aaron y la tierra. Aaron se encuentra semi-enterrado, la tierra lo tiene atrapado, lo comienza a devorar mientras que a la vez lo deja morir de hambre. La cuestión del hambre que sufren algunos personajes y la dependencia que se crea entre éstos y la tierra como único medio de supervivencia, en general muy hostil, es frecuente en estas obras. En *Titus* observamos cómo Aaron desea escapar junto a su hijo al campo para esconderse en una cueva, donde se alimentarán de productos naturales:

Aaron: Come on, you thick-lipped slave, I'll bear you hence,
For it is you that puts us to our shifts.

I'll make you feed on berries and on roots,
 And fat on curds and whey, and suck the goat,
 And cabin in a cave, and bring you up
 To be a warrior and command a camp (IV, ii, 177-82).

Ya en la *Metamorfosis* encontramos este tipo de situaciones. Filoctetes es abandonado en la isla de Lemnos por Ulises y es descrito “lurking now (as men report) in woodes and caves / (...) / with payne and hunger pynde, / Is clad and fed with fowles, and dribs his arrowes up and down at birds” (XIII, 59; 64-65). En *The Battle of Alcazar* Muly se presenta, tras su derrota inicial, escondido “in a cave as dark as hell” (II, 17) y viviendo “among the mountain-shrubs, / And makes his food the flesh of savage beasts” (35-36). En *Selimus* oímos contar a Corcut cómo se esconde en una cueva al escapar junto a su ayudante de la furia de su hermano Acomat.

Corcut: These two days have we kept us in the cave,
 Eating such hearbes as the ground did affoord:
 And now through hunger are we both constrain'd
 Like fearfull snakes to creep out step by step,
 And see if we may get us any food (1936-1940).

La misma situación vive Marius en *The Wounds of Civil War*. Observamos al general romano, escapando de los ejércitos de Scilla, “solus from the Numidian mountain, feeding on roots” (III, iv). Marius, al igual que Corcut, señala: “Hunger in these Numidian mountains dwells” (III, iv, 16). En *Lochrine* es Humber, rey de los Scythians, quien sufre esta misma experiencia. Tras su derrota frente a Lochrine, Humber se esconde en una cueva, donde permanece el resto de la obra alimentándose de hierbas y raíces:

Humber: Long have I lived in this desert cave,
 With eating hawes and miserable rootes,
 Devoring leaves and beastly excrements.
 Caves were my beds, and stones my pillow-beares (IV, iv, 4-7).

El hambre y la comida son centrales también en *Tamburlaine II*. Las referencias al acto de comer son numerosas y están todas cargadas de claros matices caníbales y cruentos. Bajazeth se enfrenta a Tamburlaine señalando, por ejemplo, “I could willingly feed upon thy blood-raw heart” (IV, iv, 12). Tamburlaine le contesta más tarde: “Are you so daintily brought up, you cannot eat your own flesh?” (IV, iv, 37-38). Capturado y encerrado en una jaula por Tamburlaine, Bajazeth rechaza en un primer momento la comida que se le ofrece. Las continuas referencias al canibalismo

convierten la escena en un sórdido espectáculo. Tamburlaine amenaza a Bajazeth de este modo: “Take it up, villain, and eat it; or I will make thee slice the brawn of thy arms into carbonadoes and eat them” (IV, iv, 45-47). Bajazeth no es sólo amenazado con tener que digerir su propia carne. Usumcasane piensa que sería mejor alimentarlo con la carne de su mujer, Zabina, a lo que Tamburlaine responde: “Despatch her while she is fat, for if she live but a while longer she will fall into a consumption with fretting, and then she will not be worth the eating” (IV, iv, 51-54). Finalmente, Bajazeth, debilitado por el hambre, pide comida: “Unless I eat, I die” (IV, iv, 104). Tamburlaine continúa ahora su tortura contestando: “Soft, sir! You must be dieted; too much eating will make you surfeit” (IV, iv, 110-11).

Volvamos de nuevo a *Lochrine*. En esta obra, encontramos expresiones que presentan, de nuevo, una clara conexión entre la violencia, la mutilación, la desintegración y desmembramiento del cuerpo. Humber exclama cómo la desesperación ante la falta de comida y agua le lleva a desear la muerte a manos de los dioses:

Humber: O, what Danubius now may quench my thirst?
What Euphrates, what lightfoot Euripus,
May now allay the furie of that heat,
Which, raging in my entralls, eates me up?
You gastly divels of the ninefold Sticks
(...)
Come, with your fleshhooks rent my famisht arms,
These armes that have sustaind their maisters life.
Come, with your raisours rippe my bowels up
With your sharp fireforks crack my sterved bones (IV, iv, 12-16; 20-23).

En estos versos se aúnan las imágenes de la consunción del cuerpo, debida al hambre, junto a la violencia de la mutilación y del desgarramiento de las entrañas del ser humano. “Bowels”, al igual que “entrails”, constituye un término muy común en estos textos e incide en la exposición pública de lo más oculto y profundo del cuerpo humano. En *Tamburlaine* “bowels” es un término que está ligado continuamente a actos de violencia. Tamburlaine señala cómo en el campo de batalla: “We use to march upon the slaughter’d foe, / Trampling their bowels with our horses’ hoofs” (II, III, iii, 149-50). Bajazeth se niega a rendirse ante la fuerza de Tamburlaine, a quien desafía con estas palabras: “First shalt thou rip my bowels with thy sword, / And sacrifice my heart to death and hell, / Befor I yield to such a slavery” (II, IV, i, 16-18). El odio hacia Callapine le hace exclamar a Usumcane: “I long to pierce his bowels with my sword” (III, III, ii, 151).

Al igual que en *Titus*, en *Lochrine* observamos continuas referencias verbales al interior del cuerpo humano a la vez que presenciamos la transposición de este tipo de metáforas al espacio natural de la tierra. Thrasimachus, hermano de Lochrine, promete hacer cualquier cosa para aliviar el dolor de su padre, Brutus, ante una muerte inminente en los siguientes términos:

Thrasimachus: Wele either rent the bowels of the earth,
 Searching the entrailes of the brutish earth,
 Or with his Ixions overdaring sonne,
 Be bound in chaines of everduring steele (I, i, 78-81).

La pasión de personajes como Hieronimo en *The Spanish Tragedy* se expresa, de igual modo, en términos que muestran una violencia ejercida sobre la tierra:

Hieronimo: Away! I'll rip the bowels of the earth
He diggeth with his dagger
 And ferry over to th'Elysian plains,
 And bring my son to show his deadly wounds (III, xii, 71-73).

Horatio, hijo de Hieronimo, aparece cubierto por una tierra que su padre desea penetrar e invadir. Esta tierra presenta un interior que, como en *Titus*, devora al hombre, que lo entierra y lo hace desaparecer. Volviendo de nuevo a *Lochrine*, el protagonista jura cumplir con sus obligaciones como rey y hace prometer a su corte lo siguiente en caso contrario: "Let me be flung into the Ocean, / And swallowed in the bowels of the earth" (I, i, 162-63). Al igual que las "ragged entrails" (II, ii, 230) que definían la fosa en *Titus*, en este caso los intestinos de la tierra son los que digieren al personaje. En *Tamburlaine*, observamos la utilización de este mismo tipo de imágenes. En su enfrentamiento contra Tamburlaine, Bajazeth invoca a los demonios y al dios del infierno: "With ebon sceptre strike this hateful earth, / And make it swallow both of us at once!" (II, IV, ii, 28-29). La traición de Almeda se ve recompensada con la venganza y el odio de Tamburlaine, expresados en estos versos que sintetizan, a través de la aparición de términos como "rip", "bowels", "rend", "heart", "wrath", "torture", "hateful flesh", "burning irons", "scalding lead", "joints", "rack'd" y "beat asunder", el protagonismo de la destrucción corporal en esta obra:

Tamburlaine: Villain, traitor, damned fugitive,
 I'll make thee wish the earth had swallow'd thee!
 Seest thou not death within my wrathful looks?
 Go, villain, cast thee headlong from a rock,

Or rip thy bowels, or rend out thy heart,
T'appease my wrath; or else I'll torture thee,
Searing thy hateful flesh with burning irons
And drops of scalding lead, while all thy joints
Be rack'd and beat asunder with the wheel;
For, if thou liv's't, not any element
Shall shroud thee from the wrath of Tamburlaine (*III*, III, v, 118-28).

La tierra se considera como femenina y como “mother earth” en estos textos¹⁰⁴. El acto de ser tragado por la tierra es, en cierto modo, el mismo acto que realizan Chiron y Demetrius al volver al seno materno, cuando Tamora “like to the earth swallowed her own increase” (V, iii, 191). Ya con anterioridad aparece en *Arden of Faversham* (1591) esta imagen de la tierra recibiendo el cuerpo en su seno o, más bien, tragándose. En las primeras líneas, Arden expone su preocupación ante la infidelidad de su mujer, Alice. Esto le hace desear que “the earth hung over my head and cover'd me” (I, 15)¹⁰⁵. Michael, su sirviente, expresa su miedo ante el asesino Black Will, al cual describe en los siguientes versos: “The wrinkles in his foul death-threat'ning face / Gapes open wide, like graves to swallow men” (iv, 82-83).

Como podemos observar, la mutilación, la desintegración de los órganos y la aniquilación corporal son temas que *Titus* comparte con estas obras. Aún más interesante es observar cómo estos temas se expresan a través de los mismos términos que encontramos en nuestro texto. A continuación seguiremos analizando los distintos usos y variaciones que observamos en este tema de la desintegración en *Titus*. Como hemos observado hasta ahora, la desintegración es física. A partir de ahora nos ocuparemos de una aniquilación más política y emocional.

4.3.4.2. Violencia: Desintegración política y emocional

Las mutilaciones físicas que se producen en *Titus Andronicus* tienen su principal correspondencia en la desintegración política que sufre Roma. Identificada desde el principio como “headless Rome” (I, i, 189), la ciudad presenta un cuerpo cuyos miembros son “broken limbs” (V, iii, 71). La finalidad de los Andronici es reconstruir la mutilación política que Roma sufre. Es decir, los Andronici deben “knit again / This scattered corn into one mutual sheaf / These broken limbs again into one body” (V, iii, 69-71). La imagen de un Estado dividido, mutilado, desmembrado,

¹⁰⁴ Véase, por ejemplo, en *The Wounds of Civil War* el pasaje en el que Scilla abandona el poder para retirarse a una vida más tranquila en el campo y señala: “O had I known the height of happiness, / Or bent mine eyes upon my mother earth, / Long since, O Rome, had Scilla with rejoice / Forsaken arms to lead a private life” (V, v, 275-78). Éste será uno de los temas que abordaremos al comentar la obra histórica.

¹⁰⁵ Las citas de esta obra corresponden a la edición de T.W.Craik (1974).

aparece con frecuencia en obras de esta época como, por ejemplo, en *Gorboduc*. En esta obra el rey se presenta como “[a] worthy head” (I, ii, 36) para el reino. Sin embargo, la muerte del monarca y de los sucesores al trono deja al Estado sin una cabeza política visible. Inglaterra, por lo tanto, se convierte en objetivo político de reinos extranjeros y de miembros de la nobleza inglesa. Tal y como señala Eubulus, la conclusión de la obra refleja cómo “Britain realm is left an open prey” (V, ii, 191). El Estado sufrirá la violencia de bestias políticas que, según Eubulus, mutilarán al país:

Eubulus: And thou, O Britain, whilom in renown,
 Whilom in wealth and fame, shalt thus be torn,
 Dismember’ d thus, and thus be rent in twain,
 Thus wasted and defac’ d, spoil’ s and destroy’ d.
 These be the fruits your civil wars will bring (V, ii, 229-33).

De igual modo, en *Tamburlaine II*, Callapine reflexiona sobre la debilidad de su reino tras la muerte de su padre, Bajazeth. La mutilación del Estado destruye el poder que la unidad militar y política de los turcos poseería para aniquilar a Tamburlaine:

Callapine: And, were the sinews of th’ imperial seat
 So knit and strengthen’ d as when Bajazeth,
 My royal lord and father, fill’ d the throne,
 Whose curse fate hath so dismember’ d it,
 Then should you see this thief of Scythia,
 This proud usurping king of Persia,
 Do us such honour and supremacy,
 Bearing the vengeance of our father’ s wrongs,
 As all the world should blot our dignities
 Out of the book of base-born infamies (III, i, 11-20).

Ya hemos reiterado que, en muchas de estas obras, el cuerpo del hombre es ingerido, es tragado, es extinguido. De igual modo, en *Titus* el desmembramiento y posterior desorden político de Roma se realizan también a través de este tipo de metáforas. Titus describe a Lucius la situación de desorden político en Roma en los siguientes términos:

Titus: Why, foolish Lucius, dost thou not perceive
 That Rome is but a wilderness of tigers?
 Tigers must prey, and Rome affords no prey
 But me and mine. How happy art thou then
 From these devourers to be banished (III, i, 53-57).

Al igual que le ocurre a Inglaterra en *Gorboduc*, Roma, como formación política, aparece amenazada por la bestialidad y brutalidad de unas fieras que devoran a sus víctimas. Aaron, Tamora y sus hijos son continuamente comparados en la obra con animales salvajes. Titus describe a la emperatriz y a sus hijos como “a pair of cursed hellhounds and their dam” (V, ii, 144), y Aaron es comparado con “a ravenous tiger” (V, iii, 5). Ante la crueldad de Tamora y de sus hijos, Lavinia los compara de nuevo con fieras amamantadas por su madre:

Lavinia: When did the tiger's young ones teach the dam?
O, do not learn her wrath: she taught it thee.
The milk thou suckst from her did turn to marble (II, ii, 142-44).

En *Selimus* aparece este mismo tipo de lenguaje. Zonara, sobrina de Baiazet, acusa a Acomat de bestialidad y, con los mismos términos que utiliza Lavinia, lo identifica con las fieras:

Zonara: Thou art not false groome son to Baiazet,
He would relent to heare a woman weepe,
But thou wast borne in desart Caucasus
And the Hicarnian tygres gave thee sucke,
Knowing thou wert a monster like themselves (1234-38)¹⁰⁶.

Esta bestialidad hace que en Roma, como señala Lavinia antes de ser violada y mutilada, exista un estado de total confusión (II, ii, 193). Roma aparece descompuesta, desintegrada, expuesta a la ferocidad de sus enemigos. La descomposición política de un Estado es también presentada en obras como *The Battle of Alcazar* o *The Wounds of Civil War*. En la primera de ellas, observamos cómo Muly se lamenta de la destrucción de su poder político y desea, por ello, la destrucción de todo lo que le rodea exclamando: “Faint all the world, consume and be accursed, / Since my state faints, consumes and is accursed” (II, iii, 23-24). El término “consume” es, nuevamente, el elegido para señalar la sensación de disolución, esta vez del poder político del protagonista. La decadencia de los Estados es también descrita por el “Presenter” en estos términos:

Presenter: Now fiery stars, and streaming comets blaze,
That threat the earth and princes of the same. *Fireworks*
Fire, fire about the axletree of heaven
Whirls round, and from the foot of Cassiope,
In fatal hour, consumes these fatal crowns.
Down falls the diadem of Portugal

¹⁰⁶ Este lenguaje aparece en repetidas ocasiones en *Selimus*. Véase, por ejemplo, 867-70, 1102-03, 1175 y 1223-28. También será frecuente como veremos en *Henry VI III*.

The crowns of Barbary and kingdoms fall;
Ay me, that kingdom may not stable stand (V, 15-22).

De igual modo, en *The Wounds of Civil War* las decapitaciones y mutilaciones que lleva a cabo Scilla muestran la descomposición de Roma, dividida en dos secciones y en continuo estado de guerra civil. De nuevo, Lucretius describe la situación aplicando el término “consume”, al igual que lo hará más tarde el hijo de Marius:

Lucretius: O Rome, with ruth I see
Thy state consum'd through folly and dissension.
Well, sound a parle, I will see if words
Can make them yield, which will not fly for strokes (V, iii, 10-13).

Young Marius: Woe to that brand, consuming country's weal;
Woe to that Scilla, careless and secure,
That gapes with murder for a monarchy (V, iii, 73-75).

Podríamos definir a *Tamburlaine* como la obra de la disolución, de la destrucción, de la extinción, no exclusivamente de un Estado, sino de un mundo. Aludido como “general of the world” (*TI*, V, ii, 390), “emperor of the world, and earthly god” (*TII*, III, v, 22), “arch-monarch of the world” (*TIII*, IV, i, 152) o “terror of the world” (*TIII*, IV, TII i, 156), el poder y la ambición de Tamburlaine se presentan como ilimitadas. Tamburlaine proclama: “I'll win the world at last” (*TI*, IV, i, 260) y presume de que “[the] earth and all this airy region / Cannot contain the state of Tamburlaine” (*TIII*, IV, i, 121-22). Pero Tamburlaine conquista el mundo para destruirlo. Tamburlaine ordena “death and destruction to the inhabitants!” (*TIII*, III, ii, 5), “death and famine to this land!” (*TIII*, III, ii, 9) y desea ver las ciudades “burnt to cinders” (*TIII*, III, ii, 46). La crueldad y violencia de sus acciones provocan “kingdoms made waste, brave cities sack'd and burnt” (*TIII*, V, iii, 25-26). “Consume” se convierte en un término que describe claramente las consecuencias de las acciones de la tiranía de Tamburlaine:

Tamburlaine: I will, with engines never exercis'd,
Conquer, sack, and utterly consume
Your cities and your golden palaces,
And, with the flames that beat against the clouds,
Incense the heavens and make the stars to melt,
As if they were the tears of Mahomet
For hot consumption of his country's pride (*TIII*, IV, i, 194-200).

El término “consume” es también aplicado en la representación que Shakespeare hace del dolor de Titus. La aniquilación física que sufren los cuerpos en Roma es paralela a su desintegración política. Ésta, a su vez, está íntimamente unida a la destrucción emocional que sufre Titus como padre y representante de una estirpe destruida. El dolor del general ante las continuas ofensas que sufre su familia se convierte en destructivo. Cuando Marcus se dispone a mostrar a Titus el estado en el que Lavinia se encuentra, presenciemos la siguiente escena:

Marcus: Titus, prepare thy aged eyes to weep,
Or if not so, thy noble heart to break:
I bring consuming sorrow to thine age.

Titus: Will it consume me? Let me see it then (III, I 59-62).

El texto nos presenta la caída, tanto política como emocional, de Titus a través de un lenguaje cuyos términos señalan la desintegración como elemento central.

Este tipo de conceptos aparece íntimamente ligado a otro campo metafórico substancial en el texto. Es decir, se produce una interrelación entre términos como “consume”, “swallow”, “devour”, “entrails” y “bowels” y un nuevo grupo de conceptos que señalan el poder destructivo de la naturaleza, especialmente la furia del mar, que envuelve en sus entrañas al hombre y lo hace desaparecer. Como ya señalábamos al comentar la influencia de Séneca en la obra, Titus describe la fuerza que los acontecimientos ejercen sobre su estado de ánimo como la fuerza implacable del mar sobre su cuerpo erguido sobre una roca:

Titus: For now I stand as one upon a rock,
Environed with a wilderness of sea,
Who marks the waxing tide grow wave by wave,
Expecting ever when some envious surge
Will in his brinish bowels swallow him (III, i, 94-98).

Son las olas las que ahora tragan a Titus y lo arrastran hacia las entrañas del mar. Titus es engullido por la ferocidad del oleaje; una “wilderness of sea” (III, i, 95) que metafóricamente alude a “the wilderness of tigers” (III, i, 54) que Roma simboliza.

La fuerza de los elementos, frente a la imagen de un padre destrozado por el dolor, es un tema que se construye de una forma muy parecida en *Titus, Selimus* y en *The Spanish Tragedy*. Titus se compara con el mar agitado por los suspiros de Lavinia y con la tierra inundada por las lágrimas de ésta:

Titus: I am the sea. Hark how her sighs doth blow.
 She is the weeping welkin, I the earth.
 Then must my sea be moved with her sighs,
 Then must my earth with her continual tears
 Become a deluge overflowed and drowned,
 For why my bowels cannot hide her woes,
 But like a drunkard must I vomit them.
 Then give me leave, for losers will have leave
 To ease their stomachs with their bitter tongues (III, i, 226-34).

Se establece, por lo tanto, una clara conexión entre los términos relacionados con la tempestad, la lluvia, la tierra y términos que apuntan al campo semántico que señala la acción de comer, de tragar, de devorar. En los últimos cuatro versos observamos cómo la expresión verbal del dolor de Titus es comparada con la acción de vomitar y los intestinos representan el lugar en el cual los lamentos del general residen. Sin embargo, ahora el término “swallow” es sustituido por el verbo “drown”. Titus, en vez de ser devorado, es desbordado por las aguas. Las lágrimas de Lavinia ahogan a su padre y lo hacen, de igual modo, desaparecer. En *Lochrine*, los lamentos de Humber tras la derrota frente a Lochrine se construyen verbalmente con estos mismos elementos relacionados con la fuerza del mar para arrastrar, para ahogar y tragar al ser humano en su dolor:

Humber: O gods and starres! damned be the gods & starres
 That did not drowne me in faire Thetis plaines!
 Curst be the sea, that with outrageous waues,
 With surging billowes did not riue my shippes
 Against the rocks of high Cerannia
 Or swallow me into her watrie gulfe! (III, vi, 26-31).

Selimus se ha considerado por algunos críticos como un claro precedente literario de *Titus Andronicus*. Esto es debido, principalmente, a la abundancia de escenas en las que los personajes son mutilados (ed. *Titus* Bate 1995: 89-90). Además de las amputaciones que sufre Aga, como ya hemos visto, el cuerpo de Alemshae, hijo de Baiazet, es “by Tartar Pirates all in peeces torne” (1290). También presenciamos, tras el asesinato de los sobrinos del emperador a manos de su propio hijo Acomat, la mutilación de uno de sus cortesanos. Éste se presenta ante el emperador “bemangled and dismembered” (1310). En la declamación de Baiazet, en la que oímos sus lamentos ante tal situación, “drown” aparece como uno de los términos centrales. El texto combina, al igual que en las exclamaciones de Titus, la representación del dolor como un mar furioso que ahoga al personaje:

Baiazet: But mine owne sonnes, expell me from the throne,
Ah where shall I first reckon in my plaint,
From my youth up I have bene drown'd in woe,
And to my latest houre I shall be so.
You swelling seas of never ceasing care,
Whose waves my weather-beaten ship do tosse,
Your boystrous billowes too unruly are
And threaten still my ruine and my losse;
Like hugie mountaines do your waters reare,
Their lostie toppes, and my weake vessel crosse (1759-68).

En *Tamburlaine I* aparece la fuerza del mar como metáfora del estado emocional del protagonista y como símbolo de destrucción. Agydas compara la situación de desamparo que vive ante la inminente venganza de Tamburlaine como la de un marinero aterrado ante “watery heavens” (*TI*, III, ii, 79), “thunder claps” (*TI*, III, ii, 80) y “flames of lightning” (*TI*, III, ii, 81). Agydas describe al marinero rezando y pidiendo ayuda a los dioses “against the terror of the winds and wave” (*TI*, III, ii, 84). Finalmente, el personaje concluye comparando su estado de confusión y miedo con la inestabilidad de una tempestad:

Agydas: So fares Agydas for the late-felt frowns,
That sent a tempest to my daunted thoughts,
And makes my soul divine her overthrow (*TI*, III, ii, 85-87).

Marlowe utiliza también este tipo de imágenes como fuente de destrucción del mismo Tamburlaine. Bazajeth desea que el tirano se vea atrapado entre “pitchy clouds” (*TI*, V, ii, 232), “never-fading mists” (*TI*, V, ii, 233), “rebellious winds” (*TI*, V, ii, 235) y “dreadful thunder-claps” (*TI*, V, ii, 235):

Bazajeth: That in this terror Tamburlaine may live,
And my pin'd soul, resolv'd in liquid air¹⁰⁷,
May still excruciate his tormented thoughts! (*TI*, V, ii, 236-38).

En el caso de Hieronimo en *The Spanish Tragedy* se nos presenta, de nuevo, la imagen de un padre destrozado por el dolor. En este caso Hieronimo pierde a su hijo Horatio, que es asesinado. El lamento de Hieronimo recuerda al pasaje de *Titus* en el que las lágrimas de Lavinia ahogaban a su padre:

¹⁰⁷ Recordemos los versos en *Hamlet*: “O that this too too sullied flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew” (I, ii, 129-30). Las citas de *Hamlet* proceden de la edición realizada por H. Jenkins (1997).

Hieronimo: Who call Hieronimo? Speak, here I am
 (...)

O speak, if any spark of life remain;

I am thy father. Who hath slain my son?

What savage monster, not of human kind,

Hath here been glutted with thy harmless blood,

And left thy bloody corpse dishonoured here,

For me, amidst this dark and deathful shades,

To drown thee with an ocean of my tears?

O heavens, why made you night to cover sin?

By day this deed of darkness had not been.

O earth, why didst thou not in time devour

The vild profaner of this sacred bower?

O poor Horatio, what hadst thou misdome,

To leese thy life ere life was new begun?

O wicked butcher, whatsoe'er thou wert,

How could thou strangle virtue and desert?

Ay me most wretched, that have lost my joy,

In leeing my Horation, my sweet boy! (II, vi, 67-96).

En este caso es Hieronimo el que, a través de sus lágrimas, se convierte en un océano en el que se ahoga el cuerpo de su hijo. Al mismo tiempo, este pasaje alude al campo semántico tan importante en *Titus* al cual pertenecía el término “devour”. El asesino de Horatio es presentado como un carnicero que se sacia de la sangre de su víctima. Hieronimo dirige una invocación a la tierra acusándola de no haber devorado, es decir, enterrado, antes a ese asesino y así haber evitado la muerte de su hijo.

Frente al dolor de tres padres ante la situación de sus hijos, en *Gorboduc*, presenciamos el dolor de una madre que observa el asesinato de uno de sus hijos a manos de otro. El dolor por la muerte de Ferrex se convierte en odio hacia su otro hijo, Porrex, del que decide vengarse. En un primer momento, Videna desearía haber estado muerta antes que presenciar el enfrentamiento entre sus hijos. La expresión de este sentimiento se lleva a cabo, de nuevo, con la utilización de la imagen de una tierra perversa y salvaje desgarrando, partiendo en dos, es decir, destruyendo la vida de la reina, para después consumir su cuerpo, para tragárselo. Tras estas imágenes, aparece la total desintegración del cuerpo, que es devorado por gusanos que despedazan el corazón de Videna:

Videna: Or should not this most hard and cruel soil,
 So oft where I have press'd my wretched steps,
 Sometime had ruth of mine accursèd life
 To rend in twain, and swallow me therein?

So had my bones possessèd now in peace
Their happy grave within the closèd ground,
And greedy worms had gnawn this pinèd heart
Without my feeling pain (IV, i, 11-18).

Tras este primer sentimiento de dolor, Videna muestra su odio hacia Porrex, al que describe como un asesino ávido de sangre. Videna desea que las víctimas de la crueldad de su hijo hubiesen sido las fieras y no su propio hermano. De nuevo, observamos la presentación de actos sanguinarios junto a términos que reflejan los actos de tragar, de beber sangre. Del mismo modo, el lenguaje utilizado por la reina presenta de nuevo las vísceras, los órganos internos, esta vez no de seres humanos, sino de animales:

Videna: If after blood so eager were thy thirst,
And murd'rous mind had so possessèd thee,
If such hard heart of rock and stony flint
Liv'd in thy breast, that nothing else could like
Thy cruel tyrant's thought but death and blood,
Wild savage beasts, might not their slaughter serve
To feed thy greedy will, and in the midst
Of their entrails to stain thy deadly hands
With blood deserv'd, and drink thereof thy fill? (IV, i, 36-44).

El elemento sangriento, la bestialidad, el acto de engullir el cuerpo desintegrado y de beber la sangre, el deseo de venganza y la exposición del cuerpo en proceso de descomposición nos trasladan una vez más al universo violento de *Titus Andronicus*.

4.3.4.3. Venganza

4.3.4.3.1. Introducción

En esta sección pretendemos mostrar cómo la venganza constituye un elemento central en la construcción de *Titus Andronicus*, clasificada por un sector de la crítica como “tragedy of blood” y, más específicamente, como “revenge tragedy”. La venganza se presenta como la motivación principal en la actuación de los personajes centrales en la obra. La relación que se establece entre los personajes gira en torno al deseo de venganza que muchos de ellos comparten. El sacrificio de su hijo Alarbus hace que Tamora se enfrente a Titus “till all the Andronici be made away” (II, ii, 189). Tamora se presenta desde un principio “to villainy and vengeance consecrate” (I, i, 621), y su principal objetivo consiste en:

Tamora: to massacre them all,
 And raze their faction and their family
 The cruel father and his traitorous sons
 To whom I sued for my dear son's life,
 And make them know what 'tis to let a queen
 Kneel in the streets and beg for grace in vain (I, i, 455-60).

Los planes de venganza de Tamora son promovidos por Aaron. Aunque los deseos de venganza de Aaron no presenten una motivación tan clara como la del resto de los personajes, sin embargo, proclama: "Vengeance is in my heart, death in my hand, / Blood and revenge are hammering in my head" (II, ii, 38-39). Titus se presenta también, junto a Tamora, como el eje central sobre el que gira la venganza en la obra. Tras la violación y mutilación de Lavinia, el destierro de su hijo Lucius, la amputación de su propia mano y la decapitación y asesinato de sus hijos Martius y Quintus, lo único que le queda es preguntarse:

Titus: Then which way shall I find Revenge's cave?
 For these two heads do seem to speak to me
 And threat me I shall never come to bliss
 Till all these mischiefs be returned again (III, i, 271-74).

Marcus hace jurar a Lavinia y a su sobrino "mortal revenge upon these traitorous Goths, / And see their blood, or die with this reproach" (IV, i, 93-94). Lucius promete a su padre que, si sobrevive, "he will requite your wrongs / (...) Now I will to the Goths and raise a power / to be revenged on Rome and Saturnine" (III, i, 297, 300-01). Finalmente, el ejército godo se enfrenta a su propia emperatriz jurando lealtad a Lucius:

1Goth: We'll follow where thou lead'st,
 Like stinging bees in hottest summer's day
 Led by their master to the flowered fields,
 And be avenged on cursed Tamora (V, i, 13-16).

Como podemos observar, la centralidad de la venganza en *Titus* en la actuación de la mayoría de los personajes es evidente. En este apartado, nuestro principal objetivo es observar cómo el tratamiento de la venganza en nuestra obra responde a una tradición literaria bastante central de la época. Para ello, observaremos la relevancia que este tema adquiere en numerosas obras del periodo, especialmente en *The Spanish Tragedy*, y cómo el tratamiento que se le da a este tema es muy similar en todos estos textos. La centralidad que el tema de la venganza adquiere en

estas obras está basada en una tradición literaria que presenta la venganza como una de sus piezas fundamentales. Estos orígenes literarios adquieren una triple vertiente: la senequista, la italiana y la vernácula. En nuestro apartado dedicado a la influencia de Séneca en *Titus Andronicus* ya tuvimos oportunidad de apreciar la relevancia que en sus obras adquiere la violencia, la crueldad o la brutalidad como principales métodos de venganza por parte de los protagonistas. En segundo lugar, debemos también mencionar la gran importancia que en el desarrollo de este tema en las obras tiene la influencia de las “novelle” italianas y, sobre todo, de uno de sus autores más destacados, Bandello. Conocidas a través de recopilaciones como las de Belleforest, *Les Histories Tragiques* (1559-70), o la de William Painter, *Palace of Pleasure* (1567-68), el espectador isabelino toma contacto con una serie de historias en las que los celos, el asesinato, la brutalidad y la venganza son los ingredientes principales¹⁰⁸. En tercer lugar, *The Spanish Tragedy* se ha considerado tradicionalmente como la obra con la que se inaugura un nuevo tipo de obra clasificada como “revenge play” o tragedia de venganza. Sin embargo, debemos tener en cuenta que Kyd está elaborando una tradición que ya comienza a apuntar en “morality plays” tardías como *Comedy concernynge thre lawes* (1535), de Jonh Bale, o la obra anónima *Respublica* (1553), en las que aparecen personajes como Vindicta Dei o Nemesis, cuyo principal objetivo es castigar la actitud del “Vice” (Broude 1973: 497-501). *Titus* y los textos con los que será comparado en esta sección son el producto de una tradición teatral que, atraída por el tema de la venganza, encuentra en los textos clásicos y en la temática italiana una gran fuente de inspiración para convertir a este tipo de obra en una de las más populares del momento. Será, por lo tanto, *The Spanish Tragedy* la que inaugura, alrededor de 1590, una era en la que la tragedia de venganza adquiere su mayor popularidad. Las obras más características de este género, además de *Titus Andronicus*, fueron principalmente *Ur-*

¹⁰⁸ Bullough señala como fuentes de la creación de Aaron ciertas “novellas” italianas del siglo XV. Según Bullough, Aaron combina “two features thought in the Middle Ages to be characteristic of Moors, their eroticism and their cruelty” (1966: 13). Son estas cualidades las que encontramos en “novellas” como *Il Novellino de Masuccio of Salerno* (Novella 22), que narra la trágica relación amorosa entre una mujer y el esclavo moro de su marido. Sin embargo, la historia que más se asemeja a la historia de Aaron se encuentra en las *Novelle* de Matteo Bandello de 1554. Bandello narra la historia de un esclavo que ata y viola a la mujer de su señor, mata a uno de sus hijos y amenaza con matar a los otros dos. El padre, para salvar la vida de sus hijos, se corta la nariz y se la entrega al esclavo que no cumple su promesa y asesina a los niños. Tras hacer esto, narra Bandello, “the cruel Moor laughed, thinking he had done the finest thing possible”. Finalmente, le corta el cuello a la madre y tira su cuerpo por la ventana. Poco más tarde se suicida. Un texto que narraba esta historia fue incorporado en el Stationer’s Register el 22 de Julio de 1569 y, de nuevo, un año más tarde, se le otorga a Richard Jones la licencia para publicarlo. Apareció impresa una balada sobre el tema en *Ancient Songs and Ballads* (1774) y en las *Roxburghe Ballads* de Charles Hindley en 1873-4 (Bullough 1966: 15). Si consideramos que la narración en prosa de la historia de Titus Andronicus fue anterior a la obra, Shakespeare no tuvo por qué leer ni la historia publicada por Jones ni la balada para encontrar una fuente inspiración para el argumento de su obra. Si por el contrario la narración fue posterior a la obra, esta historia de Bandello pudo ser uno de los textos consultados por el autor.

Hamlet (1587) de Kyd, *Antonio's Revenge* (1599) y *The Malcontent* (1604) de Marston, *Hamlet* (1600-01), *Hoffman* (1602) de Chettle, *The Revenger's Tragedy* (1606-07) y *The Atheist's Tragedy* de Tourneur (1607-11), *Revenge of Bussy D'Ambois* (1610) de Chapman y *Valentinian* (1610-14) de Fletcher. La venganza y todos los elementos dramáticos que acompañaban y potenciaban este tema en una obra constituyeron uno de los elementos que hacían que la obra fuera atrayente para un público que valoraba los espectáculos sangrientos como una de las piezas centrales sobre el escenario.

4.3.4.3.2. Actitud isabelina ante la venganza

Antes de introducirnos en el análisis textual, consideramos imprescindible realizar una breve introducción de lo que la venganza significaba para el espectador de la época. Esta visión nos ayudará a tener una idea más completa de lo que el tratamiento de la venganza en los textos pretendía mostrar. Los críticos que con más detenimiento han analizado el significado que en la época tienen los actos relacionados con la venganza son J.Q.Adams, Lily B. Campbell y Fredson Bowers. En la edición que realiza de *Hamlet* en 1929, Adams señala que:

The notion that it was morally wrong for a son to avenge his father's murder – especially a murder conceived under such circumstances as represented in the play – was not entertained in Hamlet's time (...) Revenge was believed to be necessary to the eternal rest of the murdered one (...) We must be careful not to import into the play modern conceptions of ethical propriety. To the people of his own time, and even to the audience of the Elizabethan age, Hamlet was called upon to perform a "dread" [sacred] duty (citado en Campbell 1931: 281).

En "Theories of Revenge in Renaissance England" (1931) Campbell se opone a la visión de Adams, indicando que "there was a persistent condemnation of revenge in the ethical teaching of Shakespeare's England, a condemnation which was logically posited and logically defended" (1931: 281). Por su lado, Bowers, en *Elizabethan Revenge Tragedy* (1940), haciendo alusión a ambas posturas, adopta una posición intermedia y concluye que:

While it is impossible to deny the immense force of the ethical condemnation of revenge by certain classes among the Elizabethans, yet the writings of the preachers, philosophers, and moralists of the age cannot be wholly depended upon to afford an accurate cross-section of the views of the dramatists or of the audience, both of whom were swayed by equally strong influences from another direction (1971: 35).

Campbell hace un análisis exhaustivo de los textos que apoyan su teoría, mostrando una gran variedad de textos religiosos, filosóficos, literarios y morales que apoyan la oposición moral de la época a cualquier acto de venganza. La “Epístola a los Romanos” de San Pablo se presenta como la principal autoridad religiosa en clara discomformidad con la venganza: “Recompense to no man evil for evil (...) Dearly beloved, avenge not yourselves, but rather give place unto wrath; for it is written, Vengeance is mine, I will repay, saith the Lord” (Campbell 1931: 281). Campbell nos presenta una postura moral que proclama a Dios, y no al hombre, como única vía de venganza. La venganza debía ser pública y no privada. La manera correcta de castigar al criminal era a través del representante de Dios en la tierra, es decir, a través de la justicia real o judicial. En *French Academie* se especifica esta distinción entre venganza privada y pública:

Therefore wee may well conclude, that all private Revenge proceeding of envy, or of hatred, or of anger, is vicious and forbidden by God, who commaundeth us to render good for evill, and not evill for evill. For hee that ordained the meanes, whereby hee will have vengeance executed among men. Therefore hee hath appointed Magistrates to execute it according to his Lawe, and following his ordinaunce, not with evill affection, but with just indignation proceeding from love and from true zeale of justice (citado en Campbell 1931: 287).

Campbell muestra cómo el castigo divino también se refleja a través de las desgracias que envía al hombre, como la peste, el hambre o desastres como las guerras. La venganza de Dios se muestra implacable, nadie escapa del castigo divino y, como señala Beard en *Theatre of Gods Judgements*, “though it may seem for a time that God sleepeth, and regardeth not the wrongs and oppression of his servants, ye he never faileth to carry a watchfull eie upon them, and in his fittest time to revenge himselfe upon their enemies” (citado en Campbell 1931: 286).

Uno de los temas que Campbell también desarrolla por la importancia que adquiere en la época es el castigo que recibe el soberano. Al ser representante de Dios en la tierra, no está expuesto a ningún tipo de venganza pública. Tal y como se señala en *The Mirror for Magistrates*, el rey “is undoubtedly chosen by God to be his deputie: and whosoever resisteth anye such, resisteth agaynst God him selfe, and is a ranke traytour and rebell” (citado en Campbell 1931: 291). Por lo tanto, la venganza ejercida sobre el tirano debe proceder únicamente de Dios. En la dedicatoria de Baldwin en *The Mirror for Magistrates* observamos cómo las faltas del gobernante no pueden permanecer impunes ya que:

It is Gods owne office, yea his chiefe office, whych they beare & abuse. For as Iustice is the chief vertue, so is the ministracion thereof, the chiefest office: & therfore hath God established it with the chiefest name, honoring & calling Kinges, & all officers vnder them by his owne name, Gods (...) God can not of Iustice, but plage such shameless presumption and hipocrisy, and that with shamefull death, diseases, or infamy (1938: 65).

Como podemos observar, Campbell pretende mostrar que la postura isabelina frente a la venganza privada es totalmente negativa. Sin embargo, Bowers demuestra que hay también, como ya mencionábamos anteriormente, “another direction”. Es esta segunda dirección, esta segunda actitud ante la venganza, la que Bowers justifica con la recopilación de diversos textos de la época que muestran cómo la venganza era un acto aceptado en numerosas ocasiones. Bowers señala que, frente a la oposición de los textos legales y religiosos, la vengaza era mayoritariamente admitida en casos como, por ejemplo, el asesinato o la violación, en caso de la ausencia del soberano o del juez y en caso de que no existiera una ley que cubriera la ofensa recibida. Bowers señala que:

There can be little question that many an Elizabethan gentleman disregarded without a qualm the ethical and religious opinion of his day which condemned private revenge, and felt obliged by the more powerful code of honor to revenge any injury offered him (...) The frequency with which open assaults, even with disparity of numbers, and “honourable” duels were pardoned by the rulers of England in the seventeenth century indicates strongly that – no matter what the position of the law – it was the method and not the act itself which was largely called in question (1971: 37).

Uno de los textos básicos sobre la venganza durante estos años es un código sobre el procedimiento de la venganza escrito por Count Romei y traducido por Keper como *The Courtiers Academie* en 1598. Este código proclama que la venganza debe llevarse a cabo cuando un hijo, padre, hermano o amigo es agredido como ataque hacia la familia de la víctima. Bowers también señala cómo en Inglaterra se adopta la propuesta de Gentillet, que proclama que legalmente el hijo de un padre asesinado no podía recibir la herencia sin vengar antes la muerte de su padre (1971: 38).

Por lo tanto, frente a máximas como las de Francis Bacon, que en su ensayo sobre la vengaza señala que “in taking revenge a man is but even with his enemy, but in passing it over he is superior; for it is a prince’s part to pardon; and Solomon, I am sure, saith, `It is the glory of a man to pass by an offence” (1857: 45), Bowers señala que también existe una tradición que apoya la venganza en ciertas ocasiones. En palabras de Bowers, “the audience at the theaters seems to have

made the customary compromise between a formal set of religious and moral ethics and an informal set of native convictions” (1971: 40).

4.3.4.3.3. Tragedia de Venganza

A lo largo de esta sección observaremos los elementos principales utilizados en *Titus Andronicus* para convertir el tema de la venganza en un elemento atractivo sobre el escenario. A la vez que analizamos estas piezas centrales en la obra, observamos también cómo funcionan en un conjunto de obras que comparten con *Titus* la venganza como una de sus temáticas primordiales. Hemos dividido nuestro análisis en tres partes bien diferenciadas. La primera nos ayudará a adentrarnos en el contexto espacial de la venganza, es decir, en las profundidades del bosque. Observaremos cómo la construcción metafórica de este escenario de la venganza aparece de un modo sorprendentemente parecido en *The Battle of Alcazar* de Peele. La segunda parte estudiará los paralelismos entre la construcción de la venganza en *Titus* y en *The Spanish Tragedy*, lo que apoyaría la tesis que clasifica a Kyd como uno de los principales modelos de Shakespeare en *Titus Andronicus*. La tercera parte analizará el lenguaje de la venganza en *Titus* y en un conjunto de siete obras cuyo punto retórico de partida está, al igual que en nuestra obra, en Séneca.

4.3.4.3.3.1. El escenario de la venganza: el bosque en *Titus Andronicus* y en *The Battle of Alcazar*

Disfrazada de “Revenge”, Tamora se dirige a Titus con estas palabras:

Tamora: Come down and welcome me to this world’s light,
Confer with me of murder and of death.
There’s not a hollow cave or lurking place,
No vast obscurity or misty vale
Where bloody murder or detested rape
Can couch for fear, but I will find them out,
And in their ears tell them my dreadful name,
Revenge, which makes the foul offender quake (V, ii, 33-40).

Las palabras de Tamora reconstruyen un escenario con el que el espectador ha sido puesto en contacto a lo largo de toda la obra. Nos referimos a las profundidades del bosque en donde Tamora y sus hijos llevan a cabo la venganza sobre los Andronici. Con sus propias palabras Tamora traslada de nuevo al público a dos escenas centrales en la obra. En primer lugar, la escena

en la que Aaron explica a Chiron y Demetrius cómo y dónde deben actuar con Lavinia. En segundo lugar, la descripción que Tamora hace del bosque a sus hijos. Veamos la primera de estas escenas:

Aaron: The forest walks are wide and spacious,
 And many unfrequented plot there are,
 Fitted by kind for rape and villainy.
 (...)
 The emperor's court is like the house of Fame,
 The palace full of tongues, of eyes and ears;
 The woods are ruthless, dreadful, deaf and dull:
 There speak and strike, brave boys, and take you turns:
 There serve your lust, shadowed from heaven's eye,
 And revel in Lavinia's treasury (I, i, 614-16; 626-31).

Ya vimos cómo Séneca, especialmente en *Tiestes*, describe un bosque en el que todo induce a la venganza, a la brutalidad, mutilación y crueldad. *Titus* presenta, de igual modo, este tipo de escenario lúgubre, sombrío y tenebroso, en el que sus personajes asesinan, violan y mutilan. El bosque se convierte, por lo tanto, en el escenario de la venganza. El interés de este elemento en *Titus* es compartido por otras obras como *The Spanish Tragedy*, en la que observamos cómo Hieronimo describe la mente asesina de Lorenzo como “a forest of distrust and fear, / A darksome place, and dangerous to pass” (III, xi, 15-16). Sin embargo, es Peele en *The Battle of Alcazar* quien dibuja un espacio de la venganza sorprendentemente parecido al de *Titus Andronicus*. Por ejemplo, los dos primeros versos de Aaron en esta escena: “The forest walks are wide and spacious, / And many unfrequented plot there are” (I, i, 614-15) asaltan nuestra mente cuando leemos los siguientes versos de Peele: “Where shall I find some unfrequented place, / Some uncouth walk, where I may curse my fill” (V, i, 75-76).

Nuestra intención durante estos cuatro apartados de este capítulo ha sido integrar a *Titus* en una tradición teatral que comparte las mismas convenciones e influencias literarias. En esta sección tenemos una prueba más de la existencia de un lenguaje compartido entre los autores de la época. Para ello, sólo nos basta con presentar la descripción que Tamora hace del bosque ante sus hijos para más tarde compararla con los fragmentos en los que Peele proyecta estos mismos parajes:

Tamora: A barren detested vale you see it is;
 The trees, though summer, yet forlorn and lean
 O'ercome with moss and baleful mistletoe;
 Here never shines the sun, here nothing breeds

Unless the nightly owl or fatal raven.
And when they showed me this abhorred pit,
They told me here at dead time of the night
A thousand fiends, a thousand hissing snakes,
Ten thousand swelling toads, as many urchins,
Would make such fearful and confused cries
As any mortal body hearing it
Should straight fall mad, or else die suddenly.
No sooner had they told this hellish tale,
But straight they told me they would bind me here
Unto the body of a dismal yew
And leave me to this miserable death.
And then they called me foul adusteress,
Lascivious Goth, and all the bitterest terms
That ever ear did hear to such effect.
And had you not by wondrous fortune come,
This vengeance on me had they executed.
Revenge it as you love your mother's life,
Or be ye not henceforth called my children (II, ii, 93-115).

Los distintos elementos que componen esta descripción del bosque aparecen en *The Battle of Alcazar* en tres pasajes distintos dedicados a describir el escenario y ambiente tétrico que rodea a la venganza. Observemos el primero de ellos:

The Moor: Restless till I be safely set in shade
Of some unhaunted place, some blasted grove
Of deadly yew or dismal cypress-tree,
Far from the light or comfort of the sun (I, ii, 80-83).

Ante la victoria de Abdelmelec, Muly decide retirarse al bosque para escapar de la venganza de su hermano y preparar la suya propia. Como podemos observar, aparecen dos referencias muy exactas a la descripción de Tamora. En primer lugar la aparición en ambas de “a dismal yew” (II, ii, 107) en *Titus* y de “[a] deadly yew or dismal cypress-tree” (I, ii, 82) en *The Battle*. En segundo lugar, Tamora nos presenta la descripción de un lugar donde “never shines the sun” (II, ii, 96). Muly desea escapar a un lugar “far from the light or comfort of the sun” (I, ii, 83). La muerte y la oscuridad aparecen como elementos comunes a la naturaleza descrita por ambos personajes. Observemos el siguiente texto:

Presenter: Now war begins his rage and ruthless reign,
And Nemesis, with bloody whip in hand,
Thunders for vengeance on this Negro- Moor;

Nor may the silence of the speechless night,
 Dire architect of murders and misdeeds,
 Of tragedies and tragic tyrannies,
 Hide or contain the barbarous cruelty
 Of this usurper to his progeny.
 Three Ghosts crying "Vindicta"
 Hark, lords, as in a hollow place afar,
 The dreadful shrieks and clamours that resound,
 And sound revenge upon this traitor's soul,
 Traitor to kin and kind, to gods and men! (II, 1-13).

La idea que Tamora, disfrazada de "Revenge", expresa a Titus es, de nuevo, reflejada en este texto. Ningún crimen puede ocultarse ni escapar a la venganza. De igual modo, en este fragmento aparecen paralelismos con la descripción del bosque en *Titus*. El momento que Tamora está describiendo es "at dead time of the night" (II, ii, 99) cuando sólo se pueden escuchar "fearful and confused cries" (II, ii, 102). El "Presenter" nos muestra, de igual modo, esta combinación de quietud y terror describiendo "the silence of the speechless night" (II, 4) donde resuenan "the dreadful shrieks and clamours" (II, 11). Por último, observemos este pasaje:

The Moor: O fortune constant in unconstancy!
 Fight earthquakes in the intrails of the earth,
 And eastern whirlwinds in the hellish shades!
 Some foul contagion of th'infected heaven
 Blast all the trees, and in their cursed tops
 The dismal night-raven and tragic owl
 Breed, and become foretellers of my fall,
 The fatal ruin of my name and me!
 Adders and serpents hiss at my disgrace,
 And wound the earth with anguish of their stings! (II, iii, 4-13).

La naturaleza muerta que Tamora expresa en su descripción también se refleja en los árboles "yet forlorn and lean" (II, ii, 94). De igual modo, Peele muestra en este pasaje cómo "some foul contagion of th'infected heaven / Blast all the trees" (II, iii, 7-8). La descomposición de la naturaleza se une al carácter macabro de una serie de animales cuya aparición sólo presagia desgracias. Tamora señala cómo "here nothing breeds / Unless the nightly owl or fatal raven" (II, ii, 96-97). Muly ve cómo el hecho de que "the dismal night-raven and tragic owl / Breed" (II, iii, 9-10) indica su caída política definitiva. Por último, mientras que en el bosque de Tamora aparecen "a thousand hissing snakes" (II, ii, 100), Muly observa cómo "adders and serpents hiss at my disgrace" (II, ii, 12). Como hemos podido comprobar, en ambas obras la construcción del

escenario macabro y funesto propio de un tema como la venganza se basa en piezas retóricas muy semejantes. Esto nos ayuda, de nuevo, a ver la elaboración de *Titus* no como una labor alejada del resto de composiciones teatrales del momento, sino totalmente acorde con esas tradiciones. Muchas de ellas, tanto temáticas, como retóricas, procedían de temas senequistas, que muchos de estos autores conocían y utilizaban a la hora de componer sus obras.

4.3.4.3.3.2. Planteamiento de la venganza en *Titus Andronicus* y *The Spanish Tragedy*

En esta segunda parte de nuestro estudio comparativo sobre el tratamiento de la venganza en *Titus Andronicus*, vamos a comprobar cómo Shakespeare estructura la obra atendiendo, principalmente, a una serie de elementos que encontramos plasmados en *The Spanish Tragedy*¹⁰⁹. Los mecanismos utilizados en la obra para potenciar el tema de la venganza nos harán ver que ésta constituye uno de los ejes centrales de la construcción del texto. Las piezas fundamentales que dibujan este planteamiento de la venganza son principalmente tres: la falsedad y la astucia como tácticas para derrotar al enemigo, el tiempo como elemento fundamental en el descubrimiento de los agresores y en la realización de la venganza final, y, finalmente, la reflexión que los textos hacen sobre la justicia y la diferencia entre venganza pública y privada.

a) Disimulación y Locura

En *Titus Andronicus* aparecen varios elementos que hacen del engaño y de la manipulación aspectos esenciales a la hora de conseguir la venganza sobre el enemigo. En primer lugar, Tamora es, junto a Aaron, la representación de la hipocresía, de la astucia, de la manipulación. Son éstos los métodos que la emperatriz utiliza para ganarse la confianza de los Andronici para, más tarde, destruirlos. Con esta actitud, Tamora anula, de igual forma, la voluntad y el poder del emperador, al que aconseja desde un principio: “My lord, be ruled by me, be won at last, / Dissemble all your griefs and discontents” (I, i, 447-48). La aparición de Tamora vestida de “Revenge” y de sus hijos disfrazados de “Rape” y de “Murder” nos presenta de una manera muy gráfica el valor táctico de la falsedad en la obra. Sin embargo, es la locura de Titus la que funciona como elemento esencial

¹⁰⁹ Véase A.L. Kistner y M.K. Kistner, “The Senecan Background of Despair in *The Spanish Tragedy* and *Titus Andronicus*” (1974).

como medio para atrapar al enemigo y destruirlo. Es la locura de Titus la que supera en astucia a Tamora y a todos sus planes de venganza.

Uno de los momentos decisivos en la ejecución de la venganza por parte de Titus aparece reflejado en su reacción ante las sucesivas desgracias que sufre su familia. La risa de Titus como respuesta a la brutalidad y al dolor marcan un punto y aparte en la acción de la obra. Ante la visión de las cabezas de sus hijos observamos la siguiente escena:

Marcus: Now is a time to storm. Why art thou still?

Titus: Ha, ha, ha!

Marcus: Why dost thou laugh? It fits not with this hour.

Titus: Why? I have not another tear to shed.

Besides, this sorrow is an enemy

And would usurp upon my watery eyes

And make them blind with tributary tears.

Then which way shall I find Revenge's cave? (III, i, 264-71).

A partir de este momento, Titus aparece para el resto de los personajes como un hombre sumergido en el dolor y en la locura. Aparecen escenas como las de la mosca, la escena en la que Titus manda regalos a Chiron y a Demetrius, la escena en la que lanza flechas a los dioses o cuando confunde al "clown" con Júpiter y lo manda a la corte con regalos para Saturninus. Son estos momentos puntuales los que, en un principio, presentan a Titus dominado por la locura. Incluso Marcus ve en su hermano a un hombre que confunde "false shadows for true substances" (III, ii, 80). Sin embargo, esta actitud es sólo una táctica que Titus utiliza para hacer creer a su principal enemigo, es decir, Tamora y sus hijos, que está realmente loco. Cuando Tamora, disfrazada de "Revenge", se acerca a Titus, éste finge creer que en realidad "Revenge" ha venido para ayudarlo. Tamora interpreta la actitud de Titus como "lunacy" (V, ii, 70) y "brainsick humours" (V, ii, 71):

Tamora: Being credulous in this mad thought,

I'll make him send for Lucius his son,

And whilst I at a banquet hold him sure,

I'll find some cunning practice out of hand

To scatter me and disperse the giddy Goths,

Or at least make them his enemies.

See, here he comes, and I must play my theme (V, ii, 74-80).

Sin embargo, es Tamora la que es finalmente engañada por Titus, que hace partícipe al espectador de sus planes cuando le oímos confesar en un aparte: “I knew them all, though they supposed me mad, / And will o’erreach them in their own devices” (V, ii, 142-43).

En *The Spanish Tragedy* nos encontramos con un grupo de elementos que irremediamente dibujan una serie de paralelismos con nuestra obra. En primer lugar, Kyd nos presenta a un padre dominado por un deseo de venganza por el asesinato de su hijo. Al igual que Titus, la locura funciona como una pieza central en la construcción del personaje de Hieronimo. De igual modo, Kyd nos presenta la combinación de la risa de Hieronimo y la exposición pública de su locura en el acto III, escena xi. Ante la pregunta sobre el domicilio de Lorenzo, Hieronimo responde:

Hieronimo: There, in a brazen cauldron, fixed by Jove
In his fell wrath upon a sulphur flame,
Yourselves shall find Lorenzo bathing him
In boiling lead and blood of innocents.

1Portingale: Ha, ha, ha!

Hieronimo: Ha, ha, ha!
Why, ha, ha, ha! Farewell, good, ha, ha, ha!

2Portingale: Doubtless this man is passing lunatic (III, xi, 26-33).

La imagen que Hieronimo presenta ante los demás personajes le ayuda, al igual que ocurre en Titus, a acercarse al enemigo, es decir, Balthazar y Lorenzo, para finalmente vengarse de ellos. El engaño, la falsedad, la astucia serán de nuevo las piezas claves que constituyan los planes de venganza de Hieronimo:

Hieronimo: I will revenge his death
But how? not as the vulgar wits of men,
With open, but inevitable ills,
As by secret, yet a certain mean,
Which under kinship will be cloaked best.
Wise men will take their opportunity,
Closely and safely fitting things to time.
But in extremes advantage hath no time;
And therefore all times fit not for revenge.
Thus therefore will I rest me in unrest,
Dissembling quiet in unquietness,
Not seeming that I know their villainies (III, xiii, 20-31).

