



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



To play the villain
El histrionismo de Ricardo III, Yago y Edmundo

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

GABRIELA BAYONA TREJO

ASESORA: DRA. LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA



MEXICO, D. F.

2001





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	p. 3
La construcción de un villano	p. 8
El desarrollo de la tragedia isabelina o el Vicio, el tirano senequiano y el villano maquiavélico	p. 14
El Vicio	p. 16
La tragedia isabelina	p. 20
El héroe y el tirano senequianos y el villano maquiavélico ...	p. 29
El histrionismo de Ricardo III, Yago y Edmundo	p. 37
Conclusiones	p. 64
Bibliografía	p. 68
Agradecimientos	p. 72

Es probable que nunca podamos acertar sobre alguien tan grande como Shakespeare; y si nunca podemos acertar, más vale que cambiemos de vez en cuando nuestro modo de estar equivocados.

T. S. ELIOT

histrión. ¹ (culto) *Actor; se aplica particularmente a los del teatro clásico. ² <<*Titiritero>>. *Antiguamente prestidigitador, acróbata o cualquier persona que se disfrazaba y hacía ejercicios semejantes a los de esos artistas, para divertir a la gente.* ³ (n. calif.). Se aplica a la persona que hace cosas grotescas y se pone ella misma en ridículo para *divertir o hacer reír a otras. (<<*BUFÓN, *PAYASO>>.) • Persona *farsante o *efectista.

María Moliner. *Diccionario del uso del español*, Tomo II, p. 53

Introducción

Este trabajo surge de una serie de inquietudes en torno al histrionismo de tres villanos de William Shakespeare: Ricardo III, Yago y Edmundo —de las obras *Ricardo III*, *Otelo* y *El rey Lear*, respectivamente. Por histrionismo me refiero a las notables habilidades actorales y dramaturgicas que estos tres personajes exhiben: poseen una elocuencia sobresaliente y son excelentes duelistas verbales; su faz se transforma a voluntad de acuerdo con su interlocutor, se disfrazan de honestos, candorosos, leales, religiosos...; idean complicados entramados de intriga y son capaces de manipular a los demás personajes de su obra; hacen pasar por traidor, impuro o conspirador al personaje más ingenuo y casto; pueden convencer de hacer cosas inverosímiles al general que los manda, a nobles y plebeyos, a reyes y reinas, a un pueblo entero; en “privado” —en sus soliloquios— le revelan sus planes al público, disfrutan de sus fechorías y de su virtuosismo para concretarlas: se saben malvados y se autonombran villanos.

Yago, Ricardo III y Edmundo son histriones también en la manera como perciben sus fechorías: son *villanos gozosos*, es decir, gozan y se divierten —y divierten al espectador o lector— con sus intrigas a tal grado, que incluso al final de sus obras —cuando a Ricardo lo atormentan su conciencia y los fantasmas de sus víctimas, para después morir en batalla; cuando, a punto de

morir, Edmundo se arrepiente y confiesa sus crímenes; cuando a Yago le espera un terrible castigo— queda la sensación de que no reciben su justo merecido, de que su triunfo es mayor que su desgracia.

Tanto Ricardo III como Yago y Edmundo son quienes desencadenan la tragedia en sus obras. Sus intrigas tienen éxito: sin ellos no habría catástrofe. Los tres han sido ampliamente estudiados y su maldad ha tratado de ser explicada desde distintas interpretaciones de las obras en las que aparecen¹. En este trabajo, sin embargo, no deseo formular una nueva hipótesis que revele sus oscuras intenciones; mi objetivo principal será rastrear los orígenes dramáticos y la función de estos tres villanos, centrándome en la que me parece su característica más llamativa: el histrionismo; para lo cual analizaré a estos