La actitud que adoptan los personajes para llevar a cabo sus venganzas hacen que la obra adquiera más interés para el público, que es consciente en todo momento de las intenciones de los protagonistas. Los apartes y los soliloquios actúan como medios para desvelar y anticipar cómo se va a desenvolver la acción. Al igual que observábamos en el caso de Aaron, este tipo de caracterización crea una complicidad entre los personajes y el público que hace que el éxito de la obra quede garantizado.

b) “Veritas Temporis Filia”

Tanto *Titus* como *The Spanish Tragedy* reflejan una de las piezas esenciales en el funcionamiento de la maquinaria de la venganza. Los textos proyectan la idea de que hay un espacio de tiempo durante el cual el personaje agredido espera la actuación de los dioses. Éstos revelarán el nombre de los agresores y actuarán contra ellos. Tal y como Titus le señala a Lavinia, el engaño es un elemento central durante esta espera:

Titus: Beguile thy sorrow till the heavens
Reveal the damned contriver of this deed (IV, i, 35-36).

Uno de los elementos fundamentales en las dos obras que estamos tratando es el protagonismo que adquiere el tiempo como revelador de la verdad y de la justicia. Titus, ante las continuas desgracias que caen sobre su familia, invoca la ayuda divina a la vez que acusa a Dios de lentitud en sus acciones a través de una cita que encontramos en la obra de Séneca *Fedra* y que ya hemos analizado anteriormente:

Magni dominator poli,
Tam lentus audis scelera, tam lentus vides? (IV, i, 81-82).

Será Publius el que haga ver a Titus que, para conseguir alcanzar sus propósitos contra Saturninus, Tamora y sus hijos, “perforce you must needs stay a time” (IV, iii, 42). Esta idea de la espera y el retraso en la venganza que procede de Dios, está ampliamente desarrollada por Kyd. Las siguientes palabras de Isabella, esposa de Hieronimo, son las que mejor reflejan esta temática:

Isabella: The heavens are just, murder cannot be hid:
Time is the author both of truth and right,
And time will bring this treachery to light (II, v, 57-59).

Ronald Broude señala cómo “the events which form Spain’s tragedy are organized by Kyd in terms of the Time, Truth and Right topos” (1973: 496). Con esta afirmación, Broude hace referencia al lema adoptado por la reina María “Veritas temporis filia”, es decir, la verdad es hija del tiempo¹¹⁰. Esta idea se extendió de una manera general en la segunda mitad del siglo XVI y, como señala Campbell, una de las creencias generales en la época sobre la venganza era la seguridad plena de que, finalmente, con el tiempo, la agresión y el agresor acababan por desvelarse gracias a la actuación divina. Tal revelación venía seguida de la venganza divina que, aunque pareciera retrasarse, siempre actuaba con eficacia (1931: 287). Broude ya señala la aparición de este tema en “morality plays” tardías como *Respublica*, en la que leemos fragmentos como el siguiente:

Yet tyme trieth all and tyme bringeth truth to lyght
That wronge maye not ever still reigne in place of right.
For whan pleaseth god suche comon weales to restore
To theire welthe and honoure wherin thei were afore
He sendeth downe his mooste tendre Compassion
To cause Truth goe abowte in visitation
Veritee the daughter of sage old Father Tyme
Shewith all as yt ys bee yt vertue or Cryme (Prologue, II, 27-34) (citado en Broude 1973: 493).

Sin embargo, en *The Spanish Tragedy*, pese a las palabras de Isabella, la lentitud de la ayuda divina se traduce en desesperación por parte de Hieronimo que, refiriéndose a los dioses, señala:

Hieronimo: They are placed in those empyreal heights,
Where, counter-mured with walls of diamond,
I find the place impregnable; and they
Resist my woes, and give my words no way (III, vii, 15-18).

La desesperación de Hieronimo se une a la del espíritu de Andrea, que ve pasar el tiempo sin que ni Lorenzo ni Balthazar reciban ningún castigo. Sin embargo, “Revenge” lo tranquiliza asegurándole que la venganza, aunque lenta y adormecida, siempre acaba por actuar:

Revenge: Content thyself, Andrea: though I sleep,

¹¹⁰ En “Vindicta Filia Temporis: Three English Forerunners of the Elizabethan Revenge Play”, Broude señala: “The Time, Truth and Right topos had figured prominently in the propaganda of both Protestants (to whom it had meant that Time, by bringing the Reformation, had restored God’s Word and Law) and Catholics (for whom it promised ultimate victory for the Counter-Reformation) (1973: 493). Broude analiza también el tema de la venganza en el drama isabelino en general en “Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England” (1975) y en particular en *Titus Andronicus* en “The Forms of Vengeance in *Titus Andronicus*” (1979).

Yet is my mood soliciting their souls;
Sufficeth thee that poor Hieronimo
Cannot forget his son Horatio.
Nor dies Revenge although he sleep awhile,
For in quiet, quietness is feigned,
And slumbering is a common worldly wile.
Behold, Andrea, for an instance how
Revenge hath slept, and then imagine thou
What 'tis to be subject to destiny (III, xv, 18-27).

Con el transcurso del tiempo, la intervención divina también se refleja en la revelación de datos que guiarán a los protagonistas hacia la identidad de los agresores. En el caso de Titus, es Dios quien escribe sobre la arena los nombres de los violadores, no Lavinia:

Marcus: Write thou, good niece, and here display at last
What God will have discovered for revenge.
Heaven guide thy pen to print thy sorrows plain,
That we may know the traitors and the truth (IV, i, 73-76).

En el caso de Hieronimo, éste alberga continuas dudas sobre la actuación divina:

Hieronimo: But shall I never live to see the day
That I may come, by justice of heavens,
To know the cause that may my cares allay? (III, vi, 5-7).

Sin embargo, finalmente, la nota que recoge de Bellimpería y la carta escrita por Pedringano, ambas acusando a Lorenzo y a Balthazar como asesinos de Horatio, son consideradas como pruebas enviadas por la providencia. Tras leer la carta de Pedringano oímos exclamar a Hieronimo:

Hieronimo: What have I heard, what have mine eyes beheld?
O sacred heavens, may it come to pass
That such a monstrous and detested deed,
So closely smothered, and so long concealed,
Shall thy by this be venged or revealed! (III, vii, 44-48).

En el apartado anterior, veíamos cómo los apartes y soliloquios en los que los protagonistas muestran al público sus verdaderas intenciones y sus tácticas en la elaboración de su venganza aportan gran atractivo a la obra. En este caso, la lentitud en la acción, en la venganza, la espera interminable ante la actuación divina y las consiguientes dudas y desgarres emocionales que esto provoca en los protagonistas crean una mayor sensación de intriga ante los acontecimientos que la

obra nos depara. Al mismo tiempo, esto ayuda a los dramaturgos a insertar numerosas escenas, sobre todo en el caso de Kyd, que otorgan una mayor complejidad al argumento, una mayor riqueza al texto y una mayor atracción para el público.

c) Justicia

Tanto en *Titus Andronicus* como en *The Spanish Tragedy*, uno de los temas que está íntimamente ligado al de la venganza es el de la justicia. Tras los crímenes cometidos contra su familia, Titus pretende que se haga justicia en un primer momento a través del Estado. A comienzos del acto III observamos a un Titus destrozado por el dolor e implorando a los tribunos y a los senadores clemencia y justicia para sus hijos:

Titus: Hear me, grave fathers; noble tribunes, stay!
For pity of mine age, whose youth was spent
In dangerous was whilst you securely slept;
For all my blood in Rome's great quarrel shed,
(...)
Be pitiful to my condemned sons (III, i, 1-4, 8).

Titus es ignorado por todos ellos y opta por mostrarle su dolor a las piedras ya que, tal y como se lamenta,

Titus: A stone is soft as wax, tribunes more hard than stones;
A stone is silent and offendeth not,
And tribunes with their tongues doom men to death (III, i, 45-47).

Lo mismo ocurre en el caso de Hieronimo. Tras el descubrimiento de los asesinos de su hijo, ésta es su determinación:

Hieronimo: I will go plain me to my lord the king,
And cry aloud for justice through the court,
Wearing the flints with these my withered feet,
And either purchase justice by entreats
Or tire them all with my revenging threats (III, vii, 69-73).

En primer lugar, resulta interesante ver cómo tanto Shakespeare como Kyd hacen alusión a las piedras en momentos en los que ambos aluden a la justicia oficial del Estado. Puede ser mera casualidad o quizá una intencionalidad compartida con la que quieren mostrar la existencia de una

justicia fría e insensible. Como vemos más tarde en la obra, la justicia que Hieronimo recibe del rey es nula. Los textos reflejan cómo el poder del rey y de los senadores para otorgar justicia es inexistente. Es decir, la venganza pública que el gobernante debe dirigir sobre el agresor utilizando el poder que recibe de Dios no está presente en ninguno de los textos. Es curioso observar cómo Hieronimo, en su calidad de juez, posee también ese poder sobre el resto de los ciudadanos, excepto el rey. Sin embargo, no puede otorgarse justicia a sí mismo, de lo cual se lamenta en numerosas ocasiones:

Hieronimo: This toils my body, this consumeth age,
That only I to all men just must be,
And neither gods nor men be just to me (III, vi, 8-10).

Hieronimo: For blood with blood shall, while I sit as judge,
Be satisfied, and the law discharged
And though myself cannot receive the like,
Ye will I see that others have their right (III, vi, 35-38).

Por lo tanto, si la justicia oficial no existe para nuestros protagonistas, el siguiente paso a seguir es la invocación a la justicia divina. Titus se lamenta de la ausencia de la justicia sobre la tierra, o, de lo que es lo mismo, de la ausencia de la diosa Astrea, diosa de la justicia. Titus decide buscarla:

Titus: *Terras Astraera reliquit*: be you remembered, Marcus,
She's gone, she's fled. Sirs, take you to your tools.
You, cousins, shall go sound the ocean
And cast your nets:
Happily you may catch her in the sea;
Yet there's as little justice as at land (IV, iii, 4-9).

Del mismo modo, Hieronimo se lamenta de la huida, en palabras de Titus, o del exilio, en sus propias palabras, de la justicia de la tierra. Frente a Bazulto, a quien, hundido en su dolor, se dirige como si se dirigiera a su hijo Horatio, Hieronimo exclama:

Hieronimo: And art thou come, Horatio, from the depth,
To ask for justice in this upper earth?
To tell thy father thou art unrevenged,
To wring more tears from Isabella's eyes,
Whose lights are dimmed with over-long laments?
Go back my son, complain to Aecus,
For here's no justice; gentle boy be gone,
For justice is exiled from the earth (III, xiii, 131-38).

De este modo, la resolución que ambos protagonistas toman es la misma. Titus decide que, ya que no hay justicia en la tierra: “We will solicit heaven and move the gods /To send down Justice for to wreak our wrongs” (IV, iii, 51-52). Por su parte, Hieronimo decide golpear “at the windows of the brightest heavens, /Soliciting for justice and revenge” (III, vii, 13-14). Es de nuevo interesante observar el parecido lingüístico entre ambos fragmentos. Es también curioso destacar cómo, mientras que las palabras de Hieronimo son plasmadas de una manera metafórica, en *Titus* vemos cómo el general golpea literalmente las ventanas del cielo arrojando las flechas que manda a los distintos dioses para que le ayuden en su propósito.

Por lo tanto, en ambos textos se establece una clara diferencia entre distintos tipos de venganza, la oficial que aparece como nula, y una justicia divina que es invocada por ambos protagonistas. Aunque la justicia divina se perciba, como ya hemos destacado en el apartado anterior, a través de los descubrimientos que los personajes van haciendo acerca de la identidad de los agresores, sin embargo, es finalmente la venganza privada la que triunfa en las dos obras. Kyd refleja la batalla interna de Hieronimo ante la decisión de esperar una venganza divina o bien actuar por iniciativa propia y vengarse personalmente de Lorenzo y Balthazar. En un primer momento, Hieronimo alude a la cita de la “Epístola a los Romanos” que ya mencionábamos anteriormente y proclama la venganza de Dios como la única válida:

Hieronimo: *Vindicta mihi!*

Ay, heaven will be revenged of every ill,
Nor will they suffer murder unrepaid:
Then stay, Hieronimo, attend their will,
For mortal men may not appoint their time (III, xiii, 1-5).

Sin embargo, Kyd sustituye rápidamente la doctrina católica por una tradición literaria adoptada de Séneca y presenta una inmediata transformación mental de Hieronimo, que abandona la confianza en Dios y pasa a confiar en sí mismo. Kyd cita versos de *Agamenón* (III, xiii, 6) y de *Las Troyanas* (III, xiii, 12-13), que animan a Hieronimo a responder al crimen de su hijo con más crímenes, una de las máximas senequistas más comunes:

Hieronimo: *“Per scelus semper tutum est sceleribus iter”*

Strike, and strike home, where wrong is offered thee;
For evils unto ills conductors be,
And death’s the worst resolution.
For he that thinks with patience to contend
To quiet life, his life shall easily end.

*"Fata si miseros juvant, habes salutem;
 Fata si vitam negant, habes sepulchrum",*
 If destiny deny thee life, Hieronimo,
 Yet shalt thou be assured of a tomb;
 If neither, yet let this thy comfort be,
 Heaven covereth him that hath no burial.
 And to conclude, I will revenge his death! (III, xiii, 6-18).

La venganza privada de cada personaje se convierte en un espectáculo público que finalmente aparece ritualizado en ambas obras. Hieronimo aparece como director y actor en una obra de teatro que publicamente expondrá ante la corte y que acabará con la vida de los asesinos de su hijo. La ritualización de la obra expuesta por Hieronimo en *The Spanish Tragedy* se convierte en un banquete oficial en *Titus*, en el cual el general actuará como cocinero y principal ejecutor en las muertes de sus enemigos.

4.3.4.3.3. La retórica de la venganza: Séneca

a) *Titus Andronicus*

Tras la lectura de muchas de las obras que hemos ido comparando con *Titus Andronicus*, percibimos que, en lo que se refiere al tratamiento de la venganza, hay un lenguaje que la mayoría de ellas comparten. Este lenguaje es el de Séneca. En primer lugar, comencemos por *Titus*. Frente a la ausencia de justicia en la tierra, Titus reclama la ayuda de Plutón, dios de los infiernos, y ordena a sus amigos lo siguiente:

Titus: And pierce the inmost center of the earth.
 Then, when you come to Pluto's region,
 I pray you deliver him this petition.
 Tell him it is for justice and for aid,
 And that it comes from old Andronicus,
 Shaken with sorrows in ungrateful Rome (IV, iii, 12-17).

Titus, en su desesperación, pretende perseguir a la diosa Astrea hasta los infiernos: "I'll dive into the burning lake below / And pull her out of Acheron by the heels" (IV, iii, 44-45). Este tipo de alusiones clásicas a las regiones y lagos del infierno se completan con la referencia de Tamora que, disfrazada de "Revenge", se dirige a Titus diciendo:

Tamora: I am Revenge, sent from th' infernal kingdom

To ease the gnawing vulture of thy mind
By working wreakful vengeance on thy foes (V, ii, 30-32).

Nos encontramos, por lo tanto, con una temática claramente senequista. El protagonista que busca la venganza invoca la ayuda de una serie de fuerzas malignas que, procedentes del infierno, tienen como función ayudar a llevar a cabo sus planes. En *Tiestes*, observamos cómo Atreo realiza esta invocación para recibir ayuda para vengarse de su hermano Tiestes:

Atreus: Depart thou hence all piety, if in this house as yet
Thou ever wert: and now let all the flocke of Furies dyre,
And full of strife Erinnis come, and double brands of fyre
Maegara shaking: for not yet enough with fury great
And rage doth burne my boyling brest: if ought to bee repleate,
With monster more (II, 63).

En Séneca, la invocación es a las Furias o Erinis, diosas que representaban estas fuerzas del mal. Tamora aparece como una de esas fuerzas femeninas que acuden para ayudar a Titus. Shakespeare convierte esta fuente literaria en un elemento irónico en su obra. Las Furias senequistas aparecen en *Titus* con una función opuesta a la tradicional, es decir, Tamora pretende destruir a Titus, no ayudarlo. Por otro lado, el hecho de que Titus sea consciente desde un primer momento de la farsa que la puesta en escena de Tamora y sus hijos supone hace que este tipo de alusión senequista adopte una forma nueva sobre el escenario isabelino.

Como podemos observar, en esta ocasión, Shakespeare transforma a Séneca. Shakespeare lo transforma y a la vez hace uso de su retórica en expresiones como la que Tamora utiliza al señalar que pretende ayudar a Titus “to ease the gnawing vulture of thy mind” (V, ii, 31). Shakespeare está haciendo referencia en estas palabras de Tamora al castigo de Prometeo y de Titio. El primero fue castigado a permanecer atado a una roca en las montañas del Cáucaso donde un águila le devoraba el hígado. Titio recibe un castigo parecido, en el que dos serpientes y un águila se alimentan también de ese mismo órgano, que continuamente se regenera para servir de alimento eterno a los animales. La alusión de Tamora a estos castigos aparece como irónica en el texto si tenemos en cuenta que será precisamente ella la que será castigada a ser devorada por las fieras.

En la traducción de *Tiestes*, realizada por Newton, la utilización del verbo “gnaw” es continua en las alusiones que en Séneca encontramos a estos castigos. Es muy frecuente encontrar el castigo de Titio siempre referido junto al de Sísifo, condenado a subir una piedra eternamente

por una colina; al de Ixión, castigado a permanecer atado a una rueda ardiendo; y al de Tántalo, condenado a tener siempre sed y hambre. Recordemos que en *Titus*, Aaron será castigado a morir de hambre, lo que puede suponer también una alusión a este último castigo de Tántalo. En el siguiente fragmento de *Tiestes*, es el fantasma de Tántalo quien es enviado a la tierra por una Furia para enfrentar a sus nietos Atreo y Tiestes. En su monólogo inicial exclama:

Tantalus: What fury fell enforceth mee to fle, th' unhappy seat,
 That gape and gaspe with greedye jawe, the fleeyng food to eate
 What God to Tantalus the bowres wher breathing bodyes dwel
 Doth shew agayne? is ought found worse, then burning thyrst of hel
 In lakes alow? or yet worse plague then hunger is there one,
 In vayne that ever gapes for foode? shal Sisyphus his stone,
 That slipper restles rolyng payse uppon my backe be borne,
 Or shall my lymmes with swifter swinge of whirling whele be torne?
 Or shal my paynes be Tytius panges th' encreasyng liver still,
 Whose growing guttes the gnawing gripes and fylthy foules do fyll?
 That style by nyght repayres the panch that was devourd by day,
 And woundrous wombe unwasted lieth a new prepared pray
 What ill am I appoynted for? O cruell judge of sprites,
 Who so thou be that tormentes new among the fowles delytes
 Stil to dispose, and what thou canst to all my deadly woe,
 That keeper even of dungeon darke would sore abhorre to knowe (I, 55).

Este primer monólogo de Tántalo al comienzo de *Tiestes* es uno de los pasajes más característico de Séneca. Este tipo de fragmento senequista y las alusiones que presenta a los lagos del infierno, a Cérbero representado aquí como “keeper of dungeon dark” y a Tántalo, Sísifo, Ixión y Titio, funcionaron como elementos imprescindibles sobre el escenario inglés de estos años y, sobre todo, en el tratamiento dramático de la venganza. La traducción llevada a cabo por Newton demuestra la importancia de estos elementos al observar la incorporación al texto de un pasaje totalmente compuesto por él y añadido al final de la obra. En este pasaje Tiestes hace una llamada de atención a las aves que devoran los órganos de Titio para que destruyan su propio cuerpo, en el que alberga los cadáveres de sus hijos, una vez que se los ha comido tras la venganza de su hermano Atreo. Newton reitera en este fragmento los deseos de venganza de Tiestes y la invocación a la ayuda de los dioses. Uno de los elementos que Newton destaca también en estos versos es la continua reiteración del campo metafórico que ya analizamos con anterioridad y que hace referencia a la acción de tragar, de devorar, de destruir, consumir y desintegrar el cuerpo humano tan importante en *Titus*. El término “gnaw” no hace sino incidir en este tipo de campos figurativos:

Added to the Tragedy by the Translator

Nor triple headed Cerberus, thou needst not bee affryght.

(...)

O filthy fowles and gnawyng gripes, that Tytius bosome rent

Behold a fitter pray for you, to fill your selves uppone

Then are the growing guts of him: foure wombes enwrap in one

This paunche at once shall fill you all: if yee abhorre the foode,

Nor may your selves abide to bathe, in such a cursed bloode:

Ye lend me to your clinching clawes, your pray a while forbear,

And with your tallons suffer mee, this monstrous mawe to teare.

Or whirling wheeles, with swinge of which Ixion still is rolde,

Your hookes upon this glutted gorge, would catche a surer holde.

Thou filthy floud of Lyombo lake, and Stygian poole so dyre,

From choaked chanell belche abroad, Thou fearefull freate of fyre,

Spue out thy flames O Phlegethon

(...)

Yet turne agayne yee Skyes a while, ere quight yee goe fro mee,

Take vengeance fyrst on him, whose faulte enforceth you to flee.

If needes yee must your flight prepare, and may no longer bide,

(...)

Yee scape not fro me, so yee Gods, still after you I goe,

And vengeance aske on wicked wight, your thunder bolte to throe (V, 93).

Como hemos observado, ciertas alusiones que Shakespeare presenta en *Titus* muestran claros paralelismos con estos textos senequistas, en los que se establece una clara relación entre los deseos de venganza, la invocación a las fuerzas del mal, las continuas alusiones clásicas y una retórica en la que la mitología constituye una parte central. A todo ello, se une una violencia verbal, una brutalidad que de nuevo deja ver uno de los campos metafóricos centrales en *Titus*, es decir, la descomposición del cuerpo humano y su correspondiente desorden mental y emocional. De una manera muy sutil, Shakespeare introduce a Séneca en el texto. Sin citar los nombres clásicos, como el de Prometeo o Titio, a los que esté haciendo referencia, Shakespeare utiliza una retórica senequista que le sirve para seguir construyendo un texto dominado por el lenguaje de la aniquilación física, política y mental. Como veíamos, Tamora desea aliviar “the gnawing vulture of thy mind” (V, ii, 31), es decir, el poder desintegrador del dolor que está destruyendo a Titus.

b) *Gorboduc, Apius and Virginia, The Misfortunes of Arthur, The Spanish Tragedy, The Battle of Alcazar, Selimus, Locrine y Tamburline*

En esta sección observaremos cómo los elementos senequistas que acompañan al tratamiento de la venganza en *Titus* aparecen también elaborados en otras obras. Será interesante comprobar, como analizaremos, fragmentos cuya retórica parece, en ciertas ocasiones, trasladada literalmente de unos textos a otros. Sin embargo, aunque las obras compartan las mismas alusiones clásicas, veremos cómo cada texto da una forma distinta a su utilización.

1. *Gorboduc*

Como ya hemos comentado, *Gorboduc* se presenta como la primera obra esencialmente senequista compuesta para el panorama teatral inglés. La temática de enfrentamiento y venganza entre padre e hijos, hermano contra hermano y madre contra hijo es esencialmente senequista. Las referencias clásicas son continuas en esta obra. Hemos seleccionado dos textos que se establecen como claros paralelismos con respecto a los dos elementos centrales que hemos localizado en *Titus* en relación a la retórica clásica con la que se construye el tema de la venganza. En primer lugar, el coro final de la obra presenta el desorden político en el que el enfrentamiento entre los hijos de Gorboduc ha hundido al Estado. La intervención de las Furias aparece en este caso como castigo hacia Porrex por el asesinato de su hermano Ferrex. Las Furias hacen que sea Videna la que asesine a su propio hijo en venganza por la muerte de su hermano. El coro expone una de las máximas más frecuentes en los textos senequistas, es decir, que un crimen siempre se supera con otro crimen:

Chorus: When greedy lust in royal seat to reign
 Hath reft all care of gods and eke of men,
 And cruel heart, wrath, treason, and disdain,
 Within ambitious breast are lodged, then
 Behold now mischief wide herself displays,
 And with the brother's hand the brother slays.
 When blood thus shed doth stain the heaven's face,
 Crying to Jove for vengeance of the deed,
 The mighty god even moveth from his place,
 With wrath to wreak: then sends he forth with speed
 The dreadful Furies, daughters if the night,
 With serpents girt, carrying the whip of ire,
 With hair of stinging snakes, and shining bright
 With flames and blood, and with a brand of fire.
 These, for revenge of wretched murder done,
 Do make the mother kill her only son.
 Blood asketh blood, and death must death require (IV, ii, 267-83).

En segundo lugar, una vez más, aparece en este texto la referencia al castigo sufrido por Titio. Al igual que ocurre en *Titus*, no aparece especificado el nombre, pero sí la referencia al castigo. La aparición de términos como “gnaw” y “gripe” recuerdan los términos que aparecerían en la traducción de Newton. En este caso es Ferrex el que desea recibir los castigos de Tántalo, Ixión o Titio si se le encontrara culpable de traición contra su padre:

Ferrex: The wreakful gods pour on my cursed head
Eternal plagues and never-dying woes,
The hellish prince adjudge my damned ghost
To Tantale’s thirst, or proud Ixion’s wheel,
Or cruel gripe to gnaw my growing heart,
To during torments and unquenched flames,
If ever I conceived so foul a thought,
To wish his end of life, or yet of reign (II, i, 14-21)

2. *Apius and Virginia*

El texto seleccionado en esta obra plasma la desesperación de Apius ante sus deseos de poseer a Virginia. Hemos escogido este texto por varios motivos. En primer lugar, por la alusión que hace a la llegada de las Furias procedentes de Aqueronte, en este caso llamado “Lymbo lake”. Continuando con las alusiones clásicas, el sufrimiento de Apius es comparado con el de Tántalo y con el de Sísifo. Por último, al igual que veíamos en el caso de Titus y de Hieronimo, Apius implora la ayuda de Plutón, pidiéndole que dirija su venganza contra los que no le ayuden a conseguir a Virginia.

Apius: The Furies fell of Lymbo Lake
My princely daies doo shorte.
All drownde in deadly woes I live
That once dyd joy in sport.
I live and languish in my lyfe
As doth the wounded deare.
(...)
But Tantalus amids my care
I hunger, sterve and pine;
As Sisifus I roule the stone
In vaine to top of hill,
That evermore uncertainly
Revolving slideth still.
(...)
If case your eares be dead and deafe,

The Feende and sprites beloe,
 You carelesse earls of Limbo Lake,
 Your forced mightes doo shoe.
 Thou caitife Kinge of darksome den,
 Thou Pluto, plaged knave,
 Send forth thy sacred vengeance straight;
 Consume them to the grave
 That will not aide my case (499-539).

El interés de este fragmento reside también en que el lenguaje utilizado por Apius reúne una serie de paralelismos verbales con *Titus* muy significativos. Si centramos nuestra atención en expresiones como “drownde in deadly woes” (501), en la referencia a “the wounded deare” (504), o en frases como “consume them to the grave” (538), observamos cómo nuestra obra comparte campos metafóricos muy diversos con *Apius and Virginia*. En primer lugar, ya hemos visto que las connotaciones del verbo “drown” en *Titus* están, como en el caso de Apius, relacionadas con la destrucción emocional del personaje. La importancia de la correspondencia que se establece en *Titus* entre el verbo “drown” con campos semánticos formados por términos como “swallow”, “devour”, “eat” o “consume” ya fue analizada anteriormente. En este texto vemos de nuevo la aparición de dos términos pertenecientes a este mismo grupo semántico. “Consume” y “drown” completan la idea de destrucción que Apius pretende mostrar. Por último, la aparición de “wounded deare” (504) en el texto de nuevo nos traslada a *Titus*. Con estos términos se define a Lavinia tras su violación y mutilación por parte de Chiron y Demetrius. Marcus señala cómo “I found her, straying in the park, / Seeking to hide herself, as doth the deer, / That hath received some unrecuring wound” (III, i, 89-91).

3. *The Misfortunes of Arthur*

Thomas Hughes nos presenta una obra cuya estructura depende casi en su totalidad de fragmentos extraídos de obras senequistas. La influencia de Séneca en esta obra es tal que, como señala Cunliffe en su edición de la obra, “in one speech of twenty-eight lines, only one can be put down to the credit of the author, all the rest being translated from Seneca. It seems impossible to carry the borrowing of Senecan material further” (1912: xci)¹¹¹. La relación entre Guenevora y

¹¹¹ Clemen señala que la utilización reiterada de versos procedentes de distintas obras senequistas para construir pasajes completos en *The Misfortunes of Arthur* entorpece la unidad y cohesión de dichos fragmentos. Según Clemen “it was possible to carry out such a strange procedure to this extent only because there existed as yet no conception of an organically developing dramatic speech, all its elements closely interwoven, and possessing both unity and continuity.

Mordred se construye tomando como modelo la relación entre Clitemestra y Egisto en *Agamenón*, y el fantasma de Gorlois es una clara representación de Tántalo en *Tiestes*. Es precisamente la entrada de Gorlois en escena al comienzo de la obra el fragmento que hemos seleccionado como muestra del tratamiento de la venganza y la retórica senequista en la obra. Gorlois vuelve del reino de los muertos para vengarse de los descendientes de Pendragon. Éste asesinó a Gorlois y, haciéndose pasar por él, dejó embarazada a su mujer, Igera, quien da luz a Arthur. El lenguaje que plasma Hughes en estos versos refleja la invocación de Gorlois a los infiernos, a las Furias, para que destruyan la estirpe de Pendragon:

Gorlois' ghost: Since thus through channells blacke of Limbo lake,
And deepe infernall floude of Stygian poole,
The gastly Caron's boate transported backe
Thy ghost, from Pluto's pittes and glowming shades,
To former light once lost by Destnies doome:
Where proude Pendragon broylde with shamefull lust,
Dispoylde thee erst of wife, of lande, and life:
(...)

Thy murdered corse
And Dukedom reft, for heauier vengeance cries.
Come therefore bloomes of setled mischiefes roote,
Come ech thing else, what furie can invent,
Wreake all at once, infect the ayre with plagues,
Till badd to worse, till worse to worst be turnde.
Let mischiefes know no meane, nor plagues an end.
Let th'ofsprings sinne exceede the former stocke;
Let none have time to hate his former fault,
But still with fresh supplie let punisht cryme
Increase, till tyme it make a complet sinne (I, 1-7; 16-26).

Al igual que ocurre con Tántalo en *Tiestes*, el espíritu de Gorlois es transportado por Caronte en su barca a través de los lagos del infierno hasta la tierra en busca de venganza. Las líneas 22-26 son una traducción de la versión en latín del *Tiestes* que, en opinión de Cunliffe, “surpass in exactitude and elegance those of the translation of 1581” (1912: 327). La traducción de Newton presenta esta forma:

Tantalus: Let them contend with all offence, by turnes and one by one
Let swordes be drawne: and meane of ire procure there may be none,
Nor shame: let fury blynd enflame theyr myndes and wrathful will,

The only method of structure observed at this time was that of dealing with a series of points one after another, and the seams are always only too obvious” (1961: 88).

Let yet the parentes rage endure and longer lasting yll
Through childrens children sprede: nor yet let any leysure be
The former fawte to hate, but still more mischiefe newe to see,
Nor one in one: but ere the gylt with vengeance be acquit,
Encrease the cryme (I, 56).

En ambas traducciones se refleja igualmente la idea senequista de que los crímenes cometidos por los padres son heredados por los hijos, por lo que la venganza sobre los descendientes es igual de válida que la venganza sobre el agresor inicial.

El siguiente texto presenta la rabia de Gueneuora ante la llegada inminente de su marido Arthur. Gueneuora desea la muerte de su marido, ya que su presencia impide la relación que mantiene con su hijastro Mordred. La invocación a las Furias por parte de Gueneuora adopta como modelo la invocación de Atreo anteriormente citada:

Gueneuora: Come spitefull fiends, come heapes of furies fell,
Not one, by one, but all at once: my breast
Raues not inough: it likes me to be filde
With greater mosnters yet. My hart doth throbbre:
My liuer boyles: some what my minde portendes,
Vncertayne what: but whatsoeuer, it's huge.
So it excede, be what it will: it's well.
Omit no plague, and none will be inough.
Wrong cannot be reueng'd, but by excesse (I, ii, 39-47).

El poder de la pasión arrastra a Gueneuora y la convierte en un perfecto descendiente del personaje femenino senequista. Podemos comparar la invocación de Gueneuora con la traducción de Newton de las palabras de Atreo, ya mencionadas anteriormente:

Atreus: Depart thou hence all piety, if in this house as yet
Thou ever wert: and now let all the flocke of Furies dyre,
And full of strife Erinnis come, and double brands of fyre
Maegara shaking: for not yet enough with fury great
And rage doth burne my boyling brest: if ought to bee repleate,
With monster more (II, 63).

De igual modo, el verso de Gueneuora: "Wrong cannot be reueng'd, but by excesse" (I, ii, 47) parece repetir las palabras de Atreo al señalar: "Thou never dost enough revenge, the wronge, except thou passe" (II, 61). La idea que se intenta mostrar en estos textos de clara influencia

senequista se resume en estas palabras. La venganza es ineludible y siempre debe sobrepasar en crueldad y brutalidad a la agresión sufrida.

4. *The Spanish Tragedy*

En *The Spanish Tragedy* se presentan, como ya hemos comprobado, numerosos paralelismos con *Titus Andronicus*. Una vez más, observamos cómo la decisión de Titus de descender hasta los infiernos y pedir ayuda a Plutón ya está presente en la obra de Kyd. Es interesante comprobar cómo Kyd extiende esta idea y adopta una retórica más directamente senequista que la de Shakespeare:

Hieronimo: Though on this earth justice will not be found,
I'll down to hell, and in this passion
Knock at the dismal gates of Pluto's court,
Getting by force, as once Alcides did,
A troop of Furies, and tormenting hands
To torture Don Lorenzo and ther rest.
Yet lest the triple-headed porter should
Deny my passage to the slimy strond,
The Thracian poet thou shalt counterfeit:
Come on, old father, be my Orpheus,
And if thou canst no notes upon the harp,
Then sound the burden of thy sore heart's grief,
Till we do gain that Proserpine may grant
Revenge on them that murdered my son.
The will I rent and tear them thus and thus,
Shivering their limbs in pieces with my teeth (III, xiii, 108-123).

La referencia a Cerbero como “the triple-headed porter” (III, xiii, 114) nos traslada al texto añadido por Newton en *Tiestes*. De igual modo, observamos en este texto la invocación a las Furias senequistas. Hieronimo hace referencia al mito del poeta Orfeo, que con su música convence a Prosérpina, esposa de Plutón, para que libere a Eurídice. Del mismo modo, Hieronimo pretende que ahora Prosérpina le ayude a consumir su venganza. Todas estas alusiones mitológicas aparecen combinadas con un lenguaje en el que de nuevo términos como “rent”, “tear” y la referencia a la desmembración de los miembros del cuerpo a través de la violencia continúan con la tónica dominante en *Titus Andronicus*, que, como estamos comprobando, en numerosos textos procede de su misma tradición literaria.

El siguiente fragmento que hemos escogido es la intervención final del fantasma de Andrea dirigida a “Revenge”. Hemos seleccionado este texto para mostrar, en primer lugar, la referencia al castigo de Titio, agredido por “the vulture’s gripe” (IV, v, 31). En Séneca no se especifica el ave que está devorando a Titio, la traducción de Newton es “fylthy foules” o “fylthy fowles”. En Kyd es, al igual que en *Titus*, un buitre. Pero Kyd, además, incluye el término “gripe” presente en la traducción de Newton de *Tiestes* y, como ya hemos visto, en obras como *Gorboduc*. En segundo lugar, la aparición de las referencias a Ixión y a Sísifo y el uso que le da Kyd a estas alusiones es también interesante. Andrea pretende liberar a Titio, Ixión y Sísifo y poner en su lugar a Don Ciprian, Don Lorenzo y a Serberine respectivamente. Para Balthazar, Andrea reserva el castigo de atarlo al cuello de la bestia Quimera. Por último, la referencia al Aqueronte nos recuerda la decisión de Titus de buscar a Astrea en ese “burning lake of below” (IV, iii, 44):

Andrea: Then, sweet Revenge, do this at my request;
 Let me be judge, and doom them to unrest:
 Let loose poor Tityus from the vulture’s gripe,
 And let Don Cyprian supply his room;
 Place Don Lorenzo on Ixion’s wheel,
 And let the lover’s endless pains surcease-
 Juno forgets old wrath, and grants him ease;
 Hand Balthazar about Chimaera’s neck,
 And let him there bewail his bloody love,
 Repining at our joys that are above;
 Let Serberine go roll the fatal stone,
 And take from Sisyphus his endless moan;
 False Pedringano for his treachery,
 Let him be dragged through boiling Acheron,
 And there live, dying still in endless flames,
 Blaspheming gods and all their holy names (IV, v, 29-44).

5. *The Battle of Alcazar*

En Peele encontramos, una vez más, una retórica senequista plagada de alusiones clásicas y de invocaciones a las fuerzas del mal. Desde el comienzo de la obra, el “Presenter” muestra como elemento central de la obra el castigo que Muly Mahamet debe recibir por haber usurpado el trono de su hermano a través del asesinato de varios miembros de su familia con derecho a la corona:

Presenter: Till Nemesis, high mistress of revenge,
 That with her scourge keeps all the world in awe,
 With thundering drums awakes the Gods of War,

And calls the Furies from Avernus's crags,
To range and rage, and vengeance to inflict,
Vengeance on this accursed Moor for sin (I, 35-40).

Las alusiones a Nemesis, diosa de la venganza, y a Avernus, lago situado como entrada al infierno, son referencias comunes en las obras senequistas. La venganza será también, a su vez, el objetivo de Muly, que exhorta igualmente a Nemea y a las Furias. Muly desea que se enfrenten a Abdemelec y lancen sobre él los castigos que sufren Ixión, Tántalo, Sísifo y Títio. La mutilación y la brutalidad, de nuevo, se unen a la mitología, tomando como punto central la temática de la venganza:

The Moor: You bastards of the Night and Erebus,
Fiends, Fairies, hags that fight in beds of steel.
Range through this army with your iron whips,
(...)
Ride, Nemesis, ride in thy fiery cart,
And sprinkle gore amongst these men of war
That either party, eager of revenge,
May honour thee with sacrifice of death;
And having bathed thy chariot-wheels in blood,
Descend and take to thy tormenting hell
The mangled body of that traitor-king
That scorns the power and force of Portugal:
Then let the earth discover to his ghost
Such tortures as usurpers feel below;
Rack'd let him be in proud Ixion's wheel,
Pined let him be with Tantalus' endless thirst,
Prey let him be to Tityus' greedy bird,
Wearied with Sisyphus' immortal toil.
And lastly for revenge, for deep revenge,
Whereof thou goddess and deviser art,
Damn'd let him be, damn'd, and condemn'd to bear
All torments, tortures, plagues, and pains of hell (IV, ii, 73-98).

6. *Selimus*

La traición y brutalidad de su hijo Acomat hace que Baiazet invoque la justicia de los infiernos a través de la venganza:

Baiazet: Avernus iawes and loathsonme Taenarus,
From whence the damned ghoasts do often creep,
Back to the world to punish wicked men.
Black Demogorgon, grandfather of night,
Send out thy furies from thy firie hall,

The pitillesse Erymnie arm'd with whippes,
 And all the damned monsters of black hell,
 To powre their plagues on cursed Acomat (1314-21).

La invocación a las Furias por parte de Baiazet incluye referencias clásicas al lago Averno, como ocurría en *The Battle of Alcazar*. El lago posee unas fauces que atrapan las almas condenadas a morar en el infierno. De nuevo, se nos presenta la imagen del agua, que sumerge al hombre y lo retiene en sus profundidades. En *Fedra* aparece un pasaje que desarrolla esta idea y que muestra varios elementos que presentan claros paralelismos con las palabras de Baiazet. En primer lugar, nos aparece la imagen desesperada de otro padre, Teseo, ante la muerte de su hijo Hipólito. Teseo, guiado por la ira al creer que su hijo mantiene una relación con su madrastra, Fedra, provoca la muerte y la mutilación de Hipólito. Tras darse cuenta de su error, oímos los lamentos de Teseo, traducidos por Newton del siguiente modo:

Theseus: O wanny Jawes of blacke Averno, eake Tartar dungeon grim,
 O Lethes Lake of woful Soules the joy that therein swimme,
 And eke ye glummy Gulphes destroy, destroy me wicked wight
 And stil in pit of pangues let me be plunged day and night.
 Now, now, come up ye Goblins grim from water creekes alow,
 What ever Proteus hugie swolne aloofe doth overflow,
 Come dowse me drownd in swallowes depe, that triumphe in my sinne (V, 181).

Las “Avernus iawes” (1314) en *Selimus* son “Jawes of blacke Averno” en *Fedra*; los “damned ghoasts” (1315) de Baiazet son “woful Soules” en palabras de Teseo. En *Fedra* la sensación de oscuridad a través de expresiones como “dungeon grim” o “glummy Gulphes” describen el “black hell” (1320) de *Selimus* e, irremediablemente, junto a expresiones como “pit of pangues”, nos evocan el carácter maligno de la fosa que veíamos en *Titus*. Pero además, la imagen del agua arrastrando, tragando al hombre es muy clara en este pasaje. Términos como “destroy”, “plunged”, “drownd” y “swallowes” nos muestran, de nuevo, la relevancia en los textos senequistas de uno de los campos metafóricos centrales en *Titus* y, como hemos visto, en otras obras, como *Selimus*. Continuamos reiterando esta idea porque creemos que es uno de los campos semánticos centrales que los autores utilizaron para la construcción de sus obras. El hecho de comprobar que son las traducciones de Séneca una de las principales fuentes de donde estos autores adoptaban estas imágenes y campos metafóricos es, desde nuestro punto de vista, esencial para comprender la composición interna de estas obras.

El segundo pasaje que hemos escogido de *Selimus* corresponde a unas palabras de Acomat en las que de nuevo se hace alusión al castigo de Titio. El lenguaje utilizado por Tamora al hacer referencia a esta penitencia está presente en este fragmento. “Vulture” (1344) y “gnaw” (1345) aparecen de nuevo unidos en un pasaje en el cual la venganza es el eje central:

Acomat: As Tityus in the country of the dead,
With restlesse cries doth call upon high Iove,
The while the vulture tireth on his heart,
So Acomat, revenge still gnawes thy soule.
I thinke my souldieis hands have bene too slow,
In sheading blood, and murthring innocents.
I thinke my wrath hath bene too patient,
Since ciuill blood quenbeth not out the flames
Which Baiazet hath kindled in my heart (1342-50).

7. *Lochrine*

Lochrine es una obra que nos presenta, al igual que todas la anteriores, a Séneca como la principal fuente retórica de la obra. Por primera vez en estos textos, observamos el castigo de Titio sustituido por el de Prometeo, en conjunción con los de Tántalo e Ixión. Humber se enfrenta al fantasma de Albanact en el siguiente pasaje a través de un lenguaje repleto de alusiones clásicas. Humber prefiere sufrir los castigos de estos penitentes antes que devolverle la vida a Albanact. Humber promete, además, mortificar el alma de su víctima y arrastrarla por los lagos y ríos del infierno tras su muerte:

Humber: Now, by my soule, Humber would be condemn'd
To Tantalus hunger or Ixions wheele,
Or to the vultur of Prometheus,
Rather then that this murther were undone.
When as I die ile dragge thy cursed ghoast
Through all the rivers of soule Erebus,
Through burning sulphur of the Limbo-lake,
To allaie the burning furie of that heate
That rageth in mine everlasting soule (III, vi, 45-53).

Tras la muerte de Humber, sin embargo, el fantasma de Albanact vuelve a presentar la misma retórica que anteriormente había utilizado su enemigo. La muerte de Humber supone la vuelta al orden, a la estabilidad política. El efecto de tal muerte se refleja incluso en el fin de la penitencia de

Tántalo, Sísifo y Ixión, que son liberados de sus cargas. Del mismo modo, tras la ejecución de la venganza, el alma de Albanact está preparada para regresar al reino de la muerte:

Ghoast: Humber is dead! ioy heavens! leap earth! dance trees!
 Now maist thou reach thy apples, Tantalus
 And with them feed thy hunger-bitten limmes!
 Now, Sisiphus, leave tumbling of thy rock,
 And rest thy restless bones upon the same!
 Unbind Ixion, cruell Rhadamanth,
 And laie proud Humber on the whirling wheele.
 Back will I post to hell mouth Taenarus,
 And passe Cocitus, to the Elysian fields,
 And tell my father Brutus of these newes (IV, iv, 36-45).

8. *Tamburlaine*

Marlowe dibuja en *Tamburlaine* un universo infernal en el cual la retórica describe “the region under earth” (III, IV iii, 32). En este espacio, defendido por “[the] triple-headed Cerberus” (III, V, i, 97) situado en “the rusty gates of hell” (III, V, i, 96), se da cabida a elementos tan gráficamente infernales como “Tartarian streams” (III, II, iii, 18), “quenchless flame[s]” (III, II, iii, 24), “[the] lake of hell” (III, III, v, 24), “the blasted banks of Erebus” (II, V, ii, 181) y “the ugly ferryman” (II, V, ii, 183). De igual modo, aparecen numerosas escenas en las que los personajes invocan a “furies from the black Cocytus’ lake” (II, V, ii, 155), “legions of devils” (III, III, v, 25) y “damned fiends” (III, II, iii, 23). Una de estas invocaciones es la que hacen Bajazeth y Zabina a las furias infernales para que les ayuden a vengarse de Tamburlaine:

Bajazeth: Ye Furies, that can mask invisible,
 Dive to the bottom of Avernus’ pool,
 And in your hands bring hellish poison up,
 And squeeze it in the cup of Tamburlaine!
 Or, winged snakes of Lerna, cast your stings,
 And leave your venoms in this tyrant’s dish!

Zabina : And may this banquet prove as ominous
 As Progne’s to th’adulterous Thracian king
 That fed upon the substance of his child! (IV, iv, 17-25).

De las muchas escenas relacionadas con este submundo infernal que podríamos escoger para analizar en *Tamburlaine*, hemos escogido ésta por dos motivos. En primer lugar, estos versos hacen alusión, una vez más, a la comida con términos como “dish”, “banquet” y “fed”. Como podemos

comprobar de nuevo, éste es uno de los temas dramáticos más recurrentes en la época. Pero además, esta invocación a las Furias incluye una alusión a la venganza de Progne y Filomela, que ya comentábamos al analizar la influencia de la *Metamorfosis* de Ovidio en *Titus Andronicus*. Debemos indicar cómo en las obras senequistas aparecían también continuas alusiones a esta historia. En *Tiestes*, Atreo, al igual que Zabina, toma como ejemplo de su venganza la llevada a cabo por Progne y Filomela. Atreo invoca la ayuda de Progne para matar a los hijos de Tiestes y ofrecérselos como banquete:

Atreus: The Thracian house did see
Such wicked tables once: I graunt the mischiefe great to bee,
But done ere this: some greater guilt and mischiefe more, let yre
Fynde out. The stomacked of thy sonne O father thou enspyre,
And syster eke, like is the cause: assist me with your powre,
And dryve my hand: let greedy parents all his babes devowre,
And glad to rent his children bee: and on their lymys to feede (II, 64).

Este universo infernal que Marlowe crea en *Tamburlaine* lo encontramos ampliamente desarrollado en *Doctor Faustus*. En esta obra, la ambición de poder del protagonista lo hace pactar con el diablo a quien vende su alma. Decidido “ [to] assure my soul to be great Lucifer’s” (I, v, 55), Faustus se adentra en un mundo infernal habitado por espíritus malignos a su servicio. Como señala Martino, “at his heels a thousand furies wait” (IV, ii, 27). Durante toda la obra, Marlowe nos describe un mundo repleto de “infernal spirits” (I, i, 114) e invade el texto con continuas referencias a elementos como “[the] glommy shadow of the night” (I, iii, i), “[a] welkin with pitchy breath” (I, iii, iv), “kingdoms of infernal rule, / Of Styx, or Acheron, and the fiery lake” (III, ii, 47-48), “ebon gates of ever-burning hell” (IV, ii, 21), “furies tossing damned souls” (V, ii, 128), “o’er-tortured souls” (132) y “flaming fire” (133). Aunque los deseos de venganza en *Doctor Faustus* no sean los causantes de las invocaciones a los infiernos, es interesante hacernos eco de ellas para incidir en la gran influencia que la retórica senequista adquiere en el teatro inglés en estos años. Lo mismo ocurre en el poema “Hero and Leander”, en el que Marlowe, de nuevo, crea este universo de invocación a los infiernos. De igual modo, en este poema Marlowe hace referencia a elementos que componen el espacio infernal al que nos estamos refiriendo. Por ejemplo, observamos cómo se menciona el castigo de Ixión, que, atado a la rueda a la que estará unido eternamente, corre para observar la belleza de Hero. Durante el encuentro entre Hero y Leander cae la noche, que es descrita en estos términos: “And Night, deep drenched in misty Acheron, / Heaved up her head,

and half the world upon /Breathed darkness forth” (189-91). El tono lúgubre, tétrico y sombrío de *Titus Andronicus* parece resonar en estos versos.

5. Ubicación genérica de *Titus Andronicus*

5.1. Introducción

La lectura de obras senequistas, de narraciones poéticas ovidianas y de obras pertenecientes al contexto literario de *Titus* nos ha ayudado a observar que la obra adquiere valor dramático siempre y cuando se analice dentro de un horizonte de lectura adecuado. En todo momento hemos mantenido nuestra visión de que la obra debe ser estudiada teniendo en cuenta las convenciones características de la época y las tradiciones literarias que influyeron en la progresiva formación de dichas convenciones. Una vez hecho esto, hemos comprobado que Shakespeare creó una obra que respondía perfectamente a los paradigmas teatrales existentes durante esos años. Sobre el escenario se fundían conflictos políticos y familiares que potenciaban el desorden trágico¹, una marcada violencia escénica, la aparición de la venganza como pieza central, una retórica excesiva en determinadas escenas, situaciones con un claro carácter burlesco y grotesco, personajes aún muy tipificados y un marcado tono ceremonial y ritual. Todo ello impactaba y entretenía a un público que demandaba este tipo de representaciones. *Titus Andronicus* funcionó sobre el escenario porque se amoldó a lo que teatralmente se estaba creando y a lo que el espectador demandaba.

Como hemos podido comprobar a lo largo de la revisión de la historia crítica de *Titus Andronicus*, a veces se justificaba que la obra no fue escrita por Shakespeare, al no presentar semejanzas con el resto de sus obras. El principal objetivo de este apartado es mostrar que esto no es así. Observaremos las conexiones posibles que se establecen entre *Titus* y las que se han considerado sus cuatro grandes tragedias, las obras históricas y las obras romanas. Una vez analizado el valor de nuestra obra en relación a los textos que realmente funcionan como su horizonte estético, consideramos que sería interesante enfrentar a *Titus* con estos otros subgéneros posteriormente definidos y observar cómo funciona dicho análisis. Comprobaremos que existen diferencias muy claras entre las obras de fechas muy posteriores a la composición de *Titus* y grandes similitudes con obras tempranas, como la primera tetralogía. Sin embargo, presentaremos también la aparición de numerosas semejanzas temáticas, de caracterización y, sobre todo, metafóricas en todas las obras que analizaremos. La reiteración en la mayoría de los textos de campos semánticos y metafóricos que son centrales en *Titus Andronicus*, posiblemente su primera

¹ Con “desorden trágico” no queremos señalar una disfunción genérica, ni una corrupción de la tragedia en el sentido clásico y aristotélico del término. En este momento, utilizamos el término “trágico” para aludir a esa sensación de desamparo, de confusión en el que se encuentra el héroe y su entorno en la obra. Para un análisis de la distinción entre lo trágico y la tragedia véase George Steiner, *La Muerte de la Tragedia* (1970: 9-42).

obra, nos muestra cómo Shakespeare selecciona una serie de imágenes que son recurrentes a lo largo de toda su producción dramática. Las continuas referencias a la mutilación, al acto de ser tragado, devorado, a plantas que languidecen, a la relación entre el útero y la crueldad, son algunas de las imágenes que formarían parte de lo que podríamos denominar una conciencia retórica en Shakespeare. Muchas de estas imágenes aparecían ya en obras de Séneca, en Ovidio y en textos que hemos analizado en nuestro apartado anterior. Como ya hemos podido comprobar, el estilo que los dramaturgos ingleses de la segunda mitad del XVI compartían fue utilizado también por Shakespeare. Sin embargo, la manipulación, el juego, la distribución, el dominio, y la magnífica organización de dichas imágenes en sus obras es uno de los factores principales que hacen de sus textos singulares obras de arte.

Titus Andronicus ha sido definida de muy diversas formas a lo largo de cuatro siglos. Para unos es, sin lugar a dudas, una tragedia, para muchos de venganza; para otros, una obra romana; y los hay también que la han definido como una obra histórica. El análisis de *Titus Andronicus*, en comparación con estos tres grupos de obras, nos podría ayudar a delimitar cuál es su verdadera ubicación genérica. Sin embargo, la definición de lo que realmente es *Titus Andronicus*, en términos genéricos, nos plantea un problema. Si hacemos el esfuerzo que hemos intentado hacer durante todo nuestro análisis de la obra y nos trasladamos de nuevo al presente del texto, observaremos dos aspectos importantes. En primer lugar, que la división de las obras de Shakespeare en géneros tan delimitados como los que estamos tratando, es decir, en obras romanas, históricas y tragedias no estaba definida en 1594. En ese momento, la división genérica prescriptiva que aparecía en textos como *The Art of English Poesy* de Puttenham o *The Defense of Poesy* de Sidney clasificaba las obras, tal y como lo hacían Aristóteles u Horacio, en comedias o tragedias. Sin embargo, la forma de la tragedia presentaba una doble vertiente, la normativa o prescriptiva y la productiva (la creación). Esto es, por un lado aparecían las tragedias que se estaban representando, como *Titus Andronicus*, y por otro lado, textos como *Defense of Poesy* de Sidney, que definían la tragedia en términos clásicos, basándose en las *Poéticas* de Aristóteles y Horacio.

La distancia que existía entre una y otra vertiente era evidente. Las características de la tragedia clásica estaban muy definidas. Sin embargo, nos cabe destacar una vez más cuáles eran los parámetros dramáticos que definían este otro tipo de tragedia que Shakespeare escribe. De igual modo, deberíamos cuestionar hasta qué punto la construcción de *Titus Andronicus* nos demuestra si Shakespeare tenía conciencia de lo que era una tragedia en sentido clásico aristotélico y si estaba intentando aproximarse en ciertas ocasiones a esa forma clásica. Debido a las numerosas

traducciones tanto en latín como en inglés que se realizaron de Séneca en Inglaterra durante el siglo XVI, Shakespeare pudo haber tenido fácil acceso a ellas e incluso pudo haberlas presenciado en escena. Pero Séneca se alejaba del modelo griego al presentar una clara unión entre una retórica desbordante y un marcado carácter sangriento que, en escena, se opondría a la visión trágica descrita por Aristóteles y Horacio. Un segundo modelo para Shakespeare era el teatro inglés que estaban creando dramaturgos como Marlowe, Kyd o Peele. Como ya hemos podido comprobar, éstos adoptan una forma claramente senequista y se alejan, por lo tanto, de una representación de la pureza trágica. La tradición medieval tampoco presentaba modelos trágicos en los que Shakespeare pudiera inspirarse. La definición de la tragedia no implicaba un carácter teatral, sino más bien narrativo. Además, durante este periodo el concepto clásico de tragedia pasa por un proceso de cristianización. Esto complicó aún más la visión de tragedia que, a través de textos de tradición literaria medieval, llegaba al Renacimiento inglés. Como ya hemos destacado, Shakespeare adoptó ciertas nociones procedentes, como hemos visto, de la tradición que presentaba *The Mirror for Magistrates*. De igual modo, podemos percibir claras influencias de los “interludes”, de los cuales rescató el marcado carácter grotesco y cruel del “Vice” en su caracterización de Aaron.

Todas estas líneas de influencia se alejaban del ideal clásico de tragedia que describió Aristóteles. Pese a estudios como el de Charlton, *The Senecan Tradition in Renaissance* (1921), que intenta probar que la tragedia griega no tuvo ningún tipo de influencia sobre la evolución del drama isabelino, y a pesar de otros como el de Emrys Jones, en *The Origins of Shakespeare* (1977), que pretende demostrar todo lo contrario, lo cierto es que, en lo que se refiere al posible contacto que Shakespeare pudiera haber tenido con este tipo de obras, todo son especulaciones. Sabemos que existían desde principios del siglo XVI traducciones al latín de tragedias griegas. En 1581, Thomas Watson publicó una traducción de la *Antígona* de Sófocles. Peele también tradujo *Ifigenia* de Eurípides, y está confirmado que fue representada en círculos académicos. Tenemos conocimiento también de otra traducción de la obra realizada por Lady Lumley a mediados del siglo XVI. De igual modo, Erasmo realizó una traducción de *Hecuba* de Eurípides en 1507, disponible en Inglaterra desde 1519 (Charlton 1946: lvii-lviii). Podríamos también concluir, como lo hace Jones, que Erasmo llevaría este tipo de textos al curriculum de las “grammar schools”. Esto nos induciría a pensar que Shakespeare tuvo acceso a ellas. Pero lo cierto es que no hay ninguna prueba que demuestre que Shakespeare realmente tuvo alguna vez como modelo una obra griega o si la pudo ver representada. Incluso pudo no haber leído *Defense of Poesy* (1595) de Sidney, ya que

fue publicada un año después de la primera representación de *Titus*. Pero una vez más, estamos simplemente especulando.