¹ Hago aquí un breve esbozo de las principales interpretaciones que estuvieron a mi alcance. Con respecto a Ricardo III, autores como Robert Hunter (1976), Antony Hammond (1981) y Sherman Hawkins (1991) —no sin distintos matices— observan una ejemplificación de lo que en el periodo isabelino se entendía por mal gobernante y por historia; y llegan a conclusiones muy parecidas a las de E. M. W. Tillyard (1961), es decir, que Ricardo III es el villano protagonista de una acción providencial requerida por el mito de la dinastía Tudor. Por su parte, Jan Kott (1964) relaciona a Ricardo III con *El príncipe de Maquiavelo* y examina la tragedia en relación con la historia vista como un “Gran Mecanismo” cruel e imparable de sustitución de reyes y dinastías, donde la víctima y el verdugo intercambian una y otra vez papeles. John Palmer (1948) se centra en la personalidad de Ricardo y su ansia de poder como antecedentes de Macbeth, y cataloga al personaje como un líder político siniestro pero magnífico, poseedor de un intelecto libre de conciencia moral alguna. María Enriqueta González Padilla (1982) resume los lineamientos generales de algunas de estas teorías y resalta el humorismo diabólico de Ricardo, que impide conmoverse ante su ruina —a diferencia de Macbeth.

En el caso de Yago, las divergencias son más disparatadas: para A. C. Bradley (1905), se trata de un hombre que dice la verdad, un hombre celoso y envidioso que busca vengarse y obtiene una especie de satisfacción artística al hacer que hombres mejores que él sean sus títeres. Wilson Knight (1930) asegura que Yago es un demonio cínico en un mundo de romance heroico. Para Benedetto Croce (1955) Yago es un semidemonio artista que hace el mal por el mal. W. H. Auden (1963) observa en el alférez a un bromista práctico que desprecia a sus víctimas, pero que depende de ellas. Jan Kott (1964) califica al personaje como un director teatral maquiavélico que, como Ricardo III, pone en marcha un mecanismo que también lo destruirá a él. Por su parte, Roy W. Battenhouse (1969) expone el triángulo Desdémona-Otelo-Yago como una alegoría de Cristo-Judas-satanás. Stephen Greenblatt (1980) opina que Yago personifica los valores de la represión sexual católica; y Carol Neely Thomas (1985) concluye que el personaje es un misógino enamorado de Otelo.

Debido a que Edmundo forma parte de la trama secundaria de *El rey Lear* hay menos estudios centrados sólo en este personaje; pero, en términos generales, Wilson Knight (1930), John Francis Danby (1949), Northrop Frye (1967), Luz Aurora Pimentel (1994) y Harold Bloom (1994) coinciden en ver en Edmundo un ser egoísta, amoral, inteligente y frío, que urde intrigas en nombre de su diosa “Naturaleza”, dada su condición de hijo bastardo o “natural”; además de señalar que posee rasgos dramáticos similares a los de Ricardo III y Yago.

tres personajes a la luz de los modelos de villano vigentes en el periodo isabelino y del material discursivo que los conforma.

Estos tres villanos pertenecen a mundos ficcionales muy distintos entre sí: Ricardo III surge del mito histórico que legitimó a la dinastía Tudor; Yago, de los cuentos italianos renacentistas; y Edmundo, de la obra alegórica *Arcadia* de Sir Philip Sidney. El orden cronológico de las obras de Shakespeare se ha tenido que establecer mediante conjeturas con base en las alusiones a los textos en escritos de la época; las publicaciones de los *quartos* y los *folios*; las posibles referencias a otras obras dentro de las mismas; las coincidencias temáticas o estructurales entre éstas; e incluso el refinamiento de la versificación y el estilo. De acuerdo con estas deducciones, probablemente Shakespeare creó estos personajes en momentos diferentes de su vida literaria: *Ricardo III* pertenece al ciclo de obras históricas o *histories* (principios y mediados de la década de 1590); mientras que *Otelo* y *El rey Lear* corresponderían al periodo de 1603-1605.