La única prueba que podría justificar la existencia en 1594 de una conciencia clara del autor de lo que realmente era una tragedia, en sentido clásico aristotélico, la podemos encontrar en su obra. En primer lugar, *Titus Andronicus* nos presenta la historia de un personaje que, en un momento de triunfo y exaltación, es arrastrado hacia el declive político y personal gracias a sus propios errores. La obra nos presenta escenas en las que están presentes tanto la peripecia, el reconocimiento y el patetismo, elementos imprescindibles según Aristóteles para crear una buena tragedia. El ejemplo más evidente de peripecia en la obra lo encontramos en la escena en la que Titus recibe las cabezas de sus hijos en vez de verlos por fin liberados. Esto provoca en el protagonista uno de los momentos de patetismo más evidentes en los que el dolor y el sufrimiento son factores centrales. Por otro lado, el patetismo de Titus es central en las escenas en las que se enfrenta a la imagen de su hija mutilada y se identifica continuamente con una naturaleza embravecida. En estos momentos observamos a un héroe trágico inundado por el dolor. Otro ejemplo de peripecia lo encontramos al comienzo de la obra, cuando Lavinia es raptada por Bassianus y por sus propios hermanos enfrentándose de repente a la autoridad de Titus. Con respecto a los momentos de reconocimiento, *Titus* presenta uno de los ejemplos posiblemente más claros. Nos referimos a la escena en la que Tamora descubre que lo que está comiendo son los cuerpos de sus hijos. Todo esto se ve agravado por el hecho de que los principales enfrentamientos se producen entre hermanos, es decir Saturninus y Bassianus; entre padre e hijo, ya que Titus asesina a su propio hijo Mutius; y entre madre e hijo, pues Tamora desea matar al hijo que tiene con Aaron. Todos estos elementos, junto al carácter formal de *Titus*, es decir, al espectáculo, son los que, según Aristóteles, provocarían temor y piedad y sobrecogerían a un público que desea reconocer lo que ve en escena para más tarde ser sorprendido por el desenvolvimiento de la acción². Pese a las numerosas críticas que la escena entre Marcus y Lavinia ha suscitado, sin embargo, es precisamente una de las que ha respetado en cierto modo uno de los preceptos de Horacio, cuando señala que la tragedia “no presentará en escena hechos que deban transmitir entre bastidores y apartará de los ojos del espectador gran número de cosas que pronto relatará la elocuencia de un testigo presencial. Que Medea no degüelle a sus hijos a la vista del público o que el infame Atreo no cueza ante todo el mundo entrañas humanas” (182-87) (1988: 135). Pese a la

² Horacio afirma: “Es difícil exponer temas conocidos de una forma original y tú transformarás el poema iliaco en obra teatral más fácilmente que si presentaras algo desconocido y que no se ha dicho” (128-31) (1988: 133).

cantidad de escenas violentas que observamos en la obra, es interesante destacar que la violación de Lavinia y su mutilación no son presentadas ante el público. Podríamos ver esto como un intento más de amoldarse a estos presupuestos clásicos. Sin embargo, en esta misma escena, esta concepción clásica de la tragedia está siendo vulnerada al presentar una clara desproporción entre lo que Marcus dice y lo que está siendo presentado en escena, además de presentar una retórica excesiva³. Otro de los elementos que en *Titus* se enfrenta a la noción clásica de la tragedia es la aparición de ciertas escenas burlescas y grotescas, que impulsa principalmente el personaje de Aaron y que rebajan la tensión dramática de ciertas escenas, como ya hemos visto. Por último, la evolución que experimenta el personaje de Titus, que pasa de ser la imagen del valor y el honor romano para convertirse en la imagen de la venganza y la violencia en la obra tras cocinar los cuerpos de Chiron y Demetrius, se opone radicalmente a la visión del personaje que mantiene la dignidad y gravedad trágica a lo largo de toda la obra⁴.

Como vemos, en *Titus* vislumbramos elementos que podrían enmarcarse dentro de la visión clásica prescrita por Aristóteles de lo que es la tragedia. Sin embargo, la tónica general de violencia, retórica hiperbólica y tono burlesco presentan una clara desviación. Shakespeare pudo ser consciente de lo que hacía y de que obras como *Titus* eran comercialmente rentables ya que el modelo senequista era el que estaba triunfando. El público demandaba espectáculo sangriento y, ante todo, entretenimiento. No sabemos si Shakespeare conocía los parámetros clásicos que debía seguir para construir una tragedia en su estado más puro; si fue así, optó por presentar una obra más comercial y menos elitista. Si, por el contrario, no tuvo acceso a estos modelos griegos, sí tenemos la certeza, a través del estudio de ciertos aspectos de *Titus*, de que tenía nociones de lo que pudo haber sido en escena una tragedia clásica, pero no consiguió llevarla a escena debido a la contaminación y corrupción genérica que existía en esos años. Lo que es cierto es que *Titus Andronicus* fue concebida como una tragedia, tal y como los dramaturgos, actores y público

³ Refiriéndose al uso de demasiadas metáforas y ornamentos en la tragedia, Aristóteles señala: “El uso en cierto sentido demasiado visible de este modo de expresarse es ridículo; la medida es necesaria en todas las partes de la elocución, pues el que se sirve inadecuadamente de metáforas, palabras raras y otras figuras caerá a propósito en el ridículo lo mismo que si lo buscara” (1988: 83). Según Horacio: “Palabras tristes convienen a un rostro apesadumbrado, llenas de amenazas si airado, alegres si divertido, serias si adusto (...) expresa los movimientos de nuestra alma valiéndose de las palabras; si lo dicho es disonante de la fortuna del hablante, jinetes e infantes romanos estallarán en carcajada” (105-14) (1988: 132-33). Con respecto a la correspondencia entre lo que se dice y lo que ocurre en escena, Aristóteles afirma que los hechos “en el discurso es preciso que sean preparados por el que habla y producirse por medio de lo que dice. Pero cuál sería el papel del que habla si los hechos se mostraran de la forma que fuera preciso y no por medio de lo que se dice?” (1988: 77).

⁴ Según Horacio, “si confías a la escena algo no anteriormente experimentado y osas crear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el fin cual desde el principio se haya mostrado y que sea coherente consigo mismo” (125-29) (1988:133).

entendían la tragedia en esos años. Es decir, un espacio en el que confluían numerosas vertientes literarias alejadas de la pureza que Aristóteles y Horacio planteaban. Un espacio en el que la retórica excesiva, la violencia escénica, la centralidad de la venganza, el espectáculo y el carácter burlesco se funden en obras como *Titus* con elementos que sí responderían a la noción de tragedia aristotélica. Frente a la clara delimitación que tratados como el de Sidney hacían entre tragedia y comedia atendiendo a presupuestos clásicos, este horizonte estético que presentaban obras como *Titus* cristaliza en la mente de algunos creadores en una especie de género inconsciente que no ha sido definido prescriptivamente jamás.

Hemos querido problematizar el asunto de la categorización genérica de la obra para dejar constancia de que somos conscientes de la dificultad de definir genéricamente la obra, en primer lugar. Y en segundo, porque el análisis de la obra que haremos a continuación viene precedido por nuestra aceptación tentativa y metodológica de la división retrospectiva de las obras en históricas, romanas y tragedias, ya que nos presenta una gran utilidad a la hora de agrupar los textos. En aquella época todas estas obras fueron entendidas como tragedias. Asumimos que *Titus Andronicus* sería una de ellas.

5.2. *Titus Andronicus* y la obra histórica

5.2.1. Introducción

La temática central de las obras históricas plantea las discordias políticas internas que se producen en Inglaterra, siendo uno de los principales problemas el de la sucesión al trono. Estos conflictos internos aminorarán la fuerza política y militar del Estado que lucha debilitado ante la fuerza de invasiones externas. Del mismo modo, *Titus Andronicus* plasma también la imagen de un Estado; esta vez es, sin embargo, Roma, inmerso en un caos político. Desde la primera escena ya presenciamos el enfrentamiento entre Saturninus y Bassianus. Ambos hermanos luchan por la sucesión al trono tras la muerte de su padre. Mientras que el pueblo elige libremente a Titus como emperador, éste renuncia al trono y otorga el poder a Saturninus apoyándose en la ley de primogenitura. La elección, como la obra nos demuestra, es errónea, y Roma se sumerge en una profunda crisis política. La debilidad interna de los miembros que forman la comunidad romana provoca la subida al poder de fuerzas invasoras externas. En las tres partes de *Henry VI*, la muerte de Henry V produce la división de la nobleza en diversos bandos que toman posiciones opuestas. Los enfrentamientos que se producen entre Gloucester y Winchester o entre el Duque de York y el

de Somerset provocan el debilitamiento del ejército inglés que lucha dividido ante la fuerza francesa en *Henry VI I*. *Henry VI II* mostrará el fortalecimiento de dichas divisiones internas, a la vez que fortalece la imagen de debilidad de un rey que no es capaz de tomar las riendas políticas de un país inmerso en la confusión y el desorden. El enfrentamiento entre las casas de York y de Lancaster sitúa como central la usurpación del poder, que se remonta a la deposición de Richard II a manos de Henry IV. La lucha por el poder por parte de la casa de York y, principalmente, por Richard, duque de Gloucester, centrará la acción, sobre todo, de las dos últimas partes de *Henry VI*. En *Richard III* aparecen de nuevo este tipo de oposiciones internas. Sin embargo, el principal paralelismo con *Titus* lo encontramos en la caracterización del duque de Gloucester, más tarde proclamado Richard III, debido a los paralelismos que se establecen entre éste y Aaron, como ya hemos apuntado anteriormente, y la de una serie de personajes femeninos que nos recuerdan la caracterización, de claros tintes senequistas, que presenta Tamora en *Titus*. En *King John*, también la usurpación del poder es un elemento central de la obra, al igual que la unión política entre Inglaterra y la fuerza invasora y, por último, de nuevo, la caracterización senequista de Constance.

Richard II, *Henry IV I y II* y *Henry V* presentan igualmente este tipo de conflictos políticos internos y desarrollan, sobre todo en *Richard II*, el problema de la usurpación del poder. De igual modo, presentan muchos de los campos metafóricos centrales en *Titus Andronicus*, como veremos a continuación. Sin embargo, observamos cómo la construcción de *Titus* presenta muchos más elementos de unión con las tres primeras partes de *Henry VI* y con *Richard III* que con el resto de obras históricas. La violencia y el marcado tono senequista de estas obras tempranas dan paso a un nuevo tipo de obra histórica. Esta nueva construcción política profundiza en la reflexión sobre temas relacionados con la actuación desde el poder, así como las responsabilidades que implica la función del monarca o la necesidad de la legitimidad a la hora de alcanzar el trono. Shakespeare deja a un lado el efecto más sangriento y bélico de la obra histórica inicial para dar paso a una mayor complejidad en sus personajes, implicando, a la vez, una mayor riqueza verbal, sobre todo en personajes como Falstaff o Henry IV.

La clara e inteligente visión política de *The Bastard* en *King John* introduce un tipo de personaje y de disquisición política que Shakespeare desarrolla ampliamente en las meditaciones políticas de personajes como Richard II, Henry IV o Henry V. Shakespeare nos presenta a reyes conscientes de la fragilidad y fugacidad del poder monárquico, de la autoridad de las opiniones de los subordinados y de la igualdad de todos los seres humanos ante la muerte. Este tipo de meditaciones hace aparecer en estos monarcas continuos interrogantes sobre la inutilidad de la

ceremonia, la pompa y la majestuosidad o, como lo define The Bastard, “the imminent decay of wrested pomp” (IV, iii, 154)⁵. La profundización en los efectos producidos por el ejercicio del poder destapa los privilegios del pueblo frente a las obligaciones del poder real, lo que hace exclamar a Henry V: “What infinite heartsease / Must kings neglect that private men enjoy?” (IV, i, 224-25)⁶, o a Henry IV lamentar: “Uneasy lies the head that wears a crown” (*Henry IV II III*, i, 31)⁷. Pero sobre todo, el rey delibera sobre su identidad política y también personal. En el caso de Richard II, ambos planos, el político y el privado, se identifican. Utilizando la clásica metáfora del sol como imagen del poder real que ahora sustenta Bolingbroke, Richard II describe su desaparición pública y a la vez personal:

Richard II: I have no name, no title
(...)
And know not now what name to call my self!
O that I were a mockery king of snow,
Standing before the sun of Bolingbroke,
To melt myself away in water-drops! (IV, i, 254-61)⁸.

Al igual que observaremos en *Hamlet* y en *King Lear*, en *Richard II* también aparece plasmada la transformación del monarca en un mendigo cuyo destino es el olvido y la desaparición. Richard II presenta aquí la descripción que The Fool hace de Lear: “I am better than thou art now; I am a fool; thou art nothing” (I, iv, 189-90)⁹:

Richard II: Sometimes am I king.
Then treasons make me wish myself a beggar;
And so I am. Then crushing penury

⁵ Las citas de *King John* corresponden a la edición realizada por E.A.J.Honigmann (1986) incluida en la serie The Arden Shakespeare.

⁶ Las citas de *Henry V* corresponden a la edición realizada por Gary Taylor (1994) incluida en la serie World's Classics.

⁷ Este tipo de meditación ya aparece vagamente en *Henry VI III II*, v, 1-89. En *Henry IV II* y *Henry V*, uno de los privilegios de los que disfrutaban los súbditos es el sueño. Henry V señala: “Not all these, laid in bed majestic, / Can sleep so soundly as the wretched slave / Who with a body filled and vacant mind / Gets him to rest, crammed with distressful bread” (IV, i, 255-58). En *Henry IV II* ya Shakespeare expone cómo la preocupación del rey ante el futuro político del Estado no le permite descansar como sus súbditos: “O sleep, O gentle sleep, / Nature's soft nurse, now have I frightened thee, / That thou no more wilt weigh my eyelids down / And steep my senses in forgetfulness? / Why rather, sleep, liest thou in smoky cribs, / Upon uneasy pallets stretching thee, / And hushed with buzzing night-flies to they slumber, / than in the perfumed chambers of the great / Under the canopies of costly state, / And lulled with sound of sweetest melody?” (III, i, 5-13). Las citas de *Henry VI III* proceden de la edición realizada por Norman Sanders (1981) incluida en la serie The New Penguin Shakespeare. Las citas de *Henry IV II* corresponde a la edición realizada por P.H.Davison (1977) incluida en la serie The New Penguin Shakespeare.

⁸ Las citas de *Richard II* corresponden a la edición realizada por Stanley Wells (1997) incluida en la serie The New Penguin Shakespeare.

⁹ Las citas de *King Lear* corresponden a la edición realizada por G.K.Hunter (1996) incluida en la serie The New Penguin Shakespeare.

Persuades me I was better when a king.
 Then am I kinged again; and by and by
 Think that I am unkinged by Bolingbroke,
 And straight I am nothing. But whate'er I be,
 Nor I, nor any man that but man is,
 With nothing shall be pleased till he be eased
 With being nothing (V, v, 32-41).

La transformación del rey en un miembro de una clase social inferior aparece también reflejada en la escena en la que Falstaff y Prince Hal simulan el encuentro entre el rey y su hijo y en el que Falstaff adopta el papel del rey:

Falstaff: Shall I? Content! This chair shall be my state, this dagger my sceptre, and this cushion my crown.

Prince Hal: Thy state is taken for a joint-stool, thy golden sceptre for a leaden dagger, and thy precious rich crown for a pitiful bald crown (II, iv, 371-75)¹⁰.

Esta escena caricaturiza la figura del monarca, que aparece como la imagen denigrada del poder. Pero, además de ridiculizar la monarquía, esta escena nos recuerda el carácter teatral de la función política. Falstaff se esfuerza por imitar el lenguaje de los reyes “in King Cambises’s vein” (II, iv, 380) y durante su actuación es identificado con “one of these harlotry players” (II, iv, 389). En *Richard II*, York describe cómo, tras la aclamación de Bolingbroke por el pueblo, Richard es tratado como si fuera un actor de segunda clase:

York: As in a theatre the eyes of men,
 After a well graced actor leaves the stage,
 Are idly bent on him that enters next,
 Thinking his prattle to be tedious
 Even so, or with much more contempt, men’s eyes
 Did scowl on gentle Richard (V, ii, 23-28).

La manipulación y las estrategias políticas hacen de esta función una mera interpretación. Shakespeare presenta a la figura política sobre un escenario, cuya actuación debe ser aplaudida por el pueblo, si se desea mantener intacto el ejercicio del poder. Este tema será desarrollado más extensamente al analizar las obras romanas; sin embargo, es un tema recurrente en toda la obra de

¹⁰ Las citas de *Henry IV I* proceden de la edición realizada por P.H.Davison (1996) incluida en la serie The New Penguin Shakespeare.

Shakespeare. En *Titus Andronicus* la ceremonia, el rito y la aclamación popular de la imagen pública del emperador son elementos que dibujan también la teatralidad del poder.

En *Henry IV II* el rey señala: “For all my reign hath been but as a scene / Acting an argument” (IV, v, 197-98). Las dos partes de *Henry IV* recuerdan continuamente que dicha actuación comienza con la destitución de Richard II. Henry IV consigue el poder a través de la usurpación del trono. Dicha cuestión es también ridiculizada en la escena entre Falstaff y Prince Hal:

Prince Hal: Dost thou speak like a king? Do thou stand for me, I'll play my father.
Falstaff: Depose me? (II, iv, 422-24).

En el lecho de muerte, Henry IV se dirige a su hijo y reconoce que la ilegitimidad en el proceso de sucesión al trono no hace sino provocar mayores conflictos políticos. Henry IV define la corona como “the greatness that will overwhelm thee” (*Henry IV II* IV, v, 98) y señala:

Henry IV: God knows, my son,
By what by-paths and indirect crooked ways
I met this crown, and I myself know well
How troublesome it sat upon my head (*Henry IV II* IV, v, 183-86).

Como vemos, la capacidad de abordar un mismo tema desde posiciones totalmente opuestas, es decir, desde la inmoralidad de la taberna y desde la solemnidad del lecho de muerte del monarca muestran la capacidad dramática de Shakespeare para adentrarse en mundos que abarcan desde lo sublime a lo mundano.

Otra de las reflexiones políticas presentes en estas obras históricas y que también observábamos al analizar las tragedias es que la muerte borra todo tipo de estamentos sociales, tratando por igual a todos los hombres. Tal y como señala Prince Henry en *King John* ante la muerte del rey: “what surety of the word, what hope, what stay / When this was now a king, and now is clay” (V, vii, 68-69)¹¹. Una de las peculiaridades de estos personajes históricos es que reconocen su debilidad como hombres y olvidan su poder como monarcas, situándose al nivel de sus súbditos. El ejemplo más significativo es el de Henry V cuando, disfrazado, indaga sobre la opinión de sus soldados sobre la imagen del rey y señala:

¹¹ Véase también *Richard II* III, ii, 152-63.

King Henry: I think the King is but a man as I am. The violet smells to him as it doth to me; the elements shows to him as it doth to me. All his senses have but human conditions. His ceremonies laid by, in his nakedness he appears but a man (IV, i, 99-103)¹².

Debemos destacar una escena en *Titus Andronicus* en la que, al igual que hace Henry V, Saturninus señala que ha paseado entre el pueblo como un hombre más y ha descubierto que la opinión popular le es desfavorable, ya que apoya a Lucius como futuro emperador:

Saturninus: Ay, now begins our sorrows to approach.
'Tis he the common people love so much;
Myself hath often heard them say,
When I have walked like a private man,
That Lucius's banishment was wrongfully,
And they have wished that Lucius were their emperor (IV, iv, 71-76).

Como vemos, una situación que es meramente narrada en *Titus*, es escenificada y dotada de un gran significado político en *Henry V*. En esta obra vemos a un rey que pretende hacer ver a sus soldados que el monarca es, como ellos, un hombre. En *Titus*, Shakespeare plasma un claro conflicto político que sumerge al Estado en el caos y la confusión. Sin embargo, el desarrollo político que observamos en la obra no viene acompañado por ningún tipo de reflexión política por parte de los protagonistas sobre las obligaciones, privilegios, preocupaciones y destino de los que sustentan el poder. Mientras que en *Titus Andronicus* el conflicto central es el político, el del Estado, en las obras históricas más tardías el conflicto personal del personaje público adquiere un papel fundamental en la construcción del texto. La imagen de un rey reflexionando sobre su posición de poder y las consecuencias que esto conlleva es un elemento ausente en *Titus Andronicus*.

Sin embargo, las similitudes entre *Titus* y todas las obras históricas, sobre todo las más iniciales, como ya hemos apuntado, son muy numerosas. A continuación pasaremos a analizar las más importantes.

5.2.2. División interna – Universo político en descomposición

“Confusion fall” (II, ii, 183) son las últimas palabras de Lavinia y las primeras en anticipar el destino político de Roma. En *Titus* Roma se presenta como una ciudad desmembrada, mutilada, desintegrada. Las divisiones políticas entre los Andronici y los miembros del poder hacen de Roma

¹² Véase también *Richard II* III, ii, 172-77.

una ciudad dañada por “[a] civil wound” (V, iii, 86). La labor de los Andronici consistirá en “to knit again / (...) / These broken limbs again into one body” (V, iii, 69, 71). Las principales agresiones que recibe este cuerpo político no proceden exclusivamente de elementos externos; Roma se destruye a sí misma y se convierte en “[a] bane unto herself” (V, iii, 72):

A Roman Lord: And she whom mighty kingdoms curtsy to,
Like a forlorn and desperate castaway,
Do shameful execution to herself! (V, iii, 73-75).

Es esta situación de corrupción interna la que también presentan las obras históricas de Shakespeare, que, al igual que en *Titus*, plantean en muchos casos la posterior recomposición del Estado, la unión de los elementos enfrentados entre sí y la reorganización interna. En *Richard III* los versos finales de Richmond no sólo dibujan la situación política vivida en Inglaterra, sino que parecen representar los conflictos presentados en *Titus Andronicus*, además de su resolución:

Richmond: England hath long been mad, and scarred herself;
The brother blindly shed the brother's blood;
The father rashly slaughtered his own son;
The son, compelled, been butcher to the sire;
All that divided York and Lancaster,
United in their dire division.
O now let Richmond and Elizabeth,
The true succeeders of each royal house,
By God's fair ordinance conjoin together,
(...)
Abate the edge of traitors, gracious Lord,
That would reduce these bloody days again
And make poor England weep forth streams of blood.
Let them not live to taste this land's increase,
That would with treason wound this fair land's peace.
Now civil wounds are stopped; peace lives again.
That she may long live here, God say “Amen” (V, v, 23-41).

El paralelismo establecido entre enfrentamiento entre padres e hijos y entre hermanos y el enfrentamiento entre miembros de una misma organización política, junto a la imagen de un Estado que, tras herirse a sí mismo¹³, se convierte finalmente en una organización cohesionada, nos dibuja a través de esta imagen de Inglaterra la Roma que se plasma en *Titus Andronicus*.

¹³ Vemos también la imagen de un Estado hiriéndose a sí mismo en *Richard II* II, i, 66-68 y en *King John* V, vii, 112-14.

Como ya hemos mencionado en nuestro apartado sobre los horizontes de lectura de *Titus*, la retórica de la obra nos presenta un universo en descomposición donde los principales campos semánticos hacen alusión al acto de devorar, tragar, desgarrar y aniquilar el cuerpo humano. Ya hemos destacado que uno de los campos semánticos principales en *Titus* es el compuesto por términos como “entrails”, “bowels”, “swallow”, “consume”, “devour” o “gnaw”¹⁴. En *Titus* se produce una destrucción total del cuerpo humano, que simboliza a su vez la destrucción social y política que la obra plantea. En las obras históricas la rivalidad establecida entre ciertos miembros de la nobleza es expresada, de igual modo, a través de este tipo de retórica claramente senequista. Observemos, por ejemplo, la retórica que Lucy, en *Henry VI I*, utiliza para señalar que las disputas internas debilitan el poder político de Inglaterra ante sus adversarios políticos:

Lucy: Thus, while the vulture of sedition
 Feeds in the bosom of such great commanders,
 Sleeping neglect doth betray to loss
 The conquest of our scarce-cold conqueror,
 That ever-living man of memory,
 Henry the Fifth. Whiles they each other cross,
 Lives, honours, lands and all hurry to loss (IV, iii, 47-53)¹⁵.

El castigo sufrido por Titio y Prometeo, tan repetido en Séneca e igualmente destacado en *Titus* (V, II, 30-32), aparece señalado en estos versos de Lucy, que muestran la relación entre la descomposición física y la política que vive el Estado. De igual modo, en *Henry VI II* observamos cómo Gloucester alerta al rey sobre la ambición de sus consejeros, a quienes compara con lobos “gnarling who shall gnaw thee first” (III, i, 192)¹⁶. En *Henry VI III* es el propio rey quien reconoce que York, “like an empty eagle, / Tire on the flesh of me and of my son” (I, i, 268-69). Las batallas internas que se establecen entre los miembros de la nobleza inglesa convierten al Estado en un cuerpo cuyo funcionamiento interno, cuyas entrañas, están siendo devoradas por fieras. Tal y como señala el rey en *Henry VI I*: “Civil dissension is a viperous worm / That gnaws the bowels of the commonwealth” (II, i, 72-73).

¹⁴ Véase la sección dedicada a los campos figurativos en el contexto literario de *Titus Andronicus*.

¹⁵ Véase también *Henry VI I*, IV, i, 193-94. Las citas de *Henry VI I* proceden de la edición realizada por Norman Sanders (1981) incluida en la serie The New Penguin Shakespeare.

¹⁶ Las citas de *Henry VI II* proceden de la edición realizada por Norman Sanders (1981) incluida en la serie The New Penguin Shakespeare.

5.2.3. La imagen maternal del Estado

Inglaterra se convierte en las obras históricas en un Estado “in reputation sick” (*Richard II*, II, i, 95-96). La infección recorre todo el cuerpo político y corroe las entrañas del sistema, tal y como señala Exeter en *Henry VI III*:

Exeter: This late dissension grown betwixt the peers
Burns under feignèd ashes of forged love,
And will at last break out into a flame.
As festered members rot but by degree
Till bones and flesh and sinews fall away,
So will this base and envious discord breed (III, i, 191-96).

Continuamos, por tanto, con la retórica de la destrucción física del cuerpo, que en la mayoría de los casos en estas obras es, al igual que ocurre en *Titus Andronicus*, femenino. Es decir, Inglaterra es un cuerpo en descomposición, pero un cuerpo de mujer y, más específicamente, el cuerpo de una madre. En *Richard II* Inglaterra es definida por Bolingbroke como “my mother and my nurse” (I, iii, 307), y por su padre John of Gaunt como “this nurse, this teeming womb of royal kings” (II, i, 51)¹⁷. Sin embargo, la imagen de Inglaterra como madre aún en *Richard II*, por un lado, un carácter sangriento, al devorar la sangre de sus hijos ya muertos, y, por otro lado, un carácter afectivo y acogedor. Ante la violenta oposición establecida entre Bolingbroke y Mowbray, el rey intenta frenar todo tipo de lucha interna en su reinado y lo expresa con unos versos en los que vemos reflejada esta doble faceta maternal del país:

King: For that our kingdom's earth should not be soiled
With that dear blood which it hath fosterèd,
And for our eyes do hate the dire aspect
Of civil wounds ploughed up with neighbour's sword
And for we think the eagle-wingèd pride
Of sky-aspiring and ambitious thoughts
With rival-hating envy set on you
To wake our peace, which in our country's cradle
Draws the sweet infant-breath of gentle sleep (I, iii, 125-33)¹⁸.

Al igual que en *Richard II*, en *Titus* una de las imágenes centrales de la obra es la imagen de la madre en su doble vertiente protectora y catastrófica. Roma es descrita también como una madre que, a la vez que protege a sus hijos (I, i, 85), acoge en su seno los cuerpos de sus hijos ya

¹⁷ Véase también los versos del coro en *Henry V* II, 16-19.

¹⁸ La imagen de la tierra como una madre que absorbe la sangre de sus hijos aparece también en *Henry IV* I, i, 9-13.

muerdos (I, i, 95-98). Al igual que Tamora, Roma también devora a sus hijos. En directa relación con la imagen maternal que presenta la ciudad, la imagen del seno materno es igualmente central en *Titus* y adquiere una relación directa con la muerte y la destrucción¹⁹. En la obra histórica una de las consecuencias de los enfrentamientos civiles es la transformación de Inglaterra en una madre que bebe la sangre de sus hijos asesinados por sus propios hermanos. Inglaterra se convierte en una tumba que se identifica, al igual que en *Titus*, con el seno materno. Observemos cómo, en *Henry VI I*, Talbot intenta convencer a su hijo John para que escape del peligro de las tropas francesas. La rima de los siguientes versos establece una clara relación entre la muerte y el útero:

Talbot: Shall all thy mother's hopes lie in one tomb?
 John: Ay, rather than I'll shame my mother's womb (IV, v, 34-35)²⁰.

De igual modo, esta relación entre la muerte y el seno materno la encontramos en *Richard II* cuando John of Gaunt, poco antes de morir, señala: “Gaunt I for the grave, gaunt as a grave / Whose hollow womb inherits naught but bones” (II, i, 82-83). Esta relación entre la muerte, la destrucción y el seno materno es una de las asociaciones más comunes que los dramaturgos podían encontrar en las traducciones de Séneca. Por ejemplo, en la traducción que Thomas Newton realiza del *Tiestes* de Séneca encontramos un cuarto acto, añadido por el traductor a la obra, en el que encontramos, de nuevo, este tipo de relación entre el útero y la tumba. Tras comerse a sus hijos, Tiestes define su interior como un seno materno y, a la vez, como una tumba en la que se encuentran sus hijos asesinados por su hermano Atreo. Tiestes, en su desesperación, se dirige a los espíritus del infierno de este modo:

Tiestes: Come see a meetest match for thee, a more then monstrous wombe,
 That is of his unhappy broode, become a cursed tombe.
 Flocke here yee fowles fiendes of hell, and thou O graundsyre greate,
 Come see the glutted guts of myne, with such a kinde of meate,
 As thou didst once for God prepare (V, 94).

La violación y mutilación de Lavinia representa, en términos políticos, la invasión y dominio del poder romano por parte de fuerzas godas. En las obras históricas que estamos

¹⁹ Véase el apartado sobre la crítica feminista, el de Séneca y el dedicado a los campos figurativos de *Titus Andronicus* y otras obras de su entorno donde también hacemos referencia a esta visión maligna de la imagen materna.

²⁰ En su obra *Shakespeare: The Histories* (2000), Graham Holderness señala que “Talbot's assertion is that if both son and father die, then the honourable 'womb' that served as a repository of the family's 'hopes' will become by analogy the 'tomb' of family annihilation. His son points out that it is shameful life, not glorious death, that converts a womb of hope into a tomb of despair”(2000: 122).

analizando, la imagen de la violación del cuerpo político es uno de los elementos más reiterados. En *King John*, por ejemplo, la usurpación de la corona por parte del rey John supone para el rey francés “a rape / Upon the maiden virtue of the crown” (II, i, 97-98). The Bastard considera el ataque francés como un acto de violencia contra las entrañas maternas. En su enfrentamiento ante el ejército francés liderado por Lewis, The Bastard los acusa de ser:

The Bastard: (...) you degenerate, you ingrate revolts,
You bloody Neroes, ripping up the womb
Of your dear mother England, blush for shame (V, II, 151-53).

Titus presenta un universo de violencia en el cual la imagen de la mujer y de la madre en particular aparecen como fuente de terror, destrucción y como objeto de violencia²¹. Tanto la Roma de *Titus* como la Inglaterra de las obras históricas adquieren este doble papel maternal. Como entes políticos, estos Estados se presentan como espacios en los cuales los enfrentamientos civiles, las invasiones externas y los deseos de poder dibujan una situación de corrupción y aniquilación expresada retóricamente a través del lenguaje claramente senequista de la descomposición y de la desintegración.

5.2.4. Mutilación del Estado y violencia escénica

Siguiendo con el análisis del Estado como un cuerpo que sufre la violencia tanto por parte de elementos externos como internos, debemos señalar que una de las características fundamentales que *Titus Andronicus* comparte, especialmente con las tres partes de *Henry VI*, es la continua alusión a la mutilación y al descuartizamiento de un organismo en diversas partes²². El Estado, como cuerpo político, está formado por una serie de miembros, cuyo correcto funcionamiento depende de la unidad de todos ellos. Como ya hemos indicado en más de una ocasión, en *Titus* el orden político se alcanzará en Roma cuando sus protagonistas consigan “to knit again / (...) / These broken limbs again into one body” (V, iii, 69, 71). Verbos como “knit”, “conjoin”, “join”, “unite” o “link” son continuamente utilizados en las obras históricas en

²¹ La imagen del país como una madre que representa el terror, la destrucción pero que, a la vez, es atacada y destrozada aparece también en *Henry VII* III, iii, 44-53.

²² Recordemos la escena en la que Titus afirma: “I’ll send the emperor my hand / Good Aaron, wilt thou help to chop it off?” (III, i, 161-62). En *Henry VI* III, Shakespeare hace uso de esta misma retórica de la mutilación en versos como los de Warwick cuando señala: “I had rather chop this hand off at a blow, / And with the other fling it at thy face, / Than bear so low a sail to strike to thee” (V, i, 50-52).

momentos de concordia, pacificación y orden²³. Sin embargo, es precisamente la disyunción, la disociación y total separación de los miembros corporales la acción que predomina en el conflicto civil que reina en Inglaterra.

El grado de violencia y crueldad con el que se expresan las diversas mutilaciones que se llevan a cabo en *Henry VI* es muy parecido al que observamos en *Titus Andronicus*. El sacrificio de Alarbus es ordenado por Lucius, quien determina “[to] hew his limbs till they be clean consumed” (I, i, 132) y, tras efectuar tal sacrificio, señala que finalmente “Alarbus’ limbs are lopped” (146)²⁴. En *Henry VI I*, por ejemplo, vemos a The Bastard ordenar la mutilación de Talbot y de su hijo señalando: “Hew them to pieces, hack their bones asunder” (IV, vii, 47)²⁵. De igual modo, Richard expresa su deseo de que Joan La Pucelle desaparezca con estas palabras: “Break thou in pieces and consume to ashes, / Thou foul accursèd minister of hell” (V, iv, 92-93). En *Henry VI III* George amenaza a la reina indicando: “We’ll never leave till we have hewn thee down, / Or bathed thy growing with our heated bloods” (II, ii, 168-69). Como vemos, tanto en *Titus* como en *Henry VI* la mutilación conduce a la destrucción y a la total desintegración física. Verbos como “hew” o “lop”, utilizados para describir mutilaciones que son tangibles, como las de Talbot y su hijo en *Henry VI I*, la decapitación de Say o Cromer en *Henry VI II* o la de York en *Henry VI III*, son los que Shakespeare utiliza para señalar la amputación gubernativa que sufre el Estado o que sufren determinadas facciones políticas. Por ejemplo, en *Henry VI II* Gloucester es obligado por la reina a abandonar el cargo de protector de la corona. Como acto simbólico que señala el fin de su cargo y de su influencia sobre el rey, Gloucester debe renunciar a su bastón de mando. La reina identifica este bastón con un miembro de su propio cuerpo. Para Margaret el abandono de toda autoridad por parte de Gloucester supone, en primer lugar, una toma de poder y una mayor independencia política de los monarcas y, en segundo lugar, la mutilación de un miembro central del cuerpo, en este caso político, de Gloucester:

Queen: Why, now is Henry King and Margaret Queen;
 And Humphrey Duke of Gloucester scarce himself,
 That bears so shrewd a maim; two pulls at once –
 His lady banished and a limb lopped off.
 This staff of honour raught, there let it stand
 Where it best fits to be, in Henry’s hand (II, iii, 39-44).

²³ Véase de nuevo *Richard III* V, v, 20, 23 junto a *Richard III* II, ii, 117-19, *King John* III, i, 150-178 y *Henry IV I* IV, i, 83. Véase también *Hamlet* I, v, 188 y I, ii, 20.

²⁴ Véase también *Titus* I, i, 100,

²⁵ Véase también *Henry VI I*: V, iii, 13-17.

En *Henry IV I* la enfermedad de Northumberland supone un desequilibrio, un obstáculo y una disminución de fuerzas para el ejército de su hijo Hotspur. Tal situación es descrita en exactamente los mismos términos sobre los que estamos hablando:

Worcester: Your father's sickness is a maim to us.

Hotspur: A perilous gash, a very limb lopped off (IV, i, 42-43).

Con respecto al bastón de mando de Gloucester, es interesante señalar cómo también en *Titus* se hace referencia al “staff of honour” (I, i, 201) del general romano y cómo, de igual modo, Lavinia utilizará este instrumento en sustitución de sus manos para poder escribir el nombre de sus violadores. El bastón actúa en ese momento como miembro corporal. En *Henry VI II* “the staff” tiene especial simbolismo como elemento central del sueño de Gloucester al principio de la obra, en el que ve cómo:

Gloucester: This staff, mine office-badge in court,
Was broke in twain – by whom I have forgot,
But, as I think, it was by the Cardinal –
And on the pieces of the broken wand
Were placed the heads of Edmund Duke of Somerset
And William de la Pole, first Duke of Suffolk (I, ii, 25-30).

La división del bastón indica, en primer lugar, la pérdida de autoridad de Gloucester, único consejero honesto del rey. En segundo lugar, también supone, como consecuencia inmediata, una mayor oposición y discordia entre miembros de la nobleza, como Winchester, Somerset, Suffolk o York. El bastón de mando sigue teniendo gran carga simbólica en *Henry VI III* cuando, tras la muerte de York, oímos a Edward decir: “Sweet Duke of York, our prop to lean upon, / Now thou art gone, we have no staff, no stay” (II, i, 68-69). La desaparición de York implica una amputación política para los Plantagenet, lo que produce la desestabilización de dicha casa. Por lo tanto, la imagen del bastón de mando nos señala continuamente la imagen de un miembro corporal que, si desaparece, deja al cuerpo político lisiado. Por el contrario, en el caso de Lavinia la utilización del bastón de su tío reconstruye parte de sus deficiencias y ayuda a los Andronici a ultimar su venganza.

La crueldad del lenguaje de la mutilación se refleja principalmente en *Henry VI I*, donde encontramos ciertas escenas sangrientas que nos hacen ver reflejados momentos muy significativos

en *Titus Andronicus*. Además de la crueldad que muestra Jack Cade en *Henry VI II* con la orden de decapitación de Say y Cromer (V, vii), las escenas más cruentas las encontramos en *Henry VI III*. Rutland, hijo de York, es asesinado por Clifford (I, iii), definido en la obra como “butcher” (II, ii, 95) y “cruel child- killer” (II, ii, 112). En esta escena, observamos ciertos paralelismos con algunas escenas de *Titus*. En primer lugar, Rutland describe el aspecto de Clifford con una retórica que hace alusión al mundo que Shakespeare crea en *Titus* de bestialidad, voracidad, desmembramiento, violencia, desintegración y crueldad:

Rutland: So looks the pent-up lion o'er the wretch
That trembles under his devouring paws,
And so he walks, insulting o'er his prey,
And so he comes to rend his limbs asunder.
Ah, gentle Clifford, kill me with thy sword
And not with such a cruel threat'ning look (I, iii, 12-17).

En segundo lugar, vemos reflejada en la actitud de Clifford y en sus palabras la imagen de Tamora en el momento en el que confiesa a Saturninus que sus deseos de venganza, tras la muerte de su hijo Alarbus, no cesarán hasta la aniquilación de todos los miembros de la casa de los Andronici (I, i, 454-60). Tras el asesinato de su padre a manos de York en *Henry VI II*, Clifford comienza su venganza con el asesinato de Rutland, hijo de York, y decide no parar hasta destruir a toda su familia:

Clifford: Had I thy brethren here, their lives and thine
Were not revenge sufficient for me.
No—if I digged up thy forefathers' graves,
And hung their rotten coffins up in chains,
It could not slake mine ire nor ease my heart.
The sight of any of the house of York
Is as a fury to torment my soul.
And till I root out their accursèd line,
And leave not one alive, I live in hell (I, iii, 25-33).

La violencia de sus palabras nos recuerdan también los versos de Aaron cuando, ante Lucius, reconoce su culpabilidad en la tragedia familiar de los Andronici y recuerda momentos en los que durante su vida: “Oft have I digged up dead men from their graves / And set them upright at their dear friends' door” (V, i, 135-36). Barabas parece también estar reflejado en estos versos. De igual modo, en las súplicas de Rutland a Clifford encontramos otro claro paralelismo entre esta escena y *Titus*. Estos versos de nuevo nos evocan los de Tamora en los que implora la piedad de Titus ante

el inminente sacrificio de su hijo Alarbus. Mientras que Tamora señala: “And if thy sons were ever dear to thee,/ O, think my son to be as dear to me” (I, i, 110-11), Rutland también apela al sentimiento paternal de Clifford en su intento de escapar de la muerte:

Rutland: Thou hast one son; for his sake pity me,
Lest in revenge therof, sith God is just,
He be as miserably slain as I (I, iii, 40-42).

La crueldad de la obra alcanza su punto más álgido en la escena en la que la reina, tras burlarse de las ambiciones de York de alcanzar el trono y tras relatarle detalladamente el asesinato de su hijo Rutland, lo manda decapitar. Más adelante analizaremos esta escena con detenimiento. Por ahora, veamos cómo Richard, hijo de York, describe el asesinato de su hermano y de su padre en términos que aúnan dos campos metafóricos presentes en *Titus* y muy frecuentes en este tipo de obra histórica. Ante el encuentro de Clifford agonizando, Richard impide a su hermano Edward cualquier intento de socorrer al asesino de su hermano y de su padre en los siguientes versos:

Richard: Revoke that doom of mercy, for 'tis Clifford;
Who not contented that he lopped the branch
In hewing Rutland when his leaves put forth,
But set his murd'ring knife unto the root
From whence that tender spray did sweetly spring—
I mean our princely father, Duke of York (II, vi, 46-51).

La particularidad de estos versos es la unión que Shakespeare hace entre la retórica de la mutilación que hemos venido analizando y un campo metafórico que presenta al cuerpo humano y al cuerpo político como elementos de la naturaleza, es decir, árboles, plantas y jardines. Por ejemplo, la visión del ejército de Margaret hace que Edward anime a sus tropas identificando a las fuerzas contrarias con “a thorny wood / Which, by the heaven's assistance and your strength, / Must by the roots be hewn up” (V, iv, 67-69). La extracción de las malas hierbas, la tala de un árbol, el desmembramiento de sus ramas, e incluso la desaparición de un bosque tras la extracción de todas sus raíces muestran una vez más el claro interés por parte de Shakespeare de mostrar espacios en los que la mutilación y la disfunción tanto física como política sean elementos centrales.

5.2.5. El jardín del Estado

Albert Tricomi, en su artículo “The Mutilated Garden in *Titus Andronicus*” (1976), señala que “at the same time that the Andronici are depicted as the anguished human victims of an animal barbarism, they are also depicted emblematically as plants cut down or stunted in their growth” (1976: 99). Tricomi observa en el enfrentamiento entre personajes como Tamora o Aaron y los Andronici una clara oposición entre lo que denomina “the carnivore” y “the herbivorous”. Caracterizados como “ravenous tigers” (V, iii, 5, 194) en busca de una presa fácil, Tamora y Aaron presentan para Tricomi “the powerful, predatory, principle of malevolence” (1976: 100) frente a la caracterización de los Andronici, que suponen “a vegetative principal of creative, civilized life, originally embodied in Lavinia and the other Andronici” (1976: 100). Llegados a este punto, la polaridad que Tricomi presenta en su ensayo no puede hacer sino recordarnos el libro decimoquinto de la *Metamorfosis* de Ovidio, donde Pitágoras describe la Edad de Oro como una época en la que los hombres se alimentan exclusivamente de hierbas y de frutos de los árboles. La degradación del comportamiento del ser humano convierte esta Edad de Oro en una Edad de Hierro en la que el hombre comienza a alimentarse de la carne de otros seres vivos, símbolo para Pitágoras de la corrupción. Como comentábamos en nuestro análisis sobre la influencia de Ovidio en *Titus Andronicus*, Shakespeare sumerge a Roma en la Edad de Hierro, donde desaparece la diosa de la justicia Astrea dominante en la Edad de Oro. La dicotomía carnívoro-herbívoro que Tricomi descubre en la obra aparece, como vemos, ya en Ovidio. Shakespeare pudo muy fácilmente haber sido influido por las teorías del Pitágoras ovidiano en su construcción metafórica del texto.

El planteamiento que realiza Tricomi de la obra nos presenta una clara dualidad, en nuestra opinión no siempre tan delimitada en el texto, al ser desconstruida en ciertos momentos en los cuales el carácter feroz de Tamora y Aaron es reflejado también en las actuaciones del bando opuesto. Sin embargo, el análisis de Tricomi es relevante en este momento de nuestro análisis, ya que desarrolla el estudio de uno de los campos metafóricos que relacionan más claramente a *Titus* con las obras históricas. Nos referimos a la imagen que presenta al Estado como un jardín cuyas malas hierbas deben ser extirpadas para dejar florecer al resto de plantas que adornan y enriquecen tal espacio natural. En *Titus Andronicus* la destrucción, mutilación y violencia ejercida sobre los Andronici es metafóricamente representada con la imagen de la destrucción de las flores o árboles con los que son identificados.

La imagen más significativa en la obra la encontramos en el momento en el que Marcus encuentra a Lavinia tras ser violada y mutilada:

Marcus: Speak, gentle niece, what stern ungentle hands
Hath lopped and hewed and made thy body bare
Of her two branches (II, iii, 16-18).

Vemos en las palabras de Marcus la íntima relación con la que concluíamos el apartado anterior entre la retórica de la mutilación en la obra y las referencias a plantas, flores y árboles que son destruidos. El cuerpo de Lavinia es identificado en este caso con un árbol cuyas ramas han sido podadas. Tal y como Aaron señala, Lavinia es “cut and trimmed” (V, i, 95). Las manos de Lavinia son descritas también como “lily hands” (II, iii, 44)²⁶ e identificadas con “aspen leaves” (II, iii, 45). Titus identifica a su hija con “a gathered lily almost withered” (III, i, 114) y a su nieto con “[a] tender sapling (...) made of tears” (III, ii, 50). El cuerpo de Bassianus es identificado con “[a] dead trunk” (II, ii, 130), y las manos de Titus como “withered herbs (...) meet for plucking up” (III, i, 178-79). Si la violencia que presenta la obra contra los Andronici es un fiel reflejo del estado de confusión política de Roma, observamos que la ciudad es dibujada como un jardín en decadencia, cuyas plantas, hierbas, flores y árboles han sido destrozados y cuya principal semilla ahora es fuente de corrupción y caos²⁷. Tal y como Tamora le indica a Saturninus: “You are but newly planted in your throne” (I, i, 446).

En las obras históricas este tipo de metáforas es continuamente utilizado por Shakespeare. En *Richard III* el Estado es identificado con “the royal tree [that] hath left us royal fruit” (III, vii, 166) y en *Henry V* Francia es descrita como “the best garden of the world” (V, ii, 36) e Inglaterra como “the world’s best garden” (*Henry V* Final chorus 7)²⁸. En *Henry VI I* Mortimer señala que los esfuerzos de los Percys “to plant the rightful heir” (II, v, 80) y sus enfrentamientos con Henry IV les costaron a ellos la vida y a él la libertad. En *Henry VI III* Warwick promete lealtad a York y exclama: “I’ll plant Plantagenet, root him up who dares” (I, i, 48). Tras la muerte del príncipe a manos de Richard y Edward, la reina lamenta: “How sweet a plant have you untimely cropped!” (V, v, 61). En *Richard II* el rey señala la habilidad de Northumberland “to plant unrightful kings” (V, i, 63) tras apoyar a Bolingbroke en su destitución, y en *Henry IV I* el rey compara a su hijo, al

²⁶ Esta misma descripción la encontramos en “The Rape of Lucrece” 386.

²⁷ Según Tricomi, “in the mutilation of the Andronici, we witness the visual image of Rome’s own mutilation for in this tragedy the fortunes of the patriotic Andronici become synonymous with the destiny of the Roman state and civilization in general”(1976: 101).

²⁸ Véase *Henry V* V, ii, 6-7 y V, ii, 33-62.

que señala como fuente de “riot and dishonour” (I, i, 84), con Hotspur, al que describe como “the straightest plant” (81)²⁹.

Una de las escenas más significativas de *Henry VI I* es la que tiene lugar en el jardín de Temple Hall en el que observamos el enfrentamiento entre los partidarios de la casa de York y los de la casa de Lancaster. El símbolo de cada uno de los bandos es una rosa blanca y una rosa roja respectivamente. Las rosas son arrancadas del jardín por cada uno de los partidarios de Richard y Somerset como muestra de su lealtad a cada uno. En esta escena aparece una de las imágenes más significativas utilizadas por Shakespeare para señalar la corrupción política del Estado; nos referimos a “the cankered rose”:

Richard: Hath not thy rose a canker, Somerset?

Somerset: Hath not thy rose a thorn, Plantagenet?

Richard: Ay, sharp and piercing, to maintain his truth,
Whiles thy consuming canker eats his falsehood (II, iv, 68-71)³⁰.

En *Henry IV I* Hotspur acusa a Northumberland y a Worcester de haber participado en la usurpación del trono de Richard II, al que define como “that sweet lovely rose” (I, iii, 174). Del mismo modo, les imputa haber propiciado la coronación de Henry IV, al que define como “this thorn, this canker Bolingbroke” (175).

El cáncer político producido por elementos dañinos y perjudiciales que impiden el florecimiento político del jardín del Estado debe ser extirpado para permitir el brote y el nacimiento de nuevas hierbas que ofrezcan prosperidad. Esto es lo que Margaret aconseja hacer al rey en *Henry VI II* cuando, refiriéndose al cese de poder de Gloucester, señala:

Queen: Now `tis the spring, and weeds are shallow-rooted;
Suffer them now and they'll o'ergrow the garden,
And choke the herbs for want of husbandry (III, i, 31-33).

Pero es, sin lugar a dudas, la escena cuarta del acto tercero de *Richard II* la que mejor representa esta visión política del Estado como un jardín que hay que mantener en perfectas condiciones, si

²⁹ En relación a la centralidad de estas imágenes en las obras históricas véase Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and what it tells us* (1935) donde señala: “The most constant running metaphor and picture in Shakespeare's mind in the early historical plays as a whole (from I Henry VI to Richard II inclusive) is that of growth as seen in a garden and orchard, with the deterioration, decay and destruction brought about by ignorance and carelessness on the part of the gardener, as shown by untended weeds, pests, lack of pruning and manuring, or on the other hand by the rash and untimely cutting or lopping of fine trees” (1999: 216).

³⁰ Véase también *Henry VI II*, iv, 107-11.

no se quiere dejar languidecer. Mientras la reina observa a escondidas la escenas de los jardineros reales, éstos dibujan la imagen del Estado en manos de Richard II en los siguientes términos:

Gardener: (...) Bolingbroke

Hath seized the wasteful King. O, what pity is it
That he had not so trimmed and dressed his land
As we this garden! We at time of year
Do wound the bark, the skin of our fruit trees,
Lest, being over-proud in sap and blood,
With too much riches it confound itself.
Had he done so to great and growing men,
They might have lived to bear, and he to taste,
Their fruits of duty. Superfluous branches
We lop away, that bearing boughs may live.
Had he done so, himself had borne the crown,
Which waste of idle hours hath quite thrown down (III, iv, 54-66).

Observamos en estos versos, de nuevo, la continua alusión a verbos que sugieren la imagen de la mutilación y el desmembramiento junto a uno de los elementos centrales en este tipo de obra histórica, la caída política de sus protagonistas. Es decir, estas obras presentan siempre un estado de prosperidad amenazado por conflictos internos y externos que provocan, como señala Exeter en *Henry VI I*, “glory’s overthrow” (I, i, 24) y ocasionan que tal auge “begins to mellow / And drop into the rotten mouth of death” (*Richard III IV*, iv, 1-2).

5.2.6. Declive político del gobernante

El espacio de destrucción total, aniquilación y desmembramiento que, como hemos observado presentan, no sólo *Titus*, sino también las obras históricas, está también relacionado con la pérdida de autoridad y poder por parte de los gobernantes. Tal y como señala Margaret en *Richard III*: “They that stand high have many blasts to shake them, / And if they fall, they dash themselves to pieces” (I, iii, 259-60). La definición que del esplendor y la grandeza realiza Joan La Pucelle en *Henry VI I*, quien señala que el poder de Francia finalmente “droopeth to the dust” (V, iii, 29), es una de las más gráficas y significativas y muestra, una vez más, esa íntima relación entre el poder y la extinción:

Pucelle: Glory is like a circle in the water,
Which never ceaseth to enlarge itself
Till by broad spreading it disperse to naught (I, ii, 133-35).

Las obras históricas muestran el derrumbamiento del poder no sólo de los monarcas, sino de muchos de sus personajes. La tradición de *The Mirror for Magistrates* es uno de los elementos fundamentales de este tipo de obras, como también lo eran en las obras que analizábamos anteriormente en el apartado de horizontes de lectura de *Titus*. En *Titus* también observamos la confusión política de la ciudad en íntima unión con la caída política del general romano y de su familia. Titus se presenta a sí mismo como “[a] feeble ruin” (III, i, 208) mientras exclama:

Titus: Marcus, we are but shrubs, no cedars we,
 No big-boned men framed of the Cyclop’s size,
 But metal, Marcus, steel to the very back,
 Yet wrung with wrongs more than our backs can bear (IV, iii, 46-49).

La debilidad de los Andronici y su pérdida de autoridad son expresadas una vez más con términos que completan la imagen de la ciudad como un jardín cuyas plantas están marchitas, mustias y debilitadas. Utilizando este mismo tipo de metáforas oímos en *Henry VI III* los lamentos de Warwick antes de morir:

Warwick: Thus yield the cedar to the axe’s edge,
 Whose arms gave shelter to the princely eagle,
 Under whose shade the ramping lion slept,
 Whose top branch over-peered Jove’s spreading tree
 And kept low shrubs from winter’s powerful mind (V, ii, 11-15)³¹.

Del mismo modo, en *Henry VI II* Suffolk, ante la visión desolada de Gloucester tras su destitución y el exilio de su mujer, señala “thus droops this lofty pine and hangs his sprays” (II, iii, 45). En *Henry VII* Mortimer en su lecho de muerte describe su cuerpo mostrándonos sus:

Mortimer: Weak shoulders, overborne with burdening grief,
 And pithless arms, like to a withered vine
 That droops his sapless branches to the ground (II, v, 10-12).

En *Richard II* John of Gaunt compara el asesinato de Gloucester con el acto de “to crop at once a too long withered flower” (II, i, 134). De igual modo, la visión final de decadencia de Richard II tras ser destituido por Bolingbroke es la de “[a] fair rose wither[ed]” (V, i, 8).

³¹ Véase también *Henry VI II* V, i, 205.

La derrota política de muchos de los personajes de las obras históricas encuentra justificación, en la mayoría de los casos, en la actuación de una Fortuna descrita en *King John* como “corrupted, changed” (II, ii, 55) y “strumpet” (II, ii, 61), en *Richard II* como “nimble mischance”(III, iv, 92) o en *Henry V* como “giddy Fortune’s furious fickle wheel / That goddess blind that stands upon the rolling restless stone” (III, vi, 26-27)³². Sin embargo, frente a esta sensación de desamparo que produce el estar en manos de la suerte, Shakespeare nos presenta a personajes que consideran que la iniciativa y los deseos de victoria vencerán al destino. Al igual que ocurre también en *Titus* en el caso de la descripción que de Tamora hace Aaron (I, i, 500-503)³³, en *Henry VI, III* Lewis anima a la reina a enfrentarse al poder de la Fortuna y así “ride in triumph over all mischance” (III, iii, 18). También en *Henry VI III* Edward, pese a las continuas ofensivas de los Lancaster, decide “bear himself as a king, / Though Fortune’s malice overthrow my state, / My mind exceeds the compass of her wheel” (IV, iii, 46-48). La escena más significativa de esta obra con respecto a la actitud que los personajes adoptan ante la Fortuna es aquella en la que el rey decide abandonar la vida de la corte, todo lujo y exceso, al considerar que, a través de la pobreza y la humildad, escapará a los designios de la Fortuna:

King: Therefore, that I may conquer Fortune’s spite
By living low, where Fortune cannot hurt me,
And that the people of this blessèd land
May not be punished with my thwarting stars (IV, vi, 19-22).

Shakespeare expone aquí una de las posturas que señalaba Boccaccio en *De Casibus* en su tercer libro donde expone el combate entre la Pobreza y la Fortuna. Según Farnham, en esta historia “what he does imply is that men who do not strive for anything in the way of worldly reward are not subject to Fortune and that those who embark upon the life of action are fairly asking for misfortune” (1970: 88). Como vemos, en estos versos podemos encontrar reflejado el espíritu de las narraciones de Boccaccio. Sin embargo, tras estas líneas lo que realmente Shakespeare muestra es la debilidad y cobardía de un rey que, planteando el bienestar del pueblo como excusa, delega toda la responsabilidad en sus subordinados y principalmente en la reina. Como veremos a continuación, esta reina es una de las representantes femeninas de las obras históricas cuya fuerza dramática expone numerosos puntos de conexión con Tamora en *Titus Andronicus*.