Las *historias* —*chronicle-history plays*— tuvieron un auge especial durante algunos años antes y después de la victoria naval inglesa sobre la Armada Invencible española en 1588. Aunque los relatos sobre la vida de los gobernantes habían estado de moda gracias a los libros *Falls of Princes* de Lydgate y *A Mirror for Magistrates* (compilación de tragedias al estilo medieval que tuvo dos ediciones, una en 1559 y la segunda en 1563)—que a su vez estaban basados en *De Casibus Virorum Illustrium* de Bocaccio—, fue durante las dos últimas décadas del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII que se escribieron casi todas las obras dramáticas que conocemos de este género. *Ricardo III* es la obra que concluye la primera tetralogía que Shakespeare le dedicó al periodo histórico denominado la “Guerra de las Rosas”. Los dramas que abarca este primer ciclo son: *The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster* (conocida popularmente como la segunda parte de *Enrique VI*), *The True Tragedy of Richard, Duke of York, and the Death of Good King Henry the Sixth, with the whole Contention between the two houses Lancaster and York* (la tercera parte de *Enrique VI*), *The First Part of*

Henry VI y *The Tragedy of King Richard the Third*. La fecha de creación de *Ricardo III* se desconoce, así como la de su estreno. De acuerdo con el análisis que presenta Antony Hammond en la introducción de la edición de Arden (1981), posiblemente haya sido escrita en 1591:

To conclude, it seems that despite some problems concerning the company of players responsible, Shakespeare's first tetralogy was begun by 1590 and concluded with *Richard III* probably late in 1591. How *Henry VI* came to be performed on its own by *Strange's Men* in 1592, we do not know, but it is possible that the other parts, including *Richard*, were also intended for performance but prevented by the stoppage of playing in June. Certainly this chronology accounts for more data and causes fewer difficulties than that entailed upon Born's hypothesis, which would mean that *Richard III* could not have been performed in London until the summer of 1594.²

M. R. Ridley en su edición de *Othello* (Arden, 1958) sitúa esta obra en 1604.³ Stanley Wells afirma que la primer noticia que se tiene sobre *Otelo* es que fue representada el 1º de noviembre de 1604 ante el rey Jacobo I y, tomando en cuenta que la información sobre la invasión turca de Chipre de la tragedia parece haber sido obtenida de la obra *History of the Turks* de Richard Knolles —la cual fue publicada a mediados o finales de 1603—, sostiene que la composición de *Otelo* debió ocurrir entre esas dos fechas.⁴

Con respecto a la creación de *El rey Lear*, Kenneth Muir asegura:

In any case, there is good reason to believe that *King Lear* was partly written by August 1605; and, taken in conjunction with other evidence, the connection of the play with Strachey's sonnet establishes the winter of 1604-5 as the most probable date.⁵

Es de esperarse, entonces, que estas tres tragedias, que pertenecen a periodos y mundos ficcionales distintos, no compartan muchas características entre sí. En este trabajo no pretendo, por lo tanto, compararlas, sólo me aboco a un aspecto muy específico de cada una: su villano.

² Antony Hammond (editor). "Introduction" in William Shakespeare. *King Richard III*. Methuen & Co./Thomson Learning, London, 1981/2000. (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare) p. 61

³ M. R. Ridley (editor). "Introduction" in William Shakespeare. *Othello*. Methuen, London, 1958. (The Arden Shakespeare) p. xv

⁴ Stanley Wells. "Richard III", in William Shakespeare. *The Complete Works*. Compact Edition. General Editors Stanley Wells and Gary Taylor. Editors Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett and William Montgomery. Introductions by Stanley Wells. Clarendon Press/Oxford, Great Britain, 1988. p.183

⁵ Kenneth Muir (editor). "Introduction", in William Shakespeare. *King Lear*. Methuen, London, 1972. (The Arden Shakespeare) p. xxi

Esta tesina está dividida en tres capítulos. El primer apartado consiste en una síntesis de las cualidades y la estructura semántico-discursiva que conforma a un villano. El segundo capítulo está dedicado a describir el contexto dramático en el que Shakespeare creó a Ricardo III, Yago y Edmundo. El último capítulo contiene el análisis de estos tres personajes y de su histrionismo.

Para el primer apartado utilicé las obras *Semiótica teatral* de Anne Ubersfeld, *Semiología de la obra dramática* de María del Carmen Bobes, *La vida del drama* de Eric Bentley y *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel, en cuanto a la teoría del personaje dramático. Para el segundo capítulo me basé en el estudio sobre El Vicio de Bernard Spivack, el análisis de la cosmovisión isabelina de E. M. W. Tillyard, el desarrollo de la tragedia de George Steiner, los ensayos sobre la influencia de Séneca en el teatro isabelino de T. S. Eliot y George Braden y la investigación de Mario Praz sobre Maquiavelo y los isabelinos. En el último apartado utilicé estos recursos teóricos para llevar a cabo el análisis de Yago, Ricardo III y Edmundo.