³² Véase también *Henry VI III* III, iii, 7 y *Henry V* III, vi, 29-37.

³³ Véase el apartado que dedicamos al análisis del tema de la Fortuna en escena dentro de nuestro apartado sobre los horizontes de lectura de *Titus Andronicus*.

5.2.7. Personajes femeninos en las obras históricas

5.2.7.1. *Henry VI I, II, III*

En las tres partes que componen *Henry VI* encontramos tres mujeres cuyas caracterizaciones presentan ciertos elementos de unión con Tamora en *Titus Andronicus*. Nos referimos a Joan La Pucelle, Eleanor y la reina Margaret. En estos tres personajes encontramos reflejados una gran visión política y militar unida a claras connotaciones sexuales, una crueldad sangrienta, un dominio de la oratoria fundamental para el ejercicio del poder y una clara relación con elementos sobrenaturales e infernales.

Estas tres obras, sobre todo la tercera parte, señalan la debilidad de un rey “bent to holiness” (*Henry VI II I*, iii, 53), cuyo lema es “blessèd are the peace-makers on earth” (*Henry VI II II*, i, 35) y cuyas únicas armas son “frowns, words and threats” (*Henry VI III I*, i, 72). En definitiva, tal y como señala Edward en *Henry VI III*, “Henry is no soldier” (IV, vii, 82). En *Henry VI III* la reina se nos presenta, sin embargo, como “[a] ruthless queen” (I, iv, 156), “[a] warlike Queen” (II, i, 122), “[a] blood-minded queen” (II, vi, 33) y como “Captain Margaret” (II, vi, 75). Frente al carácter bélico de la reina, la debilidad y cobardía del rey (*Henry VI III I*, i, 41) es reiterada incesantemente. La estrategia política y militar utilizada por los ejércitos del rey contra los Plantagenet es dibujada por la reina hasta el punto de expulsar al monarca del campo de batalla. Clifford obedece órdenes de la reina y se dirige al rey diciendo: “I would your highness would depart the field / The Queen hath best success when you are absent” (*Henry VI III II*, ii, 73-74). La relación de poder que se establece entre ambos monarcas es presentada como la establecida entre madre e hijo. Eleanor, tras su enfrentamiento con la reina, advierte al rey: “She’ll hamper thee and dandle thee like a baby” (*Henry VI II I*, iii, 143). El rey obedece las órdenes de su reina y, mientras se está lidiando la batalla, Shakespeare nos presenta la imagen de un rey solitario sobre una colina, alejado del campo de batalla y desprovisto de toda autoridad (*Henry VI III II*, v, 1-54), ya que, como señala Suffolk, amante de la reina: “our authority is his consent, / And what we do establish he confirms” (*Henry VI II III*, i, 316-17).

En la relación que se establece entre la reina y el rey observamos ciertos elementos que encontramos en la de Tamora y Saturninus. Desde el principio, vemos cómo la emperatriz goda moldea la actuación del emperador mientras le indica: “My lord, be ruled by me, be won at last / (...) / let me alone” (I, i, 446, 454). Ante los temores de Saturninus de perder el poder ante la fuerza que adquieren los ejércitos de Lucius, Tamora establece una estrategia contra Titus y sus

hijos señalando: “Now, sweet emperor, be blithe again / And bury all thy fear in my devices” (V, i, 110-11). Al igual que ocurre entre Margaret y Henry VI, Tamora adquiere un papel maternal con respecto a Saturninus, al que promete: “If Saturnine advance the Queen of Goths / She will a handmaid be to his desires, / A loving nurse, a mother to his youth” (I, i, 335-37).

La crueldad de Tamora es otro de los elementos centrales de su caracterización. Tamora anima a sus hijos a violar a Lavinia, participa en la elaboración de los planes para asesinar a Bassianus, condenar a Martius y a Quintus y mutilar a Titus. La emperatriz incluso ordena la ejecución de su propio hijo. Tamora es definida como “to villainy and vengeance consecrate” (I, i, 621), “[a] beastly creature” (II, ii, 182), “[an] unhallowed dam” (V, ii, 190) y “a ravenous tiger” (V, iii, 194). De igual modo, la crueldad de Margaret en *Henry VI III* queda claramente expuesta en la escena en la que, antes de ordenar la decapitación de York, le narra el asesinato de su hijo Rutland:

Queen: Where is your darling Rutland?
Look, York, I stained this napkin with the blood
That valiant Clifford, with his rapier's point,
Made issue from the bosom of the boy;
And if thine eyes can water for his death,
I give thee this to dry thy cheeks withal (I, iv, 78-83).

La reina es definida como “[a] she-wolf of France, but worse than wolves in France” (I, iv, 111) y como “[a] tiger's heart wrapped in a woman's hide” (I, iv, 137)³⁴. Margaret es también comparada con “an Amazonian trull” (I, iv, 114). En tal descripción, observamos cómo a este carácter sanguinario y bélico de Tamora y de Margaret Shakespeare añade continuas connotaciones sexuales. Tamora es descrita como “[a] most insatiate and luxurious woman!” (V, i, 88) y “[a] strumpet” (V, ii, 190). Incluso la relación amorosa entre Tamora y Aaron recuerda a la que observamos entre la reina y Suffolk. Ambas parejas dominan el espacio político en el que la autoridad del principal dirigente es anulada. Observamos en Aaron un deseo de grandeza y lujo que conseguirá a través de la relación con Tamora:

³⁴ Green se inspira en este verso de York en su famosa definición de Shakespeare como “an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tygers hart wrapt in a Players hyde, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute *Jobannes fac totum*, is in his sure conceit the onley Shakes-scene in a country”. Dicho texto aparece en *Groatsworth of Wit* (1592). Según Norman Sanders en la edición que realiza de *Henry VI III* en 1981: “Scholars differ as to the exact nature of the charge Greene is making. Obviously he is angered by Shakespeare's theatrical success; but is he implying that Shakespeare plagiarized his and other men's work? Or is he irate at the spectacle of a mere actor competing with university-trained playwrights? Or is he being scornfull of Shakespeare's literary imitation of his contemporaries? And what exactly is the point of the misquotation of the line at I, iv, 137?” (1981: 286). Sobre este tema véase también Jean E. Howard y Phyllis Rackin, *Engendering a Nation*. (1997: 95-96).

Aaron: Away with slavish weeds and servile thoughts!
 I will be bright, and shine in pearl and gold
 To wait upon this new-made empress.
 To wait, said I? – to wanton with this queen,
 This goddess, this Semiramis, this nymph,
 This siren that will charm Rome's Saturnine
 And see his shipwreck and his commonweal's (I, i, 517-523)³⁵.

En el caso de Suffolk, las ambiciones son políticas. Sin embargo, la vía a través de la cual es posible conseguir tales objetivos es también la relación con la reina y la participación en las decisiones políticas:

Suffolk: Margaret shall now be Queen, and rule the King;
 But I will rule both her, the King, and the realm (*Henry VIII* V, v, 107-08).

Antes de continuar con la descripción de los personajes femeninos de estas obras sería interesante reflexionar sobre los siguientes versos en *Titus*. Demetrius pelea con su hermano Chiron por el amor de Lavinia y dice:

Demetrius: She is a woman, therefore may be wooed;
 She is a woman, therefore may be won;
 She is Lavinia, therefore may be loved (I, i, 581-83).

Observemos ahora los siguientes versos de Suffolk ante la presencia de Margaret:

Suffolk: She's beautiful, and therefore to be wooed;
 She is a woman, therefore to be won (V, iii, 78-79).

Éste era uno de los proverbios más utilizados en la época. También aparece, por ejemplo, en *Richard III* (I, ii, 232-33). Uno de los autores que utilizaron este tipo de proverbios fue Greene³⁶. Es precisamente la influencia de este autor la que me gustaría resaltar en esta altura de nuestra argumentación. Una de las temáticas recurrentes en el autor, como por ejemplo encontramos en su obra *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589), es la unión matrimonial entre mujeres de bajo nivel social y miembros de la nobleza. Tal y como señala Bevington, “imagined marriages between princes and commoners are as old as folk literature, and were especially familiar to the Renaissance in the

³⁵ En “Tamora's Rome: Raising Babel and Inferno in *Titus Andronicus*” (1992), Sara Hanna analiza las connotaciones bélicas y sexuales que tiene el personaje de Semiramis y su posible relación con la caracterización de Tamora.

³⁶ Véase Price (1943: 62).

enduring saga of patient Griselda. Greene gives new relevance to the legend, however, by stressing the unique benefits of Margaret's rustic origins" (1968: 221)³⁷. Tanto en *Henry VI I* como en *Henry VI III* observamos que los reyes se casan con mujeres de una clase social inferior. En el caso de Lady Grey en *Henry VI III*, la escena segunda del tercer acto nos recuerda escenas de Greene en las que la virtud de las protagonistas se pone a prueba. Finalmente, la reputación, tanto de Lady Grey en *Henry VI III*, como la de Margaret en *Friar Bacon*, siempre se mantiene intacta. Del mismo modo, Suffolk escoge como reina a Margaret, hija de un rey en decadencia y, por lo tanto, no merecedora del título de reina, debido a su nivel social. Sin embargo, el rey acepta el consejo de Suffolk y se casa con ella valorando sus virtudes y no su posición social. Tanto en *Henry VI I* como en *Henry VI III* nos encontramos con escenas románticas, en las que el amor y las cualidades de las aspirantes al trono son el centro de la discusión, al igual que lo eran en Greene. Es interesante destacar, por lo tanto, que Shakespeare en *Titus Andronicus* nos presenta una escena en la que dos pretendientes luchan por el amor de una mujer. Sin embargo, el lenguaje proverbial que Greene o el mismo Shakespeare utilizan en escenas de marcado carácter romántico, es utilizado en el caso de *Titus* en una escena en la que los impulsos de sus protagonistas son agresivos y en los que la violación de Lavinia, y no el cortejo, es el objetivo final de la conversación. Como podemos observar, Shakespeare utiliza un repertorio lingüístico ya utilizado por otros autores de su misma época, pero le da una nueva forma. En este caso, es una forma sangrienta, tétrica y cruel. Todo lo contrario de lo que Greene pretendía mostrar en sus textos.

Continuemos con la descripción del personaje femenino en *Henry VI*. La unión entre el carácter bélico y el sexual que presentan tanto Tamora como Margaret la podemos también observar en la caracterización que Shakespeare hace de Joan La Pucelle en *Henry VI I*. Joan se proclama "the English scourge" (I, ii, 129), elegida por la Virgen para liberar a Francia de la opresión inglesa. Del mismo modo, se define como "Astraea's daughter" (I, vi, 4), símbolo de justicia que consigue para Francia "this golden day of victory" (I, vi, 31). En *Henry VI I* el ejército francés aparece liderado por una mujer ante la que Inglaterra tiene que hacer frente. Joan se describe a sí misma como "[a] warlike mate" (I, ii, 92) y es descrita por los demás como "an

³⁷ Según Daniel Seltzer en su edición de la obra (1964) "the Griselda figure was always used to express steadfastness so extreme as to be almost miraculous. Attracted throughout his literary career to the subject matter of low nobility, Greene would have realized that the story of Patient Griselda provided motivation for a number of plot-lines, and that it contained great potential for discussion of ethical problems connected with ideals of constancy. More important, the basic story of Griselda (its roots firmly embedded in folklore long before Boccaccio, Petrarch, and Chaucer wrote their versions of the tale), stripped of any sophistication and speaking purely in dramatic terms, is a story in which the action is specifically a test" (1964: xvii).

Amazon” (I, ii, 104), “a woman clad in armour” (I, v, 3). Este carácter marcial de Joan está ligado también a múltiples referencias sexuales. Frente a la definición que hace de sí misma como “a virgin from her tender infancy, / Chaste and immaculate in every thought” (V, iv, 50-51), sin embargo, Shakespeare plasma la imagen que Holinshed en sus crónicas da de la protagonista al describir a Joan como “[a] high-minded strumpet” (I, v, 11), “[a] trull” (II, ii, 28), “[a] shameless courtesan” (III, ii, 45) y “[a] cursèd drab” (V, iv, 32) y al presentarla finalmente embarazada sin saber quién es el padre³⁸ (Sanders 1981: 132).

Alençon, en *Henry VI I*, señala que las mujeres son “Shrewd tempters with their tongues” (I, ii, 123). Junto a este carácter bélico y sexual, Joan también presenta un claro dominio de la oratoria, característica que comparte con Margaret y con Tamora. A instancias de Charles, quien le anima “[to] enchant him with thy words” (III, iii, 40)³⁹, Joan consigue atraer a Burgundy hacia sus tropas y lo hace traicionar a Talbot “by fair persuasions, mixed with sugared words” (III, iii, 18). Burgundy sucumbe ante su retórica al señalar: “I am vanquised. These haughty words of hers / Have battered me like roaring cannon-shot / And made me almost yield upon my knees” (III, iii, 78-80). Con respecto a Margaret, la crueldad de sus palabras hace que se afirme que su retórica “more poisons than the adder’s tooth!” (I, iv, 111). Sin embargo, el tono de sus palabras cambia radicalmente cuando se trata de conseguir el apoyo de Lewis, rey de Francia:

King: Lewis a prince so won with moving words.
 By this account then Margaret may win him;
 For she’s a woman to be pitied much.
 Her sighs will make a battery in his breast;
 Her tears will pierce into a marble heart;
 The tiger will be mild whiles she doth mourn (III, i, 34-39).

Otra de las características de Joan La Pucelle es su estrecha relación con la brujería y la magia, elemento que comparte en cierta medida Eleanor, esposa del duque de Gloucester en *Henry VI II*. La aparición de conjuros y rituales mágicos también la encontramos en obras como *Doctor Faustus* o *Friar Bacon*⁴⁰. Sin embargo, nos interesa señalar que en la primera y la segunda parte de *Henry VI* nos encontramos con escenas en las que se produce una invocación a los espíritus por parte de las protagonistas. Estas escenas adquieren un carácter tétrico y siniestro que relaciona a la

³⁸ Véase la introducción que Norman Sanders realiza a la edición de la obra (1981: 25-31).

³⁹ Recordemos a Tamora en IV, iv, 88-92.

⁴⁰ Sobre la actitud ante la magia y brujería a finales del siglo XVI véase la introducción que realiza Daniel Seltzer de *Friar Bacon* (1964: xiii-xvi) y Fraser (1984: 102-18).

mujer con lo diabólico. De nuevo, esto nos hace encontrar un punto de unión entre estos personajes y Tamora, sobre todo en la escena en la que la encontramos disfrazada de “Revenge, sent from th’ infernal kingdom” (V, ii, 30). Joan es identificada continuamente como “[the] devil or devil’s dam”, “[a] vile fiend” (III, ii, 45), o “Hecate” (III, ii, 64) y su invocación a los espíritus adquiere un marcado carácter senequista: “Now, ye familiar spirits that are culled / Out of the powerful legions under earth, / Help me this once, that France may get the field” (V, iii, 10-12). Recordemos la escena en la que Titus quiere alcanzar “the inmost centre of the earth” (IV, iii, 12) y recibir la ayuda de Plutón.

Del mismo modo, en una escena que nos evoca el momento en el que Macbeth pregunta a las brujas sobre su futuro político y el de Banquo, el mago Bolingbroke ayuda a Eleanor a invocar a los espíritus para averiguar el destino del rey, de Suffolk y de Somerset. La escena construye un espacio que nos recuerda al bosque descrito por Tamora (II, ii, 91-115) con referencias a “[the] deep night, dark night, the silent of the night” (I, iv, 15) donde “screech-owls cry and ban-dogs howl, / And spirits walk, and ghosts break up their graves” (I, iv, 17-18). Finalmente, Bolingbroke ordena a los espíritus “[to] descend to darkness and the burning lake” (I, iv, 38). De nuevo, tras estas palabras recordamos a Titus decidido a conseguir la ayuda de Astrea, aunque sea necesario “[to] dive into the burning lake below / And pull her out of Acheron by the heels” (IV, iii, 44-45).

Eleanor es condenada al exilio por estas prácticas. Sin embargo, frente a la pasividad de su marido Gloucester, Eleanor presenta, al igual que lo hace Margaret, una gran visión política. Antes de abandonar a su marido, ella lo anima a escapar de las conspiraciones que se están creando contra él (II, iv, 51-57). Eleanor muestra una clara ambición de poder y una enorme influencia sobre Gloucester en escenas donde Shakespeare parece estar anticipando la construcción de Lady Macbeth en versos como éstos:

Eleanor: But list to me, my Humphrey, my sweet Duke:
Methought I sat in seat of majesty
In the cathedral church of Westminster,
And in that chair where kings and queens were crowned,
Where Henry and Dame Margaret kneeled to me,
And on my head did set the diadem (I, ii, 35-40).

La ambición de Eleanor es plasmada en la obra a través de imágenes que para el público adquieren un claro carácter emblemático. Como vemos en estos versos, Eleanor presenta la imagen de la corona como principal metáfora de poder. En el caso de *Titus* y *Macbeth*, como veremos más

adelante, es la imagen de la mano la que está cargada de un gran significado político⁴¹. En *Henry VI II*, observamos también una escena en la que las palabras de Eleanor dibujan en la mente del espectador isabelino la imagen de una mano esforzándose por alcanzar una corona, esforzándose por alcanzar la autoridad monárquica. Dirigiéndose a su marido, Eleanor señala:

Eleanor: Why are thine eyes fixed to the sullen earth,
 Gazing on that which seems to dim thy sight?
 What seest thou there? King Henry's diadem,
 Enchased with all the honours of the world?
 If so, gaze on, and grovel on thy face,
 Until thy head be circled with the same.
 Put forth thy hand, reach at the glorious gold.
 What, is't too short? I'll lengthen it with mine (I, ii, 5-12).

En *Titus* los emblemas se presentan de una manera visible, desgarradora y violenta ante el público. Por el contrario, al igual que en *Macbeth*, los versos de Eleanor nos presentan un emblema de carácter mental, es decir, el personaje lo dibuja en la mente del espectador con sus palabras. Una vez más, la mutilación corporal, esta vez verbal, nos muestra la imagen de la mano en directa relación con las ambiciones de poder de los personajes, en este caso, femeninos.

5.2.7.2. *King John* y *Richard III*

Otro grupo significativo de personajes femeninos al que es interesante hacer referencia es al formado por las protagonistas de *Richard III*: Anne, Elizabeth, Queen Margaret y la duquesa de York y Constance, madre de Arthur en *King John*. El análisis de estos personajes es relevante para nuestro estudio porque presentan un tipo de pasión senequista que ya veíamos en Hécuba, Políxena o Andrómaca, que lloran la muerte de familiares, especialmente de hijos. En todas ellas vemos la imagen de una madre rota por el dolor por la muerte de su hijo, elemento también central en la caracterización de Tamora y principal desencadenante de la tragedia. En segundo lugar, Shakespeare refleja en los lamentos de estos personajes ciertas temáticas y elementos retóricos fundamentales también en la concepción dramática de *Titus Andronicus*.

Ya observábamos en el apartado sobre Séneca que sus personajes se dejan llevar por unas pasiones irracionales que dominan su propia voluntad. Los lamentos de Elizabeth tras la muerte de su marido Edward muestran el desgarramiento emocional ante esta situación:

⁴¹ Recordemos el apartado en el que analizamos la postura de ciertos críticos de la segunda mitad del siglo XX que ven en la obra un gran carácter emblemático.

Elizabeth: Ah! Who shall hinder me to wail and weep,
To chide my fortune, and torment myself? I
I'll join with black despair against my soul
And to myself become an enemy (II, ii, 34-37).

De igual modo, observamos este mismo tipo de reacción en Constance, provocada por la captura de su hijo por parte del rey. En una escena de claros tintes senequistas por su carácter tenebroso, perverso e infernal, Constance se arranca el cabello en un acto de locura e invoca la presencia de la muerte:

Constance: Death, Death, O amiable, lovely Death!
Thou odoriferous stench, sound rottenness!
Arise forth from the couch of lasting night,
Thou hate and terror to prosperity,
And I will kiss thy detestable bones,
And put my eyeballs in thy vaulty brows,
And ring these fingers with thy household worms,
And stop this gap of breath with fulsome dust,
And be a carrion monster like thyself.
Come grin on me, and I will think thou smil'st,
And buss thee as thy wife. Misery's love,
O, come to me!
(...)
O, that my tongue were in the thunder's mouth!
Then with a passion would I shake the world (III, iii, 25-39).

Las palabras de Constance representan la desesperación de una madre que ve cómo las ambiciones políticas de su hijo son truncadas. Este tipo de personaje femenino expone, en un plano que podríamos considerar privado, todos los conflictos públicos y políticos que la obra plantea. En el caso de *Richard III* las sangrientas manipulaciones de Gloucester producen, tal y como señala Elizabeth, “the ruin of our house” (III, iv, 49). Es decir, provocan la descomposición de la casa de los York, donde, tal y como señala la madre de Richard, sólo reinan “domestic broils” (III, iv, 60) y donde sus propios hijos “make war upon themselves, brother to brother, / Blood to blood, self against self” (62-63). En *Richard III* Shakespeare crea un mundo que Elizabeth compara con “[a] slaughterhouse” (IV, i, 43), en el cual “the tiger now hath seized the gentle hind” (III, iv, 50) y donde sólo caben “destruction, blood, and massacre” (III, iv, 53). En definitiva, según Elizabeth, el nuevo reino dominado por Richard se convierte en “the end of all” (III, iv, 54). Estos términos podrían también definir el universo dramático creado por Shakespeare en *Titus Andronicus*.

El sentimiento de venganza por parte de estas mujeres tras el asesinato de sus maridos o hijos es otro de los nexos de unión fundamentales con Tamora. Oímos decir a Margaret: “I am hungry for revenge” (IV, iv, 61). Su principal objetivo es la muerte de Richard ante lo que exclama: “Earth gapes, hell burns, fiends roar, saints pray / To have him suddenly convey’d hence” (IV, iv, 75-76). De igual modo, observamos en Anne los mismos deseos de venganza contra Richard al principio de la obra en estos versos:

Anne: O God, which this blood mad’st, revenge his death.
 O earth, which this blood drink’st, revenge his death.
 Either heav’n with lightning strike the murd’rer dead,
 Or earth gape open wide and eat him quick
 As thou dost swallow up this good king’s blood,
 Which his hell-governed arm hath butcherèd (I, ii, 62-67).

La avidez de venganza de Constance y la referencia que ambas protagonistas hacen a la tierra abriéndose, bebiendo, comiendo y tragando el cuerpo y la sangre de los muertos nos evocan dos elementos centrales en *Titus Andronicus*. En primer lugar, nos recuerdan el lúgubre campo semántico que en *Titus Andronicus* hace referencia a la acción de tragar y devorar y, en segundo lugar, hacen referencia a la imagen de la fosa descrita como “a blood-drinking pit” (II, ii, 224), “[a] gaping hollow of the earth” (II, ii, 249) y “[a] swallowing womb” (II, ii, 239)⁴². El carácter tétrico y funesto de Tamora se demuestra, una vez más, al ser comparada: “to the earth swallow[ing] her own increase” (V, ii, 191). En estas palabras está representada la imagen de Tamora devorando a sus hijos.

El fuerte carácter maternal de estas protagonistas hace que también sea central en sus intervenciones la referencia al nexo que Shakespeare establece en estas obras entre el útero y la muerte. Ya hemos comentado el significado de esta unión en términos políticos. En el ámbito privado que ocupan estos personajes, la madre se convierte en origen de maldad, muerte y destrucción. Esto ocurre, principalmente, en el caso de la duquesa de York al ser madre de Richard, el cual es definido como “slander of thy heavy mother’s womb” (I, iii, 231)⁴³. Entre las múltiples referencias que la obra presenta a este carácter tétrico del seno materno encontramos los siguientes versos de Margaret dirigidos a la duquesa:

⁴² En las obras históricas hay continuas referencias a esta imagen de la tierra bebiéndose la sangre humana: Véase *Richard III* IV, iv, 22-30; *Henry VII* II, iv, 134; *Henry VI* II III, II, 59-64; *Henry VI* III II, iii, 15, 23; IV, iv, 18-24.

⁴³ El carácter maligno del útero aparece también en *Richard III* IV iv, 138; IV, iv, 167-68; IV, i, 52-53.

Margaret: From forth the kennel of thy womb hath crept
A hell-hound that doth hunt us all to death
That dog that had his teeth before his eyes,
To worry lambs and lap their gentle blood;
That foul defacer of God's handiwork,
That reigns in gallèd eyes of weeping souls;
That excellent grand tyrant of the earth
Thy womb let loose to chase us to our graves.
O upright, just, and true-disposing God,
How do I thank thee that this charnel cur
Preys on the issue of his mother's body,
And makes her pew fellow with others' moan (IV, iv, 47-58)⁴⁴.

La unión que se produce en estos versos entre la naturaleza siniestra del seno materno y la cacería también la encontramos en la elaboración metafórica del universo de terror y violencia que Shakespeare crea en *Titus Andronicus*. La cacería que tiene lugar en el segundo acto es descrita por Tamora como “[a] double hunt” (II, iii, 19). En esta cacería Bassianus es descrito como “a slaughtered lamb” (II, ii, 223) y Lavinia como “a dainty doe” (II, i, 26) o “[a] deer” (III, i, 90). Ambos son atrapados por Chiron y Demetrius identificados con “a pair of cursed hellhounds” (V, ii, 143) guiados por Aaron, que es descrito como “[a] hellish dog” (IV, ii, 77). La imagen de Richard devorando como animal de presa a miembros de su propia familia es repetida continuamente en *Richard III*. Elizabeth describe a sus hijos asesinados como “gentle lambs” (I, iii, 289) “in the entrails of the wolf” (290) y dibuja la imagen en estos versos: “No doubt the murd'rous knife was dull and blunt / Till it was whetted on thy stone-hard heart / To revel in the entrails of my lambs” (IV, iv, 27-29). De nuevo, al igual que en *Titus Andronicus*, Shakespeare hace que personajes como Elizabeth muestren verbalmente el desgarrar del cuerpo humano, cuyas entrañas son devoradas por la ambición política, los deseos de venganza y la maldad con la que Shakespeare nos presenta a muchos de sus personajes.

5.2.8. Tempestad personal y tormenta política

Los lamentos de Elizabeth ante la muerte de su marido son expresados también con un tipo de imágenes muy frecuentes en *Titus Andronicus* y en todas las obras históricas. El dolor que los protagonistas expresan ante determinadas situaciones provoca en ellos un llanto que es identificado con una lluvia torrencial que inunda y ahoga la tierra:

⁴⁴ Richard es también identificado con un perro de caza en *Richard III* I, iii, 289-94.

Elizabeth: I am not barren to bring forth complaints:
 All springs reduce their currents to mine eyes,
 That I, being govern'd by the watery moon,
 May send forth plenteous tears to drown the world.
 Ah, for my husband, for my dear lord Edward! (II, ii, 67-71).

De igual modo, Titus compara el dolor que le producen las lágrimas y el sufrimiento de Lavinia al compararse a sí mismo con la tierra que “with her continual tears / Become a deluge overflowed and drowned” (III, i, 227-30). Titus señala cómo sus mejillas “are stained, like meadows yet not dry / With miry slime left on them by a flood?” (III, i, 126-27). Y, de igual modo, Lucius señala que sus lamentos y lágrimas consiguieron el apoyo del ejército godo “who drowned their enmity in my true tears / And oped their arms to embrace me as a friend” (V, iii, 104-107)⁴⁵. Este tipo de imágenes ya aparece en la *Metamorfosis* de Ovidio cuando en el primer libro Ínaco llora la pérdida de su hija Io y “with doolefull teares and mone / Augments the waters of his streame” (I, 720-21). Del mismo modo, en el libro sexto, Ovidio narra cómo el llanto de las divinidades, de las ninfas y de los hermanos de Marsias, tras su muerte, provocan el nacimiento de un río: “The fruitfull earth waxt moyst therewith, and moysted did receyve / Their teares, and in hir bowels did of the same conceyve” (VI, 503-504).

Del mismo modo, en *Henry VI II* el rey muestra un dolor inmenso ante la muerte de Gloucester señalando que su corazón “is drowned with grief, / Whose flood begins to flow within mine eyes” (III, i, 198-99). Ante la visión del rey, la reina señala que, en su viaje a Inglaterra, “the pretty vaulting sea refused to drown me, / Knowing that thou wouldst have me drowned on shore / With tears as salt as sea” (III, ii, 94-96). Poco más tarde, será la reina quien, tras el exilio de Suffolk, se presenta “with the southern clouds contend[ing] in tears, / Theirs for the earth's increase, mine for my sorrows?” (III, ii, 384-85). El dolor de Titus ante la orden de ejecución de sus dos hijos, acusados de matar a Bassianus, se expresa también en estos mismos términos, en los que se nos presenta el llanto como una lluvia que, esta vez, no ahoga la tierra, sino que le ofrece como alimento sus lágrimas a cambio de la sangre de sus hijos:

Titus: For these two, Tribunes, in the dust I write
 My heart's deep languor and my soul's sad tears.
 Let my tears stanch the earth's dry appetite;
 My sons' sweet blood will make it shame and blush.
 (Exeunt all but Titus)

⁴⁵ Véase también *Henry VI III* III, iii, 13-14.

O earth, I will befriend thee more with rain
That shall distil from these two ancient ruins
Than youthful April shall with all his showers.
In summer's drought I'll drop upon thee still.
In winter with warm tears I'll melt the snow
And keep eternal springtime on thy face,
So thou refuse to drink my dear sons' blood (III, i, 12-22).

En *Henry VI III* observamos también el dolor de York ante el asesinato de su hijo Rutland a manos de Clifford y la reina: "See, ruthless Queen, a hapless father's tears. / This cloth thou dipped'st in blood of my sweet boy, / And I with tears do wash the blood away" (I, iv, 152-169). Esta misma imagen de las lágrimas limpiando la sangre de las heridas aparece ya en Ovidio en el libro cuarto. Tisbe observa a Píramo muerto y "taking him between his armes did wash his wounds with teares" (IV, 169)⁴⁶. Los versos en los que Titus describe su desesperación como la de un hombre indefenso sobre una roca en medio de una tempestad en el mar muestran una impulsiva tempestad interna que el protagonista sufre y a la que York también hace alusión:

York: For raging wind blows up incessant showers,
And when the rage allays, the rain begins.
These tears are my sweet Rutland's obsequies,
And every drop cries vengeance for his death
'Gainst thee, fell Clifford, and thee, false Frenchwoman (I, iv, 145-49).

Al igual que observaremos claramente en el caso de *King Lear*, las obras históricas presentan numerosas escenas en las que los personajes identifican su dolor con una tempestad o una tormenta. En *Henry VI III* presenciamos una escena en la que el rey observa cómo en el campo de batalla un padre asesina a su hijo y un hijo asesina a su padre. La escena muestra las consecuencias extremas de una situación de conflicto civil, en la que se produce la destrucción del seno familiar y, por extensión, la aniquilación del reino. En esta escena, de nuevo, Shakespeare nos muestra la imagen de dolor de un padre ante la muerte de su hijo, esta vez por sus propias manos: "See, see, what showers arise, / Blown with the windy tempest of my heart" (II, v, 85-86).

Otra de las escenas que muestran esta tormenta espiritual de los personajes la encontramos en *Richard III* en la escena en la que Clarence narra un sueño que tiene la noche anterior a ser

⁴⁶ La imagen de las lágrimas limpiando la sangre de las heridas que sufre el cuerpo político aparece en *Henry VI III*, iii, 54-57. Véase también *Henry VI III* V, ii, 37-38.

asesinado por ordenes de su propio hermano. Clarence señala el sueño como la imagen de “the tempest to my soul”⁴⁷:

Clarence: Methought that Gloucester stumbled, and in falling
 Struck me—that sought to stay him—overboard
 Into the tumbling billows of the main.
 O Lord! Methought what pain it was to drown,
 What dreadful noise of waters in my ears,
 What sights of ugly death within my eyes.
 Methoughts I saw a thousand fearful wrecks,
 Ten thousand men that fishes gnawed upon,
 Wedges of gold, great ouches, heaps of pearl,
 Inestimable stones, unvalued jewels,
 All scattered in the bottom of the sea (I, iv, 18-28).

La muerte y la desesperación junto a la traición y a la violencia se identifican, al igual que en *Titus*, con la acción de ser atrapado por el mar y de ser engullido por las fuerza de las olas. Observamos también, en estos versos, la continua reiteración que Shakespeare hace de la imagen de la descomposición del cuerpo como continua alusión al caos político que estas obras presentan. En esta incertidumbre política, Shakespeare define al hombre como un marinero expuesto a toda serie de imprevistos y preparado ante cualquier adversidad. La traición, los enfrentamientos políticos, la usurpación del poder, la ambición o la ineficacia en el ejercicio del poder pueden hacer caer al hombre y al Estado en la oscuridad política, es decir, en las profundas y oscuras entrañas del mar. Sobre este tema reflexiona Hastings poco antes de ser decapitado tras enfrentarse políticamente a Richard:

Hastings: O momentary grace of mortal men,
 Which we more hunt for than the grace of God.
 Who builds his hope in air of your good looks
 Lives like a drunken sailor on a mast,
 Ready with every nod to tumble down
 Into the fatal bowels of the deep (III, v, 96-101).

Si el hombre es identificado con un marinero, el Estado es comparado con un barco que sufre las inclemencias del tiempo. Ante la ofensiva desde Irlanda de Cade y de los ejércitos de York, el rey en *Henry VI II* lamenta el estado en el que se encuentra el reino y señala: “Thus stands my state, `twixt Cade and York distressed; / Like to a ship that, having `scaped a tempest, / Is

⁴⁷ La imagen de la tempestad del alma aparece también en *King John* V, ii, 47-53.

straightway calmed and boarded with a pirate” (IV, ix, 31-33). Es relevante destacar que la imagen del Estado identificado con un barco ya la utilizó Horacio en poemas como el siguiente:

¡Insólitas olas, nave, al mar te arrastran!
¿Qué haces? Busca el puerto y ancla firmemente!
¿No ves que está tu banda
sin remos y el veloz Áfrico

averió tu mástil y los cables gimen
y el casco sin cinchos no es fácil que pueda
al piélago imperioso
afrontar? No están enteras

tus velas, te faltan efigies divinas
a las que invocar si este mal no ceja.
Aunque, ¡oh, pónico, pino,
hijo de una noble selva!

de tu inútil raza te jactes y nombre,
el pávido nauta no cree en pintadas
popas. ¡Cuida no seas
juguete del huracán!

Tú que mi inquietud y mi tedio fuiste
y ahora eres mi amor y grave cuidado,
huye del mar que baña
las Cícladas refulgentes (115)⁴⁸.

En *Titus* es el propio general el que, tras las victorias conseguidas en la batalla vuelve a Roma “as the bark that hath discharged his freight / (...) with precious landing to the bay” (I, i, 74-75). Frente a la majestuosidad de la llegada de Titus, en *Richard III* observamos cómo, bajo una apariencia de falsa humildad, Richard acaba aceptando el trono identificándose a sí mismo, esta vez, con un barco debilitado que no es capaz de navegar en el amplio y poderoso mar que simboliza el Estado:

Richard: Yet so much is my poverty of spirit,
So mighty and so many my defects,
That I would rather hide me from my greatness
Being a bark to brook no mighty sea (III, vii, 158-61).

⁴⁸ Esta cita procede de la edición bilingüe que de las *Odas y Epodos* realizan Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal (1990). Según los editores, “el poema, según ya explicaba Quintiliano (*Inst.* VIII 6, 44), es una alegoría, en la que, bajo la imagen de la nave, el poeta se refiere al estado. Es imitación de Alceo (frs.6 y 326 L.-P). La imagen del estado, sin embargo, se había hecho tradicional (estaba también en Teognis, en los trágicos, en Cicerón)” (1990: 120).

Aaron proclama que la venganza de Tamora supondrá el naufragio de Roma (II, i, 25); tras la decapitación de Quintus y Martius, Marcus señala que la hora de la venganza de los Andronici ha llegado, ya que “now is a time to storm” (III, i, 262); y Aaron aconseja a Chiron y a Demetrius mantener en secreto el nacimiento de su hijo “to calm this tempest whirling in the court” (IV, ii, 159). La inestabilidad política, la confusión y los conflictos que observamos en las obras históricas son, del mismo modo, comparados con fuertes vientos, violentas mareas, tempestades y tormentas⁴⁹. Ante la mala gestión política del rey en *Richard II*, Northumberland y Ross describen cómo el país se encuentra sumido en una gran tempestad a la cual no son capaces de enfrentarse:

Northumberland: His noble kinsman. Most degenerate King!
 But, lords, we hear this fearful tempest sing,
 Yet seek no shelter to avoid the storm.
 We see the wind sit sore upon our sails,
 And yet we strike not, but securely perish.

Ross: We see the very wreck that we must suffer,
 And unavoided is the danger now
 For suffering so the causes of our wreck (II, i, 262-69).

Además de definir al Estado como un barco o como el majestuoso mar y a las situaciones políticas conflictivas como naufragios, tormentas o tempestades, las consecuencias de tales discordias, es decir, las guerras y las batallas son descritas en estos mismos términos. En *Henry VI III* el rey observa cómo la batalla:

King: Now sways it this way like a mighty sea
 Forced by the tide to combat with the wind,
 Now sways it that way like the selfsame sea
 Forced to retire by fury of the wind.
 Sometime the flood prevails, and then the wind;
 Now one the better, then another best—
 Both tugging to be victors, breast to breast,
 Yet neither conqueror nor conquerèd (II, v, 1-12)⁵⁰.

En *Henry V* Exeter describe la fuerza que adquirirán los ejércitos del rey frente al monarca francés si éste no cede los territorios que legítimamente *Henry V* reclama en estos versos:

Exeter: Therefore in fierce tempest is he coming,

⁴⁹ La imagen de la tormenta como metáfora del caos político aparece también en *Henry VI III* III, iii, 47-48.

⁵⁰ Véase también *King John* V, i, 5-21; *Henry VI II*, III, i, 348-54; *Richard II*, II, iii, 11; *Richard II*, III, ii, 11, 27-44.

In thunder and in earthquake, like a Jove,
That if requiring fail, he will compel;
And bids you, in the bowels of the Lord,
Deliver up the crown, and to take mercy
On the poor souls for whom this hungry war
Opens his vasty jaws; and on your head
Turns he the widows' tears, the orphans' cries,
The dead men's blood, the pining maidens' groans,
For husbands, fathers, and betrothèd lovers
That shall be swallowed in this controversy.
This is his claim, his threat'ning, and my message—
Unless the Dauphin be in presence here,
To whom expressly I bring greeting too (II, iv, 99-112).

De nuevo, Shakespeare reúne en estos versos dos campos léxicos fundamentales en *Titus Andronicus*; por un lado, la fuerza de la tempestad y, por otro, términos como “bowels”, “hungry war”, “vasty jaws” y “swallowed”. *Henry V* es una de las obras que más desarrolla este segundo tipo de términos, donde, por ejemplo, las traiciones se definen como “capital crimes chewed, swallowed, and digested” (II, ii, 55).

En *Henry VI III*, *King John* y *Richard II* la desestabilización política y la violencia que provocan las rebeliones internas frente a la autoridad o los enfrentamientos contra fuerzas invasoras extranjeras provocan metafóricamente el desvío y desbordamiento de los cauces de ríos. Por ejemplo, en *King John*, observamos cómo el rey lamenta la violencia del ataque francés, que impide el discurrir pacífico de las aguas:

King John: France, hast thou yet more blood to cast away?
Say, shall the current of our right run on,
Whose passage, vexed with thy impediment,
Shall leave his native channel and o'erswell
With course disturbed even thy confining shores,
Unless thou let his silver water keep
A peaceful progress to the ocean? (II, i, 334-40)⁵¹.

En *Henry IV II* Hal, tras ser coronado como Henry V, señala que, tras un periodo de abandono de sus responsabilidades políticas, asume su cargo y toma las riendas políticas de un país que pretende llevar a la prosperidad. La vuelta a la estabilidad política es identificada con la tranquilidad en las mareas y una vuelta de las aguas a su cauce:

King Henry V: The tide of blood in me

⁵¹ Esta misma imagen aparece en *Richard II III*, ii, 106-111 y en *Henry VI III IV*, viii, 52-57.

Hath proudly flowed in vanity till now.
 Now doth it turn, and ebb back to the sea,
 Where it shall mingle with the state of floods,
 And flow henceforth in formal majesty.
 Now call we our high court of parliament,
 And let us choose such limbs of noble counsel
 That the great body of our state may go
 In equal rank with the best-governed nation (V, ii, 129-37).

5.3. *Titus Andronicus* y las tragedias: *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* y *Macbeth*

En nuestro comentario sobre la producción que Peter Brook hizo de la obra en 1955 recogíamos en nota a pie de página la crítica que J.C.Trewin realizó a la interpretación que de Titus hizo Lawrence Olivier:

When Titus appeared in triumph from the Goths, he was a veteran white-haired warrior, a man desperately tired. All the lines of his body dropped; his eyes, among the seamed crowsfeet, were weary (...) At once Titus become real to us, and having fixed him as a man, Olivier was able to move into a wider air, to expand him to something far larger than life-size, to fill stage and theatre with a swell of heroic acting (...) Presently we understood that the man we had seen at Olivier's entrance was a close relative of the Lear we had known long before: the old man on the edge of the gulf. Lear became identified with the storm in his mind, Titus with the sea (citado en Metz 1977: 162).

El enfoque de Brook y la interpretación de Olivier responden a una opinión bastante generalizada de un cierto sector de la crítica que ven en Titus un esbozo de lo que más tarde será Lear⁵². Ambos protagonistas presentan el declive de un hombre que, en su doble condición de padre y

⁵² Sommers señala: "Titus enters, victorious in the epic grandeur of a funeral procession, assuming power over the symbolic contestants of the imperial seat (...) Like Lear, he is to become the unforeseeing arbiter of his own fate, (...) Titus's fundamental error is thus manifest: he loses sight of the supreme Roman values, electing to throw the people's suffrages upon the worthless elder brother. This failure initiates his tragedy. The decision is not, apparently, a sudden one, but Titus's trust is misplaced, and its motive sentimental – here, as elsewhere, he resembles Lear" (1960: 280). Brower afirma: "[in *Titus*] there are unmistakable parallels with the beginning of *King Lear*. A quarrelsome old man surrounded by his children, 'shaking all cares' of state, divorces his 'one time daughter', though his best adviser tells him he is wrong; and after the event another child remarks that 'he hath ever but slenderly known himself (...) Critical moments emerge and motives appear that anticipate the alternation in *King Lear* between hero-king and sufferer' (1971: 181). Para Hunter "King Lear can be regarded as in some ways a reworking of themes from *Titus Andronicus*. We have the same grieved and deprived father, hounded from dignity into madness by a malignant group whose authority comes from his gift, and rescued in the end by a foreign invasion led by his loyal child" (1974: 2). Frente a la postura de Virgil Whitaker que considera que "Titus offers a real prophecy of the great tragic heroes, especially of Brutus" (citado en Teller 1978: 346), Teller declara: "I would suggest that the Lear of Act I is an even closer parallel. Like Lear, Titus rejects a basic human value, in this case mercy, and so may be said to lose the right to call upon it in his need" (1978: 346). Más adelante Teller señala también que "like Lear, he is a rather terrible old man who suffers as a result of his actions, although, unlike Lear, he is not purified by his sufferings" (1978: 350).

gobernante, experimenta las pasiones violentas a las que les conduce un sufrimiento extremo⁵³. Referido a lo largo de toda la obra como “old Andronicus”, Titus señala cómo su cuerpo “shakes for age and feebleness” (I, i, 191) y define su dolor como “deep extremes” (III, i, 16), “sorrows deep” (III, i, 17) y “passions bottomless” (III, i, 18). Lear es igualmente caracterizado al ser descrito como “a poor old man, /As full of grief as age, wretchèd in both” (II, iv, 267-68). Pese a que en un principio en *Titus* se produce un enfrentamiento entre padres e hijos, sin embargo, el dolor del protagonista es ocasionado por la destrucción de su familia y, sobre todo, por la violación de Lavinia. En *King Lear*, por el contrario, es el enfrentamiento entre padre e hijos el que produce, no sólo la desintegración familiar y el desorden político en la obra, sino principalmente el ocaso personal de Lear. Pese a estas diferencias, el universo dramático que Shakespeare crea en ambas obras es descrito a la perfección en las siguientes palabras de Gloucester:

Love cools, friendship falls off, brothers divide; in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked 'twixt son and father. This villain of mine comes under the prediction: there's son against father. The King falls from bias of nature: there's father against child. We have seen the best of our time. Machinations, hollowness, treachery, and all ruinous disorders follow us disquietly to our graves (I, ii, 106-114).

El tono senequista de las palabras de Gloucester⁵⁴ nos hace ver que la atmósfera sombría y macabra dominada por la traición y los enfrentamientos familiares y políticos que veíamos en *Titus* es reiterada casi con total exactitud en *King Lear*.

Junto a la creación de este espacio funesto en ambas obras, el dolor que sus protagonistas expresan es plasmado a través de un mismo tipo de imágenes. Tal y como Trewin señala en su crítica a Brook, “the man we had seen at Olivier’s entrance was a close relative of the Lear we had known long before: the old man on the edge of the gulf. Lear became identified with the storm in

⁵³ Algunos críticos han visto en *Titus Andronicus* una tragedia en estado germinal, es decir, una anticipación de lo que serán obras como *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* y *Macbeth*. Palmer, por ejemplo, señala: “The play is rich in dramatic and stylistic invention, and so full of analogues to its own art that it might be described as Shakespeare’s thesis in tragedy, anticipating many of the formal techniques and devices used in the later tragedies” (1972: 338-339). Según Teller, “*Titus Andronicus*, Shakespeare’s earliest tragedy, is generally given scant or no attention by the critics. It cannot be denied that it contains less of Shakespeare’s greatness than any of the other tragedies, but it demonstrates in embryo many of the techniques of characterization and plot construction that he developed in his greater works” (1978: 343). Baal destaca “[the] apprentice-like nature of an early play which already signals the great tragedies of Shakespeare’s mature period” (1991: 110). Para Larry S. Champion, en “*Titus Andronicus* and Shakespeare’s Tragic Perspective”, “*Titus Andronicus* as an Elizabethan tragedy is embryonic. But its unrealized potential does indeed provide a guideline to the various aspects of dramatic form with which Shakespeare is to experiment in his subsequent early tragedies and through which he is to achieve the firm tragic perspective of his major work (1971: 259).

⁵⁴ Recordemos nuestro análisis del conflicto familiar en los textos de Séneca.

his mind, Titus with the sea”⁵⁵. Es interesante destacar que, pese a que en Titus Shakespeare todavía no nos presenta una complejidad psicológica como la de Lear o Hamlet, sin embargo, el momento en el que Titus se presenta metafóricamente indefenso ante la fuerza devastadora del mar, apunta hacia la dirección que Shakespeare desarrollará en sus obras posteriores. No hay ningún momento en el que Titus muestre el dolor, la duda, la lucha y el debate interno que observamos en Lear, en Othello, en Macbeth y, sobre todo, en Hamlet. Sin embargo, la pincelada de proyección interna que Shakespeare refleja tímidamente en las siguientes palabras de Titus será ampliada de manera gigantesca en la plasmación del dolor de Lear:

Titus: For now I stand as one upon a rock
 Environed with a wilderness of sea,
 Who marks the waxing tide grow wave by wave,
 Expecting ever when some envious surge
 Will in his brinish bowels swallow him (III, i, 93-97).

El aislamiento, el desamparo y el abandono metafórico al que está expuesto Titus en estas palabras se transforman en una doble realidad física y espiritual en el caso de Lear, que se presenta como indefenso ante la fuerza implacable de la tormenta: “Here I stand your slave, / A poor, infirm, weak and despised old man” (III, ii, 14-15). A diferencia de lo que vemos en *Titus*, en *King Lear* Shakespeare nos presenta una escenificación que actúa de modo paralelo al mundo interior del protagonista. Lear sufre físicamente las agresiones del temporal a la vez que reconoce que la tormenta real es la interna:

Lear: When the mind’s free,
 The body’s delicate. This tempest in my mind
 Doth from my senses take all feeling else
 Save what beats there: filial ingratitude (III, iv, 1215).

La identificación de Titus con los elementos de la naturaleza es completa cuando compara su sufrimiento y rabia con la furia del mar ante los efectos de la tempestad en los versos más laureados de la obra:

Titus: When heaven doth weep, doth not the earth o’erflow?
 If the winds rage, doth not the sea wax mad,
 Threat’ning the welkin with his big-swoll’n face?

⁵⁵ Arun K. Dasgupta establece un nexo entre las imágenes del mar en *Titus* y de la tormenta en *King Lear* en su artículo “The Interplay of Fortune and Freedom: A Shakespearean Theme” (1982-83).

And wilt thou have a reason for this coil?
I am the sea. Hark how her sighs doth blow.
She is the weeping welkin, I the earth.
Then must my sea be movèd with her sighs,
Then must my earth with her continual tears
Become a deluge overflowed and drowned (III, i, 222-230).

De igual modo, Lear, identificado con “the vexed sea” (IV, iv, 2), se alía con la fuerza destructora de la tempestad reclamando mayor crudeza y rigor contra la propia naturaleza:

(Storm still. Enter King Lear and his Fool)
Lear: Blow, winds, and crack your cheeks! Rage, blow,
You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!
You sulph’rous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head; and thou all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o’ th’ world,
Crack nature’s moulds, all germens spill at once
That makes ingrateful man. (III, ii, 1-9).

Lo que en *Titus* sólo constituye un elemento retórico que ayuda a Shakespeare a expresar simplemente el dolor del protagonista, en *King Lear* se transforma en un elemento escénico que aúna la problemática familiar y política, es decir, las consecuencias de la ingratitud de las hijas de Lear, con un claro interés en reflejar una problemática universal, la ingratitud del género humano. Mientras que en *Titus* las metáforas en las que aparece la fuerza de los elementos mantienen aún el convencionalismo retórico procedente, como ya vimos, de textos senequistas y compartido por obras como *Selimus* o *The Spanish Tragedy*⁵⁶, en *King Lear* la tempestad constituye el espacio central del texto en el cual se produce la transición de una temática particular a una general⁵⁷. Más allá del formalismo retórico, el temporal es utilizado por Shakespeare para dar paso a reflexiones de tipo filosófico, ausentes en *Titus*.

En estos versos de Lear percibimos otro de los temas centrales en *Titus* y desarrollados con particular atención en *King Lear*. Lear pretende la destrucción de “the thick rotundity of the world”

⁵⁶ Véase el apartado 4.3.4.2 en el que tratamos la violencia como causa de la desintegración política y emocional de los personajes en *Titus Andronicus* y en obras de su entorno literario.

⁵⁷ Wilson Knight en *The Crown of Life* (1947) afirma: “In Macbeth and Lear the Shakespearian symbol of tragic conflict – the storm or tempest – which had lent splendour to Julius Caesar, but had been avoided in the problem plays and only curiously and half-heartedly wedged into the plot of Othello, now recurs in full force. Storm in the elements accompanies the thunder and lightning of the passionate heart of man. In Lear the suffering of mankind is sublimated into noble, stoic destiny: Lear, Gloucester, Cordelia, Kent, Edgar, the Fool, endure their lot, and are aureoled with the halo of suffering. The play is a play of ‘creative suffering’” (1985: 11).

(III, ii, 7), “nature’s moulds” (III, ii, 8) y “all germens” (III, ii, 8). La imagen de infecundidad que estos términos reflejan es reiterada por Lear, por ejemplo tras su enfrentamiento con Goneril:

Lear: Hear, nature; hear, dear goddess, hear:
 Suspend thy purpose if thou didst intend
 To make this creature fruitful.
 Into her womb convey sterility.
 Dry up in her the organs of increase,
 And from her derogate body never spring
 A babe to honour her. If she must teem,
 Create her child of spleen, that it may live
 And be a thwart disnatured torment to her (I, iv, 272-80).

En *King Lear* la imagen de la madre es identificada con elementos diabólicos y destructivos en los versos en los que se compara el sufrimiento que padece Lear con la histeria, también llamada “womb disease” o “the mother”. Ya comentábamos que durante los siglos XVI y XVII se consideraba que la histeria procedía de una irregularidad en el funcionamiento del útero, considerado como un órgano cuyas disfunciones producían problemas emocionales y mentales⁵⁸. Lear exclama: “O, how this mother swells up toward my heart! / Hysterica passio, down, thou climbing sorrow” (II, iv, 54-55). En *Titus* se presenta también un ataque a la función reproductora de la madre, que adquiere tonos negativos, no sólo por presentar la imagen de Tamora, que ordena el asesinato de uno de sus hijos y acaba comiéndose a otros dos, sino también por la identificación verbal que se establece entre la fosa, el elemento más sangriento, violento y central en *Titus*, con “a swallowing womb” (II, ii, 239). En *King Lear* el carácter agresivo e infernal de la sexualidad femenina es señalado por Lear en una descripción del cuerpo femenino, en el que, de nuevo, aparece la íntima relación que ya aparecía en *Titus* entre la fosa, el infierno, la violencia, la destrucción y la sexualidad femenina. Es interesante destacar en la siguiente descripción que Lear hace de la mujer la utilización de términos como “sulphurous”, presente como hemos visto también en la invocación que Lear hace a los elementos (III, ii, 4), en la que la tempestad material y mental del protagonista apuntan hacia la descomposición e infertilidad, no sólo del género humano, sino de la propia naturaleza, que también Hamlet describe como “sterile promontory” (II, ii, 299), “a foul and pestilent congregation of vapours” (II, ii, 303):

Lear: Down from the waist

⁵⁸ Véase nuestro análisis sobre la crítica feminista y el estudio que hacemos sobre las connotaciones del útero y la sexualidad femenina a finales del siglo XVI.

They're centaurs, though women all above.
But to the girdle do the gods inherit;
Beneath is all the fiend's. There's hell, there's darkness,
there is the sulphurous pit, burning, scalding, stench,
consumption. Fie, fie, fie; pah, pah! Give me an ounce
of civet, good apothecary, sweeten my imagination.
There's money for thee (IV, vi, 124-32).

Estos versos presentan gran similitud con la descripción que Ovidio hace la diosa del mar Escila:

Uppon the leftsyde restless Cahrybdis ay dooth beate them,
And swalloweth shippes and spewes them up as fast as it dooth eate them.
And Scylla beateth on theyr ryght: which from the navell downe
Is patched up with cruell cures: and upward too the crowne
Dooth keepe the countenance of a mayd (XIII, 865-69).

En Ovidio hay continuas referencias a los dioses del mar. El mar es uno de los espacios que propician un proceso de transformación y regeneración. Pero a la vez, al igual que en *Titus* y en *King Lear*, es un elemento que arrastra, que devora y destruye. Ovidio nos presenta en el primero de sus libros la destrucción del mundo en estos versos:

Th'outragious swelling of the Sea the lesser hillockes drwonde.
Unwonted waves on highest tops of mountaynes did rebownde.
The greatest part of men were drownde, and such as scapte the floode
Forlorne with fasting overlong did die for want of foode (I, 362-65).

El poder destructor del mar y del elemento femenino se unen tanto en Ovidio como en Shakespeare. La actitud de Ronan y Goneril hace que la mujer en general sea descrita en la obra con los mismos términos con los que se identifica a Tamora en *Titus*. Es decir, las mujeres son identificadas como “monsters” (III, vii, 101), “tigers” (IV, ii, 40), “barbarous” (IV, ii, 43), “degenerate” (IV, ii, 43), “devil” (IV, ii, 59), “fiend” (IV, ii, 60). En *Titus* Tamora es identificada con una amenaza contra el orden político. En el caso de *King Lear* la mujer se presenta como un claro obstáculo al orden natural. Es decir, un obstáculo a lo que Lear llama “the offices of nature, bond of childhood, / Effects of courtesy, dues of gratitude” (II, iv, 172-74). La ingratitud destruye esa armonía físicamente e instintivamente natural entre padres e hijos, reflejada en la obra también en la relación entre Edmund y Gloucester. Lear define a sus hijas como “a disease that's in my flesh” (II, iv, 217) o “a plague-sore or embossed carbuncle / In my corrupted blood (II, iv, 218-19).

La corrupción del orden natural que presentan ciertos personajes femeninos en Shakespeare se ve reflejada también en las connotaciones que recibe la imagen de la leche materna. La relación de subordinación de Saturninus con respecto a Tamora la observamos en la relación de Albany con Goneril, quien lo describe como “[a] milk-livered man” (IV, ii, 50) guiado por “[a] milky gentleness” (I, iv, 338), y en la de Macbeth con Lady Macbeth, quien considera un defecto estratégico las cualidades de la naturaleza de su marido “too full o’th’ milk of human kindness” (I, v, 16)⁵⁹. Es decir, la leche, identificada con la función materna, es símbolo de debilidad y flaqueza política.