Aunque hay otros personajes —tanto villanos, como héroes, heroínas y caracteres secundarios— de Shakespeare que también “actúan”, se disfrazan y/o montan escenas para conseguir sus fines, elegí a Ricardo III, Yago y Edmundo porque los tres aparecen en obras trágicas famosas y son villanos carismáticos y memorables, tan es así, que una gran cantidad de los estudios dedicados a estas tragedias están centrados en ellos y figuran, hasta la fecha, entre los papeles más codiciados por los actores desde que fueron escritos.

A villain must be a thing of power, handled with delicacy and grace. He must be wicked enough to excite our aversion, strong enough to arouse our fear, human enough to awaken some gleam of sympathy. We must triumph in his downfall, yet not barbarously nor with contempt, and the close of his career must be in harmony with all its previous development.

AGNES REPELLIER

La construcción de un villano

Cuando Ricardo III dice "I am determined to prove a villain" (1. 1. 30), Yago le pregunta cándidamente al público "And what's he then that says I play the villain," (3. 1. 27) y Edmundo afirma "My cue is villainous melancholy," (1. 2. 132) en sus respectivos soliloquios, como lector o espectador de las tres tragedias de Shakespeare no nos queda más que aceptar —por más que algunos criticos se esfuercen por justificar sus crímenes— que estos tres personajes se definen a sí mismos como villanos, que *saben* lo que están haciendo y que reconocen sus acciones como *villanías*. Pero, ¿qué es exactamente un villano?

La definición de este término dice: "**villano-a adj. y s.** Vecino del estado llano en una villa o aldea, a distinción de noble o hidalgo. Rústico o descortés. Ruin, indigno o indecoroso."⁶ Adjetivo que, por extensión, se utiliza como sustantivo para denominar a todo aquél que se comporta así; es decir, del que actúa en perjuicio de otro de manera consciente, con alevosia y ventaja. Sin embargo, es extremadamente raro escuchar este término alejado de un contexto literario o ficticio. De manera muy esquemática, se puede afirmar que un *villano* es un personaje que encarna este rol dentro de un relato, dramatización, película, historieta, etc. Así, la palabra *villano* casi siempre aparece asociada y en oposición a la de *héroe* o *personaje protagónico*: un villano siempre es el antagonista, la otra cara de la moneda, el *malo* de la historia. Su objetivo se opone al objetivo del héroe, ya sea que lo obstruya o que desee destruirlo; su ambición principal es la de hacer el mal a toda costa,

⁶ Antonio Raluy Poudevida. *Diccionario Porrúa de la lengua española*. Revisado por Francisco Monteverde. 22ª ed. Ed. Porrúa, México, 1982. p. 802

pasando por encima de lo que sea, incluso de sí mismo —como es el caso de Ricardo III, Yago y Edmundo.

Por lo tanto, la presencia de un villano en una obra de ficción —cualquiera que sea la naturaleza de ésta— indica, generalmente, que en ella habrá una lucha de contrarios, de *buenos* contra *malos*; y esta clase de maniqueísmo o de alegoría produce en el horizonte de expectativas del lector o espectador una esperanza o deseo de que el malo termine mal, de que el héroe venza y prospere. La propia factura del villano implica —como describe Agnes Reppelier en el epígrafe que abre este capítulo— su destrucción o caída. Pareciera como si un orden moral se quisiera imponer de manera inevitable al relato o la ficción. Y, precisamente debido a estas expectativas, resulta más frecuente encontrar villanos en obras que tienen un final feliz o que entrañan una enseñanza moral: melodramas, comedias, epopeyas, cuentos de hadas, fábulas, mitos.

El villano es un estereotipo muy antiguo: el estereotipo del enemigo, de aquél contra quien se debe luchar, por lo que, en su grado más abstracto, el villano es una encarnación del mal. De acuerdo con Eric Bentley, “la función tradicional de los villanos en las historias [...es...] conducir la Acción hacia la catástrofe”⁷, es decir que, sin importar el contexto, el o los villanos son los encargados de que al héroe le cueste mucho trabajo “salvar al mundo”, son los encargados de que el héroe se “luzca” (entre más difícil sea vencer al malo, más heroica será la lucha): son su antítesis.

Así como el héroe y la heroína están hechos para que el público se “enamore” de ellos, los villanos están contruidos para “repugnar” al espectador o lector. Pueden ser personajes inteligentes que se frotan las manos y urden intrigas y asesinatos —como es el caso de Ricardo III, Yago y Edmundo—, hombres y mujeres ficticios que se deleitan con el sufrimiento de otros, sobre todo del héroe o la heroína; aunque también los hay tontos o amorales, seres fantásticos que dañan por puro instinto. Es común que los *malos* tengan una

⁷ Eric Bentley, *La vida del drama*. Ed. Paidós, México, 1992. p. 61

especie de estigma, de señal física que le permite al lector o espectador reconocerlos: lunares, deformidades —como la joroba de Ricardo III—, lesiones, indumentaria estrafalaria, tatuajes, etc. Por lo general, son feos, poco agraciados, viejos o incluso monstruosos. Pero si son bellos, su hermosura está socialmente tipificada como “exótica” o “maligna”: ojos verdes, cabello rojo, piel de cualquier color menos del de la comunidad que lo crea, etc. Podríamos incluso aventurar que, para identificar los prejuicios y valores de una sociedad, basta con echar un ojo a las “fallas” de sus villanos —como la bastardía de Edmundo. Inclusive las mismas palabras *villano* y *noble* tienen una connotación clasista que revela los valores de la sociedad europea de la baja Edad Media (durante la que las primeras ciudades o villas eran vistas como lugares de vicio y perdición, mientras que la aristocracia simbolizaba la pureza y la nostalgia del orden feudal). La razón de todo esto es que el villano siempre representa lo que una cultura particular considera indeseable.

Debido a que el villano es un estereotipo cultural, forma parte de la clase de personajes fijos o “listos para usarse” —como el héroe mismo—, los cuales suelen tener un rango muy bien definido de posibilidades de expresión en el arte y la cultura en general, pues una de sus principales características es que deben ser fácilmente reconocibles como modelo.

Así, tomando como punto de partida la clasificación de personajes de Hamon⁸, los villanos pertenecen al rubro de los *personajes referenciales*, esto es, que remiten “a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura, a roles, programas y usos estereotipados, y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector (deben ser *aprendidos y reconocidos*)”.⁹

⁸ Existen muchas clasificaciones de personajes, una de las más utilizadas es la que inventó Ian Watt y que los divide en personajes *planos* y personajes *redondos*, la cual resulta demasiado esquemática y ya ha sido superada. De acuerdo con la clasificación tripartita del signo lingüístico (signos referenciales, deícticos y anafóricos), Hamon clasifica a los personajes en tres grupos: *personajes referenciales* (fijados por la cultura), *personajes relevo* (marcas textuales de la presencia del autor, del lector o de sus delegados) y *personajes anáfora* (personajes mnemotécnicos cuya función es organizadora y cohesiva).

⁹ Philippe Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, citado y traducido por Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. UNAM-Siglo XXI, México, 1998. p. 64

Según Bentley, así como la materia prima de la trama son los acontecimientos, “la materia prima de los personajes es la gente, y en particular lo que consideramos sus impulsos más elementales”¹⁰; aunque “un personaje de ficción no es un individuo en el sentido en que puede serlo una persona cuando ha sido retratada o fotografiada, sino más bien es *una fuerza en una historia*.”¹¹ Los villanos, como cualquier personaje, son —de acuerdo con Luz Aurora Pimentel— “un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas”¹² o, en el caso de los villanos de teatro, dramáticas.