La construcción que de Tamora hace Shakespeare no hace sino perfilar las líneas dramáticas sobre las que se sostiene principalmente el personaje de Lady Macbeth. Shakespeare nos presenta en Tamora un personaje femenino que adopta una posición de poder dominada por la crueldad y la hipocresía. Esta imagen se une a la visión de Tamora como una madre cuya leche materna no transmite afectividad a sus hijos, sino sentimientos agresivos, brutales e inhumanos, tal y como oímos decir a Lavinia al dirigirse a Chiron y a Demetrius: “The milk thou suckst from her did turn to marble / Even at thy teat thou hadst thy tyranny” (II, ii, 143-44). Lavinia describe a Tamora como “[a] beastly creature, / The blot and enemy to our general name” (II, ii, 182-83). En *Macbeth* es Lady Macbeth quien se desliga a sí misma de las características que definen tradicionalmente a su sexo como maternal y piadoso, al implorar ayuda a los espíritus del mal:

Lady Macbeth: (...) [to] unsex me here,
 And fill me from the crown to the toe top-full
 Of direst cruelty. Make thick my blood,
 (...)
 Come to my woman’s breasts,
 And take my milk for gall, you murd’ring ministers,
 Wherever in your sightless substances
 You wait on nature’s mischief (I, v, 40-42; 46-49)⁶⁰.

La percepción que *Titus* ofrece de la sexualidad femenina y de la maternidad como elementos brutales y sanguinarios es una de las piezas centrales que definen el personaje de Lady Macbeth, que supera la crueldad de Tamora en su deseo de destruir a los Andronici: “Massacre them all, /

⁵⁹ Las citas de *Macbeth* corresponden a la edición realizada por Nicholas Brooke (1994) incluida en la serie World’s Classics.

⁶⁰ Wilson Knight, en *The Imperial Theme* (1931) analiza la actitud de Macbeth y concluye que “this is a play of things outside nature, of ‘sightless substances’. She goes on to pray that ‘thick night’ and hell-smoke may hide her deed from her eye. That is our usual contrast: blackness, nothingness, and life-form of nature, of sense. The evil torments nature” (1975: 146).

And raze their faction and their family” (I, i, 455-56). Es natural en estos momentos recordar a personajes clásicos, como Medea, en la que observamos momentos de crueldad extrema como los que Lady Macbeth nos presenta en estos versos:

Lady Macbeth: I have given suck, and know
How tender ’tis to love the babe that milks me.
I would, while it was smiling in my face,
Have plucked my nipple from his boneless gums
And dashed the brains out, had I so sworn
As you have done to this (I, vii, 54-59).

Pero no es sólo la maternidad asesina la que actúa como vínculo de unión entre Tamora y Lady Macbeth. Las tácticas que ambas protagonistas utilizan a la hora de manipular a Saturninus y a Macbeth son idénticas. Ambas protagonistas utilizan la retórica como principal elemento de persuasión y aconsejan la falsedad como arma esencial. Tamora pretende engañar a Titus a través de la palabra:

Tamora: For I can smooth and fill his aged ears
With golden promises that, were his heart
Almost impregnable, his old ears deaf,
Yet should both ear and heart obey my tongue (IV, iv, 95-98)⁶¹.

Lady Macbeth convencerá a su marido para asesinar a Duncan utilizando los mismos métodos. La similitud retórica de los versos es evidente:

Lady Macbeth: That I may pour my spirits in thine ear
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crowned withal (I, v, 23-27).

Mientras que Tamora aconseja a Saturninus “[to] dissemble all your griefs and discontents” (I, i, 448), Lady Macbeth sugiere a su marido:

Lady Macbeth: (...) to beguile the time,
Look like the time; bear welcome in your eye,
Your hand, your tongue; look like the innocent flower,
But be the serpent under ’t (I, v, 62-65)⁶².

⁶¹ Véase también *Macbeth* IV, iv, 88-92, 107-111.

Pese a las claras similitudes que ambas protagonistas presentan, observamos que existe un elemento de gran valor dramático en Lady Macbeth ausente en Tamora. Lady Macbeth sufre una transformación psicológica que Shakespeare no concede todavía a la emperatriz goda. En Lady Macbeth observamos “a great perturbation in nature” (V, i, 9) y “[a] slumbering agitation” (V, i, 11) que la conduce a la muerte. En las primeras escenas Lady Macbeth nos presenta la imagen de la maldad en claro contraste con la visión de una mujer aterrorizada ante la revelación de la verdad a finales de la obra. En el último acto observamos la imagen de Lady Macbeth intentando borrar toda huella del crimen de Duncan en el acto reiterado de lavarse las manos y expresando verbalmente el conflicto mental que la lleva a la locura y a la muerte: “Wash your hands, put on your night-gown, look not so pale: I tell you yet again Banquo’s buried: he cannot come out on’s grave” (V, i, 59-61).

No debemos olvidar que entre *Titus* y *Macbeth* existe también una clara relación por el carácter emblemático que en ambas obras posee la imagen de la mano. Si, como ya vimos, en *Titus* la mano separada del cuerpo connota la autoridad política de los Andronici⁶³, en *Macbeth* la mano actúa como una pieza que, aunque también cargada de connotaciones políticas, se presenta principalmente desde una perspectiva más psicológica. Algunos de los momentos cruciales en el texto en los que Macbeth expresa sus dudas, deseos y temores siempre giran en torno a la imagen de la mano. Tras asesinar a Duncan Macbeth exclama: “What hands are here? Ha, they pluck out mine eyes. / Will all great Neptune’s ocean wash this blood / Clean from my hand?” (II, ii, 58-60). Comparemos esta escena con el momento en el que en *Hamlet* Claudius desea poder borrar las huellas de su crimen:

Claudius: What if this cursed hand
Were thicker than itself with brother’s blood,
Is there not rain enough in the sweet heavens
To wash it white as snow? (III, iii, 43-46).

Pero, sin lugar a dudas, en *Macbeth* la escena de la daga es la más significativa⁶⁴:

Macbeth: Is it a dagger which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee.
I have thee not, and yet I see thee still.

⁶² Véase también *Macbeth* I, vii, 82-83; III, i, 36-37.

⁶³ Véase el análisis que hacemos de aquellos estudios que ven en la obra un claro valor emblemático.

⁶⁴ Véase también *Macbeth* II, ii, 58-64.

Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? Or art thou but
A dagger of the mind, a false creation
Proceeding from the heat-oppresèd brain? (II, i, 34-40).

Macbeth parece dibujar con sus palabras uno de los emblemas de Claude Paradin, en el que la autoridad real se representa con la imagen de una mano sosteniendo un cetro en forma de espada (véase apéndice 11-b, c, d, e). Pero el carácter emblemático de dicha escena adquiere un doble significado. Por un lado, la imagen mental que Macbeth dibuja con sus palabras señala la representación de la autoridad monárquica, ya que el asesinato de Duncan lo convertiría en rey. Por otro lado, las intenciones de Macbeth identifican dicho emblema con la usurpación del poder a través de la violencia. El carácter pictórico de dicha escena, por lo tanto, convierte la autoridad real en sinónimo de traición y crimen. Además de la complejidad que adquiere el carácter emblemático de la escena, la carga psicológica es muy significativa, ya que Shakespeare nos presenta a un personaje con una naturaleza compleja, en la que alberga dudas y miedos que los personajes de *Titus* no transmiten.

Las tácticas de manipulación que utilizan Tamora y Lady Macbeth son las mismas que utiliza Aaron. Si en Tamora observamos la génesis y el fundamento de la creación de Lady Macbeth, en Aaron observamos cómo Shakespeare traza tímidamente el diseño de personajes como Iago o Edmund. Mientras que en Aaron observamos a un personaje sin ninguna evolución dramática, que responde todavía en muchos aspectos a la caracterización del “Vice”, en Iago y Edmund nos encontramos ante dos de los personajes más complejos de Shakespeare. Al igual que Aaron, tanto Iago como Edmund utilizan el engaño, la manipulación y el ingenio en sus planes⁶⁵. Con expresiones que nos recuerdan a las de Tamora y Lady Macbeth, Iago, por ejemplo, decide “pour this pestilence into his ear” (II, iii, 346), al referirse a la manipulación a la que será sometido Othello. Sin embargo, mientras que Aaron actúa principalmente como una convención teatral más en escena con claro tintes grotescos, mordaces y sangrientos, en Iago y en Edmund Shakespeare nos presenta a dos personajes cuyas actuaciones se llevan a cabo gracias al profundo conocimiento que ambos tienen de la condición humana. La definición que de Iago hace Othello podría atribuirse también a Edmund, es decir, ambos conocen “all qualities with a learnèd spirit / Of human dealings” (III, iii, 256-57). Tanto Iago como Edmund creen en la fuerza de la voluntad y la inteligencia humanas frente al poder del destino, los astros o la intervención divina como métodos

⁶⁵ Véase *Othello* I, i, 42-66; II, i, 163-73. Las citas de *Othello* corresponden a la edición realizada por Kenneth Muir (1996) en The New Penguin Shakespeare.

para manipular los acontecimientos y conseguir sus objetivos. Recordándonos las siguientes palabras de G. Pico de la Mirándola en su *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486): “Dios Padre sembró en el hombre al nacer toda clase de semillas, gérmenes de vida de toda índole. Florecerá y fructificará dentro del hombre lo que cada individuo cultivare” (1993: 123), Iago proclama que “our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners” (I, iii, 317). Con una postura claramente maquiavélica, Edmund se enfrenta a afirmaciones como la de Kent: “It is the stars, / The stars above us govern out conditions” (146)⁶⁶:

Edmund: This is the excellent foppery of the world: that
when we are sick in fortune—often the surfeits of our
own behaviour—we make guilty of our disasters the
sun, the moon, and stars (I, ii, 118-21).

Recordemos las palabras de Maquiavelo en *El Príncipe* (1532) con respecto a la Fortuna:

No ignoro que muchos han tenido y tienen la convicción de que las cosas del mundo son dirigidas por la fortuna y por Dios; que los hombres, con su prudencia, no pueden corregirlas, ni cuentan con medios para hacerlo, por lo que pueden caer en la tentación de dejarse llevar por la suerte y que no es útil esforzarse para cambiar las cosas (...) Yo mismo, pensándolo a veces, me he inclinado a aceptar esa creencia. Mas, para no prescindir totalmente de nuestro libre albedrío, puedo llegar a admitir que la fortuna gobierne la mitad de nuestras acciones, dejando la otra mitad a nuestro arbitrio (1983: 114).

La posición desde la que actúan ambos personajes, expertos en el conocimiento de las reacciones humanas y convencidos de la autoridad que adquieren sus propias decisiones, hace que se conviertan, tal y como señala Harold Bloom, en “free artists of themselves” (1994: 72). Edmund señala: “All with me’s meet that I can fashion fit” (I, ii, 180). Iago confiesa: “I will wear my heart upon my sleeve / For daws to peck at - I am not what I am” (I, i, 65-66). Iago y Edmund actúan como los autores de una trama cuyos personajes, entre los que se incluyen ellos mismos, son modelados según las pautas que van imponiendo a su propia actuación y a la de los demás.

Esta contaminación mimética⁶⁷ hace que Iago y Edmund enfrenten a los personajes al transformar la imagen que unos tienen de otros a través, principalmente, de una habilidad lingüística y psicológica extraordinaria. “Her honour is an essence that’s not seen: / They have it very oft that have it not. / But for the handkerchief” (IV, i, 16-18): esta ingeniosa intervención de Iago señala una de las temáticas más importantes en Shakespeare, presentada ya en *Titus*. Nos

⁶⁶ Véase *King Lear* I, ii, 103-106; II, iv, 50-53; IV, i, 37-38.

⁶⁷ Véase René Girard, *Los fuegos de la Envidia* (1995: 71-79).

referimos a la incapacidad por parte de muchos de los personajes de interpretar adecuadamente lo que ven. Iago otorga autoridad al pañuelo, es decir, a lo material frente a la espiritualidad del honor que en ciertos momentos define como “the immediate jewel of the soul” (III, iii, 154), pero que, en otros, describe como “an idle and most false imposition; oft got without merit and lost without deserving” (IV, i, 16-17). Cargada de distintos significados, opuestos entre sí, Iago crea y modela la realidad que presenta ante sus víctimas. Gracias a esta manipulación, Othello se deja guiar por lo que ve, o por lo que Iago le hace ver.

En *Titus* observamos una continua reiteración de la idea de que “we worldly men / Have miserable, mad, mistaking eyes” (V, ii, 165). Saturninus ejecuta a Quintus y Martius basándose en pruebas falseadas por Aaron y Tamora, y ésta es finalmente engañada por la aparente locura de Titus. Del mismo modo, los errores iniciales de Titus pueden ser interpretados como una falta de visión, esta vez política. El tema de la ceguera es tratado en *Titus* como una referencia física cuando Titus intenta leer y señala que su vista “begin to dazzle” (III, ii, 86) e, incluso, cuando Quintus, guiado por Aaron hacia la fosa, señala: “My sight is very dull, whate’er it bodes” (II, ii, 195). Pero también la falta de visión es interpretada de forma metafórica cuando Titus señala cómo “[his] eyes are cloyed with view of tyranny” (III, ii, 55) y cuando indica, en numerosas ocasiones, que las lágrimas le impiden ver bien:

Titus: Why? I have not another tear to shed.
Besides, this sorrow is an enemy
And would usurp upon my watery eyes
And make them blind with tributary tears (III, I, 267-270)⁶⁸.

En directa conexión con esta temática, en *Titus* debemos señalar también la insistencia que se hace en *King Lear* en mostrar la incapacidad del hombre de discernir el verdadero trasfondo de la actuación humana. Kent es desterrado por oponerse a la decisión de Lear de rechazar a Cordelia y ceder ante la hipocresía de Regan y Goneril:

Lear : Out of my sight!

Kent: See better, Lear, and let me still remain
The true blank of thine eye. (I, i, 158-59).

⁶⁸ Véase también *Titus* II, iii, 52-55; V, iii, 48.

Sin embargo, Lear, cuyos ojos “are not o’ the ’best” (V, iii, 278) y poseen “a dull sight” (V, iii, 279), tampoco es capaz de ver la verdad que encierran las palabras de Kent. Al igual que ocurre en *Titus*, el dolor y las lágrimas le impiden ver bien:

Lear: Old fond eyes,
 Beweep this cause again I’ll pluck ye out
 And cast you, with the waters that you loose,
 To temper clay (I, iv, 298-301).

En estas palabras Lear anticipa uno de los momentos cruciales de la obra, en el que se indica la centralidad del tema que estamos tratando. La escena en la que Cornwall le arranca los ojos a Gloucester no sólo presenta de forma violenta y metafórica la ceguera que reflejan comportamientos como el de Lear o Gloucester, que acepta la veracidad de las palabras de Edmund, sino que también indica la ceguera espiritual del hombre. A finales de la obra nos encontramos con una escena en la que la ceguera de Gloucester actúa como eje central y cuyo análisis nos descubre, de nuevo, ciertos elementos que *King Lear* comparte con *Titus* (IV, vii, 135-177)⁶⁹. La utilización que Lear hace de términos como “squiny”, “blind”, “mark”, “report”, “eye” y “read” en esta escena en la que se enfrenta a un personaje cuyos ojos han sido arrancados nos recuerda a aquella en *Titus* en la que, frente a la imagen de Lavinia sin manos ni lengua, Chiron y Demetrius exclaman:

Chiron: Write down thy mind, bewray thy meaning so,
 And if thy stumps will let thee, play the scribe.

Demetrius: See how with signs and tokens she can scrawl.

Chiron: Go home, call for sweet water, wash thy hands (II, iii, 3-6).

También nos recuerda fragmentos como la siguiente conversación entre Marcus y Titus:

⁶⁹ Gloucester: “O ruined piece of nature! This great world / Shall so wear out to naught. Dost thou know me? Lear: I remember thine eyes well enough. Dost thou / squiny at me? / No, do thy worst, blind Cupid, I’ll not love. / Read thou this challenge. Mark but the penning of it. / Gloucester: Were all thy letters suns, I could not see. Edgar (aside): I would not take this from report; it is, / And my heart breaks at it. Lear (to Gloucester): Read. / Gloucester: What—with the case of eyes? / Lear: O ho, are you there with me? No eyes in your head, / nor no money in your purse? Your eyes are in a heavy / case, your purse in a light; yet you see how this world / goes. Gloucester: I see it feelingly. ear: What, art mad? A man may see how this world / goes with no eyes; look with thine ears. See how yon / justice rails upon yon simple thief. Hark in thine ear: / change places, and handy-dandy, which is the justice, which is the thief? / (...) Get thee glass eyes, / And, like a scurvy politician, seem / To see the things thou dost not. Now, now, now, now! / Pull off my boots. Harder, harder! So. Edgar (aside): O, matter and impertinency mixed— / Reason in madness” (IV, vii, 135-177).

Marcus: Fie, brother, fie! Teach her not thus to lay
Such violent hands upon her tender life.

Titus: How now, has sorrow made thee dote already?
Why Marcus, no man should be mad but I.
What violent hands can she lay on her life?
Ah, wherefore dost thou urge the name of hands
To bid Aeneas tell the tale twice o'er
How Troy was burnt and he made miserable?
O handle not the theme, to talk of hands,
Lest we remember still that we have none.
Fie, fie, how frantically I square my talk
As if we should forget we had no hands
If Marcus did not name the word of hands (III, ii, 21-33).

Dichas escenas comparten con la de *King Lear* un cierto carácter grotesco, ya que sobre el escenario se nos presentan elementos contrarios, que hacen rebajar la intensidad dramática de una situación engendrada por la violencia y la crueldad. Es decir, el espectador se sitúa frente a una imagen de desolación y mutilación cuyo impacto es atenuado a través de una retórica mordaz que concede a tal situación un tono sarcástico y punzante

En este encuentro entre Gloucester y Lear se enfatiza uno de los temas centrales en *King Lear*, es decir, la ceguera y consiguiente corrupción y degeneración social⁷⁰, donde, como señala Lear, “thorough tattered clothes great vices do appear; / Robes and furred gowns hide all” (IV, vii, 166-67). Pero al mismo tiempo la escena nos descubre que, irónicamente, el estado de inestabilidad mental en el que Lear se encuentra le permite reflexionar y distinguir el verdadero significado que se esconde tras las apariencias. Lear, por fin, consigue ver. La expresión de Edgar “O, matter and impertinency mixed—Reason in madness” (IV, vi, 175-176), nos indica el carácter irónico e inesperado de la lucidez espiritual del protagonista.

Pero a la vez, el oxímoron que nos presenta dicha expresión nos traslada de nuevo a otro de los elementos centrales en *Titus*. La obra aparece repleta de un número de relaciones oximorónicas como la establecida entre romanos y godos, civilización y barbarie o razón y locura. Ante el consejo de Marcus a su hermano: “Let reason govern thy lament” (III, i, 219), Titus responde “if there were reason for these miseries, / Then into limits could I bind my woes” (III, I, 220-21). La medida y la razón de Titus se oponen a la intensidad y pasión de sus sentimientos, interpretados por otros personajes como “his ecstasy” (IV, i, 125). Es sólo Saturninus, en un momento en el que finalmente comienza a ver más allá de las apariencias, quien finalmente

⁷⁰ Véase también *King Lear* III, ii, 49-59; II, ii, 79-96.

sospecha que el comportamiento del general representa sólo “feigned ecstasies” (IV, iv, 21). Si, en un principio, es Titus quien no es capaz de ver las intenciones que encierra la actuación de su enemigo, más tarde el general romano se convierte, por el contrario, en la imagen del engaño y la simulación cruciales para sus planes de venganza.

En *Hamlet* ocurre, hasta cierto punto, algo parecido. Shakespeare presenta un texto en el cual la oposición entre razón y locura es central. Hamlet es descrito por los demás personajes como

Ophelia: (...) that noble and most sovereign reason
 Like sweet bells jangled out of tune and harsh,
 That unmatch'd form and feature of blown youth
 Blasted with ecstasy (III, i, 159-62).

Sin embargo, él mismo se define como “not in madness / But mad in craft” (III, iv, 189-90)⁷¹. En *Titus* observamos ciertos elementos que encontramos representados en *Hamlet*, como, por ejemplo, la centralidad del tema de la venganza y, como hemos señalado, el paralelismo entre “[the] feigned ecstasies” (IV, iv, 21) que Saturninus descubre en Titus y lo que Guildenstern define como “crafty madness” (III, i, 8) en el caso de Hamlet. Sin embargo, debemos destacar que en el caso de Titus la locura es principalmente una estrategia que le ayuda a llevar a cabo sus planes de venganza y a cerrar de este modo una obra de marcados tintes senequistas y ovidianos, donde el horror, la sangre y la elaboración retórica constituyen todavía las piezas principales de la construcción dramática del texto. En *Hamlet*, sin embargo, Shakespeare no utiliza la venganza como pieza central de la obra, sino como un elemento argumental que propicia la exposición de disquisiciones filosóficas de un personaje que evoluciona a lo largo de la obra y subordina la acción a la genialidad intelectual y lingüística. Es decir, mientras que en *Titus* lo extremo de la acción es lo que capta la atención del espectador, en *Hamlet* los momentos centrales de la obra nos presentan a Hamlet problematizando aspectos filosóficos como la naturaleza del hombre o la muerte.

Otra de las comparaciones que encontramos en *Titus* es la establecida entre el hombre y las fieras al presentarnos a Roma como “a wilderness of tigers” (III, i, 54) y al definirnos continuamente a personajes como Tamora o Aaron como “ravenous tiger[s]” (V, iii, 5; V, iii, 194). Esta comparación entre el hombre y el animal es continua en obras como *King Lear* o *Hamlet*, en las que se discute, como hemos dicho, la esencia de la naturaleza humana. Hamlet define la razón como principal distinción entre el hombre y el animal en fragmentos como el siguiente:

⁷¹ Véase también *Hamlet* II, ii, 208-11. y II, ii, 374-75.

Hamlet: (...) What is a man
If his chief good and market of his time
Be but to sleep and feed? A beast, no more.
Sure he that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and godlike reason
To fust in us unus'd (IV, iv, 33-39)⁷².

Estos versos nos recuerdan las palabras de Pico de la Mirándola en las que señala las siguientes palabras de Dios a Adán: “Tú mismo te has de forjar la forma que prefieras para ti, pues eres el árbitro de tu honor, su modelador y diseñador. Con tu decisión puedes rebajarte hasta igualarte con los brutos y puedes levantarte hasta las cosas divinas” (1993: 123)⁷³. En este sentido, Hamlet está reconociendo la fuerza de la voluntad del hombre para trazar el rumbo de su vida y convertirse, como veíamos en el caso de Iago y de Edmund, en “a free artist of himself” (Bloom 1994: 72). Sin embargo, al igual que también ocurre en *King Lear*, como veíamos, y siguiendo de nuevo con la temática del enfrentamiento entre elementos opuestos, *Hamlet* es también una obra en la que frente al poder de la actuación humana encontramos una posición que nos recuerda que “our thoughts are ours, their ends none of our own” (III, ii, 208). En ambas obras se señala la necesidad de estar preparados ante las adversidades, sobre todo ante la muerte, que se presenta fuera del control del hombre. Tal y como señala Hamlet: “There is special providence in the fall of a sparrow. It it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come. The readiness is all” (V, ii, 215). Tales palabras nos recuerdan la postura de Montaigne cuando indica lo siguiente:

Según Cicerón, filosofar no es otra cosa que prepararse para la muerte. Tan verdadera es la afirmación transcrita, que el estudio y la contemplación parece que alejan nuestra alma de nosotros y le dan una tarea independiente de la materia, adquiriendo en cierto modo un aprendizaje y semejanza de la muerte; o dicho de otra forma: toda la sabiduría y razonamiento del mundo confluyen en un punto, el que nos enseña a no preocuparnos por el hecho de morir (1999: 51).

⁷² Véase también *Hamlet* I, v, 72-73; IV, v, 83-85.

⁷³ Observemos la similitud en el planteamiento de Hamlet en los siguientes versos y en la definición de hombre de Pico de la Mirándola. Hamlet exclama: “What piece of work is a man; how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals and yet, to me, what is this quintessence of dust?” (II, ii, 303-308). Para Pico de la Mirándola, el hombre es “cosa increíble y admirable, ¿y podría ser de otra manera si por ésta su naturaleza el hombre es llamado y reconocido con todo derecho como el gran milagro y animal admirable?” (1993: 122)

Este fortalecimiento y esta preparación ante el devenir de los acontecimientos y, sobre todo, de la muerte, son expresados también por Edgar al señalar: “Men must endure / Their going hence even as their coming hither; / Ripeness is all” (V, ii, 9-11). Edgar se convierte, tal y como señala Lear, en la imagen del filósofo en la obra (III, iv, 146, 170).

Las reflexiones que *King Lear* plantea señalan la existencia de una humanidad “[that] must perforce prey on itself / Like monsters of the deep” (IV, ii, 48-49). Al igual que ocurre en *Titus*, *King Lear* presenta a un hombre cuya depravación le convierte en fiera. Sin embargo, la relación entre el hombre y el animal en la obra adquiere un tono distinto al que adquiere en *Titus*. En *King Lear* observamos cómo el hombre y el animal llegan a fundirse en la imagen de Edgar o del propio Lear al verse despojados de todos sus bienes y vivir en plena naturaleza desprovistos de toda materialidad. Ante la visión de Edgar desguarnecido ante la tempestad y presentando “the basest and most poorest shape / That ever penury in contempt of man / Brought near to beast” (II, iii, 7-9), Lear exclama:

Lear: Thou wert better in a grave than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. Is man no more than this? Consider him well. Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha, here's three on 's are sophisticated; thou art the thing itself. Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings! Come, unbutton here. *He tears off his clothes* (III, iv, 98-106).

Lear nos muestra la caída de un rey desde la posición de poder más elevada hasta situarse en los estratos más bajos de la sociedad. Podríamos decir más, la caracterización de Lear lo aísla de todo núcleo social y lo acerca al mundo animal, en el que desaparece toda pompa y ceremonia superficial. Ya vimos que la tradición de *The Mirror for Magistrates* es la que *Titus* continúa junto a obras como *Cambises*, *Selimus*, *The Battle of Alcazar* o *The Wounds of Civil War*. Estas obras muestran las consecuencias políticas de dichos declives. Sin embargo, en el caso de *King Lear*, el desmoronamiento del poder del rey sirve a Shakespeare como vía de expresión de temáticas que están ausentes en obras como *Titus*.

Tanto en *Hamlet* como en *King Lear* la definición de lo que un ser humano es supone el centro de “the mystery of things” (V, iii, 16), tal y como señala Lear o, en el caso de Hamlet, “the heart of my mystery” (III, ii, 356). La pregunta más repetida a lo largo de *King Lear* es “what art thou?” Al comienzo de la obra oímos preguntar a Lear “Who is it that can tell me who I am?” (I,

iv, 226)⁷⁴. La respuesta a la pregunta de Lear parece haberla respondido ya Hamlet en la escena en la que describe a Claudius la verdadera naturaleza de un rey:

Hamlet: Your fat king and your lean beggar is but variable service – two dishes, but to one table. That’s the end.

King: Alas, alas.

Hamlet: A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm.

King: What dost thou mean by this?

Hamlet: Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar (IV, iii, 23-31).

La caída política de Lear y el rechazo por parte de su familia acaba convirtiendo a Lear en un mendigo. La transformación de Lear implica una transformación física y mental que supone el descubrimiento de que, en realidad, el hombre, ya sea rey o mendigo, no es más que un animal indefenso, ya que, como diría Hamlet, “a man’s life’s no more than to say `one’” (V, ii, 74).

5.4. *Titus Andronicus* y la obra romana

5.4.1. Introducción

A lo largo de la historia crítica de *Titus Andronicus* observamos un grupo de autores que se han dedicado a analizar la obra en comparación con el grupo de obras romanas formado por *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* y *Coriolanus*⁷⁵. Un grupo considerable de estos críticos separan a *Titus Andronicus* de este tipo de obras al considerar que el texto no presenta elementos suficientes como para ser considerada una obra romana. En *Shakespeare’s Roman Plays and Their Background* (1910), M.W. MacCallum señalaba que:

It is pretty certain then that *Julius Caesar* is the first not only of the Roman Plays, but of the great series of Tragedies. The flame-tipped welter of *Titus Andronicus*, the poignant radiance

⁷⁴ Véase también I, iv, 9 ; V, iii, 275.

⁷⁵ En *Shakespeare’s Rome* (1983) Miola señala: “probably the most striking feature of modern critical reaction to *Titus Andronicus* is the persistent refusal to consider it one of Shakespeare’s Roman plays” (1983: 43).

of *Romeo and Juliet* belong to Shakespeare's pupillage and youth. Their place is apart from each other and the rest in the vestibule and forecourt of his art (1910: 177)⁷⁶.

Del mismo modo, en *Shakespeare's Roman Plays. The Function of Imagery in the Drama* (1963), Maurice Charney coincidía con MacCallum al señalar que, pese a que *Titus* presenta elementos que ciertamente sitúan al texto en un ambiente romano, sin embargo:

Titus Andronicus is only the setting for a revenge play, which is based on such fictional classical themes as Revenge of Atreus and the Rape of Philomela. The play takes place at some late period of the Roman Empire, but the history in it is incidental and peripheral (1963: 207).

Siguiendo esta misma tónica, estudios realizados por críticos como Leeds Barroll (1958), Derek Traversi (1963), Paul A. Cantor (1976), Michael Platt (1976) o John Alvis (1979) apoyan la postura de MacCallum y de Charney al realizar amplios estudios sobre el grupo de obras romanas de Shakespeare de los cuales *Titus Andronicus* es siempre excluido. En 1974, J.L. Simmons no incluye *Titus* en su estudio sobre las obras romanas *Shakespeare's Pagan World Tragedies* (1974), al considerar la estructura, argumento y caracterización del texto inferior a los presentados por el resto de las obras romanas. Miola incluye a Simmons dentro del grupo de críticos que rechazan la obra como romana (1983: 42). Sin embargo, Simmons realiza una breve alusión a *Titus* al final de su estudio, en la que señala que el texto "might well have been included for discussion in this study" (1974: 166). El crítico indica que "we should not forget, furthermore, that his first essay in tragedy was also, as the entry in the Stationers' Register specifies, 'a Noble Roman Historye' (...) despite the immaturity of the play and the nonhistorical nature of the material, Shakespeare is already treating Rome distinctively, as the city of man struggling against the opposing forces of barbarous nature" (1974: 166-67).

Por lo tanto, Simmons se integra parcialmente en el marco de aproximación crítica que defiende *Titus Andronicus* como obra romana. Frente a la actitud de este primer grupo de estudios, encontramos la posición adoptada por otra sección de la crítica de *Titus Andronicus*, cuya postura fue inaugurada en 1943 por Robert Adger Law en "The Roman Background of *Titus Andronicus*" donde el crítico define al texto como "Shakespeare's first Roman tragedy" (1943: 153). Tras la de

⁷⁶ Maxwell realiza una bibliografía completa de los estudios sobre las obras romanas de Shakespeare en la primera mitad del siglo XX en "Shakespeare's Roman Plays: 1900-1956" (1957).

Law, siguieron afirmaciones de tanto peso crítico como la de T.J.B. Spencer en “Shakespeare and the Elizabethan Romans” (1957) donde afirma que:

One could say almost without paradox that, in many respects, *Titus Andronicus* is a more typical Roman play, a more characteristic piece of Roman history, than the three great plays of Shakespeare which are generally grouped under that name (...) Many of the qualities of Romanity are in *Titus*. The garboils; the stoical or Senecal endurance; the many historical properties: senators and tribunes and patricians. It was obviously intended to be a faithful picture of Roman history (...) The play does not assume a political situation known to Roman history; it is, rather, a summary of Roman politics. It is not so much that any particular set of political institutions is assumed in *Titus*, but rather that it includes all the political institutions that Rome ever had. The author seems anxious, not to get it all right, but to get it all in (32).

En “Shakespeare’s First Roman Play” (1970) Andrew V. Ettin observa el carácter embrionario de ciertos elementos con los que Shakespeare construye *Titus Andronicus* y que, más tarde, serán desarrolladas en sus posteriores obras romanas. Tal y como Ettin señala, en éstas “Shakespeare has mastered the skills necessary to develop complex images, skills we see him beginning to develop in his first ‘Romaine tragedie’” (1970: 326). Esta postura será adoptada George K. Hunter en “A Roman Thought. Renaissance Attitudes to History Exemplified in Shakespeare and Jonson” (1977). Hunter admite igualmente el estado germinal de la obra con respecto al resto de obras romanas y considera a *Titus Andronicus* como “[an] early Roman play” (1977: 106). Un año más tarde, en “The Ancient World in Shakespeare: Authenticity or Anachronism? A Retrospect” (1978), John W. Velz se enfrenta a la decisión de críticos como Simmons o Cantor de excluir a *Titus* de sus estudios sobre la obra romana y realiza un análisis de las características de estas obras en conjunto, incluyendo a *Titus* entre ellas. Tras este análisis vendría el de P. Jeffrey Ford, “Bloody Spectacle in Shakespeare’s Roman Plays. The Politics and Aesthetics of Violence” (1980), en donde leemos que “although there are obvious differences of dramatic skill between *Titus Andronicus* and the later [Roman] tragedies, this first Roman play has significant thematic and theatrical connections with its more respectable successors” (1980: 481). En *Shakespeare’s Rome* (1983), Miola realiza un espléndido análisis de *Titus* en el que deja patente que Shakespeare “reveals a conscious attempt to create a Roman style” (1983: 43). En *Shakespeare’s Roman Worlds* (1989) Vivian Thomas define la Roma que presenta *Titus* como “embryonic Rome” (1989: 23) e indica que Shakespeare “worked assiduously to create an intense sense of Rome and a very specific Rome, even if the institutional forms embodied in the play are drawn from diverse periods” (1989: 23). Finalmente, en “*Titus Andronicus* and Romanitas” (1993), Charles Wells admite, al igual que

todo este tipo de crítica, la falta de complejidad de la obra en comparación con las restantes obras romanas. Sin embargo, Wells admite que, pese a todo, existen elementos en la obra “to take *Titus* far more serious than has generally been the case” (13). Según Wells, *Titus* “begins the debate on Roman values which was to preoccupy Shakespeare’s mind for twenty years (...) *Titus Andronicus* conveys powerfully Shakespeare’s fascination with the Roman world” (1993: 13).

Nuestro propósito en este apartado es observar cuáles son los elementos principales que unen a *Titus Andronicus* con las obras romanas *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* y *Coriolanus*. Nos adherimos, por lo tanto, a este segundo grupo de críticos que observan en la construcción de *Titus* elementos que demuestran que la obra puede ser analizada dentro del contexto de las obras romanas. Observaremos cómo en estas obras Roma aparece descrita como una ciudad que domina la actuación de sus habitantes, definidos en virtud de su servicio al Estado. Los personajes son representados en todo momento como ciudadanos. Roma aparece como un universo cuyas murallas acogen simultáneamente la supremacía tanto del orden como del caos. Observaremos, del mismo modo, cómo imágenes tan centrales en *Titus* como la fuerza destructora del mar o el lenguaje de la desintegración, descomposición y mutilación aparecen también en estas obras romanas. Roma aparece igualmente descrita como un cuerpo político, y el cuerpo de los personajes es objeto de observación y discusión pública, al igual que en *Titus*. Observaremos también la aparición en estos textos de un doble plano, público y privado, y el marcado carácter teatral de la función política. Finalmente, analizaremos la caracterización del personaje femenino en estos textos y los puntos de conexión que presentan principalmente con Tamora en *Titus Andronicus*.

5.4.2. Delimitación espacial de las obras romanas

El elemento fundamental alrededor del cual giran todas las piezas que construyen las obras romanas, a excepción de *Antony and Cleopatra*, es Roma como ciudad. Ya en *Titus Andronicus* el espectador es sumergido en un universo romano no sólo moral, sino también, y principalmente, físico. En las obras romanas observamos continuas alusiones a las calles, el mercado, el Senado, las tumbas, el Capitolio, las tiendas o las murallas. Esto ocurre, sobre todo, al comienzo de las obras, para delimitar el espacio en el que los personajes se encuentran y frente al cual el público se sitúa. En *Titus*, por ejemplo, Bassianus anima a sus seguidores a seguir “this passage to the Capitol” (I, i, 12). Titus es recibido por el Senado (I, i, 27) y es descrito por Marcus como “[the] braver warrior / (...) within the city walls” (I, i, 25-26). Especial referencia se hace a la centralidad sobre el escenario de la tumba, “the monument of the Andronici” (I, i, 36), la cual Titus “ha[s] sumptuously re-

edified” (I, i, 356). De igual modo, la acción de *Julius Caesar* comienza en las calles de la ciudad con el enfrentamiento entre el pueblo, que apoya a Caesar, y los tribunos, que se oponen radicalmente a su gobierno. En estas primeras escenas, se hace alusión a los oficios de carpintero y zapatero y a sus tiendas (I, i, 27), se hacen referencias a “walls and battlements” (I, i, 38), “towers and windows” (I, i, 39), “chimney-tops” (I, i, 39), “streets of Rome” (I, i, 42, 70), “Tiber banks” (I, i, 45, 58), “the market place” y “wide walks” (I, ii, 153) e incluso se mencionan las estatuas de Caesar (I, i, 65; I, ii, 283)⁷⁷. Pero es aún más en *Coriolanus* donde apreciamos un texto en el que, como señala Platt, “everywhere we turn our eyes we feel the dominion of an architecture which is weighty, enduring and public” (1976: 41). En todo momento aflora el sentido físico y, a la vez, público de Roma, que es testigo tanto de “dissentious numbers pest´ring streets” (IV, v, 7), como de “tradesmen singing in their shops and going / About their function friendly” (IV, v, 8-9)⁷⁸.

En una sola pregunta, Sicinius expone la principal idea política que domina en *Coriolanus*: “What’s the city but the people?” (III, i, 197). La afirmación de los plebeyos: “True / The people are the city” (III, i, 198-99) muestra a Roma como el universo limitado fuera del cual el hombre, definido en todo momento como ciudadano, no puede existir. Éste es el principal conflicto que sufre el protagonista de esta obra. Caius Martius, más tarde llamado Coriolanus, desafía las normas que impone la organización social y política de Roma sobre sus ciudadanos. Esta actitud lo lleva a ser expulsado de la ciudad. La imposibilidad de encontrar “a world elsewhere” (III, iii, 135) fuera de Roma reafirma la teoría que plantea Shakespeare en su obra de que para el romano nada existe fuera de Roma. La relación existente en *Coriolanus* entre el ciudadano y la ciudad parece ser un fiel reflejo de lo que ya planteaba Aristóteles en su *Política*, traducida en Inglaterra en 1598, donde expresaba que:

Aquel que no puede vivir en sociedad y que en medio de su independencia no tiene necesidades, no puede ser nunca miembro del Estado; es un bruto o un dios. La naturaleza arrastra, pues, instintivamente a todos los hombres a la asociación política. El primero que la instituyó hizo un inmenso servicio, porque el hombre, que cuando ha alcanzado toda la perfección posible es el primero de los animales, es el último cuando vive sin leyes y sin justicia. En efecto, nada hay más monstruoso que la injusticia armada (1997: 43).

⁷⁷ Las citas de *Julius Caesar* corresponden a la edición realizada por T.S.Dorsch (1997) incluida en la serie The Arden Shakespeare.

⁷⁸ Las citas de *Antony and Cleopatra* corresponden a la edición realizada por John Wilders (1995) incluida en la serie The Arden Shakespeare.

Esta duplicidad que Aristóteles señala entre la bestia y el dios está representada en Coriolanus. El general romano muestra a un personaje cuya principal característica es, en primer lugar, ser “chief enemy to the people” (I, i, 6-7), “a very dog to the commonalty” (I, i, 27-28) y “foe to the public weal” (III, i, 174). Sin embargo, Coriolanus es a la vez descrito como un hombre “[that] wants nothing of a god but eternity, and a heaven to throne in” (V, iv, 24-25), y que se dirige al pueblo como si fuera “a god to punish, not a man of their infirmity” (V, iv, 198). La combinación de ingredientes que componen esta personalidad conflictiva, dentro de este orden social enfermo, será finalmente la causante de que Coriolanus sea expulsado de la ciudad. Con la expulsión de Coriolanus de Roma se pretende convertir a la ciudad en símbolo del orden y de la estabilidad. Lidia Storoni Mazzolani, en *The Idea of the City in Roman Thought. From Walled City to Spiritual Commonwealth* (1967), señala que “the Roman metropolis, the City of all mankind, emerged as the archetype of civilised and orderly society. To belong to the City, to obey its laws, was a cause for pride – not so much an act of submission as a spontaneous decision to join the forces of law and civilisation against the powers of evil” (1967: 13).

Es fundamental en estas obras la función de las murallas. Éstas indican una clara separación entre Roma y el exterior. A simple vista, en *Titus*, por ejemplo, las murallas establecen la distinción entre Roma y el bosque. En *Julius Caesar* las murallas liberan a la ciudad de los asesinos de Caesar, que escapan “like madmen through the gates of Rome” (III, ii, 271). Finalmente, en *Coriolanus* las murallas impiden a su general volver a la ciudad una vez que es exiliado y se reúne con las tropas de Aufidius, las cuales quieren conquistar la ciudad. Tal y como Mazzolani indica:

A continuous line of walls and fortresses marked the frontier (limes), which was entrusted, from the second century onward, to the provincials themselves, as the citizens most interested in the defence of the border-lands. So Rome lay immobile and secure at the centre of her interminable realm, out of reach of the hordes of any enemy, like a legendary symbol of eternal, invulnerable power (1967: 187).

Sin embargo, en las obras romanas de Shakespeare, pese a que las murallas parezcan separar un espacio en el que reina el orden de otro espacio dominado por el caos y la confusión, la realidad es que estas obras presentan a Roma, ya desde *Titus Andronicus*, como “a wilderness of tigers” (III, i, 54). De hecho, debemos recordar que es sólo fuera de Roma donde, por ejemplo,

Lucius reúne fuerzas para luchar contra la confusión que reina dentro de la ciudad⁷⁹. Cuando Titus se niega a enterrar a su hijo Mutius, Marcus le dice: “Thou art a Roman, be not barbarous” (I, i, 379). Con estas palabras Roma se identifica con la estabilidad y la civilización y es definida como enemiga del salvajismo. Sin embargo, más tarde Roma será dirigida por una emperatriz goda, cuyo único propósito es destrozarse a los Andronici y, con ellos, al Estado romano, a través de la violencia. Según Ettin:

In *Julius Caesar* it is the name of Caesar, in *Coriolanus* Rome again, in *Antony and Cleopatra* the cluster of names associated with Egypt that serves to bind the antinomies on which the play is centered. And among the most prominent of those antinomies is the multi-faceted nature of the idea represented by “Rome”. *Titus Andronicus*, its flaws notwithstanding, affords us a glimpse of the young artist realizing and attempting to embody in art the complexities he sees in a traditional idea (1970: 326).

En *Julius Caesar*, Cassius señala la ruina en la que se ve inmersa Roma bajo el mandato de Caesar y señala:

Cassius: What trash is Rome
What rubbish and what offal when it serves
For the base matter to illuminate
So vile a thing as Caesar! (I, iii, 108-11).

Sin embargo, tras el asesinato de Caesar el estado de la ciudad no mejora, y la ciudad se nos presenta como “a mourning Rome, a dangerous Rome, / No Rome of safety” (III, i, 288-89). En *Coriolanus* la ciudad debe ser defendida en todo momento de las agresiones internas que pudieran provocar confusión y desastre. En nombre de Roma, se suplica a las masas volver al orden y abandonar la violencia, ya que ésta sólo supondría

Cominius: (...) the way to lay the city flat,
To bring the roof to the foundation,
And bury all which yet distinctly ranges
In heaps and piles of ruin (III, i, 201-04).

En las obras romanas, el espacio romano no garantiza la armonía social o política, ya que la desaparición de ésta se produce justamente dentro de sus fronteras. Del mismo modo, en *Antony*

⁷⁹ J.L.Simmons en “Shakespeare and the Antique Romans” (1982) y Geoffrey Hughes en “‘A world elsewhere’: Romanitas and Its Limitations in Shakespeare” (1985) analizan la imagen de la ciudad en las obras romanas de Shakespeare.

and Cleopatra Roma no aparece como símbolo de orden y austeridad frente al poder invasor que, supuestamente, parece representar Egipto. El desorden, la pasión, el ocio egipcio se oponen a la rigidez romana en las siguientes palabras de Cleopatra, que parecen dibujar el enfrentamiento entre ambos mundos: “He was disposed to mirth, but on the sudden / A Roman thought hath struck him” (I, iii, 88-89). Sin embargo, a lo largo de toda la obra, observamos una Roma que comienza a ser invadida por un claro sabor egipcio. Esto queda claramente reflejado en el segundo acto, cuando presenciamos la inestable reconciliación de Antony y Caesar celebrada en el barco de Pompey. En esta celebración las negociaciones políticas se ahogan en alcohol, “Egyptian cookery” (II, vi, 64), “Alexandrian feast” (II, vii, 96), “Egyptian Bacchanals” (II, vii, 104) y “loud music” (II, vii, 109). Coincidimos, por lo tanto, con la visión de Pilar Hidalgo con respecto a este pasaje cuando señala que, pese a que estas escenas presentan “la oposición binaria que sitúa a Oriente en el polo de la naturaleza, y a Occidente en el de la racionalidad y el espíritu”, sin embargo, “la conducta de los romanos, especialmente la de Lépido (sin olvidar el plan traicionero de Menas) socava la estructura bipolar, como de hecho ocurre en otros momentos de la pieza” (1997: 139).

El hecho de que Roma no sea representada por Shakespeare como la imagen del orden y la paz, sino como el escenario de numerosas luchas internas en sus obras romanas está claramente relacionado con el concepto que de Roma poseía la sociedad isabelina. Dicha sociedad rescató de la historia de Roma unos elementos apropiados para el debate político de la época en Inglaterra. No sólo se utilizó el concepto de Roma en términos políticos como paradigma del orden y valores cívicos. Simultáneamente, esa imagen romana del orden se transforma en otras ocasiones en un claro reflejo de la discordia, del tumulto y del conflicto que la lucha de poderes supone en un régimen político⁸⁰.

⁸⁰ Basándose en textos de William Fulbecke, Tácito, San Agustín, Herodoto o Séneca, Ronald Broude en “Roman and Goth in *Titus Andronicus*” (1970) señala que existe “[a] lingering tendency to read *Titus* as melodrama, to see the play in terms of the oversimplified dichotomies which that genre seems to require – in short, to assume that Rome represents goodness, civilization and order, and the Goths evil, barbarism and chaos (...) The audience for which *Titus* was written, however, brought to the play conceptions of the Romans and Goths somewhat more complex and less susceptible to ‘black and white’ than our own. Elizabethan thought about Rome and her empire was rich and varied, formed by admiration for Rome’s accomplishments on the one hand and a thorough knowledge of her vices on the other” (1970: 27). Por otro lado, Broude señala “how considerable was the range of ideas which formed Elizabethan attitudes towards the Goths: cruel and stupid barbarians and people whose vitality and nobility were in marked contrast to the Romans’ effeteness and decadence” (1970: 28). Con respecto a este tema, Cantor, en *Shakespeare’s Rome* (1976) puntualiza: “In point of fact, no single attitude toward Rome prevailed in the English Renaissance, for many of the great intellectual conflicts of the age had a way of focusing precisely on Rome as a point of dispute. One could, by citing different Elizabethan writers, ascribe to Shakespeare very different – even contradictory- views of Rome” (1976: 17). De igual modo, en *Antike Roman: Power Symbolism and The Roman Play in Early Modern England 1585-1635* (1995), Clifford Ronan afirma: “The Rome idea of Tudor-Stuart England is a metaphoric cluster of ambivalent motifs that have driven – and complicated – Western life for half a millenium (...) Rome and her citizens represented power, puissance, rhomé, though Rome and Romans could also figure forth loss and emptiness. The Roman thus

La construcción de lo que podríamos llamar una Roma isabelina tendría sus orígenes en las doctrinas humanistas que ensalzan el conocimiento y la educación como elementos fundamentales para el desarrollo de la condición humana. Una de las disciplinas que se estiman primordiales para tal evolución es el estudio de la historia, considerada fuente de lecciones morales y políticas. La historia de Inglaterra fue, durante este siglo, uno de los objetivos de las Crónicas Históricas, entre las cuales se encuentran, como más relevantes, las de Hall y las de Holinshed, principalmente⁸¹. El sentido de patriotismo, sobre todo tras la victoria sobre la Armada Invencible, hace que el deleite por este tipo de narración aumente. Sin embargo, será la historia de Roma la que atrape la atención de la época principalmente⁸². Esta educación humanista valoraba, ante todo, el retorno a la antigüedad clásica⁸³. Esta cultura clásica potenciaba una serie de conductas, de ideales, de lecciones políticas que convertían a Roma en un espejo para la sociedad isabelina. Incluso en las crónicas inglesas la fundación de Inglaterra se relacionaba directamente con la de Roma a través de Bruto, nieto de Eneas, fundador de Roma⁸⁴.

Para los isabelinos la simple palabra “romano” llevaba implícitas una serie de connotaciones muy concretas. Estas características se consideraban la base de la grandeza de la civilización romana. Las cualidades con las que Aristóteles define al ciudadano influirían en la

conceived was as much an animal, and devil, as anyone else, but advanced above the rest of mankind by the arts: political, military, Stoical, architectural, verbal. Stage Romans were sovereigns over time as well as space, and were thus tempted to aspire beyond the royal, and tyrannical, to the divine (...) To Early Modern England, the Ancient Roman was sometimes a refined Stoical monarch, sometimes an appetite-driven barbarian” (1995: 152). Por su parte, en “Shakespeare’s New Idea of Rome” (1995), Kranz señala que “every Roman work is a tragedy, which suggests that Shakespeare was ambivalent, not sanguine, about his vision of Rome (...) Shakespeare’s Roman works reflect the combined diversity of the historical and literary traditions which came down to and surrounded their author (...) ambiguity toward Rome results from a sense of that city’s diachronic decline from ancient greatness. In general, Republican moral values and Rome’s imperial hegemony are viewed positively, while excessive pride and immorality are blamed for Rome’s ruinous fall” (1995: 377-78).

⁸¹ Véase E.M.W. Tylliard, *Shakespeare’s History Plays* (1991: 47-59).

⁸² Según Spencer, “ancient, and in particular Roman, history was explored as the material of political lessons, because it was one of the few bodies of consistent and continuous historical material available. Modern national history (in spite of patriotism) could not be regarded as so central, nor were the writers so good; and the narratives in the scriptures were already overworked by the parson” (1957:29).

⁸³ Según John Hale en *La civilización del Renacimiento en Europa 1450-1620*, “todo lo que había que hacer, en los campos de la especulación filosófica, de la actividad política, del progreso, de la cultura, parecía como si ya estuviese hecho, y hecho con un vigor y una perfección supremas. A medida que fue progresando la reconstrucción imaginaria del mundo antiguo, la importancia de este alter ego se hizo más evidente, se trataba de leer los textos clásicos como modelo de quienes aprenden el arte de gobernar, de hacer la guerra, de crear obras artísticas, de forma que el estudio del mundo antiguo se convirtiera en fuerza cultural (citado en Trillo-Figueroa, 1999:70).

⁸⁴ En su crónica histórica de Inglaterra, Richard Grafton, en 1569, declara: “When Brute (...) first entred this Island and named it Briteyne: there beginneth mine History of theis Realme” (citado en Kahn 1997: 3). Grafton continuaba la tradición de Geoffrey of Monmouth, que plasmó el mito de Bruto en su *History of the Kings of Britain* en 1136. Holinshed en *Chronicles* (1577), Camden en *Britannia* (1610), Drayton en *Poly-Olbion* (1613) y Stow en *Annales* (1615) también, con más o menos escepticismo, mencionaron esta leyenda en sus obras. Además de todo esto, Enrique VIII sostuvo otra tradición que conectaba Inglaterra con Roma, esto es, su descendencia del emperador Constantino, en parte de descendencia británica que había unido “British kingship with Roman emperorship” (Kahn 1997: 3).

concepción que más tarde tendría el pueblo romano de las principales virtudes de sus miembros⁸⁵. El valor guerrero es una de estas características resaltadas por Aristóteles e incluidas dentro del término latino “virtus” que definía el espíritu romano. Tal y como cita Wells, Cicerón señalaba que la virtud consistía en la acción: “virtutis laus onnis in actione consistit” (1993: 6). Wells continúa señalando que:

An idealisation of “manliness” along these lines is at the heart of the Latin term “virtus, the central value of Roman moral system. Machiavelli called it “virtu”, by which he intended a combination of strength of character, resolution, intelligence, courage and – above all – decisiveness. The values derived from virtus had a particular appeal to the Elizabethans with their cult of individualism. If heroism lay in exploits, in deeds of nobility and valour, then its essence was to be sought in that blend of austerity, firmness, dignity and action that constituted the “high Roman fashion”. It was this, above all, that caught the imagination of so many writers of the time (Wells 1993: 6).

Frente a esta imagen de Roma como representación del orden y de fortaleza, los acontecimientos históricos de la ciudad más relevantes para los isabelinos eran principalmente las guerras civiles de César, Pompeyo, Octavio y Marco Antonio. Tales conflictos finalmente desembocarían en la implantación del Imperio. Mientras que los valores cívicos de Roma servían como enseñanza moral para luchar contra situaciones de inestabilidad tanto política como social en Inglaterra⁸⁶, los desórdenes de las guerras internas se identificaban con las intrigas políticas del reinado de Isabel I y, sobre todo, con las pasadas luchas de poder entre las casas de Lancaster y York, que, finalmente, bajo el reinado de Enrique VII, desembocaron en un periodo pacífico con la unión de ambas casas

⁸⁵ Según Aristóteles en *Política*: “Es muy justo conceder una distinción particular a la nobleza, a la libertad, a la fortuna; porque los individuos libres y los ciudadanos que tienen la renta legal son los miembros del Estado; y no existiría el Estado si todos fuesen pobres o si todos fuesen esclavos. Pero a estos primeros elementos es preciso unir evidentemente otros dos: la justicia y el valor guerrero, de que el Estado no puede carecer; porque si los unos son indispensables para su existencia, los otros lo son para su prosperidad. Todos estos elementos, por lo menos los más de ellos, pueden disputarse con razón el honor de constituir la existencia de la ciudad; pero, como dije antes, a la ciencia y a la virtud es a las que debe atribuirse su felicidad” (1997: 135).

⁸⁶ Como Wells destaca, los isabelinos se encontraron “staring into it (Roman history) for guidance as to how the stability of the state might be maintained amid the pressures that came crowding in upon it from all sides (...) The Elizabethan view of Rome thus embodied a rigour and an equilibrium that were felt to have been lost” (1993: 4). En su estudio, Wells analiza la inestabilidad general vigente durante estos años en Inglaterra. El abandono progresivo en la Inglaterra del siglo XVI del teocentrismo hace que florezca una complejidad en todos los órdenes que altera la simplicidad de la interpretación teológica del mundo. A esta incertidumbre moral, se unen cambios sociales, con el nacimiento de la nueva burguesía y el desarrollo de movimientos rurales; económicos, que presentan a una burguesía comercial y financiera muy activa frente al final del sistema feudal; científicos, con las nuevas teorías de Copérnico, Galileo, Kepler, el desarrollo de la imprenta y la llegada al Nuevo Mundo y políticos, sobre todo en el caso del problema de sucesión.

y la implantación de la dinastía Tudor⁸⁷. Los historiadores isabelinos y los traductores de las narraciones clásicas seleccionaban los textos que con más contundencia afianzaban las ideas políticas que reforzaban el poder real y la continuidad del régimen monárquico⁸⁸. Las lecciones morales que se divulgaban, a través de la lectura de estos escritos, estaban dirigidas principalmente a los monarcas⁸⁹. Éste es el motivo por el cual la atención se centra principalmente en la Roma imperial y no en la republicana. Según Spencer, “the problem of the difference between a benevolent monarchy and an odious tyranny, and the gradations by which the one may merge into the other – that was the real interest; and Imperial Rome was the true material for that” (1957: 31)⁹⁰.

La difusión de estas ideas y de todas las lecciones clásicas referentes a diversas disciplinas que se extraían de los textos de la antigüedad se lleva a cabo a través de un material que Miola recopila en el capítulo titulado “The Roads to Rome” en *Shakespeare’s Rome* (1983). Entre los medios a través de los cuales se transmitía toda la información acerca de Roma se encontraban como principales la constante materia clásica que se impartía en las “grammar schools”, las traducciones inglesas de textos latinos, los “reference books”, las enciclopedias, las crónicas sobre la historia romana, las biografías de personajes ilustres clásicos, los textos literarios isabelinos que

⁸⁷ Siguiendo las palabras de Barroll: “Cyclical disorder lasting through several series of rulers and finally culminating in a beneficial unification was the Tudor myth itself. What classical histories had to offer the Renaissance reader in this period of Roman affairs was stuff not intrinsically difficult to assimilate into his background. In fact, many Elizabethans were so ready to see the point that they often treated Rome as an archetype of civil strife” (1958: 328).

⁸⁸ Esto es lo que presentan textos como el de Richard Reynoldes *Chronicle of all the Noble Emperours of the Romaines* (1571) y el de William Fulbecke *An Historical Collection of the Continuall Factions, Tumults, and Massacres of the Romans* (1601) (Spencer 1957: 29-30).

⁸⁹ El prefacio de North a *Las Vidas Paralelas* de Plutarco señala claramente el carácter pedagógico de estas narraciones para el monarca: “And though there were none other cause then onely this last, surely it ought to induce Princes to the often and diligent reading of histories, wherein are written the heroicall deedes of wise and valiant men, specially of kings that have bene before them, the considering whereof may cause them to be desirous to become like them, specially which were of stately & noble courage; because the seeds of Princely vertues that are bred with themselves, doe then quicken them up with an emulation towards those that have bene or are equall in degree with them, as well in respect of nobleness of bloud, as of greatness of state, so as they be loth to give place to any person, and much lesse can find in their harts to be outgone in glory of vertuous doinges. Whereof innumerable examples might be alleaged, if the thing were not so wel knowen of it self, that it were much more against reason to doubt of it, than needfull to prove it. Therefore a man may truely conclude, than an historie is the scholemistresse of Princes, at whose hand they may without payne, in way of pastyme, and with singular pleasure learne the most of the things that belonge to their office” (1928: xxvi).

⁹⁰ Hunter señala cómo, ya desde 1520, aparecen continuas traducciones y comentarios de historias romanas pero que, sólo a partir de 1590, se empieza a traducir a Livio y a Tácito. Ambos autores presentan la historia de Roma desde Rómulo a Vespasiano y crean un modelo de hegemonía y caída del Imperio que se opone a la visión oficial del mundo moderno, tal y como los historiadores isabelinos lo habían proyectado. Livio y Tácito coinciden en destacar que los valores éticos de Roma como “fides”, “pudicitia”, “libertas”, “concordia”, “disciplina” son principalmente republicanos y opuestos al reinado de un solo hombre. Tal situación política refleja la degradación de la tiranía, el estado hacia el que todo dominio por parte de un único legislador acaba en degeneración. Esta visión se opuso radicalmente a la que los monarcas y los intelectuales isabelinos difundían (1977:97).

incluían en sus argumentos elementos romanos, etc. Tras reconocer la gran variedad de fuentes a las que se tenía acceso, Miola concluye que:

English humanism was undogmatic and flexible in character. Writers continually appropriated the same classical figures and incidents to point different (sometimes contradictory) morals and to adorn a wide variety of tales (1983:11).

A través de estos textos Roma llega a la Inglaterra isabelina como un elemento multiforme, que puede englobar conceptos tan diversos como los que encierran el orden y el caos que esta ciudad simultáneamente representaba. La historia de Roma se convertía en un instrumento en el que se apoyaban posturas diversas, e incluso a veces opuestas, de autores, pensadores y filósofos que utilizaban tales acontecimientos para justificar sus propios argumentos. Incluso desde el mismo periodo clásico Roma se convirtió en un símbolo polisemántico, lo que ayudó a crear una visión de la ciudad con un marcado carácter ambivalente⁹¹.

Frente a la visión de Roma como un espacio cerrado, en *Antony and Cleopatra* el texto es localizado en un universo mucho más amplio. La complejidad de la obra está representada en la variedad de espacios en los que las escenas tienen lugar. Tal y como señala Miola, “Rome in this play is not simply a city but an Empire, a world unto itself” (1983: 117). Antony teme que, ante la fuerza del hijo de Pompey the Great, “the sides o’th’world may danger” (I, ii, 199). Octavia se lamenta del enfrentamiento entre su hermano y Antony y exclama: “Wars `twist you twain would be / As if the world should cleave” (III, iv, 30-31). Antony se describe a sí mismo como “the greatest prince o’th’world” (IV, xv, 55-56); es referido por Philo como “the triple pillar of the world” (I, i, 12); Eros lo define como “that noble countenance / Wherein the worship of the whole world lies” (IV, xiv, 86-87); y es descrito por Cleopatra como “sole sir o’th’world” (V, ii, 119). Tras la muerte de Antony, Cleopatra lo recuerda con estos versos:

⁹¹ Creemos interesante hacer un especial énfasis en esas lecciones morales diferentes e, incluso a veces, contradictorias, que menciona Miola para unir las a la gran ambivalencia, con respecto a la interpretación de ciertos acontecimientos y ciertas actuaciones de personajes relevantes de la historia romana, que existía en todo el material clásico, medieval y también isabelino centrado en Roma. G.B.Miles en “How Roman Are Shakespeare’s `Romans’?” (1989) señala que la ambigüedad de la actitud hacia personajes que construyen la historia de Roma se remonta a la misma época del Imperio durante el cual los mismos ciudadanos romanos no coincidían en otorgar la misma majestuosidad a personajes como César: “to some, the assumption of divinity by these individuals was a fitting way to express the real power that they wielded; to others it confirmed intolerable ambition and arrogance” (1989:270). En *Shakespeare’s English and Roman History Plays* (1986), Paul N. Siegel hace un análisis de textos escritos por Plutarco, Apio, Tácito, San Agustín o Elyot, en los que está presente esa actitud equívoca ante situaciones como el asesinato de Julio César, el gobierno de César Augusto o ante la evolución total de la historia de Roma en general (1986:104-06). Sobre este tema véase también Geoffrey Bullough, “Attitudes to Caesar Before Shakespeare” (1969).

Cleopatra: His face was as the heavens, and therein stuck
A sun and moon which kept their course and lighted
The little O, the earth.
(...)
His legs bestrid the ocean; his reared arm
Crested the world; his voice was propertyed
As all the turned spheres, and that to friends;
But when he meant to quail and shake the orb,
He was a rattling thunder (V, ii, 77-79; 81-85).

Tal y como señala Bloom, “the world is always on their minds: the word world is a refrain throughout *Antony and Cleopatra*. The protagonists never dominate, the world prevails and the play is itself a heterocosm. Cleopatra and Antony are parts of a world; they desire to be the world, and that alone is their tragedy” (1999: 561).

Su obligación como romano le exige volver a Roma y luchar contra Caesar y Pompey; sin embargo, Antony proclama que Egipto “is my space!” (I, i, 35-36). Consciente de que “these strong Egyptian fetters I must break” (I, ii, 123), Antony regresa a Roma para finalmente abandonar el pacto firmado con Caesar y el compromiso con Octavia y, así, regresar a Egipto. Tal y como señala Northrop Frye, “there is no patriotism, only more or less loyalty to the competing leaders. Caesar belongs consistently to the Roman side, Cleopatra consistently to the Egyptian one, and Antony vacillates between the two” (1986: 123). La inestabilidad de Antony, o su “territorial insecurity” (1993: 113), como señala Linda Charnes en “Spies and Whispers. Exceeding Reputation in *Antony and Cleopatra*” (1993), apunta el desequilibrio de un Estado cuya delimitación está en proceso de desintegración.

En *Titus Andronicus* Shakespeare crea un universo desmembrado y en descomposición. Esto se consigue no sólo a través de las acciones violentas que el texto nos presenta, sino también a través de una retórica que evoca la total devastación, aniquilación y desaparición de los personajes y de la organización interna de Roma. En *Antony and Cleopatra* Shakespeare desarrolla esta idea hasta tal punto, que nos atreveríamos a asegurar que uno de los elementos centrales de esta obra es la representación del proceso de extinción, no sólo de una ciudad, sino de un mundo, de un universo. Aunque se nos presente como “demi-Atlas of this earth” (I, v, 24-25), su falta de estrategia política y el dominio de Cleopatra convierten a Antony en “a man who is the abstract of all faults” (I, iv, 8-9), “[a] old lion dying” (I, iv, 99), “[a] fallen lord” (III, xiii, 45) o “a mangled shadow” (IV, ii, 27). Antony señala su irremediable camino hacia la desaparición y evaporación en estos términos:

Antony: Here I am Antony
 Yet cannot hold this visible shape
 (...)
 There is left us
 Ourselves to end ourselves (IV, xiv, 13-14, 21-22)⁹².

Junto al declive de Antony presenciamos la destrucción paralela del mundo en múltiples ocasiones en las que observamos cómo la muerte de Antony supone para Caesar, por ejemplo, “not a single doom; in the name lay / A moiety of the world” (V, i, 18-19). La destrucción es también celestial, universal, ya que observamos cómo las estrellas “have empty left their orbs and shot their fires / Into th’abysm of hell (III, xiii, 146-52) y la luna “is now eclipsed” (III, xiii, 158). Incluso Cleopatra invoca al sol “[to] burn the great sphere thou mov’st in!” (IV, xiv, 11), mientras exclama “dissolve, thick cloud, and rain, that I may say / The gods themselves do weep” (V, ii, 298-99). Tal y como señala Frye, “the chaos is social as well as cosmic, because with the loss of such a leader the hierarchy on which all existence depends collapses” (1986: 138).

Una de las imágenes principales de destrucción y disolución es, al igual que en *Titus Andronicus*, la capacidad de las aguas para atrapar y hacer desaparecer. Las pasiones de los protagonistas les impulsan a demandar la destrucción, tanto de Egipto como de Roma, lo cual expresan en estos términos: “Let Rome in Tiber melt” (I, i, 34), “Melt Egypt into Nile” (II, v, 78), “so half my Egypt were submerged” (II, v, 94) o “sink Rome” (III, vii, 15). Observemos también esta relación entre el verbo “melt” y el proceso de extinción en *Titus Andronicus* cuando Titus, al observar el dolor de su nieto, señala: “And tears will quickly melt thy life away” (III, ii, 51)⁹³. Es interesante observar también que es en el mar, durante la desaconsejada lucha naval contra Caesar, donde, como Canidius señala, la suerte del ejército de Antony “is out of breath / And sinks most lamentably” (III, x, 24-25). Continuando con esta retórica del mar, Antony señala cómo el fracaso militar se debe a su propia debilidad personal. Tal y como confiesa a Cleopatra: “my heart was to thy rudder tied by th’strings” (III, xi, 58). Este plano personal le hace perder autoridad pública. Antony pierde en el mar su “experience, manhood, honour” (III, x, 22), y su autoridad acaba por ser engullida por las aguas. Él mismo señalará: “Authority melts from me” (III, xiii, 94). Desde principios de la obra, Caesar imagina al Estado como un cuerpo errante que lucha contra las mareas y se deteriora con el desgaste:

⁹² Véase también *Antony and Cleopatra* IV, xiv, 2-12.

⁹³ Véase la utilización del término “melt” también en *Titus* III, i, 20 y V, iii, 160.

Caesar: This common body
Like to a vagabond flag upon the stream,
Goes to and back, lackeying the varying tide,
To rot itself with motion (I, iv, 44-47).

Tal y como indica Charnes:

The more Antony tries to establish a place of his own, the more drastically he undoes himself. Belonging neither in Rome nor in Egypt, it is no accident that he decides finally to take on Caesar's forces by sea (...) The notion of the sea being hazard's territory is a mercantile commonplace in Shakespeare's plays (most notably in *Merchant of Venice* and in the "romances") and in the seventeenth century Europe generally. But it is so precisely because the sea can swallow up what has been acquired (...) The sea is a site of traversal, engulfment, or dissolution. It is, rather, that territory between domains; and everyone who is "at sea" is perforce a sojourner (1993: 116-17).

5.4.3. El cuerpo político de Roma

Observemos de nuevo los últimos versos que hemos citado de Caesar y comprobaremos la mención a "this common body" (I, iv, 44). La identificación entre el Estado y el cuerpo es uno de los elementos más frecuentes en Shakespeare y también lo es en las obras romanas, al igual que en *Titus*⁹⁴. Ya hemos comentado la descripción en estas obras de Roma como elemento físico formado por calles, edificios, plazas, murallas, tiendas, etc. Uno de los elementos emblemáticos de Roma es el Capitolio, desde donde se dirige el funcionamiento político de la ciudad. El Capitolio, como su etimología indica, funciona como cabeza del Estado, símbolo del gobierno romano, la ley y el orden. La corporalidad de Roma en *Titus Andronicus* es patente desde que Titus renuncia al trono y señala "a better head her glorious body fits" (I, i, 190), y desde que Tamora indica su integración en la sociedad romana señalando "I am incorporate in Rome" (I, i, 467).

En *Julius Caesar* Roma se presenta como un cuerpo político cuyo orden intentan recobrar "cutting the head off" (II, i, 163). Tal amputación desemboca en un caos político que lleva a una guerra interna entre diferentes facciones, todas ellas pertenecientes al universo romano. Por el contrario, en *Titus Andronicus* es el elemento externo, es decir, el pueblo godo, el que actúa como pieza desestabilizadora en el orden político romano. Como vemos, en *Julius Caesar* observamos también la retórica de la mutilación tan característica de *Titus*. Sin embargo, este tipo de retórica

⁹⁴ Thomas Elyot en *The Booke Named The Governour* (1531) señala: "A publike weale is a body luyng, compacte or made os sondry states and degrees of men, whiche is disposed by the ordre of equite and gouerned by the rule and moderation of reason" (1907: 1).

conduce a reflexiones sobre estrategias políticas que adquieren una complejidad ausente en *Titus*. Cassius propone asesinar, no sólo a Caesar, sino también a Antony por miedo a las represalias que éste pudiera adoptar; sin embargo, Brutus rechaza la propuesta:

Brutus: Our course will seem too bloody, Caius Cassius,
 To cut the head off and then hack the limbs,
 Like wrath in death and envy afterwards;
 For Antony is but a limb of Caesar.
 Let's be sacrificers, but not butchers
 (...)
 Let's kill him boldly, but not wrathfully;
 Let's carve him as a dish fit for the gods,
 Not hew him as a carcass fit for hounds.
 (...)
 This shall make
 Our purpose necessary and not envious;
 Which so appearing to the common eyes,
 We shall be call'd purgers, not murderers.
 And for Mark Antony, think not of him;
 For he can do no more than Caesar's arm
 When Caesar's head is off (II, i, 162-66; 172-74; 177-83).

“Cut off”, “hack the limbs”, “butchers”, “carve”, “dish”, “hew”, “carcass”, “hounds”, “arm”, “head”, todos estos términos aluden a la imagen del cuerpo mutilado y servido como comida a las fieras. No podríamos encontrar versos más afines al universo de violencia creado por Shakespeare en *Titus*. Sin embargo, en estos versos observamos también una fusión entre la idea del cuerpo político, la retórica de la mutilación y aspectos estratégicos, como el peso político que adquiere la opinión del pueblo ante el asesinato de su gobernante. De igual modo, observamos en las palabras de Brutus un claro carácter irónico, al reunir una terminología tan cruenta con un deseo de no ser considerados asesinos, sino redentores.

Con respecto a *Coriolanus*, la organización política de la ciudad es expuesta en el primer acto por Menenius, que presenta a la ciudad, en la *Fable of the Belly*, como un ser orgánico cuya conexión entre sus miembros hace que unos dependan de otros. Como señalaba Aristóteles, “el Estado está naturalmente sobre la familia y sobre cada individuo, porque el todo es necesariamente superior a la parte, puesto que una vez destruido el todo, ya no hay partes, no hay pies, no hay manos” (1997: 43). La obra comienza con la violencia del pueblo y los tribunos, que acusan a los senadores y patricios de ser los culpables de la situación de pobreza que sufren, debido al elevado precio del maíz. Menenius responde a esta afrenta utilizando la teoría política de la ciudad como ser orgánico,

en la que se presenta a los senadores como el estómago que reparte la comida uniformemente al resto de los miembros del cuerpo. Uno de estos miembros es el pueblo:

Menenius: The senators of Rome are this good belly,
And you the mutinous members: for examine
Their counsels and their cares, digest things rightly
Touching the weal o' th' common, you shall find
No public benefit which you receive
But it proceeds or comes from them to you,
And no way from yourselves (I, i, 147-53).

Los órganos vitales que componen tal organismo están recogidos en un cuerpo cuyos límites están dibujados por las murallas de Roma. La ciudad en sí es la estructura externa que alberga la totalidad de los miembros internos que conforman dicha ordenación social y política en el texto. El equilibrio y el orden de tal organización dependen del funcionamiento correcto de todas las partes. Tal engranaje obedece, a su vez, a la perfecta conexión entre todas esas unidades. Debido al conflicto presente entre las distintas clases sociales, Roma se nos presenta como “a canker'd country” (IV, v, 92). Tal y como Geoffrey Hughes señala:

Though the fable is intended to pacify the multitude by its political moral that no man is an island, that all members of the commonwealth are interdependent, it in fact disguises the ugly reality of a body politic diseased, dismembered or tearing itself apart a common motif of the Roman plays (1985: 4).

Coriolanus se enfrenta a su imagen como ciudadano al no querer seguir las leyes de la ciudad. Debido a esta oposición, Coriolanus es identificado por los plebeyos como “a disease that must be cut away” (III, i, 192). Ya en la *Metamorfosis* observamos este tipo de imágenes. Por ejemplo, ante la degradación que Júpiter observa en los hombres, el dios exclama:

When there can be found
No helpe to heale a festred sore, it must away be cut,
Least that the partes that yet are sound, in daunger should be put (I, 217-19).

En el caso de *Coriolanus*, el propósito del pueblo romano es, al igual que proclama Lucius en *Titus*, “to heal Rome's harms and wipe away her woe” (V, iii, 147).

5.4.4. El cuerpo como espectáculo

Las heridas que sufre Roma adquieren un aspecto físico y real en las heridas de los personajes. La violación y mutilación que sufre Lavinia son fiel reflejo de la disociación de la sociedad romana y se convierten en “some unrecurring wound” (III, i, 91). Las heridas adquieren un carácter público que divulga la situación de Roma. Tal y como señala Lucius al pueblo romano: “My scars can witness, dumb although they are / That my report is just and full of truth” (V, iii, 113-14). A diferencia de *Titus Andronicus*, en el cual observamos un claro protagonismo del Senado y de la aristocracia, en *Julius Caesar* Shakespeare establece una mayor delimitación de la estructura política romana en la cual apreciamos, desde el comienzo, una clara división entre la aristocracia, los tribunos y la plebe. Entre estas clases sociales se establece una comunicación que se lleva a cabo principalmente a través de un nexo de unión que se materializa en la obra en el carácter público que adquiere el cuerpo de Caesar. Al igual que en *Titus*, el cuerpo y sus heridas deben ser observados por los demás. Tal y como le dice Titus a Tamora: “Witness this wretched stump, witness these crimson lines, / Witness these trenches made by grief and care” (V, ii, 22-23). Pero será, sobre todo, el cuerpo de Lavinia el que hablará a través de la minuciosa observación de su padre:

Titus: Though shalt not sigh, nor hold thy stumps to heaven,
 Nor wink, nor nod, nor kneel, nor make a sign,
 But I of these will wrest an alphabet
 And by still practice learn to know thy meaning (III, ii, 42-45).

Tal y como señala Ford, “from as early as *Titus Andronicus*, Shakespeare’s Roman plays treat, as a thematic concern, the effect of bloody spectacles on those who observe them” (1980: 482). El cuerpo se nos presenta como un elemento fundamentalmente teatral en el momento en el que se utiliza como espectáculo. Ya en el acto primero de *Julius Caesar* la aclamación a Caesar en el mercado, donde el pueblo “clap him and hiss him, according as he pleas’d and displeas’d them, as they use to do the players in the theatre” (I, ii, 255-58), encumbra al emperador como cabeza visible de Roma. Sin embargo, será la espectacularidad y el carácter público del cuerpo de Caesar, convertido en cuerpo político, lo que determinará la posición política del pueblo. Brutus y, sobre todo, Antony ilustran sus argumentos a través de la exposición ante la multitud del cuerpo de Caesar. El pueblo aparece como espectador ante la escena de una muerte que no sólo se muestra a través de palabras, sino también de espectáculo por medio de un cuerpo cuyas heridas tienen el

poder de agitar a las masas y mostrar la crueldad de los conspiradores. Antony encuentra a Caesar asesinado y señala:

Antony: Here didst thou fall; and here thy hunters stand,
Sign'd in thy spoil, and crimson'd in thy lethe.
O world, thou wast the forest to this hart;
And this indeed, O world, the heart of thee.
How like a deer, stricken by many princes,
Dost thou here lie! (III, i, 205-210).

Al igual que en *Titus Andronicus*, se utilizan términos relacionados con la caza para describir el ataque al emperador. Caesar aparece identificado, al igual que Lavinia, con “a deer” (III, i, 89), siendo atacado en el bosque por los cazadores. Tras estos momentos iniciales, Antony se dirige al pueblo diciendo:

Antony: Go and kiss dead Caesar's wounds,
And dip their napkins in his sacred blood
(...)
Then make a ring about the corpse of Caesar,
And let me show you him that made the will
(...)
Look, in this place ran Cassius' dagger through:
See what a rent the envious Casca made:
Through this the well-beloved Brutus stabb'd;
(...)
Mark how the blood of Caesar follow'd it (III, ii, 134-35; 160-61; 176-78; 180).

Las heridas son presentadas por Shakespeare como interlocutoras en este diálogo teatral entre actores, público y escena. Antony identifica las heridas de Caesar con “poor, poor dumb mouths” (III, ii, 227) que suplican “the voice and utterance of my tongue” (III, i, 261) y desea “[to] put a tongue / In every wound of Caesar that should move / The stones of Rome to rise and mutiny” (III, ii, 231-232). Tal y como observamos en *Titus Andronicus*, las heridas y la capacidad de comunicación están estrechamente ligadas. El cuerpo habla por sí solo, la sangre comunica sin necesidad de utilizar palabras. Es también interesante destacar la herida que se provoca Portia para convencer a su marido de que tiene un espíritu lo suficientemente fuerte como para compartir sus problemas, no sólo como su mujer, sino como romana. La actitud de Portia muestra una vez más la fusión entre elementos públicos y personales que presentan estas obras romanas: “I have made strong proof of my constancy / Giving myself a voluntary wound” (II, i, 229-30).

En *Coriolanus* nos encontramos de nuevo con la centralidad de las heridas. Las señas de identidad que con más fidelidad describen a Coriolanus son sus heridas de guerra, ya que, como señala Volumnia, la sangre “becomes a man” (I, iii, 39). Poco antes de recibir a Coriolanus en Roma, Menenius pregunta: “Is he not wounded? He has wont to come home wounded” (II, i, 117-18). Volumnia responde: “Oh, he is wounded; I thank the gods for ‘t” (II, i, 120). El honor se consigue a través del valor, y éste se mide por el número de heridas que un soldado recibe durante la guerra, ya que son la prueba palpable y, en cierto modo, el trofeo “that he does bear for Rome” (II, i, 243). Por lo tanto, incluso la sangre de Coriolanus es presentada como una propiedad pública y no privada, cuya exposición tendrá también una función política: “there will be large cicatrices to show the people when he shall stand for his place” (II, i, 146-47). El carácter público que se le otorga a las heridas de Coriolanus es tan extenso que se les atribuye la capacidad del habla, de la oratoria, de la persuasión. Al igual que ocurre en *Julius Caesar*, vemos cómo en *Coriolanus* la relación entre la locuacidad y las heridas es similar cuando el pueblo le reclama lo siguiente: “If he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them” (II, iii, 5-8). La espectacularidad de las heridas y su exposición pública en el mercado frente al pueblo nos señala la teatralidad que este universo romano representa.

Ya en la *Metamorphosis* de Ovidio aparece este carácter teatral de las heridas en el libro XIII. Ovidio narra la disputa entre Áyax y Ulises por las armas de Aquiles. En un momento de su intervención, Ulises trata de convencer a las tropas de su valor a través de sus heridas y desprestigia a Áyax al mostrar que su cuerpo no presenta ninguna señal de guerra:

Ulysses: There are also (O countrymen) about mee woundings, which
 The place of them make beautyfull. See here (his hand did twitch
 His shirt asyde) and credit not vayne woordes. Lo heere the brist
 That alwayes too be one in your affayres hath never mist.
 And yit of all this whyle no droppe of blood hath Ajaxt spent
 Uppon his fellowes. Woundlesse is his body and unrent (XIII, 321-26).

En *Antony and Cleopatra* las heridas adoptan las mismas connotaciones que en *Coriolanus* y, como vemos también, en Ovidio. Las heridas son pruebas de valor y de honor. Cuando Antony decide luchar por mar, uno de sus soldados le aconseja luchar por tierra y le muestra sus heridas como señal de experiencia en el campo de batalla: “Do you misdoubt / This sword and these my wounds?” (III, vii, 62-63). Tras la derrota, Antony reconoce su fallo haciendo de nuevo alusión a la autoridad de las heridas de su soldado: “Would thou and those thy scars had once prevailed / To

make me fight at land” (IV, v, 1). Es interesante observar también que la unión que observamos en la obra entre el carácter egipcio y pasional y el romano o racional empaña el carácter militar y poderoso que imprimen tales heridas. Antony invita a sus soldados “[to] have one other gaudy night” (III, xiii, 188) donde provocará que “the wine peep through their scars” (III, xiii, 196). El abandono de sus funciones militares provoca “scars upon honour” (III, xiii, 61) y “[a] wounding shame” (V, ii, 158) que, irónicamente, Antony trata de borrar a través de “honoured gashes” (IV, viii, 10-11). Antony señala: “With a wound I must be cured” (IV, xiv, 79) y se propone luchar de nuevo para restaurar, a través de la sangre, su honor en el campo de batalla:

Antony: Tomorrow, soldier,
By sea and land I'll fight. Or I will live,
Or bathe my dying honour in the blood
Shall make it live again (IV, ii, 4-7).

El carácter físico y privado de las heridas se convierte en público en estas obras en las que las cicatrices de guerra defienden un honor que necesita el reconocimiento público para tener validez⁹⁵. La definición de honor en la época isabelina coincide con la que Aristóteles presenta en su *Ética a Nicómaco* y Cicerón en *Offices*⁹⁶. La virtud es la que genera el honor, considerado en el Renacimiento como el reconocimiento público de una actuación ejemplar⁹⁷. En *Titus Andronicus* el honor de los Andronici se consigue a través de actuaciones militares⁹⁸:

⁹⁵ Curtis Brown Watson, en su análisis sobre el concepto de honor en la obra titulada *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor* (1960) señala: “Honor as a man’s most precious possession, honor as the reward of virtue, honor as the ensign of virtue, honor as the testimony of the good opinion of others, and dishonor as a thing to be feared worse than death itself, are notions which are so all-pervasive in the 16th century that we hardly think of them as integral parts of a systematic philosophy. They do, however, mostly stem from Aristotelian definitions of honor in Renaissance textbooks on moral philosophy”(1960: 66).

⁹⁶ Aristóteles, por ejemplo, señala: “But people of superior refinement and of active disposition identify happiness with honour; for this is, roughly speaking, the end of the political life. But it seems too superficial to be what we are looking for, since it is thought to depend on those who bestow honour rather than on him who receives it, but the good we divine to be something of one’s own and not easily taken from one. Further, men seem to pursue honour in order that they may be assured of their merit; at least it is by men of practical wisdom that they seek to be honoured, and among those who know them, and on the ground of their excellence” (1987: 366). En el Prefacio al lector que North hace de las *Vidas Paralelas* de Plutarco leemos: “I am of opinion, that it is good and meete to draw men by all meanes to good doing, and good men ought not to be forbidden to hope for the honor of their vertuous deedes, seeing that honor doth naturally accompanie vertue, as the shadow doth the bodie. For we commonly see, not to feele the sparkes of desire of honor, is an infallible signe of a base, vile and cloynish nature: and that such as account it an unnecessarie, needelesse, or unseemely thing to be praised, are likewise no doers of any things worthy of praise, but are commonly men of faint corage, whose thoughtes extend no further than to their lives, whereof also they have no further remembrance, than is before their eyes”(1928: xvii).

⁹⁷ Según Bacon en su ensayo “Of Honour and Reputation” (LV), “the winning of honour is but the revealing of a man’s virtue and worth without disadvantage”(1857: 496). Según Watson, “for Renaissance moral philosophy, as for the philosophers of antiquity from whom they drew their inspiration, four cardinal virtues were of primary importance: prudence or wisdom, justice, fortitude and temperance. Cicero’s statement in the widely quoted *Offices* demonstrates

Captain: Romans, make way: the good Andronicus,
 Patron of virtue, Rome's best champion,
 Successful in the battles that he fights,
 With honour and with fortune is returned
 From where he circumscribed with his sword
 And brought to yoke the enemies of Rome (I, i, 67-72)⁹⁹.

Sin embargo, el rapto de Lavinia, la oposición de sus hijos y el desprecio del emperador manchan el honor del general. Tal y como señala Bassianus: “Lord Titus here, / Is in opinion and in honour wronged” (I, i, 420-21). La virtud y el honor están íntimamente ligados en *Titus* a la fama y a la inmortalidad¹⁰⁰. Oímos señalar a Marcus, por ejemplo: “He lives in fame that died in virtue's cause” (I, i, 395)¹⁰¹ y observamos cómo Titus planea vengarse de Tamora para recobrar el honor perdido tras la violación de Lavinia y así “to make us wondered at in time to come” (III, i, 136). Este concepto del honor es repetido incesantemente en las obras romanas, donde personajes como Antony señalan que su existencia depende de la restauración del honor: “If I lose mine honour, / I lose myself” (III, iv, 22)¹⁰².

5.4.5. Espacio Público – Espacio Privado

En las obras romanas se plasma una íntima unión entre el plano personal y el plano público. En *Titus Andronicus* la tragedia sufrida por los Andronici es un fiel reflejo de la destrucción que sufre la organización social y política de la ciudad, que se encuentra dirigida por godos,

why these were considered ‘cardinal’ virtues: ‘For, since all moral rectitude springs from four sources (one of which is prudence; the second, social instinct; the third, courage; the fourth temperance), it is often necessary in deciding a question of duty that these virtues be weighed against one another’. These four virtues were the keystones of every Renaissance book on moral philosophy’ (1960: 95).

⁹⁸ Según Bacon, “there is an honour, likewise, which may be ranked amongst the greatest, which happeneth rarely; that is, of such as sacrifice themselves to death or danger for the good of their country”(1857: 498).

⁹⁹ Véase también *Titus* I, i, 39-48.

¹⁰⁰ Según Watson, “the desire for posthumous reputation was possibly even greater than that for reputation during one's lifetime. For the Romans, posthumous fame was the chief means by which man's values could outlast the life of the individual (...) Here again the Roman attitudes have a profound effect on Renaissance thought. Uncertainty as to man's future existence, and consequent emphasis on the importance of posthumous fame, are related themes of 16th century writers”(1960: 141). En *The Advancement of Learning*, Bacon señala “let us conclude with the dignity and excellency of knowledge and learning in that whereunto man's nature doth most aspire, which is immortality or continuance; for to this tendeth generation, and raising of houses and families; to this tend buildings, foundations, and monuments; to this tendeth the desire of memory, fame and celebration; and in effect the strength of all other human desires”(1974: 58).

¹⁰¹ Véase también *Titus* I, i, 160-61; 170-71; 176; 357-59.

¹⁰² El tema de la reputación y el honor no sólo aparece en las obras romanas, sino en escenas tan significativas como, por ejemplo, la de Falstaff en *Henry IV I*, V, i, 127-140. Véase también *Othello* II, iii, 255-69.

elementos externos y perjudiciales para el cuerpo político que constituye Roma. La misma imagen del cuerpo político da una idea de la indisolubilidad de ambos planos, el privado y el político o público. En *Titus* no sólo observamos la destrucción de una familia, sino el enfrentamiento entre miembros de una misma familia. Esto hace debilitar los cimientos del Estado, cuya fundación se entendía en los términos que Aristóteles planteaba en *Política*: “la asociación natural y permanente es la familia (...) La primera asociación de muchas familias, pero formada en virtud de relaciones que no son cotidianas, es el pueblo (...) La asociación de muchos pueblos forma un Estado completo” (1997: 42).

Según Hunter, en *Titus Andronicus*:

The Roman myth becomes a crucial factor at certain points, but elsewhere madness, anger, family sorrow, the Goths, make us lose sight of it altogether. Man is a political animal here only when the passionate drives of his private life allow him to be so. In *Julius Caesar*, however, the private life of the individual is everywhere and everyhow intertwined with his political role (1977: 106).

Pese a que podemos observar la relación entre ambos planos personales y públicos en *Titus*, sin embargo, es cierto que las pasiones senequistas y la retórica ovidiana que florecen en la obra adquieren mayor fuerza en el texto que las reflexiones políticas de los personajes. En *Julius Caesar* observamos este tipo de disquisiciones, y, por lo tanto, aparece una mayor relación entre el plano público y el privado que en *Titus Andronicus*. En un plano familiar, debemos tener presente, sobre todo, las escenas en las que conversan Caesar y Calphurnia (II, i) y Brutus y Portia (II, ii). Ambas escenas presentan espacios privados en los cuales florecen valores fundamentales para el funcionamiento político romano, como el honor o la constancia. Es interesante señalar que en estas escenas se hace referencia a un conjunto de elementos que en el espacio público están originando conflictos políticos. Uno de los ejemplos más significativos sería el conjunto de alusiones a la enfermedad de Brutus por parte de Portia. Dichas referencias indican, de una forma metafórica, el malestar y el debilitamiento del cuerpo político, del cual Brutus forma parte, ante el inminente asesinato de Caesar. De igual modo, el sueño de Calphurnia nos anticipa la imagen de una Roma ensangrentada que poco más tarde tomará forma en el cuerpo de su marido. Otro de los momentos en el que observamos la unión de planos personales y planos privados lo encontramos en los argumentos de Cassius para justificar la muerte de Caesar. El predominio de motivos personales que le empujan a asesinar a Caesar es patente. Cassius antepone a la seguridad del Estado su bienestar personal:

Cassius: I had a lief not be as live to be
In awe of such thing as I myself.
I was born free as Caesar; so were you;
We both have fed as well, and we can both
Endure the winter's cold as well as he
(...)
And this man
Is now become a god, and Cassius is
A wretched creature, and must bend his body
If Caesar carelessly but nod on him
(...)
Why should that name be sounded more than yours? (I, ii, 94-98; 114-17; 141)¹⁰³.

Frente a la estrecha relación que apreciamos en el funcionamiento político en *Julius Caesar* entre el universo privado y el personal, en *Coriolanus* se establece una clara separación entre los intereses y obligaciones públicas del ciudadano y sus convicciones privadas. La República en *Coriolanus* antepone el servicio al Estado frente al cuidado de la propia familia, tal y como señala Cominius:

Cominius: (...) I do love
My country's good with a respect more tender,
More holy and profound than my own life,
My dear wife's estimate, her womb's increase
And treasure of my loins (III, iii, 111-15).

Sin embargo, pese a su continua defensa de Roma en el campo de batalla y pese a su afirmación de que "his country is dearer than himself" (I, vi, 72), Coriolanus es quien, con su enfrentamiento ante el pueblo, trae a "trembling upon Rome" (IV, vi, 72). Su negativa a continuar una tradición que le obliga a mostrar ante la multitud sus heridas y a pedir públicamente los votos de los plebeyos para conseguir el consulado le llevará finalmente a un completo aislamiento de su ciudad, por lo que será proclamado como "simply the rarest man i'th'world" (IV, v, 163-64).

¹⁰³ Con respecto a este tema L.C.Knights escribe un artículo llamado "Personality and Politics in Julius Caesar"(1965) en el que expone que "it is above all in Cassius that the springs of political action are revealed as only too personal. What nags at him is simply envy of Caesar (...) When Brutus the man of honour and high moral principles, accepts Cassius's arguments and enters the world of the conspirator, he enters a topsyturvy world – a world where "impersonal" Reasons of State take the place of direct personal knowledge; and at the same time true reason, which is a function of the whole man, has given way to obscure personal emotion" (1969: 131).

La particularidad de Coriolanus reside en una total renuncia a hacer uso de la retórica como principal instrumento para conseguir la aceptación del pueblo de su función como cónsul. Según Miola:

For Shakespeare, apparently, a Roman exercised his citizenship in deeds on the battlefields, in words within city walls. Oratory was the means by which the individual partook in the life of the city, resolved its problems, and shaped its future (...) especially from Cicero, Shakespeare learned of a Rome wherein discourse was the primary mode of public and personal interaction, and eloquentia the highest personal, civic, and moral achievement (1983: 181).

La verdadera autoridad en Roma se aloja en la correcta utilización de la oratoria, que actúa como elemento fundamental para el funcionamiento en armonía de todos los miembros del cuerpo político que constituye la ciudad: “Well then, I pray, your price o’th consulship?” (II, iii, 74), pregunta Coriolanus a los ciudadanos, que le contestan: “To ask it kindly” (II, iii, 75).

De la respuesta de los ciudadanos, es el término “kindly” el que plantea mayores dificultades para un hombre que identifica plenamente sus palabras con sus ideas y sentimientos. Como Menenius declara: “His heart is his mouth” (III, i, 255). Coriolanus se opone a la utilización de dicha oratoria para alcanzar un poder que él ya considera suyo tras sus méritos militares: “Better it is to die, better to starve, / Than crave the hire which first we do deserve” (II, iii, 112-13). Su carácter claramente militar muestra que para el protagonista “valour is the chiefest virtue” (II, ii, 84). Coriolanus se enfrenta a los plebeyos al acusarlos de cobardía en el campo de batalla: “some certain of your brethren roar’d and ran / From th’noise of our own drum” (II, iii, 55-56). Coriolanus considera innecesario tener en cuenta la opinión de cobardes, a los que niega todo tipo de autoridad o, incluso, presencia en Roma (I, i, 196-99). Coriolanus rechaza, por lo tanto, todo tipo de lenguaje que implique traicionar sus convicciones: “I would not buy / Their mercy at the price of one fair word, / Nor check my courage for what they can give (III, iii, 90-92).

No existen momentos en la obra en los cuales lleguemos a apreciar, en el lenguaje del protagonista, una alternativa posible a ese carácter sobrio, riguroso e inflexible que, como militar romano, expone en la totalidad del texto. Coriolanus es descrito como “the rock, the oak not to be wind-shaken” (V, ii, 108-09). Frente a las continuas advertencias de su madre Volumnia y de Menenius de utilizar palabras “of no allowance to your bosom’s truth” (III, ii, 57), Coriolanus mantiene en todo momento, excepto en su derrota final, su actitud de rechazo y desafío a la

estrategia política que sugieren los patricios: “I had rather be servant in my way / Than sway with them in theirs” (II, i, 201-02).

Coriolanus es un personaje cuya identidad se construye no a través de un lenguaje cívico, sino a través de acciones militares. Según Menenius: “He’s been bred i’th’wars / Since a could draw a sword, and is ill school’d / In bolted language (III, i, 317-19). Sin embargo, todos aquellos requerimientos públicos, sociales y políticos que son necesarios en el proceso de integración en Roma, como es la persuasión a través de la retórica, y que Coriolanus rechaza interpretar en el seno de la ciudad, tienen su escenario para el general en el campo de batalla:

Volumnia: I have heard you say,
 Honour and policy, like unsevered friends,
 In the war do grow together: grant, and tell me,
 In peace what each of them by the other lose
 That they combine not there (III, ii, 41-45).

Esta oposición entre la oratoria y la acción en el campo de batalla es una de las características sobresalientes de Áyax en el libro XIII de la *Metamorfosis* de Ovidio. Por el contrario, Ulises presenta la fusión entre valor, elocuencia y estrategia que Volumnia defiende. Ulises ataca la actuación de Áyax en estos términos:

Thou hast a hand that serveth well in fyght,
 Thou hast a wit that stands in neede of my direction ryght.
 Thy force is witlesse: I have care of that that may ensew.
 Thou well canst fyght: the king dooth chose the tymes for fyghting dew
 By myne advyce. Thou only with thy body canst avayle,
 But I with bodye and with mynd too profite doo not fayle.
 (...)
 A wit farre passing strength of hand inclosed is in mee.
 In wit rests cheefly all my force (XIII, 438-43, 445-47).

5.4.6. Política y Teatro

Coriolanus nos presenta a un personaje que, tal y como señala Jack D’Amico en “Shakespeare’s Rome: Politics and Theater” (1992), “feels violated on the political stage” (1992: 71). La renuncia a la oratoria frente al enaltecimiento de las acciones militares fuera de las murallas de Roma: “Let deeds express / What is like to be their words” (III, i, 131-32) refleja cómo Coriolanus presenta un claro desafío ante un conjunto de fuerzas que actúan dentro de dichas murallas y que intentan construir su identidad política. Entre estas fuerzas se encuentran el Estado,

cuya función es “[to] devise him” (II, ii, 123), y la familia. Volumnia, que es definida por su propio hijo como “the honour’d mould wherein this trunk was framed” (V, iii, 22), es el agente principal en tal construcción. Volumnia, señala D’Amico, “prompts her son like a director, describing the role he should act before the populace” (1992: 70). Las instrucciones que intenta transmitir a su hijo se basan en la escenificación política que el uso de la retórica en el espacio público implica, por lo que le aconseja “[to] perform a part / Thou has not done before” (III, ii, 108).

La respuesta de Coriolanus ante esta teatralidad demuestra su claro enfrentamiento a la creación de una identidad ficticia a través de la simulación:

Coriolanus: Would you have me
False to my nature? Rather say I play
The man I am (III, ii, 14-16).

Coriolanus se niega a traicionar una identidad que, erróneamente, considera propia y pretende mantenerse “as if a man were author of himself / And knew no other kin” (V, iii, 36-37). Sin embargo, el carácter militar que, principalmente, Volumnia le ha transmitido: “Thy valiantness was mine, thou suck’st it from me” (III, ii, 128), no representa una característica intrínseca a Coriolanus, sino que constituye un artificio, una creación con una clara proyección pública. En palabras de Jonathan Dollimore en *Radical Tragedy* (1984):

What Coriolanus understands as his “nature” Volumnia understands as “power”, something to be appropriated, “put ... well on”. For Coriolanus the world is seen in terms of the absolute and the determining essence; for Volumnia the absolute is displaced by a social network of relative interactions, one in which intervention not essence is determining (1989: 219).

El carácter público de la política es también presentado en *Titus Andronicus* a través de ceremonias que identifican el territorio romano con un escenario sobre el cual la organización política, el poder y la majestuosidad de la ciudad deben ser escenificados. En *Titus*, precedidos por el sonido de trompetas y tambores, observamos en primer lugar la oposición escénica de dos rivales políticos. Saturninus y Bassianus aparecen acompañados por sus seguidores y exponen sus argumentos frente a los tribunos y senadores. La disposición de los dos grupos rivales sobre el escenario otorga a esta primera escena un gran carácter ceremonial y público. Tras esta escena, observamos la entrada triunfal y solemne del general romano tras la victoria sobre los godos mostrando públicamente a sus prisioneros como símbolo de poder. En estas primeras escenas

observamos el carácter público que presentan las honras funerarias de los hijos de Titus, como símbolo de la defensa de la honra de la ciudad, el sacrificio de Alarbus y la proclamación pública del nuevo emperador. Sin embargo, las ceremonias que tienen lugar tras éstas iniciales no elevan el poder de Roma sino, que la sumergen en un universo de violencia y destrucción. Esto ocurre, sobre todo, en el banquete final, en el que Titus se convierte en un actor sanguinario y decide “[to] play the cook” (V, iii, 204). Al final de la obra de nuevo observamos este carácter público y teatral de la función política al observar a Marcus y Lucius ante el pueblo romano, al que llaman “gracious auditory” (V, iii, 95). Ambos personajes relatan la tragedia de los Andronici. Marcus y Lucius consiguen así el apoyo de los romanos, que, tras la exposición pública de las heridas de Lucius, aceptan proclamarlo emperador.

Debemos tener en cuenta que este carácter teatral de la política que expone Shakespeare en sus obras era ya un elemento fundamental en la vida social griega¹⁰⁴, al igual que lo sería también en la sociedad romana, donde, tal y como señala Richard C. Beacham en *The Roman Theatre And Its Audience* (1991):

The formal public speaking (...) was at the centre of Roman political life. The art of oratory was nurtured and recognized to be of supreme significance throughout Roman history, not only for obtaining public office, but for exercising effective power both within the institution of the Roman state, and in times of political crisis, outside of them as well. Later commentators – including a number of the most renowned orators – frequently compared its skills and reception to those of theatrical art (1991: 2).

D’Amico señala cómo esta relación entre política y teatro puede encontrarse, por ejemplo, en *Las Vidas Paralelas* de Plutarco y en los relatos históricos de Livio y cita a Cicerón que, en el libro III de *On Duties* señala : “what work in keeping with my position is there for me to do either in the Senate or in the Forum: Once I lived with great crowds around me, in the forefront of Roman publicity” (citado en D’Amico 1992: 65).

¹⁰⁴ Rush Rehm en *Greek Tragic Theatre* (1992) señala que: “In the culture of fifth-century Athens, Greek tragic theatre was one kind of performance among many, drawing its strength (and often its material) from the greater and lesser public occasions that surrounded it. The areas of politics, law, religion, athletics, festivals, music and poetry shared with the theatre an essentially public and performative nature, so much so that one form of cultural expression merged easily into another. Important aspects of family life – including various rites of passage, weddings, and funerals – also ‘went public’ in a theatrical fashion (...) There is no better example of the pervasiveness of performance in ancient Greece than the political system of participatory democracy by which Athenians governed themselves. At least once a month (but usually two, three, or even four times) the citizens of Athens (free-born males over 18) gathered on the hill called the Pnyx for the meeting of the Assembly. Through the power of the spoken word, and by various appeals to reason, emotion, and morality, the Assembly speakers swayed the citizen body, much like actors in a large outdoor theatre (...) The large concavity of the Pnyx established a relationship between the (changing) speakers and their audience that mirrored the relationship between actors and spectators at the great theatre of Dionysus” (1992: 3-4).

Frente al carácter confuso y dubitativo de personajes como Brutus en *Julius Caesar*, Coriolanus se presenta para Bloom como el personaje de Shakespeare con “the most limited consciousness” (1999: 577). Según Bloom “there is little inwardness in Caius Martius” (1999: 578). A través de los monólogos de Brutus, de sus dudas, confusiones y actitudes, el espectador reacciona de una manera ambigua ante su actuación. Sin embargo, en Coriolanus presenciamos la frontalidad de la actuación unívoca de un soldado, mientras que Brutus señala que lo que persigue es el bien del pueblo: “I know no personal cause to spurn at him, / But for the general” (II, i, 11-12). Sin embargo, ese carácter afable se oscurece con la aparición de la oratoria y la hipocresía:

Brutus: O conspiracy (...) where will thou find a cavern dark enough
To mask thy monstrous visage? Seek none, conspiracy;
Hide it in smiles and affability (II, i, 78-80)¹⁰⁵.

La construcción retórica de la realidad que los conspiradores transmiten al pueblo responde a la perfección a la actuación que del gobernante describe Maquiavelo en el capítulo XVIII de *El Príncipe*:

Ante todo es necesario saber disfrazar bien el propio carácter y ser gran disimulador. Son tan simples los hombres y tan sumisos a la necesidad de cada momento, que quien engaña encuentra siempre alguien que se deja engañar (1983: 82).

Shakespeare parece repetir las palabras de Maquiavelo cuando Cassius señala: “For who so firm that cannot be seduced?” (I, ii, 309). En *Julius Caesar* Cassius manipula a Brutus, Decius engaña a Caesar, Brutus a Caius Ligarius y, sobre todo, Antony al pueblo. Si continuamos con la cita de Maquiavelo, observamos otro elemento en común con la caracterización que Shakespeare hace de Brutus:

Es cosa que conviene entender bien: que un príncipe, sobre todo un príncipe nuevo, no debe observar todo lo que hace que los hombres sean tenidos por buenos, porque en ocasiones, para defender su Estado, necesitará actuar contra la lealtad, contra la caridad, la humanidad y la religión. Tiene que contar con un ánimo dispuesto a moverse según sople el viento de la fortuna e impongan las diferentes circunstancias, sin apartarse del bien – si es posible – pero sabiendo también entrar en el mal, si es necesario (1983: 83).

¹⁰⁵ Como resume Miola en el siguiente párrafo: “In *Julius Caesar* recurrent images of the theater, acting, and role-playing stimulate further consideration of the ethical issues at hand. From one perspective Brutus, Cassius, and Caesar are actors who use the resources of the theater for their own advancement; they are demagogic manipulators of appearance, language, and gesture, who create reality in the mind of their audience and perhaps in their own minds as well” (1983: 114).

Recordemos los versos en los que Brutus, en *Julius Caesar*, compara el carácter inestable e incierto de la fortuna del hombre con el incesante movimiento de las mareas y señala cómo el hombre debe aprovechar las oportunidades que el destino presente:

Brutus: We, at the height, are ready to decline.
There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood, leads on to fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.
On such a full sea are now afloat,
And we must take the current when it serves,
Or lose our ventures (IV, iii, 216-23).

Bloom describe a Brutus como “Shakespeare’s first intellectual” y señala que “the enigmas of his nature are multiform” (1999: 105). Brutus se siente “with himself at war” (I, ii, 45):

Brutus: Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma, or a hideous dream:
The genius and the moral instruments
Are then in council; and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of insurrection (II, i, 63-69).

Shakespeare establece un paralelismo entre el debate interno de Brutus y el desorden político en el que se encuentra Roma inmersa. Brutus no posee ningún motivo aparente para asesinar a Caesar: “I know no personal cause to spurn at him” (II, i, 11), ya que “I have not known when his affections sway’d / More than his reason” (20-21). Por lo tanto, “and since the quarrel / Will bear no colour for the thing he is, / Fashion it thus” (28-30). Brutus necesita un motivo para cometer el asesinato y crea un Caesar embriagado por el poder y por la ambición. Son su propia retórica e imaginación las que consiguen convencer a Brutus de que el asesinato es justificable en beneficio de Roma. Los términos “acting” y “fashion” que Brutus utiliza en sus reflexiones nos hacen volver de nuevo a la retórica teatral. La actuación de los personajes está claramente ligada a las apariencias, a la construcción de una realidad, a la imaginación que manipula la perspectiva que se posee de las cosas. Incluso el asesinato de Caesar es identificado con una escena teatral y a sus asesinos con actores que serán eternamente representados sobre el escenario:

Cassius: How many ages hence
Shall this lofty scene be acted over,
In states unborn, and accents yet unknown! (III, i, 111-13).

Es interesante ver como Plutarco, en su narración de la vida de Julio César, establece esta misma relación entre el asesinato y la actuación sobre un escenario al señalar que el sitio elegido por los asesinos para matar a César estaba cerca del teatro de Pompeyo:

El sitio destinado a tal muerte y a tal contienda, en que se reunió el Senado, si se observa que en él había una estatua de Pompeyo y que por éste había sido dedicado entre los ornamentos accesorios de su teatro, parece que precisamente fue obra de algún numen superior el haber traído allí para su ejecución semejante designio (1991: 629).

Por último, no debemos olvidar las frecuentes alusiones que se hacen en *Antony and Cleopatra* a este carácter teatral y público de la imagen política de los protagonistas. Una de las decisiones políticas que más negativamente afectan la imagen de Roma es la que Antony adopta al proclamar a Cleopatra reina de un amplio número de territorios. Caesar describe la escena en estos versos:

Caesar: I´th´market-place, on a tribunal silvered,
Cleopatra and himself in chairs of gold
Were publicly enthroned. At the feet sat
Cesarion, whom they call my father´s son,
And all the unlawful issue that their lust
Since then hath made between them. Unto her
He gave the stablishment of Egypt; make her
Of lower Syria, Cyprus, Lydia,
Absolute Queen.

Maecenas: This in the public eye?

Caesar: I´th´common showplace where they exercise. (III, vi, 3-13).

Observemos la reiteración en estos versos del hecho de que este acto fuera público. Las palabras de Caesar dibujan una imagen de fastuosidad y de teatralidad al mostrar la imagen de los dirigentes frente al pueblo que observa la ceremonia política.

Con respecto a la teatralidad de la política en la obra, no debemos dejar de mencionar la opinión de críticos como Bloom, Frye, Miola o Linda Charnes, que descubren en Cleopatra “a consummate actress” (Miola 1983: 127). A lo largo de toda la obra observamos numerosos y variados planos desde los cuales Cleopatra puede ser analizada. Cleopatra nos muestra la imagen de

la pasión, de la frivolidad e intrascendencia, de la inmadurez. Sin embargo, Cleopatra es, a la vez, símbolo de la racionalidad, la estrategia política y militar, la crueldad, la inteligencia, la fortaleza, del triunfo y del esplendor y también del fracaso. Cleopatra es un personaje que nos sorprende en cada escena con una nueva caracterización y nos mantiene alerta ante sus acciones. La teatralidad de éstas es constante en la manipulación que hace, no sólo de Antony, sino también de la que intenta ejercer sobre Caesar. Cleopatra se suicida finalmente porque no soporta la idea de formar parte del escenario político que Caesar pretende montar en Roma. Sobre dicho escenario se escenificaría el triunfo de Caesar sobre Cleopatra, la cual aparecería frente al pueblo como prisionera y como prueba del poder del emperador:

Cleopatra: Now, Iras, what think'st thou?
 Thou an Egyptian puppet shall be shown
 In Rome as well as I. Mechanic slaves
 With greasy aprons, rules and hammers shall
 Uplift us to the view. In their thick breaths,
 Rank of gross diet, shall we be enclouded
 And forced to drink their vapour
 (...)
 Saucy lictors
 Will catch at us like strumpets, and scald rhymers
 Ballad us out o'tune. The quick comedians
 Extemporally will stage us and present
 Our Alexandrian revels; Antony
 Shall be brought drunken forth; and I shall see
 Some squeaking Cleopatra boy my greatness
 I'th' posture of a whore (V, ii, 206-12; 214-21).

En un momento de la obra oímos decir a Enobarbus: “Hush, here comes Antony” (I, ii, 82), a lo que se le responde: “Not he, the Queen” (I, ii, 82-83). Cleopatra domina durante toda la obra el escenario político. Antony queda relegado a un segundo plano de actuación controlado por las decisiones de Cleopatra en cada momento. Sin embargo, en los momentos finales es consciente, tal y como señala Linda Charnes, de que “she will be made a show of, forced to perform in a play in which she is not the playwright, in a theater that is not her own” (1993: 131).

5.4.7. La mujer romana en Shakespeare

Ya hemos observado la estrecha relación existente entre el plano público y el privado en estas obras romanas. Uno de los elementos que mejor lo presentan es la instauración del

matrimonio como pacto político, símbolo de reconciliación entre distintas facciones en conflicto y, a la vez, origen de nuevos disturbios. En *Titus Andronicus* la unión entre Lavinia y Saturninus origina en un principio un pacto entre los Andronici y el nuevo emperador. Dicha coalición se verá rota cuando la unión entre el emperador y Lavinia desaparezca. Tal desvinculación conyugal origina un universo de caos y corrupción en Roma, ya que conduce a la celebración de un segundo matrimonio entre Tamora y Saturninus. Tal unión provocará no sólo la destrucción de los Andronici, sino también la de Roma. En *Antony and Cleopatra* ocurre algo parecido. El matrimonio entre Octavia y Antony convierte a Caesar y a Antony en hermanos y asegura la paz entre ambos bandos. Tal y como señala Caesar: “Let her live / To join our kingdoms and our hearts” (II, ii, 159-60). Sin embargo, la vuelta de Antony a los brazos de Cleopatra supondrá que, precisamente, esta unión entre Octavia y Antony se convierta en origen de nuevos conflictos. Dicha situación es anticipada por Enobarbus al señalar: “The band that seems to tie their friendship together will be the very strangler of their amity” (II, vi, 122-25). Enobarbus es un claro representante de la importancia en esta obra de los personajes que presentan rangos militares inferiores, ya que ellos son los que realmente exponen con claridad lo que cada uno de los movimientos políticos de sus superiores suponen y, en ocasiones, descifran la teatralidad a la que aludíamos anteriormente.

Cleopatra, Fulvia y Volumnia son tres personajes cuya caracterización presenta elementos que podríamos relacionar con la presentación que Shakespeare hace de Tamora en *Titus Andronicus*. Tamora adopta el mando político de Roma al dominar la voluntad de Saturninus. Esta misma situación la observamos tanto en la relación existente entre Cleopatra y Antony como en la que presenciamos entre Volumnia y su hijo. Este poder político se aúna con un poder militar que hace que, por ejemplo, Fulvia dirija los ejércitos contra Caesar y sea destacada por “[her] shrewdness of policy” (II, ii, 74). De igual modo, observamos que en ciertas ocasiones en *Antony and Cleopatra* se enfatiza el carácter marcial de Cleopatra frente a la debilidad de Antony. Por ejemplo, Cleopatra lo define como “no more manlike/ Than Cleopatra, nor the Queen of Ptolemy / More womanly than he” (I, iv, 5-7). En su firme decisión de asistir a la batalla naval contra Caesar, Cleopatra señala:

Cleopatra: A charge we bear I'th'war,
And, as the president of my kingdom, will
Appear there for a man. Speak not against it!
I will not stay behind (III, vii, 16-19).

Pero, sin lugar a dudas, el punto de conexión más evidente entre estas protagonistas lo encontramos en el carácter violento y maternal de Volumnia y de Tamora. Como ya hemos señalado anteriormente, en *Titus* una de las imágenes centrales es la de la madre devorando a sus hijos, es decir, Tamora comiéndose a Chiron y a Demetrius en el banquete final. Esta imagen malévola de la madre es también reflejada en Volumnia. Frente a la debilidad que presenta Virginia en *Coriolanus*, Volumnia se presenta como la imagen de la guerra, de la fortaleza, de la retórica y del valor. Para Volumnia:

Volumnia: The breast of Hecuba
 When she did suckle Hector, look'd not lovelier
 Than Hector's forehead when it spit forth blood
 At Grecian sword contemning (I, iii, 40-43).