En el drama, el personaje, además de ser un artefacto discursivo, se vuelve representación pero, al igual que el narrativo, el personaje dramático se construye en torno a un nombre —el suyo—, “que es una etiqueta semántica y funcional en blanco”¹³ la cual va llenándose de significado a medida que transcurre el diálogo. María del Carmen Bobes Naves sostiene que la construcción del personaje obedece dos principios generales: el de discrecionalidad y el de unidad. El primero se refiere a que el proceso de adquisición de significado sucede a partir de datos discretos y discontinuos que proceden de tres fuentes:

1) sus propias palabras, 2) sus propias acciones y 3) lo que los demás personajes dicen de él. Al final de la obra la etiqueta semántica del personaje está completa en varios niveles y aspectos: el personaje considerado *en sí mismo*, en su figura física, en su modo de ser y de estar y en las relaciones familiares (padre, hijo, sobrino...), o profesionales (jefe, subordinado, etc.); su participación en el conjunto del cuadro actancial, en sus *funciones literarias* de sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador o destinatario, o bien sincréticamente en dos funciones no contradictorias [...]; y en sus *valores pragmáticos*, ya que el lector o espectador lo relacionará necesariamente con prototipos sociales, con actitudes morales, con formas de conocimiento, etc., es decir, con realidades y conceptos extratextuales que constituyen el marco de referencias generales de cada lector [...].¹⁴

¹⁰ Bentley *op. cit.*, p. 44

¹¹ *Ibid.*, p. 53

¹² Pimentel *op. cit.*, p. 59

¹³ María del Carmen Bobes Naves. *Semiología de la obra dramática*. 2ª ed. Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997. (Colección Perspectivas, Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada). p. 335

¹⁴ *Idem.*

El principio de unidad es el que obliga a la coherencia entre las distintas predicaciones y adjetivaciones del nombre, con los verbos de acción o de situación de los que éste es sujeto. Cabe aclarar que el cuadro actancial de Greimas que se menciona en esta última cita es una especie de sintaxis del discurso que abarca un número infinito de posibilidades textuales. Los actantes son una unidad semántica que no se debe confundir con el personaje. De acuerdo con Anne Ubersfeld

- a) un actante puede ser una abstracción (la Ciudad, Eros, Dios, la Libertad), o un personaje colectivo (el coro antiguo, los soldados de un ejército), o una agrupación de personajes (por ejemplo, los oponentes del sujeto o de su acción);
- b) un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes [...];
- c) puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación (locutores); es decir, para ser actante no es preciso ser sujeto de la enunciación [...].¹⁵

Un actante es una función sintáctica en el relato o drama, de modo que puede ser *sujeto* y *objeto*, pero también puede ser *destinador* o *destinatario* y *oponente* o *ayudante*. Los actantes son rasgos semánticos que componen a un personaje y lo sitúan en relación con los demás personajes, además de servir como coordenadas de sentido que permiten distinguirlo.

...a partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la *repetición*, la *acumulación* y la *transformación*.

Según Greimas, el procedimiento de *actorialización* del discurso ocurre en la conjunción de por lo menos un rol actancial —una posición de “destinatario”, por ejemplo— y uno temático —digamos “el rey”— [...]. El grado de complejidad del personaje estará, por tanto, determinado por el número de ejes semánticos, o roles temáticos, y por los diversos roles actanciales que lo conforman [...].¹⁶

De modo que el villano, en su forma esencial y tradicional, es la combinatoria de un rol temático o eje semántico —el malo— y un rol actancial —la posición de oponente del héroe o protagonista— que determina a un personaje en una obra. Todas sus demás características son accesorias y variables.

¹⁵ Anne Ubersfeld. *Semiótica teatral*. Trad. y adap. Francisco Torres Monreal. Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1989. (Signo e imagen, 18) p.48

¹⁶ Pimentel *op. cit.*, p. 67

Estos accesorios y variantes son importantes porque permiten, tanto que el personaje adquiera una identidad cultural específica, como que pueda volverse más complejo si se construye con más roles actanciales y temáticos, lo cual lo hace susceptible de sufrir transformaciones a lo largo de la obra¹⁷.

Dado que estas características variables son el ropaje cultural del villano, resulta indispensable conocer aquellas que eran vigentes cuando Shakespeare creó a Ricardo III, Yago y Edmundo, y sobre las cuales versará el siguiente apartado.