Como podemos observar, la imagen tierna de la maternidad es sustituida por un retrato bélico que evoca el carácter masculino de este personaje. Pero lo más interesante de la relación entre Tamora y Volumnia es que ésta es identificada con la ciudad. Al igual que en *Titus*, Roma adquiere este carácter bélico pero a la vez maternal que presenta Volumnia.

En *Coriolanus* la ciudad adquiere una gran importancia a la hora de definir al general y dibujar su identidad política, social y colectiva romana. La defensa de Roma en la batalla de Corioles bautiza a Coriolanus, el cual recibe “the whole name of the war” (II, i, 134). Frente a su pretendido carácter individualista, las connotaciones claramente públicas y políticas que este nombre atribuye a Coriolanus hacen que éste no pueda escapar de su condición de ciudadano romano y que su identidad desaparezca al abandonar Roma, momento en el que:

Cominius: He would not answer to forbid all names;
 He was a kind of nothing, titleless,
 Till he had forged himself a name of th'fire
 Of burning Rome (V, i, 12-15).

Son los mecanismos de control que conforman el esqueleto político de la ciudad, como el senado y la familia, los que definen la identidad de Coriolanus. En realidad, podríamos decir incluso que es Roma la que da a luz, la que crea a sus ciudadanos. Pero es también la que tiene el poder de destruirlos. Roma es identificada en la obra con una imagen maternal que, a la vez que funciona como “our dear nurse” (V, iii, 110), actúa también como “an unnatural dam” (III, i, 290), que incluso “eat up her own” (291). Cuando Coriolanus afirma “my birthplace I hate” (IV, iv, 23),

las conexiones que observamos en el texto muestran que tal enfrentamiento se dirige tanto hacia Roma como hacia su madre Volumnia. Ésta anuncia a su hijo que “to assault thy country” (V, iii, 122-25) es como “[to] tear / his country’s bowels out” (V, iii, 102-03), “[to] tread on thy country’s ruin” (V, iii, 116) y “to tread – on thy mother’s womb” (V, iii, 123). Platt señala que:

Both the city of Rome and his mother’s womb are his birthplace. To hate one is to hate the other (...) A son comes from his mother’s body and also from the body politic. Not only do the members of the body politic function as a part of the whole, but the body politic supplies, gives birth to, and educates the individual citizens. Hence, the author of *Coriolanus* is indeed his mother, but his mother is both Volumnia and Rome. When Volumnia walks on stage in Act V, Scene, to make her plea, she is both Rome and herself; she is the incarnation of the body politic (1976: 100).

La identificación entre Volumnia y Roma queda aún más patente con la descripción de Menenius, que ve en ella encerrados todos los poderes representantes de la organización que da orden a la ciudad. Tal descripción enlaza la autoridad política con la familiar, elemento que es recurrente en la obra romana de Shakespeare:

Menenius: This Volumnia
Is worth of consuls, senators, patricians,
A city full; of tribunes such as you,
A sea and land full (V, iv, 53-56).

Coriolanus se enfrenta al poder de Roma-Volumnia: “But out, affection! / All bond and privilege of nature break!” (V, iii, 24-25). Sin embargo, la retórica maternal y política de Volumnia hace que *Coriolanus* abandone las armas contra su ciudad y que reconozca el control que Roma ejerce sobre él y sobre los demás ciudadanos: “I melt, and am not / Of stronger earth than others” (V, iii, 28-29). Finalmente, en contra de todo lo que defiende en la obra, *Coriolanus* debe adquirir el irremediable papel de actor que todo romano debe escenificar. Tal representación llevará a Roma a la victoria y finalmente conducirá a *Coriolanus* a la ruina: “Like a dull actor now / I have forgot my part and I am out” (V, iii, 40-1).

5.5. Conclusión

Tras analizar *Titus Andronicus* en comparación con las obras históricas, las cuatro grandes tragedias y las obras romanas, observamos que la obra presenta numerosos puntos de unión con estos textos. Sin embargo, encontramos también aspectos muy importantes en la producción

posterior a la composición de *Titus* que están ausentes en la obra. Las semejanzas nos reafirman en nuestro convencimiento de que existe una clara y definida conciencia retórica en Shakespeare que funciona desde sus textos más tempranos. Las discrepancias entre los textos posteriores y los iniciales como *Titus* nos demuestran que estos dos grupos de obras responden a momentos en la producción del autor muy divergentes y que sus cualidades dramáticas más esenciales deben ser analizadas teniendo en cuenta horizontes estéticos diferentes. Es decir, el hecho de que *Titus* presente características dramáticas muy alejadas de las que encontramos en obras posteriores no quiere decir que la obra no fuera escrita por Shakespeare o que haya que negar el valor estético de la obra. Simplemente hay que utilizar parámetros teatrales muy diferentes a la hora de analizar unos y otros textos.

Resumamos, en primer lugar, las características que unen a *Titus* con el resto de la producción del autor. Shakespeare presenta, a lo largo de toda su labor dramática, un claro interés por los conflictos políticos internos y por la descomposición del cuerpo político. Para ello, utiliza una serie de campos metafóricos que tienen como principal objetivo presentar un continuo proceso de desintegración y decadencia. El declive es tanto personal como político y las imágenes que Shakespeare utiliza para resaltar esta situación son diversas. El mar presenta en Shakespeare conflictos tanto públicos como privados, la tempestad y la tormenta simbolizan el dolor, la decadencia, la confusión y la extinción. El desmembramiento corporal es esencial en Shakespeare y actúa a un doble nivel; por un lado, enfatiza la imagen de destrucción personal y, por otro, simboliza la mutilación del cuerpo político. Éste adquiere un marcado carácter femenino, que, a su vez, funciona como elemento protector y agresivo. El elemento femenino del Estado amenaza a la vez que infunde un sentido maternal y amable. El seno materno del Estado es otra de las metáforas que inciden en la imagen corporal en Shakespeare. Este seno devora, ataca, engulle, a la vez que es violado y atacado. El cuerpo en Shakespeare se convierte en objeto de la violencia y debe ser, a su vez, observado. La corrupción corporal, la exposición pública de las heridas, de las entrañas se convierte en espectáculo. El elemento emblemático, simbólico y visual de ese espectáculo se presenta como esencial.

A pesar de que todos estos elementos aparecen en *Titus* y, como hemos visto, en muchas de sus obras, sin embargo, hay otros aspectos que alejan a *Titus* de la producción posterior del autor. En primer lugar, la violencia escénica y metafórica de *Titus* se puede sólo comparar con la de las tres partes de *Henry VI* y su marcada retórica senequista aparece también muy patente en *Richard III*. Sin embargo, esta fusión entre retórica excesiva y violencia no aparece de una manera

tan marcada en el resto de obras que hemos analizado. Las reflexiones tan centrales que observamos en las obras históricas o romanas sobre las responsabilidades que implica el poder o sobre las consecuencias de las decisiones políticas no están plasmadas en el texto. Se aprecia, de igual modo, la falta de profundidad filosófica que presentan las tragedias al igual que la complejidad en la caracterización de personajes como King Lear, Macbeth, Hamlet, Henry IV o Falstaff. La existencia de estas diferencias es tan relevante que, a pesar de los numerosos puntos en común que hemos encontrado entre *Titus* y estas obras, podemos concluir que la obra no podría situarse de manera estricta dentro de ninguna de las subcategorías genéricas que hemos utilizado en este último apartado.

Titus Andronicus fue titulada en el primer cuarto como *The Most Lamentable Romaine Tragedy of Titus Andronicus*, mientras que en la Stationer's Register entró con el nombre de *Noble Roman History of Titus Andronicus*. Este hecho nos podría confirmar la fusión en *Titus* de elementos pertenecientes a los distintos géneros a los que nos hemos referido. Sin embargo, el hecho de que, en primer lugar, sea definida como historia, obra romana y tragedia y, en segundo lugar, el hecho de que, tal y como afirmamos de manera tentativa, la obra no podría incluirse estrictamente dentro de ninguna de las subcategorías genéricas denominadas retrospectivamente como obras históricas, romanas y tragedias, muestran que el concepto de estos términos en los títulos del primer cuarto y del Stationer's Register debían tener otras connotaciones en 1594 diferentes a las que tienen hoy día.

En primer lugar, como historia hacen referencia no sólo a la historia inglesa, sino también a la romana, como indica el término "Romaine". En segundo lugar, *Titus* es definida como una tragedia. Sin embargo, *Titus* no es una tragedia como *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* o *King Lear*. De igual modo, pese a la centralidad de la ciudad de Roma y de todos los elementos que puedan presentar en común, como ya hemos visto, *Titus* tampoco es una obra romana en el mismo sentido que lo son obras romanas como *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* y *Coriolanus*, como ya hemos mencionado. *Titus Andronicus* era algo completamente distinto. El género que las características de su construcción dramática presenta no estaba definido prescriptivamente durante esos años. En 1884 Symonds describe el género como tragedia de venganza. Por supuesto, la venganza es central. Pero, como ya hemos dicho en la introducción a este apartado, no debemos sólo destacar en *Titus* ese carácter sangriento y vengativo de la obra. Como ya pudimos ver, la obra presenta la conciencia de que Shakespeare sabía lo que pudo haber sido la tragedia en el sentido aristotélico y lo reflejó en determinados momentos en los que el patetismo de Titus se acerca a la dignidad trágica en el sentido clásico y aristotélico del término. El dolor patético de un padre como Gorboduc en

Gorboduc, una de las obras que Shakespeare pudo tener como modelo y que más se asemejaba a los modelos de tragedia clásica, se puede ver en ciertos momentos de *Titus*. Como vemos, es difícil ubicar la obra dentro de un género determinado debido a la promiscuidad genérica de aquellos años. *Titus Andronicus* era una obra sobre la historia de Roma con claros tintes de venganza, con un marcado carácter burlesco, con una retórica ovidiana y senequista excesiva, con personajes desprovistos de complejidad psicológica. Pero además de esto, determinados momentos mostraban que toda esta anarquía dramática estaba respaldada en ciertas ocasiones con elementos que respondían a nociones aristotélicas sobre lo que era la tragedia en su estado más puro. Prescriptivamente no estaba definida este tipo de tragedia, pero productivamente aparecía delante de un público que era este tipo de obra la que demandaba.

6. Conclusión

El diálogo que se establece entre *Titus Andronicus* y el lector interesado en apreciar el valor dramático del texto precisa el contacto de dicho lector con un abanico muy amplio de obras de la segunda mitad del siglo XVI. Esta ampliación del diálogo textual le hará observar esta etapa teatral desde una perspectiva general que le ayudará a detectar aquellos elementos que son reiterados de modo insistente en todas las obras y que aparecen de manera central en *Titus Andronicus*. El análisis de dichos aspectos nos apunta, una vez más, a una serie determinada de fuentes y de orígenes literarios que han servido a los dramaturgos en la construcción de sus obras. Es decir, para entender los motivos por los que los personajes en *Titus Andronicus* presentan todavía un claro carácter artificial; por qué la violencia, la venganza y la temática de la mutilación, en especial, son centrales en el texto; por qué el lirismo de la retórica ovidiana acompaña a estos momentos sangrientos; por qué a todo esto se añade un tipo de humor grotesco y burdo; y por qué todo ello hace que la obra fuera de las más populares en la época, debemos saber cómo se estaba escribiendo en esta época y de dónde proceden las convenciones literarias reinantes. Desde *Gorboduc* (1560) hasta *The Wounds of Civil War* (1594), se escriben obras que nos presentan un teatro cargado de tintes clasicistas, en especial senequistas, con numerosas referencias a narraciones ovidianas, con personajes que únicamente sirven como vehículo a través del cual el autor desea potenciar un lenguaje grandilocuente. De igual modo, se aprecia también un claro interés por una temática política que presenta el problema de la ambición de poder, conflictos sobre la sucesión y, sobre todo, el declive político de sus gobernantes, provocado por sus propias decisiones y actuaciones. La lectura del conjunto de obras que hemos comentado, en relación a sus conexiones dramáticas con *Titus Andronicus*, nos desvela que el teatro de la segunda mitad del siglo XVI en Inglaterra recoge elementos de dos tradiciones literarias distintas, la clásica, con Séneca y Ovidio como autores centrales, y la vernácula, de la cual adoptan aspectos procedentes de las “morality plays” y de la tradición de *The Mirror for Magistrates*. Esta fusión de líneas literarias es la que *Titus* nos revela y a través de la cual se consigue la creación de una obra en la que la violencia y venganza senequistas se unen a una retórica ovidiana que acompañan, a su vez, a una temática política procedente de la tradición de *The Mirror for Magistrates*. A todo esto se añade la construcción de un personaje central en la obra como es Aaron, que desarrolla el modelo que el “Vice” de los “interludes” como *Cambises* o *Apinus and Virginia* nos presentan.

Éste es el punto de partida desde el cual cualquier tipo de aproximación crítica debería partir a la hora de acercarse al texto. Y, por lo tanto, el hecho de que la mayoría de dichas

posiciones no tengan en cuenta este origen textual de la obra constituye la mayor equivocación por parte de las numerosas corrientes críticas que hemos analizado. El rechazo que hemos observado hacia la construcción de un personaje que no es capaz de mostrar sus sentimientos, que tiene unas reacciones que no podemos clasificar como humanas o que no presentan una profundidad psicológica interesante como para atraer la atención y simpatía del espectador, son argumentos basados en una concepción del personaje que, ni el público isabelino esperaba ver sobre el escenario en 1594, ni Shakespeare pretendía reflejar. Esta concepción del personaje, que arranca desde el siglo XVIII y se implanta definitivamente en el XIX, analiza a los personajes como personas y no como construcciones dramáticas. Desde ese punto de vista, se aceptan como geniales personajes, como Hamlet, de una gran complejidad dramática, la cual provoca la ilusión de que se está frente a un ser humano. Sin embargo, Hamlet sigue siendo un personaje dramático, aunque a muchos críticos les haya sido difícil darse cuenta de ello. En *Titus Andronicus* encontramos personajes que, a diferencia de Hamlet, por ejemplo, permanecen aún estereotipados. Estos personajes nos muestran la imagen de la venganza, de la crueldad, de la pasión desenfrenada senequista y, en el caso de Lavinia, de la destrucción privada, pero también política de un Estado. La violación en *Titus Andronicus* debe ser analizada teniendo en cuenta la correspondencia literaria que, desde los textos clásicos, se hace entre la violación y la decadencia política de un reino. No debemos ver en ello la represión de un elemento patriarcal sobre la subordinación femenina. La naturaleza de la violación en *Titus* es, principalmente, pública y no privada. De igual modo, los acercamientos psicoanalíticos que ven en la imagen del útero y de Tamora la correspondencia con teorías que analizan la relación natural entre madres e hijos no es apropiada dentro de este contexto. Como hemos observado, las conclusiones a las que ciertos estudios psicoanalíticos llegan corroboran el carácter tétrico de la fosa en la obra y su correspondencia metafórica con la imagen de Tamora devorando a sus hijos. Sin embargo, a esas conclusiones se llega a través, no de un análisis psicoanalítico, sino a través de un análisis filológico que observa cómo la obra presenta una serie de campos metafóricos centrales que aúnan temáticas tan senequistas y ovidianas como la mutilación del cuerpo humano y el canibalismo. Estas temáticas, al igual que ocurre con la violación de Lavinia, presentan claras referencias políticas. La imagen del Estado como cuerpo político hace que la insistencia en la descomposición y final extinción del cuerpo humano se traduzca en la ruina política de Roma. Dicha ruina acaba convirtiéndose en regeneración al final de la obra que cierra así un ciclo que comienza con un orden que es destruido para más tarde ser recompuesto. Esta temática de la regeneración justifica la aparición de una retórica ovidiana en la

obra, en especial procedente de la *Metamorfosis*, en la que observamos cómo nada desaparece, sino que, tras una situación conflictiva, se transforma. Como vemos, los personajes en *Titus Andronicus* son vehículos a través de los cuales Shakespeare plasma el lirismo de una retórica que apunta temáticas principalmente políticas. Todavía no nos encontramos en una fase posterior y más evolucionada del autor en la que, como ocurre principalmente en las obras históricas y romanas, se conjuga esa clara visión política de la obra con la creación de unos personajes que reflexionan sobre su propia situación personal dentro de un universo público.

El poco reconocimiento que reciben los personajes en *Titus* se une al rechazo que inspira la fusión entre una violencia desmedida y un tinte grotesco que rebaja la tensión dramática de la obra en ciertos momentos. Este carácter burdo de la obra procede, en gran medida, de la actuación de Aaron, que adopta a la perfección aspectos que hacían del “Vice” originario de las “morality plays” uno de los personajes más atrayentes sobre el escenario. Pese a que es cierto que en Aaron apreciamos el germen de personajes como Richard III, Iago o Edmund, muy pocos críticos señalan que el valor de este personaje está en ver cómo Shakespeare evoluciona con respecto a personajes como *Ambidexter* y *Haphazard*. De nuevo, la crítica, en este aspecto, devalúa la obra al compararla con la producción posterior del autor, en vez de reconocer que ya Shakespeare, en su juventud, está dando una nueva forma a unos personajes con respecto a la producción de otros autores en fechas muy cercanas. *Titus Andronicus* no debe verse como una obra en la cual lo grotesco constituya un obstáculo para la evolución de la dimensión dramática de la obra. Por el contrario, parte del valor de *Titus* es que es capaz de unir elementos tan aparentemente incompatibles como una violencia desgarrada y a la vez lírica, junto a momentos en los cuales la tensión dramática acumulada durante una serie de escenas de repente es anulada a través de la ironía, de la burla, de lo grotesco, todo ello unido a una crueldad sin límites. La mayoría de posiciones críticas de la segunda mitad del siglo XX que se han centrado en analizar el carácter amenazante de Aaron han visto en la obra el reflejo de una ansiedad política reinante en Inglaterra durante esos años, en los cuales el contacto con las colonias hacía temer una pérdida de identidad cultural por parte de los colonos. De igual modo, en la ejecución de Aaron han visto reflejado el carácter teatral de la función política dirigida por la reina Isabel, que utilizaba la espectacularidad de la tortura como arma de opresión. El carácter histórico de estas aproximaciones críticas sitúa al texto dentro de una red de discursos que sirven para reconstruir el marco histórico de una época. Consideramos que este tipo de aproximación es válida, siempre y cuando se mantenga en todo momento la perspectiva literaria de la obra. Muchas veces puede ocurrir que se olvide la riqueza dramática de

un texto y pase a ser definido simplemente como un discurso más en la reconstrucción de dicho marco histórico. Si eso fuera así, el carácter filológico del estudio sería anulado.

Hemos comprobado también que durante esta segunda mitad del siglo XX ha habido un gran interés por resaltar el carácter emblemático, visual, espectacular y ritual de la obra. Este tipo de análisis es totalmente compatible con nuestra aproximación al texto al reconocer que el lirismo utilizado por el autor y la artificialidad de los personajes eran aspectos centrales en un escenario en el que el gesto, el movimiento corporal y el significado de numerosos elementos simbólicos conectaban con la imaginación del espectador. Éste, consciente en todo momento de la convencionalidad de lo que veía en escena, de la distancia entre realidad y representación, dibujaba mentalmente un escenario prácticamente vacío en el cual la fuerza del lenguaje impactaría profundamente, al igual que la visión del movimiento del cuerpo o la simbología de elementos como la fosa, el cetro, la corona o la tarta del acto final cocinada con supuesta carne humana. Las entradas procesionales, la disposición de los personajes sobre el escenario, el sacrificio, los enlaces matrimoniales, las ceremonias de coronación, los funerales y los banquetes daban un claro sabor ritual a la obra. El hecho de que apareciera este tipo de crítica vino impulsada por la histórica representación de Brook, que vio en la obra dicho carácter simbólico y formalista que tradujo al lenguaje escénico del siglo XX.

Titus Andronicus ha sido clasificada por muchos críticos como una tragedia de venganza. La obra plantea la venganza como uno de los aspectos centrales. La venganza impulsa las acciones de los protagonistas y es uno de los motivos principales por los que se produce la decadencia, tanto de los Andronici, como del Estado romano. La retórica de la venganza empleada en la obra demuestra una clara influencia senequista transmitida a través de la traducción de sus obras o bien a través de la aparición de dicha retórica en numerosas obras de la época. Si la influencia clásica es importante en relación a este aspecto, también lo es la tradición vernácula que presenta *The Spanish Tragedy* como modelo principal sobre el que la obra construye la temática de la venganza. Pero además de comprobar que, efectivamente, la obra podría ser catalogada como tragedia de venganza, sin embargo, dicha categorización genérica parece incompleta. *Titus Andronicus* presenta numerosos aspectos relacionados con la construcción de sus personajes, con la utilización de determinados campos metafóricos, con la temática y con la configuración espacial de la obra que nos animan a pensar que *Titus Andronicus* es algo más. Shakespeare parece estar dando a la obra una nueva forma que no llega a concretar como lo hará más tarde en sus tragedias, en sus obras romanas y en sus obras históricas.

La aparición de un personaje trágico como es Titus, víctima de la ruina tanto personal como pública, y protagonista de ciertas escenas en las que el lenguaje parece ahondar en su experiencia personal ante la tragedia que sufre su familia, muestra indicios de lo que, tras una profunda evolución teatral del dramaturgo, observaremos en personajes trágicos como Lear. Sin embargo, las escenas en las que se comienza a percibir cierta profundidad trágica en la obra aparecen como puntos aislados en el texto por una violencia escénica que domina la obra. Se percibe en *Titus* la clara ausencia de una densidad filosófica central en tragedias como *King Lear* o *Hamlet* o de momentos que reflejen claramente estados de perturbación mental tan complejos como, por ejemplo, el de Macbeth.

La importancia en la obra del problema de la sucesión y de los conflictos internos muestra que la obra no es sólo una tragedia de venganza, el elemento político es primordial en *Titus*. Las semejanzas que encontramos entre *Titus* y la primera tetralogía son numerosas. El interés político que Shakespeare demuestra durante toda su vida aparece íntimamente ligado en su etapa más inicial a su también afán por mostrar escenas donde la violencia y la crueldad fueran elementos centrales. Sin embargo, *Titus* se aleja considerablemente de la segunda tetralogía. En ésta, el interés por la violencia escénica se sustituye por las reflexiones sobre las consecuencias de las acciones y de las responsabilidades políticas de los protagonistas. Tales reflexiones no tienen cabida en *Titus*, donde las funciones políticas de los miembros están claramente delimitadas y lo único que se persigue es mantener o recuperar la posición de poder sin que surjan momentos en los que dichas funciones sean objeto de análisis político.

Por último, Roma aparece como clara protagonista en *Titus Andronicus*, por lo que la obra podría ser considerada como obra romana. Las descripciones de la delimitación espacial de la obra situarían a la obra dentro de este grupo genérico. Las diferencias que encontramos entre *Titus* y el resto de obras romanas residen también en el hecho de que, al igual que ocurre con la segunda tetralogía, en *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* y *Coriolanus* se profundiza en la definición del romano como ciudadano, en la íntima relación entre el universo público y el privado y, de nuevo, en las consecuencias políticas de las acciones de los protagonistas.

Hasta ahora no existía ningún estudio que analizara la obra en relación a estos tres grupos de obras. Lo que este estudio comparativo nos demuestra es que las grandes configuraciones metafóricas y temáticas que aparecerán en las obras posteriores de Shakespeare aparecen todas ya en *Titus Andronicus*. Dichas configuraciones metafóricas apuntan hacia una visión que Shakespeare plantea del organismo interno político en proceso de corrupción, desmembramiento,

desintegración y final extinción. La obsesiva violencia escénica que nos muestra *Titus Andronicus* se convierte, en la producción más tardía de Shakespeare, en una violencia ideológica que muestra la continua mutilación del cuerpo político.

El hecho de problematizar este análisis comparativo nos ha llevado a la conclusión de que la construcción de *Titus Andronicus* nos demuestra que la obra es un ejemplo de un tipo de género que no ha sido definido prescriptivamente, pero que productivamente era efectivo en escena. El universo dramático de la obra nos presenta una promiscuidad genérica que demuestra que se estaba creando en la conciencia teatral de los dramaturgos un nuevo tipo de construcción trágica alejada de lo que por tragedia clásica se entendía prescriptivamente. Aparecía sobre el escenario un nuevo género, que aunaba elementos que podríamos definir como clásicos en sentido aristotélico con aspectos dramáticos que contaminan dicha pureza trágica. *Titus Andronicus* nos muestra claros momentos en los que la peripecia, el reconocimiento y el patetismo aristotélico se mezclan con una clara desproporción entre la retórica y lo que observamos sobre el escenario; con una violencia extrema; con un personaje como Titus, que pasa de mostrar una clara dignidad trágica a representar la imagen de la brutalidad; y con un marcado carácter grotesco, que rebaja la dimensión trágica de la obra. *Titus Andronicus* representa un género que estaba en la mente del dramaturgo, pero que no estaba prescriptivamente definido.

Como planteamos en la introducción, a lo largo de este estudio hemos pretendido averiguar las preguntas a las que este texto presenta respuestas. Todo esto ha sido posible a través de un análisis desde el presente del texto y a través de una plena conciencia de la distancia estética existente entre el período isabelino y el nuestro. Pese a las dificultades que tal distancia ha supuesto a la hora de sumergirnos en el diálogo con *Titus Andronicus*, hemos por fin rescatado aspectos de la obra que la crítica había dejado abandonados al olvido. Cualquier interpretación de la obra, por novedosa que sea, deberá estar limitada por unos parámetros que recojan cuáles fueron los aspectos literarios que impulsaron al autor a escribir una obra en la que la violencia lírica refleja una situación política que mutila la organización de un Estado.

7. Bibliografía Citada

7.1. Fuentes Primarias

7.1.1. Ediciones de *Titus Andronicus*

Shakespeare, William. *Titus Andronicus. The First Quarto, 1600*. Ed. Arthur Symons. London: C. Praetorius, 1885.

_____. *The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus*. Ed. H. Bellyse Baildon. London: Methuen, 1904.

_____. *Titus Andronicus. The First Quarto 1594*. Ed. Joseph Quincy Adams. New York and London: Charles Scribner's Sons, 1936.

_____. *Titus Andronicus*. Ed. John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1948.

_____. *Titus Andronicus*. Ed. J.C. Maxwell (1953). London and New York: Routledge, 1991.

_____. *Titus Andronicus*. Ed. Alan Hughes. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. *Titus Andronicus*. Ed. Eugene Waith (1984). Oxford and New York: Oxford University Press, 1994.

_____. *Titus Andronicus*. Ed. Jonathan Bate. London and New York: Routledge, 1995.

7.1.2. Ediciones de las obras completas de Shakespeare. Siglos XVIII y XIX

Shakespeare, William. *The Works of Mr. William Shakespear; in Six Volumes. Revis'd and Corrected with an Account of the Life and Writings of the Author*. Ed. Nicholas Rowe. London: Printed for Jacob Tonson, within Grays-Inn Gate, 1709.

_____. *The Works of Shakespeare in Seven Volumes. Collated with the Oldest Copies, and Corrected; with Notes, Explanatory and Critical*. Ed. Lewis Theobald. London: Printed for A. Bettesworth and C. Hitch, J. Tonson, F. Clay, W. Feales, and R. Wellington, 1733.

_____. *The Works of Mr. William Shakespeare*. Ed. Sir Thomas Hanmer. London: Oxford Editions, 1745.

_____. *The Works of Shakespeare in Eight Volumes. The Genuine Text (Collated with all the former Editions, and then corrected and emended) is here settled: Being restored from the Blunders of the first Editors, and the Interpolations of the two Last: with A Comment and Notes, Critical and Explanatory*. Eds. Alexander Pope y William Warburton. London: Printed for J. and P. Knapton, S. Birt,

T. Longman and T. Shewell, H. Lintott, C. Hitch, J. Brindley, J. and R. Tonson and S. Draper, R. Wellington, E. New, and B. Dod, 1747.

_____. *Mr. William Shakespeare his Comedies, Histories and Tragedies*. Ed. Edward Capell. London: Printed by Dryden Leach, for J. and R. Tonson in the Strand, 1768.

_____. *The Plays of William Shakespeare. In ten volumes. With Corrections and Illustrations of Various Commentators; To which are added notes by Samuel Johnson and George Steevens*. Ed. Sir Thomas Hanmer. London: C. Bathurst, etc., 1773.

_____. *The Plays and Poems of William Shakespeare, in ten volumes; collated verbatim with the most authentick copies, and revised*. Ed. Edmond Malone. London: printed by H. Baldwin, 1790.

_____. *The Plays of William Shakespeare*. Ed. Reed. London: Reed and Co., 1813

_____. *The Works of William Shakespeare*. Ed. Charles Knight. London. C. Knight and Co. 1843.

_____. *The Works of William Shakespeare*. Vol. VI. Ed. Alexander Dyce. London: A. Dyce and Co., 1875.

7.1.3. Ediciones de obras de Shakespeare

Shakespeare, William. *The Third Part of King Henry VI*. Ed. Andrew S. Cairncross. London: Methuen, 1964.

_____. *Henry IV II*. Ed. P.H. Davison. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

_____. *Henry VI I*. Ed. Norman Sanders. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

_____. *Henry VI II*. Ed. Norman Sanders. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

_____. *Henry VI III*. Ed. Norman Sanders. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

_____. *King John*. Ed. E.A.J. Honigmann. London and New York: Methuen, 1986.

_____. "The Rape of Lucrece". *The Poems*. Ed. John Roe. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

_____. *Henry V*. Ed. Gary Taylor. Oxford and New York: Oxford University Press, 1994.

_____. *King Richard III*. Ed. Antony Hammond. London and New York: Routledge, 1994.

_____. *Macbeth*. Ed. Nicholas Brooke. Oxford and New York: Oxford University Press, 1994.

_____. *Antony and Cleopatra*. Ed. John Wilders. London and New York: Routledge, 1995.

_____. *Coriolanus*. Ed. Philip Brockbank. London and New York: Routledge, 1996.

_____. *Henry IV I*. Ed. P.H. Davison. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.

- _____. *King Lear*. Ed. G.K.Hunter. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.
- _____. *Othello*. Ed. Kenneth Muir. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.
- _____. *Richard II*. Ed. Stanley Wells. Harmondsworth: Penguin Books, 1996.
- _____. *Julius Caesar*. Ed. T.S.Dorsch. Surrey: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1997.
- _____. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. Surrey: Thomas & Nelson Ltd, 1997.

7.1.4. Obras anónimas

- _____. *A Knack to Know a Knave (1594)*. Ed. G.R. Proudfoot. Oxford: Oxford University Press 1963.
- _____. *Arden of Faversham. Minor Elizabethan Tragedies*. Ed. T.W.Craik. London: J.M.Dent & Sons Ltd, 1974.
- _____. *Lochrine. The Shakespeare Apocrypha*. Ed. C.F. T. Brooke. Oxford: Clarendon Press, 1908.
- _____. *Mankind. Three Late Medieval Morality Plays: Mankind, Everyman, Mundus et Infans*. Ed. G.A.Lester. London: A & C Black. New York: WW Norton, 1997.
- _____. *The Tragical Reign of Selimus*. Eds. W. Bang y W.W. Greg. London: Chiswick Press, 1908.

7.1.5. Otras fuentes primarias

- Aristóteles. *Arte Poética. Aristóteles. Horacio. Artes Poéticas*. Ed. Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.
- _____. *Política*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- _____. *Nicomachean Ethics. A New Aristotle Reader*. Ed. J.L.Ackrill. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Bacon, Francis. *Bacon's Essays (1597-1625)*. Ed. Richard Whately. London: John W. Parker and Son, 1857.
- _____. *The Advancement of Learning and New Atlantis*. Ed. Arthur Johnston. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Baldwin, W. *The Mirror for Magistrates*. Ed. Lily B. Campbell. Cambridge: Cambridge University Press, 1938.

- Boece. *Incipit Liber Boecii de Consolacione Philosophie. The Riverside Chaucer*. Ed. Larry D. Benson. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- B [ower], R. *A New Tragical Comedie of Apius and Virginia*. London: Imprinted at London, by William How, for Richard Ihones, 1575.
- Chaucer, G. "The Monk's Tale". *The Riverside Chaucer*. Ed. Larry D. Benson. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Elyot, Thomas. *The Book Named The Governour 1531*. Ed. Foster Watson. London and Aylesbury: Hazell, Watson and Viney, Ltd., 1907.
- Golding, Arthur. *Shakespeare's Ovid Being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses*. Ed. W.H.D. Rouse. London: Centaur Press, 1961.
- Green, Robert. *Friar Bacon and Friar Bungay*. Ed. Daniel Seltzer. London: Edward Arnold, 1964.
- Higgins, John & Blenerhasset, Thomas. *Parts Added to The Mirror for Magistrates*. Ed. Lily B. Campbell. Cambridge: Cambridge University Press, 1946
- Horacio. *Epístola a los Pisones. Aristóteles. Horacio. Artes Poéticas*. Ed. Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.
- _____. *Odas y Epodos*. Eds. Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra, 1990.
- Holy Bible. King James' Version. Oxford: Oxford University Press, n.d.
- Hughes, Thomas. *The Misfortunes of Arthur. Early English Classical Tragedies*. Ed. John W. Cunliffe. Oxford: Clarendon Press, 1912.
- Jonson, Ben. *Ben Jonson: Bartholomew Fair*. Waith, E.M. New Haven and London: Yale University Press, 1963.
- Kyd, Thomas. *The Spanish Tragedy*. Ed. J.R.Mulryne. London: A & C Black. New York: WW Norton, 1998.
- Lyly, John. *Endymion*. Ed. David Bevington. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Lodge, Thomas. *The Wounds of Civil War*. Ed. Joseph W. Houppert. London: Edward Arnold, 1970.
- Maquiavelo, *El Príncipe*. Barcelona: Planeta, 1983.
- Marlowe, Christopher. *Doctor Faustus. The Complete Plays*. Ed. J.B. Steane. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- _____. *The First Part of Tamburlaine the Great. The Complete Plays*. Ed. J.B. Steane. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

- _____. *The Jew of Malta. The Complete Plays*. Ed. J.B. Steane. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- _____. *The Second Part of Tamburlaine the Great. The Complete Plays*. Ed. J.B. Steane. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- _____. "Hero and Leander". *The Norton Anthology. English Literature*. Eds. M.H. Abrams y S. Greenblatt. New York and London: WW Norton & Company, 2000.
- Montaigne. *Ensayos escogidos*. Ed. Enrique Azcoaga. Madrid: Biblioteca Edaf, 1999.
- Newton, Thomas. *Seneca. His Tenne Tragedies Translated into English*. Introduction by T.S. Eliot. London: Constable and Co.Ltd, New York: Alfred A.Knopff, 1927.
- North, Thomas. *The Lives of the Noble Grecians and Romanes, Compared Together by that Grave Learned Philosopher & Historiographer, Plutarke of Chaeronea: Translated out of Greeke into French by James Amyot, Abbot of Bellozane, Bishop of Auxerre, One of the Kings Priuy Counsel, and Great Amner of Fraunce, and out of French into English, by Tomas North (1579)*. Oxford: Basil Blackwell, 1928.
- Norton, T. y Sackville, T. *Gorboduc. Minor Elizabethan Tragedies*. Ed. T.W. Craik. London: J.M.Dent & Sons Ltd, 1974.
- Orosius, Paulus. *The Seven Books of History Against the Pagans*. Washington: The Catholic University of America Press, 1964.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Peacham, Henry. *The Complete Gentleman (1614)*. Ed. Virgil B. Hetltzel. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.
- Peele, George. *Edward I. The Works of George Peele, Vol.I*. Ed. A.H. Bullen. Edinburgh and London: Ballantyne Press, 1888.
- _____. *The Battle of Alcazar. The Works of George Peele, Vol.I*. Ed. A.H. Bullen. Edinburgh and London: Ballantyne Press, 1888.
- Plutarco, *Vidas Paralelas*. Ed. José Alsina, trad. Antonio Ranz Romanillos. Barcelona: Planeta, 1991.
- Preston, Thomas. *Cambises. Minor Elizabethan Tragedies*. Ed. T.W. Craik. London: J.M.Dent&Sons Ltd, 1974.
- Pico de la Mirándola, G. *Discurso sobre la dignidad del hombre (1486). Humanismo y Renacimiento*. Ed. Pedro R. Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Raleigh, Walter. *The History of the World (1614)*. Ed. C.A. Patrides. London and Basingstoke: Macmillan Press, 1971.
- Ravenscroft, E. *Titus Andronicus or The Rape of Lavinia (1687)*. London: Cornmarket Press, 1969.

San Agustín. *La Ciudad de Dios*. México: Editorial Porrúa, 1998.

Séneca. *Tragoediae*. Ed. Otto Zwierlein. Oxford: Oxford University Press, 1986.

_____. *Tragedias I: Hércules Loco, Las Troyanas, Las Fenicias, Medea*. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

_____. *Tragedias II: Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia*. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

Sidney. *Defense of Poesy. The Norton Anthology. English Literature*. Eds. M.H. Abrams y S. Greenblatt. New York and London: WW Norton & Company, 2000.

Virgilio. *La Eneida*. Madrid: EDAF, 1990.

7.2. Fuentes Secundarias

Adams, John C. "Shakespeare's Revisions in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly* 15 (1964): 178-90.

Alvis, John. "The Coherence of Shakespeare's Roman Plays". *Modern Language Quarterly* 40 (1979): 115-34.

Arber, E. *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London 1554-1640 A.D.* London: Privately Printed, 1875.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1986.

Asp, Carolyn. "Upon Her Wit Doth Earthly Honor Wait': Female Agency in *Titus Andronicus*". *Titus Andronicus: Critical Essays*. Ed. Philip C.Kolin. New York: Garland, 1995. 333-46.

Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.

Aughterson, Kate. *Renaissance Woman. Constructions of Femininity in England*. London and New York: Routledge, 1995.

Axton, Marie. *The Queen's Two Bodies. Drama and the Elizabethan Succession*. London: Royal Historical Society, 1977.

Baal, Georges. "*Titus Andronicus* directed by Daniel Mesguich: The Other Stage Beyond Misery". *Theatre Research International* 16:2 (Summer 1991): 109-128.

Baldwin, T.W. *William Shakspeare's Small Latin & Lesse Greeke*. Urbana: University of Illinois Press, 1944.

_____. *On the Literary Genetics of Shakespeare's Plays*. Urbana: University of Illinois Press, 1959.

- _____. *On Act and Scene Division in the Shakspeare First Folio*. Carbondale and Edwardville: Southern Illinois University Press, 1965.
- Barker, Francis. *The Culture of Violence*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Barker, F., Hulme, P. "Nymphs and Reapers Heavily Vanish: The Discursive Context of *The Tempest*". *Alternative Shakespeares*. Ed. John Drakakis. London and New York: Routledge, 1996.
- Barroll, Leeds. "Shakespeare and Roman History". *The Modern Language Review* 53 (1958): 327-343.
- Bartels, Emily C. "Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race". *Shakespeare Quarterly* 41 (1990): 433-454.
- Barthelemy, Anthony Gerard. *Black Face. Maligned Race*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.
- Barthes, R. "The Death of the Author" (1968). *Image-Music-Text*. Ed. Stephen Heath. London: Fontana, 1977. 142-48.
- Bataille, Georges. *La Literatura y el Mal*. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.
- Bate, Johathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Battles, F.L., André, M.H. *Calvin's Commentary on Seneca's De Clementia*. Leiden: E.J.B, 1969.
- Beacham, Richard C. *The Roman Theatre And Its Audience*. London: Routledge, 1995.
- Belsey, Catherine. "Senecan Vacillation and Elizabethan Deliberation: Influence or Confluence?". *Renaissance Drama* (1973): 65-88.
- _____. *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama* (1985) London and New York: Routledge, 1991.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- Bennet, Paul. "An Apparent Allusion to *Titus Andronicus*". *Notes and Queries* 200 (1955a): 422-24.
- _____. "The Word 'Goths' in *A Knack to Know a Knave*". *Notes and Queries* 200 (1955b): 462-63.
- Bentley, Gerald. E. *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time. 1590-1642*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Bevington, David. *From Mankind to Marlowe*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- _____. *A Critical Approach to Topical Meaning*. Cambridge: Harvard University Press, 1968
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- _____. *The Invention of the Human*. London: Fourth Estate, 1999.

- Blackwelder, Rob. "Vivid, violent *Titus* a devastating, ghastly Shakespearean tragedy"
<http://www.splicedonline.com/99reviews/titus.html>, 28 enero 2000.
- Boas, Frederick S. *Shakespeare and His Predecessors*. London: John Murray, 1940.
- Boitani, Piero. *Chaucer and the Italian Trecento*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Bolton, Joseph S. G. "The Authentic Text of *Titus Andronicus*". *PMLA* 44 (1929): 765-88.
_____. "A Plea for 3^{1/2} Rejected Shakespearean Lines". *Shakespeare Quarterly* 23 (1972):
261-263.
- Bowers, A. Robin. "Emblem and Rape in Shakespeare's *Lucrece* and *Titus Andronicus*". *Studies in
Iconography* 10 (1984-86): 79-96.
- Bowers, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Bowle, Malcolm. *Lacan*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Boyd, Brian. "Common Words in *Titus Andronicus*: The Presence of Peele". *Notes and Queries* 240
(1995): 300-307.
- Bradbrook, M.C. *Shakespeare and Elizabethan Poetry*. London: Chatto and Windus, 1951.
_____. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (1935). Cambridge: Cambridge
University Press, 1990.
- Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy* (1904). London: MacMillan Press, 1992.
- Braekman, W. "The Relationship of Shakespeare's *Titus Andronicus* to the German Play of 1620
and Jan Vvos's *Aran en Titus*". *Studia Germanica Gandensia* 9 (1967): 9-117, 10 (1968): 9-65.
- Bratchell, D.F. *Shakespearean Tragedy*. London and New York: Routledge, 1990.
- Brook, Peter. *Evoking Shakespeare*. London: Nick Hern Books, 1999.
- Broude, Ronald. "Roman and Goth in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Studies* 6 (1970): 27-34.
_____. "Vindicta Filia Temporis: Three English Forerunners of the Elizabethan Revenge
Play". *JEGP* 72 (1973): 493-501.
_____. "Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England". *RQ* 28 (1975): 40-42.
_____. "Four Forms of Vengeance in *Titus Andronicus*". *Journal of English and Germanic
Philology* 78 (1979): 494-507.
- Brower, Reuben A. *Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition*. Oxford: Oxford University
Press, 1971.
- Brucher, Richard T. "'Tragedy, Laugh On': Comic Violence in *Titus Andronicus*". *Renaissance Drama*
10 (1979): 71-91.

- Brunette, Peter. "The shock of the old" <http://www.boston.com/globe/search/stories/movies/the-shock-of-the-old.shtml> *Boston Globe*, 16 enero 1999.
- Bryant, J. A. Jr. "Aaron and the Pattern of Shakespeare's Villains". *Renaissance Papers* (1984): 29-36.
- Bryson, Norman. "Two Narratives of Rape in the Visual Arts: Lucretia and the Sabine Women". *Rape*. Ed. Sylvana Tomaselli y Roy Porter. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 152-73.
- Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. VI. London: Routledge and Kegan Paul. New York: Columbia University Press, 1966.
- _____. "Attitudes to Caesar before Shakespeare". *Shakespeare: Julius Caesar*. Ed. Peter Ure. London: The MacMillan Press Ltd., 1969. 85-93.
- Burnet, R.A.L. "Nashe and *Titus Andronicus* II, iii, 129-130". *English Language Notes* 18 (1980-81): 97-98.
- Bushnell, Rebecca W. *Tragedies of Tyrants*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Callaghan, Dympna. *Woman and Gender in Renaissance Tragedy. A Study of King Lear, Othello, The Duchess of Malfi and The White Devil*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1989.
- _____. "Othello was a white man': Properties of Race on Shakespeare's Stage". *Alternative Shakespeares*, Vol 2. Ed. Terence Hawkes. London and New York: Routledge, 1996.
- Campbell, Lily B. "Theories of Revenge in Renaissance England". *Modern Philology* 28 (1931): 281-96.
- Cantor, Paul A. *Shakespeare's Rome: Republic and Empire*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1976.
- Carducci, Jane. "Shakespeare's *Titus Andronicus*: An Experiment in Expression". *Cashiers Elisabethians: Late Medieval and Renaissance Studies* 31 (April 1987): 1-9.
- _____. *Patriarchal Self Silencing in Shakespeare's Early Roman Plays*. *Language and Literature* 16 (1991): 13-36.
- _____. *Shakespeare's Roman Women: Self-Determined, Stoic, and Silent*. *Language and Literature* 18 (1993): 85-92.
- Carr, Jay. "*Titus* serves up its gory excess brilliantly" <http://www.myway.com/movies-details.htm> *Boston Globe*, 21 enero 2000.
- Champion, Larry S. "*Titus Andronicus* and Shakespeare's Tragic Perspective". *Ball State University Forum* 12:2 (1971): 14-25.

- Chambers, E.K. *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*. Vol.I. Oxford: Clarendon Press, 1930.
- _____. *Shakespeare Gleanings*. Oxford: Oxford University Press, 1944.
- Charlton, H.B. *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy* (1921). Manchester: Manchester University Press, 1946.
- Charnes, Linda. "Spies and Whispers. Exceeding Reputation in *Antony and Cleopatra*". *Notorious Identity. Materializing the Subject in Shakespeare*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1993.
- Charney, Maurice. *Shakespeare's Roman Plays. The Function of Imagery in the Drama*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of The Medusa". *New French Feminisms*. Eds. Elain Marks, Isabelle de Courtinon. New York: Schocken, 1981.
- Clemen, Wolfgang. *English Tragedy Before Shakespeare*. London: Methuen & Co.Ltd, 1961.
- _____. *The Development of Shakespeare's Imagery* (1935). London and New York: Methuen, 1987.
- Cohen, Derek. "The Rape of Lavinia". *Shakespeare's Culture of Violence*. New York: St.Martin's Press, 1993. 79-93.
- Coleridge, S.T. *Biographia Literaria* (1817). Ed. Arthur Symons. London: J.M.Dent & Sons. New York: E.P. Dutton & Co., 1907.
- _____. *Lectures and Notes on Shakespeare* (1818). *Shakespearean Criticism*. Vol. I. Ed. Thomas Middleton Raysor. London: Dent, Dutton: New York, 1974.
- Corliss, Richard. "Titus" 27 diciembre 1999. <http://www.time.com/time/magazine/articles>.
- Cornell, C. S. y Petricelli, A. "Titus". <http://www.cinemasense.com/Reviews/titus.htm>, 1999.
- Cox, Brian. "Titus Andronicus". *Players of Shakespeare 3. Further Essays in Shakespearean Performance by players with the Royal Shakespeare Company*. Ed. Russell Jackson y Robert Smallwood. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 174-188.
- Cumont, Franz. *After Life in Roman Paganism*. New York: Dover Publications, Inc., 1959.
- Cunliffe, John W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. London: Macmillan Press, 1893.
- Cunningham, Karen. "'Scars Can Witness': Trials by Ordeal and Lavinia's Body in *Titus Andronicus*". *Women and Violence in Literature: An Essay Collection*. Ed. Katherine Anne Ackley. New York: Garland, 1990. 139-62.

- Curran, Leo C. "Rape and rape victims in the *Metamorphoses*". *Arethusa. Women in the Ancient World* 11, 1-2 (Spring and Fall 1978): 213-41.
- Cutts, John P. "Shadow and Substance: Structural Unity in *Titus Andronicus*". *Comparative Drama* 2 (1968): 161-172.
- D'Amico, Jack. "Shakespeare's Rome: Politics and Theater". *Modern Language Studies* 12 (Winter 1992): 65-78.
- Danson, Lawrence. "The Device of Wonder: *Titus Andronicus*". *Texas Studies in Literature and Language* 16.1 (Spring 1974): 27-43.
- Dasgupta, Arun K. "The Interplay of Fortune and Freedom: A Shakespearean Theme". *Journal of the Department of English* 18.2 (1982-83): 1-32.
- David, Richard. "Drams of Eale". *Shakespeare Survey* 10 (1957): 126-34.
- De Man, Paul. "Intentional Structure of the Romantic Image". *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*. Ed. H.Bloom. New York: Norton, 1970.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *El Anti-Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia* (Transl. Francisco Monge). Barcelona: Piados Studio, 1985.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference* (1967). Trans. Alan Bass. London: Routledge, 1981.
- _____. "Structure, sign and play in the discourse of the human sciences" (1966). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Ed. David Lodge. London: Longman, 1988.
- Desmonde, William H. "The Ritual Origin of Shakespeare's *Titus Andronicus*". *International Journal of Psychoanalysis* 36 (1955): 61-65.
- Dessen, Alan C. *Shakespeare in Performance. Titus Andronicus*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1989.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy* (1984). New York: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Dollimore, J. y Sinfield, A. *Political Shakespeare* (1985). Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Donaldson, Ian. *The Rapes of Lucretia. A Myth and Its Transformations*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Drakakis, John. *Shakespearean Tragedy* (1992). London and New York: Longman, 1996.
- Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400-1580*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- Dutton, Richard. *Mastering the Revels. The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*. London: Mac Millan, 1991.

- Eaton, Sara. "A Woman of Letters: Lavinia in *Titus Andronicus*". *Shakespearean Tragedy and Gender*. Ed. S. N. Garner y M. Sprengnether. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 54-74
- Ebbs, J.D. "A Note on Nashe and Shakespeare". *Modern Language Notes* LXVI (1951): 480-81.
- Eby, Douglas. "Julie Taymor on making *Titus*". <http://talentdevelop.com/jtaymor.html>, 2000.
- Eliot, T.S. "Shakespeare and the Stoicism of Seneca". *Shakespeare Association Publications*. London: Oxford University Press, 1927. 11-17.
- Erickson, Peter. *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Ettin, Andrew. "Shakespeare's First Roman Play". *E.L.H.* 37 (1970): 325-41
- Evans, Gareth Lloyd. "Shakespeare, Seneca, and the Kingdom of Violence". *Roman Drama*. Eds. T.A. Dorey y D.R. Dudley. London: Routledge & Kegan Paul, 1965. 122-59.
- Farnham, Willard. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (1936). Oxford: Basil Blackwell, 1970,
- Fawcett, Mary Laughlin. "Arms/Words/Tears: Language and the Body in *Titus Andronicus*". *EHL* 50 (1983): 261-77.
- Ferguson, M.W, Quilligan, M. y Vickers, N.J. *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Foakes, R.A.y Rickert, R.T. *Henslowe's Diary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.
- Ford, P.Jeffrey. "Bloody Spectacle in Shakespeare's Roman Plays. The Politics and Aesthetics of Violence". *Iowa State Journal of Research* 54.4 (May 1980): 481-89.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975). New York: Vintage Books, 1977.
- _____. "What is an author" (1969). *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. London: Longman, 1988.
- _____. *The History of Sexuality* (1976). Volume I. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.
- _____. *The Order of Things* (1966). London: Routledge, 1996.
- _____. *The Archeology of Knowledge* (1969). London: Routledge, 1997.
- Fraser, Antonia. *The Weaker Vessel*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1984.
- Freud, Sigmund. "The Dissolution of the Oedipus Complex". *SE* 19 (1923): 173-79.
- _____. "The Ego and The Id". *SE* 19 (1923): 28-39.
- _____. "Female Sexuality". *SE* 21 (1931): 225-43.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism* (1957). Princeton: Princeton University Press, 1971.

- _____. *Northrop Frye on Shakespeare*. Ed. Robert Sandler. New Haven & London: Yale University Press, 1986.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973.
- George, David. "Shakespeare and Pembroke's Men". *Shakespeare Quarterly* 32 (1981): 305- 23.
- Gibbons, Brian. "The Human Body in *Titus Andronicus* and Other Early Shakespeare Plays". *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West* (1989): 209-22.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- _____. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia* (1990). Ed. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Green, Douglas E. "Interpreting 'her martyr'd signs': Gender and Tragedy in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly* 40 (1989): 317-26.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (1980). Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.
- _____. *Shakespearean Negotiations* (1988). Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Greg, W.W. *Henslowe's Diary. Part II*. London: W.C., 1908.
- _____. *The Shakespeare First Folio*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan. A feminist introduction*. London and New York: Routledge, 1995.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage 1574-1642* (1992). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Haaker, Ann. "Non sine causa: The Use of Emblematic Method and Iconology in the Thematic Structure of *Titus Andronicus*". *Research Opportunities in Renaissance Drama* 13-14 (1970-71): 143-168.
- Hale, David George. *The Body Politic. A Political Metaphor in Renaissance English Literature*. The Hague and Paris: Mouton, 1971.
- Hamilton, A.C. *The Early Shakespeare*. California: The Huntington Library, 1967.
- Hanna, Sara. "Tamora's Rome: Raising Babel and Inferno in *Titus Andronicus*". *The Shakespeare Yearbook* 3 (1992): 11-29.
- Hansen, Jorgen Wildt. "Titus Andronicus and Logos". *Orbis Litterarum* 31 (1976): 110-124.
- Happé, Peter. *English Drama Before Shakespeare*. London and New York: Longman, 1999.
- Harris, Bernard. "A Portrait of a Moor". *Shakespeare Survey* 11 (1958): 89-97.

- Harris, Bernice. "Sexuality as a Signifier for Power Relations: Using Lavinia, of Shakespeare's *Titus Andronicus*". *Criticism: A quarterly for Literature and the Arts* 38.3 (Summer 1996): 383-406.
- Harvey, Elizabeth D. *Feminist Theory and English Renaissance Texts*. London and New York: Routledge, 1992.
- Harvey, Nancy Lenz. "*Titus Andronicus* and 'The Shearmen and Taylors' Play'". *Renaissance Quarterly* 22 (1969): 27-31.
- Haselkorn, Anne H. y Travitsky, Betty S. eds. *The Renaissance Englishwoman in Print. Counterbalancing the Canon*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.
- Hattaway, M. "*Titus Andronicus*: Strange Images of Death". *Elizabethan Popular Theatre*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982. 186-207.
- Hazlitt, William. *The Round Table. Characters of Shakespeare's Plays* (1817). Ed. Ernest Rhys. London: J.M.Dent & Sons Ltd., New York: E.P.Dutton & Co.INC, 1936.
- Helms, Lorraine. "'The High Roman Fashion': Sacrifice, Suicide, and the Shakespearean Stage". *PMLA* (May 1992): 554-565.
- Hibbard, G. R. "*Titus Andronicus* and *Romeo and Juliet*". *Shakespeare Select Bibliographical Guides*. Ed. Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 1973. 134-144.
- Hidalgo, Pilar. *Shakespeare Posmoderno*. Salamanca: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997.
- Hill, R. F. "The Composition of *Titus Andronicus*". *Shakespeare Survey* 10 (1957): 60-70.
- Hirsch, James. "Laughter at *Titus Andronicus*". *Essays in Theater* 7.1 (Nov. 1988): 59-74.
- Holderness, Graham. *Shakespeare: The Histories*. London: Macmillan Press, 2000.
- Honan, Park. *Shakespeare. A Life*. Oxford and New York: Oxford University Press 1999.
- Howard, Jean E., Rackin, Phyllis. *Engendering a Nation*. London and New York: Routledge, 1997.
- Howatson, M.C. *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford and New York, 1997.
- Howell, Wilbur Samuel. *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*. New York: Russell & Russell, 1961.
- Huffman, Clifford Chalmers. "*Titus Andronicus*: Metamorphosis and Renewal". *Modern Language Review* (1972): 730-741.
- _____. "Bassianus and the British History in *Titus Andronicus*". *English Language Notes* 11 (1973-74): 175-181.
- Hughes, Geoffrey. "'A world elsewhere': Romanitas and Its Limitations in Shakespeare". *English Studies in Africa. A Journal of the Humanities* 28.1 (1985): 1-19.

- Hughes, Ted. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London: Faber and Faber, 1993.
- Huizinga, Johan. *El Otoño de la Edad Media*. Madrid: Ediciones Castilla, 1971.
- Hulse, S. Clark. "Wresting the Alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus*". *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 21 (1979): 106-118.
- Hunt, Maurice. "Compelling Art in *Titus Andronicus*". *Studies in English Literature 1500-1900* 28.2 (Spring 1988): 197-218.
- Hunter, G. K. "Shakespeare's Earliest Tragedies: *Titus Andronicus* and *Romeo and Juliet*". *Shakespeare Survey* 27 (1974): 1-9.
- _____. "A Roman Thought. Renaissance Attitudes to History Exemplified in Shakespeare and Jonson". *An English Miscellany*. Ed. Brian S. Lee, London & New York: Oxford University Press, 1977. 93-118.
- _____. "Seneca and the Elizabethans: A case-study in 'influence'". *Dramatic Identities and Cultural Tradition. Studies in Shakespeare and His Contemporaries. Critical Essays*. Liverpool: University Press, 1978a. 159-73.
- _____. "Seneca and English tragedy". *Dramatic Identities and Cultural Tradition. Studies in Shakespeare and His Contemporaries. Critical Essays*. Liverpool: University Press, 1978b. 174-213.
- _____. "The 'Sources' of *Titus Andronicus* – Once Again". *Notes and Queries* 228 (1983): 114-16.
- _____. "Sources and Meanings in *Titus Andronicus*". *Mirror Up to Shakespeare*. Ed. J.C. Gray. Toronto: University of Toronto Press, 1984. 171-88.
- _____. "Shakespeare and the Traditions of Tragedy". *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 123-41.
- Ingram, R.W. "'Their noise be our instruction': Listening to *Titus Andronicus* and *Coriolanus*". *Mirror Up to Shakespeare*. Ed. J.C. Gray. Toronto: University of Toronto Press, 1984. 277-294.
- Irigaray, Luce. "This Sex Which is Not One". *New French Feminisms*. Eds. Elaine Marks e Isabelle de Courtinon. New York: Schocken, 1981. 99-106.
- Irvine, Don. "*Titus*: Shakespearean Shock and Spectacle". <http://www.infoculture.cbc.ca/archives/filmtv>, 24 enero 2000.
- Iser, W. "The Reading Process: A Phenomenological Approach". Reader-Response. *From Formalism to Post-Structuralism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988. 50-71.

- Jackson, MacD.P. *Studies in Attribution: Middleton and Shakespeare*. Austria: Institut für Anglistik und Amerikanistik, 1979.
- _____. "Titus Andronicus: Play, Ballad, and Prose History". *Notes and Queries* 234 (1989): 315-17.
- James, E.O. *Origins of Sacrifice. A Study in Comparative Religion*. London: John Murray, 1932.
- James, Heather. "Cultural Disintegration in *Titus Andronicus*: Mutilating Titus, Vergil, and Rome". *Themes in Drama* 13 (1991): 123-40.
- _____. *Shakespeare's Troy. Drama, Politics, and the Translation of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Jankowski, Theodora A. *Women in Power in the Early Modern Drama*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- Jardine, Lisa. *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1983.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- Johnson, Samuel. *Johnson on Shakespeare*. Ed. R.W. Desai. Delhi: Sangam Books, 1998.
- Jones, Emrys. *The Origins of Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Joshel, Sandra R. "The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia". *Pornography and Representation in Greece and Rome*. Ed. Amy Richlin. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992. 112-30.
- Kahn, Coppélia. *Roman Shakespeare*. London and New York: Routledge, 1997.
- Keeble, N.H., ed. *The Cultural Identity of Seventeenth-Century Woman. A Reader*. London and New York: Routledge, 1994.
- Kehler, Dorothea. "Titus Andronicus: From Limbo to Bliss". *Shakespeare Jahrbuch* 128 (1992): 125-131.
- _____. "'That Ravenous Tiger Tamora': *Titus Andronicus*'s Lusty Widow, Wife, and M/other". *Titus Andronicus: Critical Essays*. Ed. Philip C. Kolin. New York: Garland, 1995. 317-31.
- Kendall, Gillian Murray. "'Lend me thy hand': Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly* 40 (1989): 299-316.
- Kennedy, William J. *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 1978.

- Kerr, Heather. "Titus Andronicus: Models of Textuality and Authorship". *Cashiers Elisabethains: Late Medieval and Renaissance Studies* 41 (April 1992a): 17-32.
- _____. "Aaron's Letter and Acts of Reading: The Text as Evidence in *Titus Andronicus*". *AUMLA: Journal of Australasian Universities Language and Literature Association: A Journal of Literature* 77 (May 1992b): 1-19.
- _____. "Textual Politics in *Titus Andronicus*: 'Record', Maxim and an Icon of Justice". *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association: A Journal of Literary* 81 (1994): 1-19.
- Kistner, A. L. y Kistner, M. K. "The Senecan Background of Despair in *The Spanish Tragedy* and *Titus Andronicus*". *Shakespeare Studies* 7 (1974): 1-9.
- Knight, Wilson. *The Imperial Theme* (1931). London: Methuen & Co. Ltd., 1975.
- _____. *The Crown of Life* (1947). London and New York: Methuen, 1985.
- Knights, L.C. "Personality and Politics in *Julius Caesar*". *Shakespeare: Julius Caesar*. Ed. Peter Ure. London: The MacMillan Press Ltd., 1969.121-39.
- Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary* (1964). New York and London: WW Norton & Company, 1974.
- Kraner, Joseph E. "Titus Andronicus: The 'Fly-Killing' Incident". *Shakespeare Studies* 5 (1969): 9-19.
- Kranz, David. "Shakespeare's New Idea of Rome". *Rome in the Renaissance. The City and the Myth* Ed.P.A.Ramsey. *Medieval & Renaissance Texts & Studies* Vol. 18. New York, 1982. 371-79.
- Kristeller, P.O. *Renaissance Thought and Its Sources*. New York: Columbia University Press, 1979.
- Krontiris, Tina. *Oppositional Voices. Women as Writers and Translators of Literature in the English Renaissance*. London and New York: Routledge, 1992.
- Langbaine, Gerard. *An Account of the English Dramatick Poets (1691)*. Vol.II. Los Angeles: University of California, 1971.
- Law, Robert Adger. "The Roman Background of *Titus Andronicus*". *Studies in Philology* 40 (1943): 145-53.
- Lazere, Arthur. "Titus (1999)". <http://www.culturevulture.net/Movies/Titus.htm>, 2000.
- Lenz, C.R.S, Greene, G., Neely, C.T. eds. *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- Lerner, Laurence. "Ovid and the Elizabethans". *Ovid Renewed*. Ed. Charles Martindale. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 121-35.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*, Vol I. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.

- _____. *Structural Anthropology*, Vol. II. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- Levin, Harry. *The Myth of The Golden Age in the Renaissance*. London: Faber and Faber, 1970.
- Lewis, C.S. *The Allegory of Love*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1958.
- Liebler, Naomi Conn. "Getting it all right: *Titus Andronicus* and Roman History". *Shakespeare Quarterly* 45 (1994): 263-78.
- _____. *Shakespeare's Festive Tragedy*. London and New York: Routledge, 1995.
- Lucas, F.L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.
- MacCallum, M.W. *Shakespeare's Roman Plays and Their Background*. London: Macmillan Press, 1910.
- MacDonald, Joyce Green. "Women and Theatrical Authority: Deborah Warner's *Titus Andronicus*". *Cross-Cultural Performances Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*. Ed. Marianne Novy. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1993. 185-205.
- Mack, Peter, ed. *Renaissance Rhetoric*. New York: St.Martin's Press, 1994.
- Marshall, Cynthia. "'I can interpret all her martyr'd signs': *Titus Andronicus*, Feminism, and the Limits of Interpretation". *Sexuality and Politics in Renaissance Drama*. Eds. Carole Levin, Karen Robertson. New York: Mellen, 1991. 193-213.
- Martindale, C. y Martindale, M. *Shakespeare and the Uses of Antiquity*. London and New York: Routledge, 1994.
- Masten, Jeffrey. *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Maus, E.K. "A Womb of His Own: Male Renaissance Poets in The Female Body". *Inwardness and Theatre in the English Renaissance*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995. 183-209.
- Maxwell, J.C. "Peele and Shakespeare: A Stylometric Test". *Journal of English and Germanic Philology* 49 (1950): 557-61.
- _____. "Shakespeare's Roman Plays: 1900-1956". *Shakespeare Survey* 10 (1957): 1-11.
- McCarthy, Todd. "*Titus*". <http://www.findarticles.com>, 3 enero 2000.
- McGuire, Philip C. *Speechless Dialect. Shakespeare's Open Silences*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Mead, Stephen X. "The Crisis of Ritual in *Titus Andronicus*". *Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies* 6.2 (Fall 1994): 459-79.
- Metz, Harold. "*The History of Titus Andronicus* and Shakespeare's Play". *Notes and Queries* 220 (1975): 163-66.

- _____. "Stage History of *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly* 28 (1977): 154-69.
- _____. "The Date and Composition of *Titus Andronicus*". *Notes and Queries* 223 (1978): 112-117.
- _____. "The Early Staging of *Titus Andronicus*". *Shakespeare Studies XIV* (1981): 99-109.
- _____. "*Titus Andronicus*: A Watermark in the Longleat Manuscript". *Shakespeare Quarterly* 36 (1985): 450-453.
- _____. "*Titus Andronicus*: Three Versions of the Story". *Notes and Queries* 233 (1988): 451-55.
- Meyer, George. "Bard update puts time out of joint". <http://www.orlandoweekly.com/movies/reviews/review>. *Orlando Weekly Movies: Reviews*, 2000.
- Mincoff, M. "The Source of *Titus Andronicus*". *Notes and Queries* 216 (1971): 131-34.
- Miles, Gary B. "How Roman Are Shakespeare's 'Romans'?" *Shakespeare Quarterly* 40 (1989): 257-83.
- Miola, Robert S. "*Titus Andronicus* and the Mythos of Shakespeare's Rome". *Shakespeare Studies* 14 (1981): 85-98.
- _____. *Shakespeare's Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- _____. *Shakespeare and Classical Tragedy. The influence of Seneca*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Moi, Toril. *Sexual/ Textual Politics* (1985). London and New York: Routledge, 1995.
- Montrose, Louis. "A Midsummer Night's Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form". *New Historicism & Renaissance Drama*. Ed. Richard Wilson & Richard Dutton. London and New York: Longman, 1994.
- Motto, A. L. y Clark J.R.. "Senecan Tragedy: A Critique of Scholarly Trends". *Renaissance Drama* (1973): 219-35.
- Mowat, Barbara A. "Lavinia's Message: Shakespeare and Myth". *Renaissance Papers* (1981): 55-69.
- Newman, Karen. *Fashioning Femininity and English Renaissance Drama*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
- Odell, George C.D. *Shakespeare. From Betterton to Irving*. London: Constable, 1920.
- Palmer, D.J. "The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in *Titus Andronicus*". *Critical Quarterly* 14 (1972): 320-39.
- Parker, Douglas H. "Shakespeare's Use of Comic Conventions in *Titus Andronicus*". *University of Toronto Quarterly* 56.4 (Summer 1987): 486-97.

- Parrot, T.M. "Shakespeare's Revision of *Titus Andronicus*". *Modern Language Review* 14 (1919): 16-37.
- Patterson, Annabel. *Censorship and Interpretation. The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1984.
- Percy, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry*, Vol I (1765). London: George Allen & Unwin Ltd, 1927.
- Platt, Michael. *Rome and Romans According to Shakespeare*. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur, 1976.
- Price H.T. "The Authorship of *Titus Andronicus*". *Journal of English and Germanic Philology* 42 (1943): 55-81.
- Ray, Sid. "Rape, I fear, was root of the annoy': The Politics of Consent in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly* 49.1 (Spring 1998): 22-39.
- Reese, Jack E. "The Formalization of Horror in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly* 21 (1970): 77-84.
- Rhem, Rush. *Greek Tragic Theatre*. London & New York: Routledge, 1994.
- Richlin, Amy. "Reading Ovid's Rapes". *Pornography and Representation in Greece and Rome*. Ed. Amy Richlin. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992. 158-79.
- Rico, F. *El Sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza Universidad, 1993.
- Robertson, J.M. *An Introduction to the Study of the Shakespearean Canon*. London: Routledge, 1924.
- Robson, J.E. "Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth". *Rape in Antiquity*. Eds. Susan Deacy y Karen F.Pierce. London: Duckworth in association with The Classical Press of Wales, 1997. 65-96.
- Ronan, Clifford. "*Antike Roman*" *Power Symbology and The Roman Play in Early Modern England 1585-1635*. Athens & London: The University of Georgia Press, 1995.
- Rowe, Katherine A. "Dismembering and Forgetting in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Quarterly* 45 (1994): 279-303.
- Russell, Paul. "*Titus*: A Classic Reborn". <http://www.dvdangle.com/fun-stuff/interviews/titus/print.html>, 16 agosto 2000.
- Sacks, Peter. "Where Words Prevail not: Grief, Revenge and Language in Kyd and Shakespeare". *E. L. H.* 49 (1982): 576-601.
- Salter, F.M. "Shakespeare's Use of Silence". *Transactions of the Royal Society of Canada* 45.3 (June 1951): 59-81.

- Sampley, A.M. "Plot Structure in Peele's Plays as a Test for Authorship". *PMLA* 51 (1936): 689-701.
- Sargent, Ralph M. "The Source of *Titus Andronicus*". *SP* 46 (1949): 167-83.
- Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge, 1995.
- Saxl, F. "Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2 (1938-39): 346-67.
- Schrickx, W. "*Titus Andronicus* and Thomas Nashe". *English Studies* 50 (1969): 82-84.
- Schwarzbaum, Lisa. "*Titus*". <http://www.ew.com/e/review/movie/=,1683,1062,titus.html>, 7 enero 2000.
- Scott, George Ryley. *The History of Torture throughout the Ages*. London: Torchstream Books, 1940.
- Scuro, Daniel. "*Titus Andronicus*: A Crimson Flushed Stage". *Ohio State University Theatre Collection* (1970): 40-48.
- Shaw, William P. "Text, Performance, and Perspective: Peter Brook's Landmark Production of *Titus Andronicus*, 1955". *Theatre History Studies* 10 (1990): 31-55.
- Siegel, Paul N. "Shakespeare's View of English History". *Shakespeare's English and Roman History Plays. A Marxist Approach*. London and Toronto: Associated University Press, 1986. 47-79.
- Simmons, J.L. *Shakespeare's Pagan World. The Roman Tragedies*. England: The Harvester Press, 1974.
- _____. "Shakespeare and the Antique Romans". *Rome in the Renaissance. The City and the Myth* Ed.P.A.Ramsey. *Medieval & Renaissance Texts&Studies* Vol. 18. New York, 1982. 77-91.
- Slights, William W. E. "The Sacrificial Crisis in *Titus Andronicus*". *University of Toronto Quarterly* XLIX 1 (1979): 18-32.
- Smith, Molly Easo. "Spectacles of Torment in *Titus Andronicus*". *Studies in English Literature 1500-1900* 36. 2 (Spring 1996): 315-31.
- Smith, Nichol. *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1928.
- Sommers, Alan. "'Wilderness of Tigers': Structure and Symbolism in *Titus Andronicus*". *Essays of Criticism* 10 (1960): 275-89.
- Spencer, T.J.B. "Shakespeare and the Elizabethan Romans". *Shakespeare Survey* 10 (1957): 27-38.
- Spierenburg, Pieter. *The Spectacle of Suffering: Executions and the Evolution of Repression: From a Preindustrial Metropolis to the European Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

- Spivack, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York: Columbia University Press. London: Oxford University Press, 1958.
- Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (1935). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Stallybrass, Peter. "Patriarchal Territories: The Body Enclosed". *Rewriting the Renaissance: the discourses of sexual difference in early modern Europe*. Eds. M.W.Ferguson, M.Quilligan y N.J.Vickers. Chicago: Chicago University Press, 1986. 123-142.
- Stamm, R. "The Alphabet of Speechless Complaint: A Study of the Mangled Daughter in *Titus Andronicus*". *English Studies* 55 (1974): 325-337.
- Steiner, George. *La Muerte de la Tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.
- Stimpson, Catharine R. "Shakespeare and the Soil of Rape". *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*. Eds. C.R.S. Lenz, G.Greene, C.T.Neely. Urbana: University of Illinois Press, 1980. 56-64.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. New York: Harper Torchbooks, 1979.
- Storoni Mazzolani, Lydia. *The Idea of the City in Roman Thought. From Walled City to Spiritual Commonwealth*. London: Hollis & Carter, 1967.
- Suzuki, Mihoko. "The Dismemberment of Hyppolytus: Humanist Imitation, Shakespearean Translation". *Classical and Modern Literature: A Quarterly* 10.2 (Winter 1990): 103-12.
- Symonds, John Addington. *Shakspeare's Predecessors in the English Drama*. London: Smith, Elder & Co., 1884.
- Taylor, Charles. "Titus". <http://www.salon.com/ent/movies/review/2000/01/07/titus/index.html>, 7 enero 2000
- Taylor, Gary. *The Division of the Kingdoms*. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- Teller, Stephen J. "Lucius and the Babe: Structure in *Titus Andronicus*". *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought* 19 (1978): 343-354.
- Tennenhouse, Leonard. "Violence Done to Women in the Renaissance Stage". *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. London: Routledge, 1989. 77-97.
- Thaler, Alwin. *Shakspeare's Silences*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1929.
- Thomas, Vivian. *Shakespeare's Roman Worlds*. London & New York: Routledge, 1989.
- Thompson, Ann. "Philomel in *Titus Andronicus* and *Cymbeline*". *Shakespeare Survey* 31 (1978): 23-32.

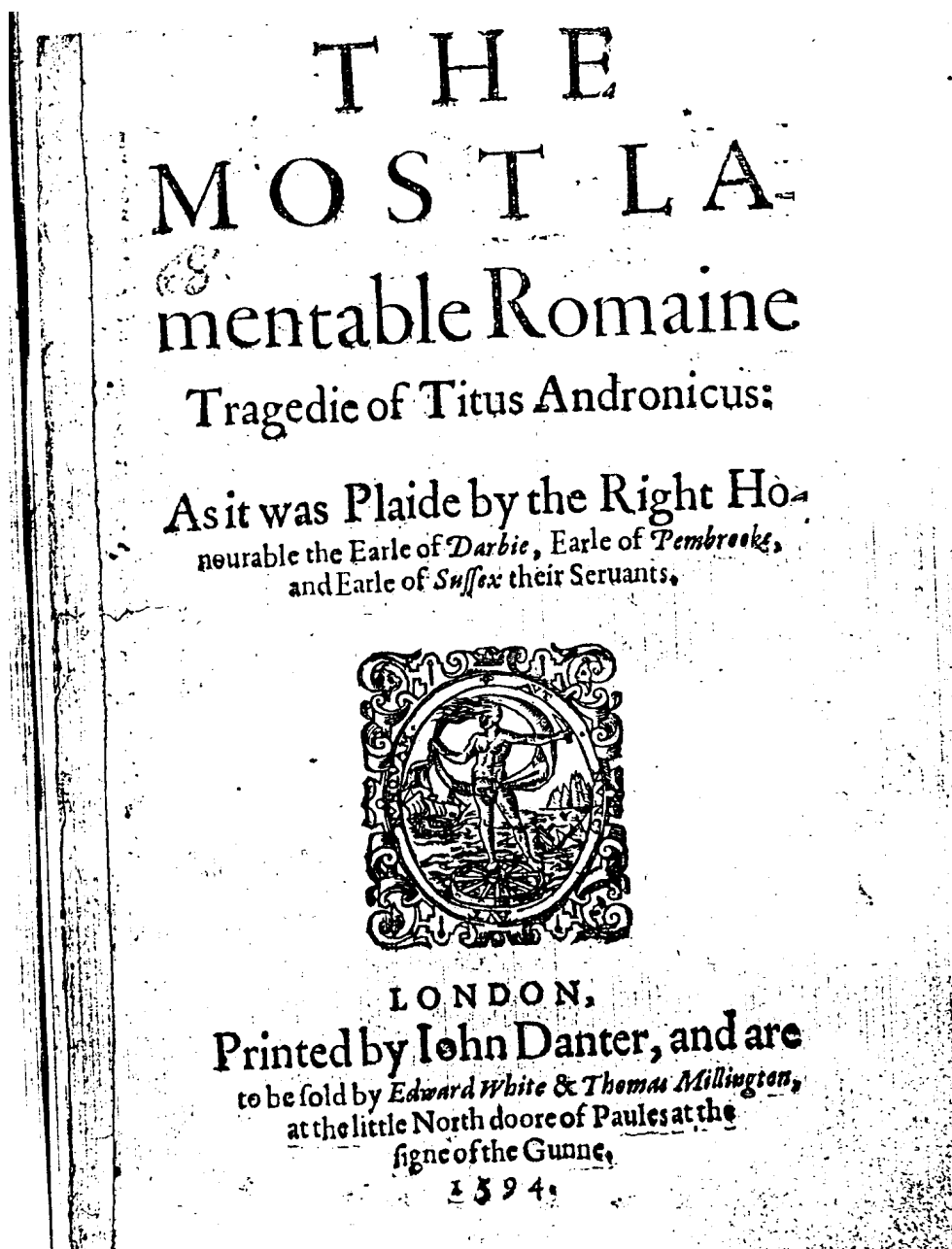
- Tobin, J.J.M. "Nomenclature and the Dating of *Titus Andronicus*". *Notes and Queries* 229 (1984): 186-87.
- Tokson, Elliot H. *The Popular Image of the Black Man in English Drama, 1550-1688*. Boston: G.K.Hall & Co, 1982.
- Traversi, Derek. *Shakespeare: The Roman Plays*. London: Hollis&Carter, 1963.
- Tricomi, Albert H. "The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Survey* 27 (1974): 11-19.
- _____. "The Mutilated Garden in *Titus Andronicus*". *Shakespeare Studies IX* (1976): 89-105
- Trillo-Figueroa, Federico. *El Poder Político en los Dramas de Shakespeare*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Tylliard, E.M.W. *Shakespeare's History Plays* (1944). Harmondsworth: Penguin Books, 1991.
- _____. *Early Comedies*. London & Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1992.
- Ungerer, Gustav. "An Unrecorded Elizabethan Performance of *Titus Andronicus*". *Shakespeare Survey* 14 (1961): 102-109.
- Vaughan, Virginia Mason "The Construction of Barbarism in *Titus Andronicus*". *Race, Ethnicity and Power in The Renaissance*. Ed. MacDonald Joyce Green. Madison: Fairleigh Dickinson University Press. London: Associated University Presses, 1997. 164-80.
- Velz, Jonh W. "The Ancient World in Shakespeare: Authenticity or Anachronism? A Retrospect", *Shakespeare Survey* 31 (1978): 1-12.
- _____. "Topoi in Edward Ravenscroft's Indictment of Shakespeare's *Titus Andronicus*". *Modern Philology* 83 (1985-86): 45-51.
- Vickers, Brian, ed. *Shakespeare: The Critical Heritage, 1623-1801*, 6 vols. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1974-81.
- Von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperión, 1988.
- Waith, Eugene. "The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*". *Patterns and Perspectives in English Renaissance Drama*. Newark: University of Delaware Press. London & Toronto: Associated University Presses, 1988a. 41-54.
- _____. "The Ceremonies of *Titus Andronicus*". *Patterns and Perspectives in English Renaissance Drama*. London & Toronto: University of Delaware Press, 1988b: 139-47.
- Washington, Edward T. "Tragic Resolution in Shakespeare's *Titus Andronicus*". *College Language Association Journal* 38. 4 (June 1995): 461-79.

- Watson, Curtis Brown. *Shakespeare and The Renaissance Concept of Honor*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London and New York: Routledge, 1992.
- Weller, B. y Ferguson, M.W. "Introduction". *The Tragedy of Mariam. The Fair Queen of Jewry*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Wells, Charles. *The Wide Arch. Roman Values in Shakespeare*. London: Bristol Classical Press, 1993.
- Wente, Jesse. "Shakespeare's *Titus Andronicus* adapted for new film". <http://www.infoculture.cbc.ca/archives/filmtv>. *The Arts Report* 21 enero 2000.
- West, Grace Starry. "Going by the Book: Classical Allusions in Shakespeare's *Titus Andronicus*". *Studies in Philology* 79 (1982): 62-77.
- Willbern, David. "Rape and Revenge in *Titus Andronicus*". *English Literary Renaissance* 8 (1978): 158-82.
- Williams, Carolyn D. "'Silence, like a Lucrece knife': Shakespeare and the Meanings of Rape". *Yearbook of English Studies* 23 (1993): 93-110.
- Wilson, J.D. "*Titus Andronicus* on Stage in 1595". *Shakespeare Survey* 1 (1948): 17-22.
- _____. "Shakespeare's 'Small Latin' - How much?". *Shakespeare Survey* 10 (1957): 12-26.
- Wilson, R. y Dutton, R. eds. *New Historicism & Renaissance Drama*. London and New York: Longman, 1994.
- Winnicott, D.W. *Playing and Reality*. London: Tavistock, 1971.
- Woodbridge, Linda. *Women and the English Renaissance Literature and the Nature of Womankind. 1540-1620*. Sussex: The Harvester Press, 1984.
- Würzbach, Natascha. *The Rise of the English Street Ballad, 1550-1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Wynne Davies, Marion. "'The Swallowing Womb': Consumed and Consuming women in *Titus Andronicus*". *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Valerie Wayne. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991. 129-51.
- Yates, Frances A. "Queen Elizabeth as Astraea". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10 (1947): 27-82.
- Zeitlin, Froma. "Configurations of Rape in Greek Myth". *Rape*. Ed. Sylvana Tomaselli, Roy Porter. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 123-51.

8. Apéndices

8.1. Apéndice 1

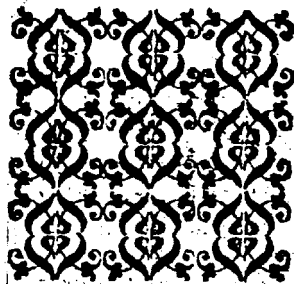
a) Primer Cuarto (Q1). 1594



b) Segundo Cuarto (Q2). 1600

The most lamentable
Romaine Tragedie of *Titus
Andronicus.*

As it hath sundry times beene playde by the
Right Honourable the Earle of Pembroke, the
Earle of Darbie, the Earle of Suffex, and the
Lorde Chamberlaine theyr
Seruants.



AT LONDON,
Printed by I. R. for Edward White
and are to bee solde at his shoppe, at the little
North doore of Pauls, at the signe of
the Gun. 1600.

c) Tercer Cuarto (Q3). 1611



THE
**MOST LAMEN-
 TABLE TRAGEDIE**

of Titus Andronicus.

AS IT HATH SVNDRY
times bene plaide by the Kings
Majesties Seruants.



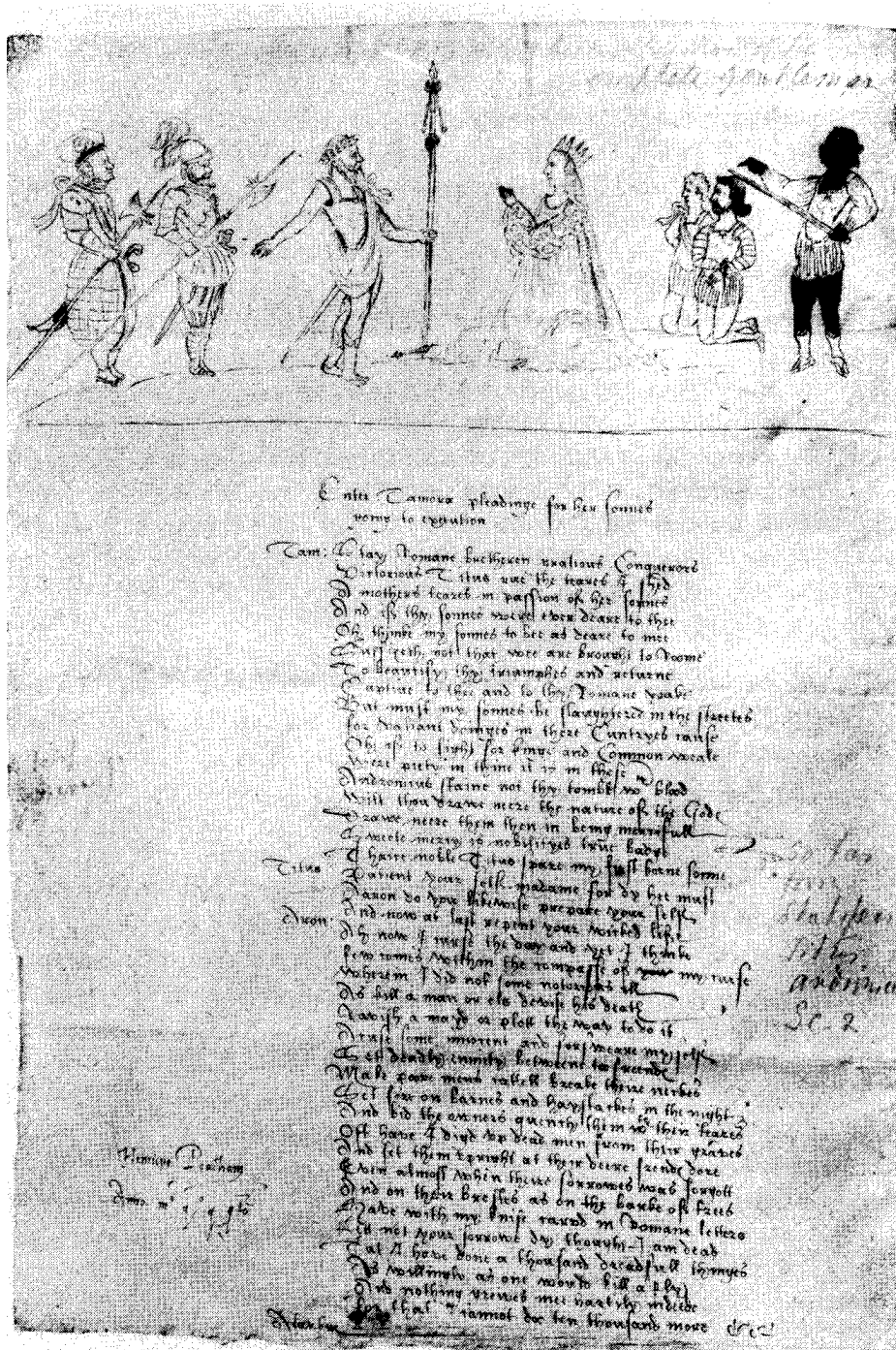
LONDON,

Printed for Eedward White, and are to be solde
 at his shoppe, nere the litte North doore of
 Pauls, at the signe of the

GR. 1611.

8.2. Apéndice 2

“The Peacham Drawing”



(ed. Titus Hughes 1994: 16)

8.3. Apéndice 3

a) Ira Aldridge (1849). Ira Aldridge en el papel de Aaron



(ed. *Titus* Hughes 1994: 30)

b) Peter Brook (1955). Anthony Quayle en el papel de Aaron



(ed. *Titus* Hughes 1994: 42)

8.4. Apéndice 4

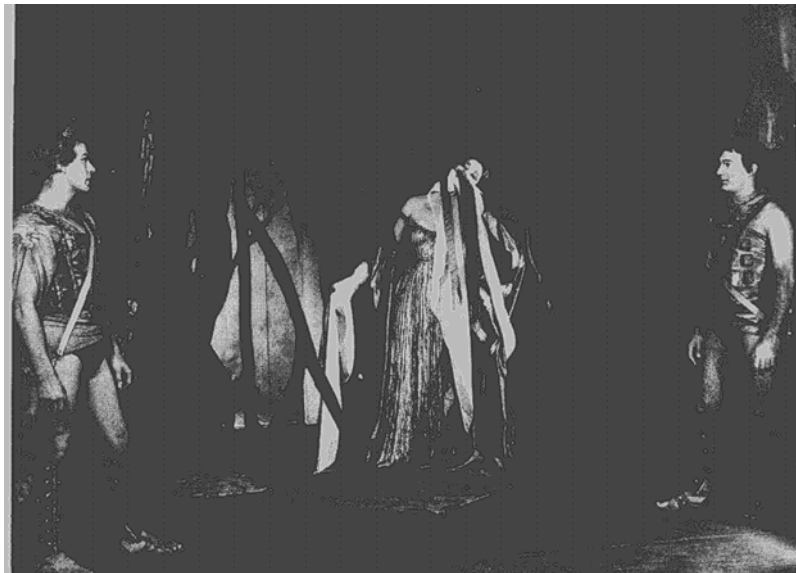
a) Peter Brook (1955). Lawrence Olivier en el papel de Titus y Vivien Leigh como Lavinia.

Encuentro entre Titus y Lavinia tras la violación (III, i)



(ed. *Titus* Bate 1995: 68)

b) Peter Brook (1955). Lavinia ante Chiron y Demetrius tras ser violada y mutilada (II, iii)



(ed. *Titus* Hughes 1994: 44)

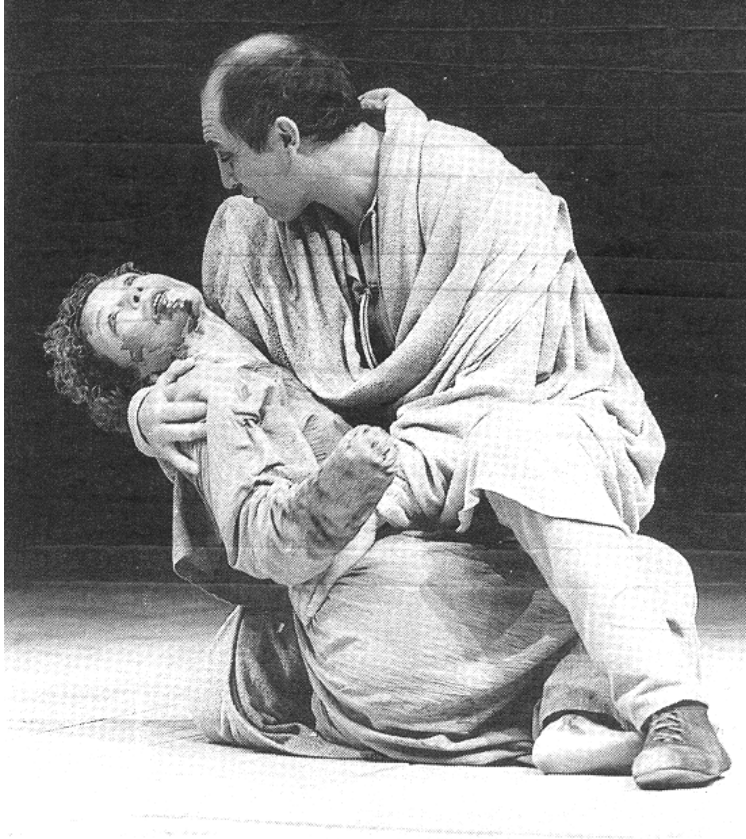
c) Peter Brook (1955). Escena Final. Marcus y Lucius ante el pueblo tras el banquete final
(V, iii)



(ed. *Titus* Bate 1995: 14)

8.5. Apéndice 5

- a) Deborah Warner (1987). Sonia Ritter en el papel de Lavinia y Donald Sumpter como Marcus. Encuentro entre Marcus y su sobrina tras su violación y mutilación (II, iii)



(ed. *Titus* Bate 1995: 61)

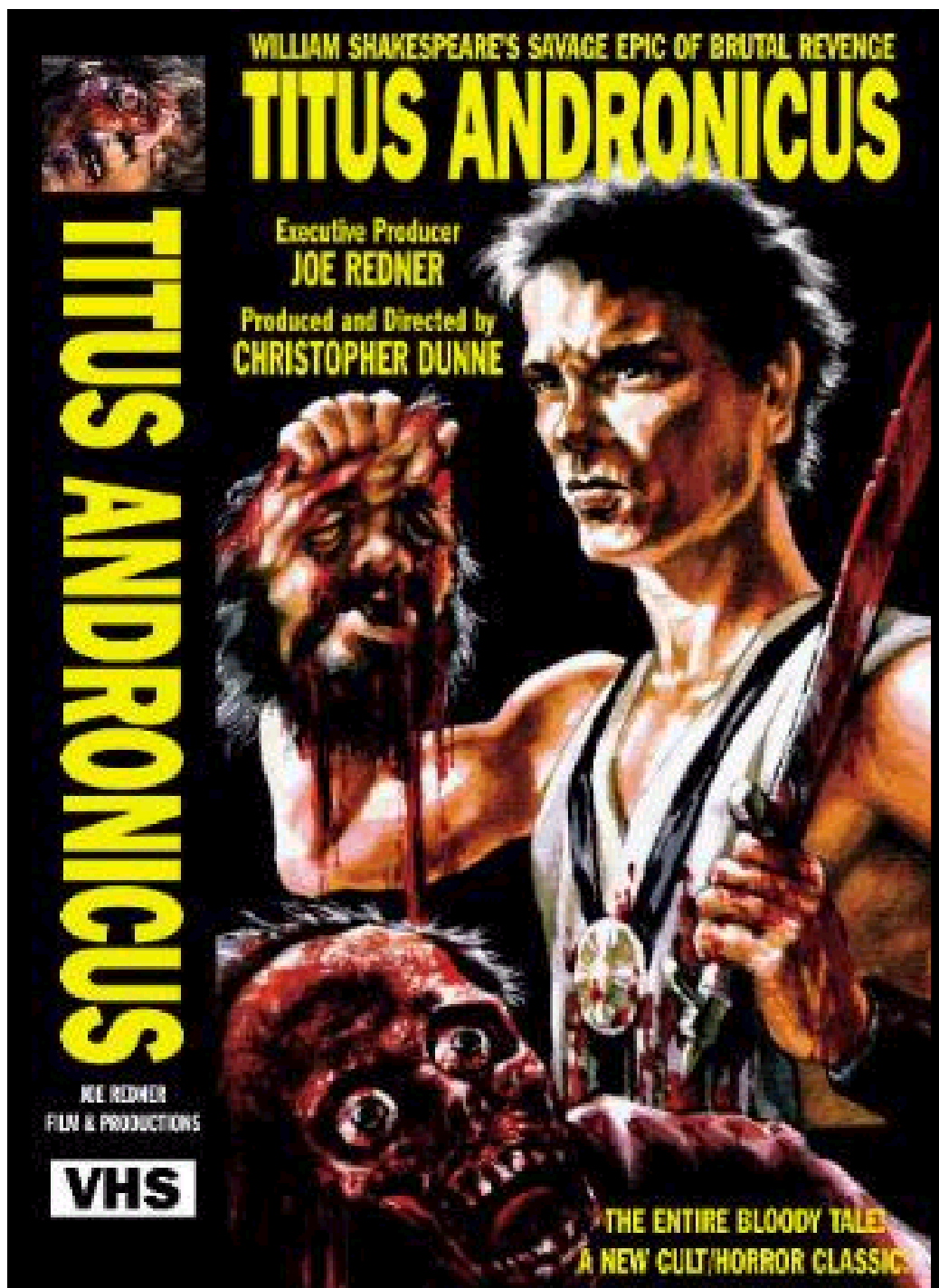
- b) Deborah Warner (1987). Brian Cox en el papel de Titus



(ed. *Titus* Bate 1995: 68)

8.6. Apéndice 6

Christopher Dunne (1999)



<http://home1.gte.net/titus98>





8.7. Apéndice 7

26 / LA CULTURA

EL PAÍS, domingo 15 de abril de 2001

FRANCISCO PEREGIL, Madrid. Se puede decir aún algo que no se haya dicho sobre William Shakespeare a los 385 años de su muerte? A partir del próximo miércoles, en Valencia, y a lo largo de seis días, 500 personas procedentes de más de treinta países intentarán escuchar algo distinto a todo lo escrito hasta el momento.

El séptimo congreso mundial sobre Shakespeare (los especialistas pronuncian *Shespiar*), una cita que se celebra cada cinco años en un país distinto, concentrará a parte de los mejores eruditos europeos, entre ellos el italiano Giorgio Melchiori, el alemán Werner Habicht y el británico Stanley Wells, catedrático de la Universidad de Cambridge y Oxford, considerado "la máxima autoridad de Shakespeare en el mundo entero" por los organizadores del congreso.

Durante seis días se presentarán 36 ponencias en 32 seminarios y se pronunciarán cinco clases magistrales. Además, se representarán ocho obras de teatro y se exhibirán cinco películas, entre las cuales destaca el estreno en España de *Titus*, protagonizado por Anthony Hopkins y Jessica Lange y dirigido por Julie Tamar. *Titus Andronicus*, a pesar de ser la primera de las 29 obras que escribió el bardo, a los 23 años, fue la que más dinero y éxito le proporcionó en vida.

José Ramón Díaz, profesor de filología inglesa en la Universidad de Málaga, especialista en las versiones cinematográficas de Shakespeare, asegura que en 1990 ya se publicó un libro en el que aparecían registradas 800 películas sobre Shakespeare. La fiebre parece que aumenta día a día desde que falleciera el escritor en 1616. "Tan sólo de *Hamlet*, ya van 277 adaptaciones al cine", arguye Díaz. "La última de ellas se ha estrenado este mismo año en Estados Unidos, dirigida por Mikel Almereyda". En esta obra, aún sin estrenar en España y calificada por un crítico de *The New York Times* como la mejor película del año, Hamlet aparece como un director de cine en Manhattan, y su padre, en vez de ser el rey de Dinamarca, es el presidente de una productora danesa.

"*Hamlet* ha sido llevado hasta al Lejano Oeste en una película que se rodó en Almería y se titula *Johnny Hamlet*, sobre un vaquero que dudaba mucho antes de disparar", explica Díaz. "Y en jazz de los años sesenta. Hay una película ambientada en un club de jazz de los años sesenta. Yo tengo contacto con compañeros de universidades de todo el mundo y a cada momento me mandan versiones que se estrenan en la tele de Brasil, de Australia, de todas partes; no cesa".

"Es curioso que siendo un dramaturgo del siglo XVI inglés", continúa Díaz, "cada país ha encontrado algo propio en este hombre", señala José Ramón Díaz. "Los rusos dicen que *Hamlet* es ruso, dicen que refleja perfectamente el alma rusa. Hay una versión rusa de 1964 que en España se vio en cineclub en los sesenta y dicen que es la más shakespeariana. Y efectivamente, lo es. Los japoneses también lo han hecho suyo con Akira Ku-

Shakespeare, contra 500 especialistas en Shakespeare

Un congreso sobre el escritor inglés reúne en Valencia a expertos de 30 países para arrojar nuevas luces sobre su obra y el misterio de su vida



Ensayo de la obra *Yo no soy el rey Lear*, que será representada en el congreso. JULY MARTIN

rosawa cuando hizo *Trono de sangre*, que es Macbeth situado en Japón en la edad media y *Ran*, que es el rey Lear en el Renacimiento japonés".

Díaz no cree que el atractivo de Shakespeare radique sólo en la fuerza de la palabra. "Va más allá de la palabra. En 28 años de cine mudo se hicieron 400 películas mudas basadas en Shakespeare, desde unas que duran cuatro minutos hasta otras que duran un par de horas. La primera de ellas fue *El rey Juan*, y se rodó en 1899".

Si de poderío y fuerza de la palabra se trata, durante muchos traductores, Shakespeare ha llegado exhausto y casi irrecusable al castellano. Sin vigor dramático.

En España, la mayoría de los lectores han accedido a Shakespeare de la mano de Luis Astrana Marín (1889-1959), quien tradujo todas las piezas en 1929 y las vio publicadas en las más prestigiosas editoriales españolas. Aún hoy, esta semana, se encuentran en algunos centros de la cadena Vips los cinco tomos de las obras completas de Shakespeare, a precio de saldo, editadas por Espasa y traducidas por... Astrana Marín.

"Tenemos mucho que agradecer a Astrana Marín", señala el hispanoamericano John Sanderson, profesor de la Universidad de Alicante y traductor de *Mu-*

cho ruido y pocas nueces. "Astrana Marín es el traductor canónico por excelencia. Pero en su época la influencia del francés era bastante fuerte. Basta un ejemplo: 'Al son de un lascivo laúd' se tradujo por 'el placer de la lucha lasciva'. *Lute* en inglés significa laúd y con dos *t*, en francés significa lucha. Pero lo peor de aquellas traducciones es que eran pura prosa, no tenían en cuenta que las obras de Shakespeare eran ante todo obras de teatro, para ser declamadas".

"Los actores recurrían a notas para que les retocaran el texto porque las versiones de Astrana eran imposibles de representar", señala el director ejecutivo del Congreso, Vicente Forés.

"Si lo lees en una mala traducción terminas preguntándote: ¿Y por qué fue tan importante?"

Desde Astrana Marín hasta nuestros días ya han trabajado sobre Shakespeare traductores de la talla de Luis Cerunda, con su *Troilo y Cressida*, de 1952; Vicente Molina Foix, con su *Hamlet* de 1989;

José María Valverde en los años sesenta, o John Sanderson en la actualidad. La propia Fundación Shakespeare, organizadora del evento, ha publicado desde 1979 a 1994 la traducción de doce obras en ediciones bilingües de la editorial Catedra.

"Las historias de Shakespeare son chulismas", explica Pilar Ezpeleta, profesora de la Universidad de Valencia, traductora de Shakespeare y participante en el congreso. "Pero si lees una tra-

ducción en que no está la fuerza dramática, el lector termina diciendo: 'Bueno... y este señor, ¿por qué ha sido tan importante?'. Sin embargo, te pones a leerlo en inglés, y aunque no seas buen actor, funciona. En *Ricardo III* hay un momento en que Ricardo se despoja de la corona. Lo lees en inglés y, aunque no entiendas ni una sola palabra, en el sonido, en la cadencia vez que se está despojando de todo lo que es, ni sólo de la corona".

Por si fuera poco reto para el traductor el mimo con que Shakespeare marcaba la música de las frases, al final de cada traducción siempre quedará la duda sobre cuál de los distintos significados con que Shakespeare sazonaba la misma palabra ha de imperar. "Hay veces en que utilizaba un verbo como *to lie* queriendo decir al mismo tiempo mentir y acostarse. En otras se refería a *convent* con el significado ambiguo de convento y prostíbulo. Y cuando Romeo dice te perseguiré con mi arma, *weapon*, en realidad está queriendo decir con su polla", señala Cándido Pérez Gállego, 66 años, catedrático de literatura inglesa de la Complutense, especialista en el dramaturgo inglés desde hace 30 años.

Ejemplos de prociadades como esa hay cientos en las 29 obras de Shakespeare, según el profesor Manuel Ángel Conejero, presidente de la fundación que organiza el evento. "Por eso, porque es tan rico en todo, aún queda mucho por decir sobre Shakespeare, aún se le puede exprimir más. Sólo hay que desacralizarlo", señala Conejero, autor de *Yo no soy el Rey Lear*, una de las obras representadas en el congreso.

Pero si profusas son las interpretaciones y los recovecos de su obra, todo lo contrario sucede con su biografía, de la cual apenas se conoce nada. "Datos reales sobre él no hay más que una y murió un hijo de 11 años. A partir de ese momento, en todas las obras, es decir, en las cuatro últimas, los muertos vuelven", señala el profesor de la Complutense Pérez Gállego.

"No se conserva ni una sola de sus obras originales", señala el director ejecutivo del congreso, Vicente Forés. "Sólo tenemos dentro de la obra de un autor cotidiano llamado Thomas Nash. Hay que tener en cuenta que el concepto de autor entonces era muy distinto al de ahora. El resto de lo que tenemos escrito por él son firmas, documentos notariales, certificados de compraventa: nueve copias de su firma y poco más", concluye Forés.

Cuando se le pregunta a Cándido Gállego, uno de los mayores especialistas españoles en Shakespeare, con qué diálogo se quedaría, entre los muchos que recita de memoria, escoge éste en el que la propia madre de Hamlet, viuda de su padre, le dice al hijo: "—Hamlet, tienes muy ofendida a tu madre. —Madre, tienes muy ofendido a mi padre. Y de entre todas las frases, la que pronuncia el gran orador Marco Antonio en *Julio César*:"

"Yo no sé hablar, yo sólo sé hablar de lo que sé."

Las cuentas del profesor Conejero

J. FERRANDIS, Valencia. La celebración del Congreso Mundial Shakespeare, que comenzará en Valencia el miércoles y se prolongará hasta el siguiente lunes, viene siendo objeto, desde hace más de un año, de una agria discusión política local a consecuencia de la gestión realizada por el presidente de la entidad organizadora, la Fundación Internacional Shakespeare, el catedrático de inglés Manuel Ángel Conejero.

Las críticas, que partieron del PSOE valenciano, llevaron a Conejero a delegar la dirección del congreso en una de sus personas de confianza, el profesor universitario Vicente Forés.

Los socialistas de Valencia acusaron a Manuel Ángel Conejero de justificar irregularmente los más de 52 millones de pesetas que había recibido en concepto de subvención por parte de la Generalitat, Diputación y Ayuntamiento de Valencia (todos ellos gobernados por el PP) entre 1997 y 1999.

Cosméticos

Según los portavoces socialistas, en la documentación justificativa de las subvenciones, Conejero incluyó entre los gastos recibidos de cosméticos para actores, justificantes de cajeros automáticos, facturas de supermercados y de muchos viajes costosos, entre los centenares de papeles destinados a especificar el destino final del dinero.

Los socialistas siguen reclamando que se auditen las subvenciones otorgadas, que finalmente alcanzarán una cifra cercana a los 80 millones de pesetas en un periodo de cinco años.

El actual director ejecutivo del congreso, Vicente Forés, indicó ayer que existe un clima de animadversión contra la figura de Conejero, y que las críticas socialistas, especialmente por parte del concejal José Luis Abalos, han sido muy segadas. Forés insistió en que se han magnificado simples errores administrativos "ya corregidos".

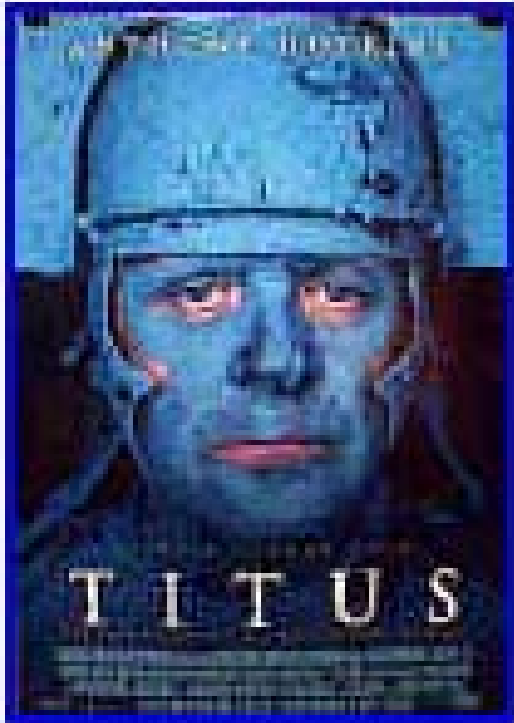
Además, recaló que los organizadores han tenido que hacer frente a los gastos de las actividades con casi un año de antelación, dado el retraso de la Administración en pagar las ayudas comprometidas.

"Durante un año se ha hablado de todo, menos de contenido. Y, a pesar de todas las críticas por el aspecto económico, el congreso ha salido baratísimo", señaló Forés. "Sólo nos hemos apoyado en las instituciones públicas, mientras en el congreso de Los Ángeles, en 1997, había contribuciones individuales como mil dólares del director Steven Spielberg o de la compañía Warner Brother, que donó 50.000 dólares. Nosotros no hemos podido contar con ninguna compañía, entre otras cosas por la prensa tan negativa que hemos tenido".

La asistencia al congreso, según Forés, cuesta 40.000 pesetas. De los 500 participantes que se han matriculado, unos 100 —procedentes de los países más pobres— llegarán becados por la organización.

8.8. Apéndice 8

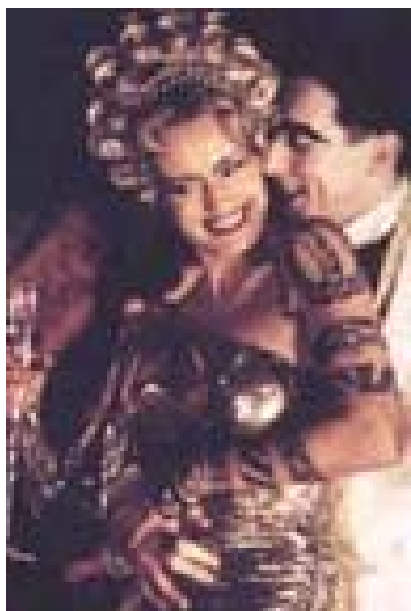
Julie Taymor (1999)



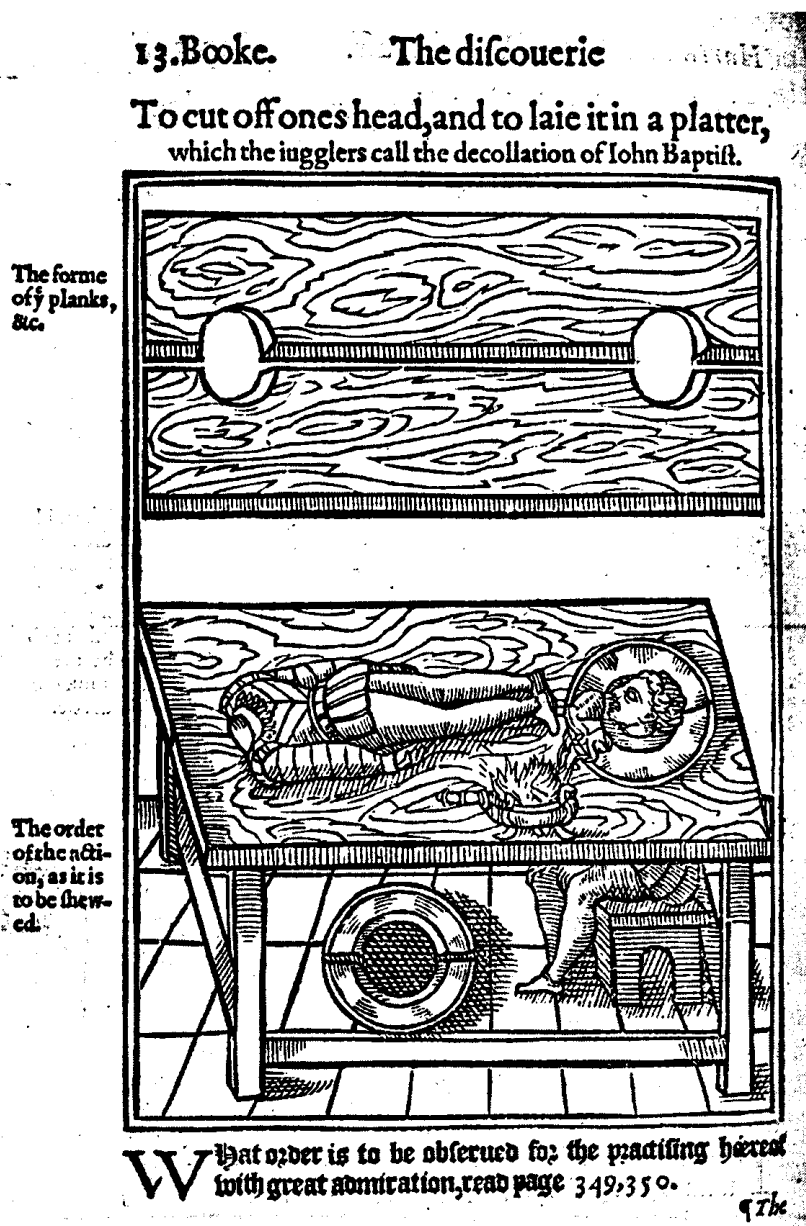
<http://www.spicedonline.com/99reviews/titus.html>

<http://www.clearblueskyfilms.com/featurefilms/titus/>

<http://www.ew.com/ew/reviews/movie/0,1683,1062,titus.html>



8.9. Apéndice 9



33. A device for displaying decapitated bodies. The original woodcut is in Reginald Scot's *Discoverie of Witchcraft* (1584). Described as a 'juggler's' trick for deceiving the ignorant, it may resemble the kind of device used to display decapitated bodies on stage.

(Honan 1999: 183)

8.10. Apéndice 10

John Bulwer, *Chirologia, or the Naturall Language of the Hand* (1644)



(Honan 1999: 101)

8.11. Apéndice 11

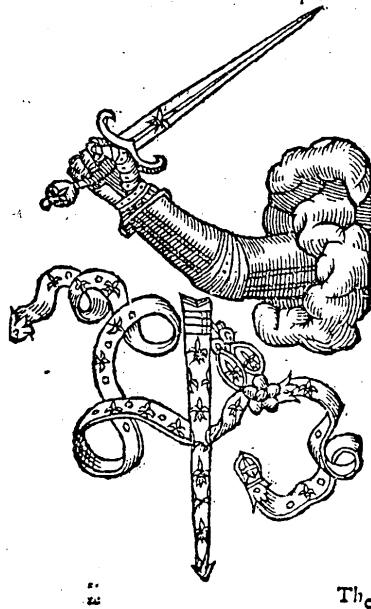
a) Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes* (1587)



(Cutts 1968: 162)

b) Claude Paradin, *Devises Heroiques* 111 (1557)

Without all falshood or deceipt:



(Rowe 1994: 288)

c) “Non sine causa” Claude Paradin, *Devises Heroiques* (1557)



(Rowe 1994: 289)

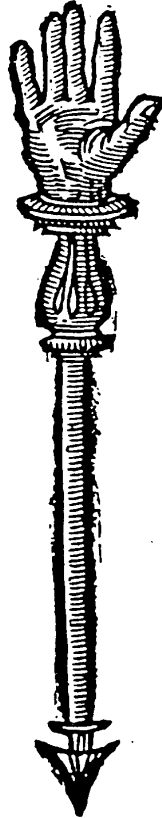
d) “Non sine causa” George Wither, *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne: Quickened with Metricall Illustration* (1635)



(Rowe 1994: 289)

e) "Fiducia concors" Claude Paradin, *Devises Heroiques* (1557)

HEROICAL
Fiducia concors.
We trust or hope all one thing.



(Rowe 1994: 297)