¹⁷ Así, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, los personajes *planos* serían aquellos sólo determinados por un rol temático y uno actancial, mientras que los personajes *redondos* estarían conformados por diversos ejes.

El desarrollo de la tragedia isabelina o el Vicio, el tirano senequiano y el villano maquiavélico

En el año 381 d.C. el emperador romano Teodosio I decretó el cristianismo ortodoxo como religión oficial y única, y prohibió el teatro y los demás espectáculos del imperio debido a su origen pagano.

El drama se conservó oblicuamente a través de los ritos de la misa, en las "escuelas" religiosas como modelo literario narrativo y, entre el pueblo, a través de trovadores y juglares. Sin embargo, alrededor del siglo X, resurgió el arte dramático gracias a la iglesia, ya que demostró ser el vehículo idóneo para la enseñanza moral y religiosa entre la cada vez más populosa grey de analfabetas ignorantes del latín.

En Inglaterra, las primeras manifestaciones dramáticas tenían lugar a las afueras de las iglesias y escenificaban pasajes de los evangelios ilustrativos de las principales fiestas cristianas: la Semana Santa y la Navidad. Estas representaciones se fueron sofisticando hasta convertirse en verdaderas obras didácticas en torno al Gran Drama cósmico que explicaré en las siguientes líneas.

A partir de la expansión de la doctrina judeocristiana en la Edad Media, el villano de villanos en Occidente fue el diablo, que se consolidó como el verdadero Malo de la Historia, gracias a que las religiones basadas en la Biblia exponen la historia de la humanidad como el relato de la lucha entre el bien y el mal. En el universo judeocristiano el diablo y el pecado son el origen del desorden y el caos y, por lo tanto, de todo aquello que se opone al esquema y la organización de un cosmos creado por Dios, un ser omnipotente, puro y bueno.

E.M.W. Tillyard asegura:

However widely biblical history was presented in medieval drama and sermon, even though many Protestants may have had the Gospels by heart, the part of Christianity that was paramount was not the life of Christ but the orthodox scheme of the revolt of the bad angels, the creation, the temptation and fall of man, the incarnation, the atonement, and regeneration through Christ.¹⁸

¹⁸ E.M.W. Tillyard. *The Elizabethan World Picture*. Penguin Books/Chatto & Windus, Great Britain, 1963. P. 29

Este “relato” es la historia o trama esencial del universo. Digo “trama”, porque el individuo se concebía a sí mismo como un actor en un plano cósmico que participaba en un Gran Drama donde la Biblia era el libreto —dado que en ella se hallaban condensados todos los acontecimientos pasados, presentes y futuros de la humanidad. Tal representación literaria y teatral de la Historia surge de la necesidad del cristianismo de que los creyentes “tomaran parte” en las Sagradas Escrituras. Erich Auerbach afirma:

Cada trozo de una pieza dramática medieval surgida de la liturgia forma parte de un conjunto, y siempre del mismo: un drama único, cuyo principio es la creación del mundo y el pecado original, su culminación la encarnación y la pasión y su esperado final, aún no consumado, el retorno de Cristo y el juicio final. [...] Este gran drama contiene, en el fondo, todos los sucesos de la historia universal; y todas las alturas y los abismos de la conducta humana, así como todas las alturas y los bajos de su expresión estilística encuentran en él su bien fundada razón de ser, tanto moral como estética, de modo que no existe motivo alguno para una separación de lo sublime y lo común y ordinario, que ya están, por otra parte, indisolublemente unidos en la vida y pasión de Cristo. Tampoco hay motivo para esforzarse por la unidad de lugar, de tiempo o de acción, pues no hay más que un lugar: el mundo; no más que un tiempo: el ahora, que es perenne desde el comienzo, y una sola acción: caída y salvación del hombre.¹⁹

En este Gran Drama los actores forman parte de una historia general (o macrocósmica), que incluye a todo el universo; pero, a su vez, contribuyen con su propia salvación individual (o microcósmica), pues en su propia alma se desarrolla también la lucha entre el bien y el mal. Durante la Edad Media —y también en la época isabelina— el individuo sabía que el día del juicio final el bien triunfaría, pero no si él o ella sería salvado.

Así como Dios tenía ejércitos de ángeles, hombres santos en la tierra, apóstoles, una iglesia e incluso un hijo, el villano de la historia, como buena antítesis —aun cuando la Biblia no lo especificara—, en los mitos populares y los tratados medievales sobre el cosmos, adquirió el mismo poder pero en su versión maligna. En este discurso el diablo estaba en un plano jerárquico análogo pero opuesto al de Dios.

El estudio sobre el pensamiento y las convenciones acerca del cosmos en la época isabelina de E.M.W. Tillyard explica cómo operaba de manera

¹⁹ Erich Auerbach. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Imaz. FCE, México, 1995.p. 152

simbólica la representación medieval del universo. Este orden cósmico, que estaba determinado por los dogmas cristianos de salvación y condenación, era representado a través de tres formas principales: la “cadena del ser”, una serie de planos en correspondencia y una danza.

La “cadena del ser”, o de los seres, era un vínculo lineal en ascenso entre todas las creaciones o criaturas divinas, desde la diminuta partícula de polvo hasta Dios. El vínculo era de orden simbólico y permitía que hubiera correspondencias entre distintos seres de distintos niveles, es decir, que, por ejemplo, el metal más valioso se asociara con el animal más valioso, con el órgano del cuerpo más valioso, con el astro más valioso, etc.; y que, a su vez, los “seres” asociados se influyeran mutuamente. Los planos en correspondencia eran estos “niveles” o categorías dentro de la cadena, en los que también había correspondencia de acciones: si ocurría un eclipse, por ejemplo, ocurría también una serie de fenómenos simbólicos en otros planos. Sin embargo, este modelo no era estático, el universo estaba en “armonía”, es decir, existía la noción de que la creación estaba en un estado “de musicalidad”, en una danza o baile perpetuo; pues se pensaba que el cosmos era una enorme esfera, compuesta por esferas concéntricas cada vez más pequeñas de cuyo movimiento emanaba la música o armonía.

La cadena del ser servía también en el caso de los villanos. En cierta forma —y guardando toda proporción—, así como todo santo era una especie de avatar divino, todo malvado era una especie de representante diabólico. El individuo que deseaba abrazar la religión cristiana y *salvarse* debía *luchar contra el diablo* en todas sus manifestaciones. En un plano moral microcósmico, mientras Dios se hallaba ligado a las buenas acciones, el diablo se vinculaba con los pecados o vicios; y, una de las tantas luchas entre el bien y el mal, la constituía la erradicación de estas “impurezas” del alma humana.

EL VICIO

Bernard Spivack, en el libro *Shakespeare and the Allegory of Evil. The History of*

a *Metaphor in Relation to his Major Villains*, realiza un estudio pormenorizado del teatro medieval "inglés" y sus resonancias en las obras dramáticas del Renacimiento, centrándose en el personaje conocido como El Vicio.

Este crítico analiza a Yago, Ricardo III, Don John y Aaron el Moro, a la luz del teatro alegórico medieval. Su tesis principal es que estos cuatro villanos de Shakespeare destacan del resto de los personajes "malvados" del autor debido a que en esencia son préstamos dramáticos de los *morality plays*, representaciones que surgen de la teatralización del sermón en el púlpito:

In short, just as the mystery cycles grew out of the rudimentary dramatizations of the ritual of the mass in the early Middle Ages, it is possible to detect a similar development in the later Middle Ages whereby the morality drama evolved from allegorical pageantry that theatricalized the pulpit sermon.²⁰

Para Bernard Spivack estos cuatro villanos son reminiscencias de un teatro que fue decayendo y transformándose hasta desaparecer, pues considera que Yago, Ricardo III, Don John y Aaron el Moro son imágenes híbridas entre El Vicio —The Vice— de los *morality plays* y el personaje complejo que utiliza el teatro posterior. El Vicio es un personaje que evoluciona y surge de la *Psychomachia*, título del poema épico de Prudencio, escrito alrededor del s.V, que le presta su nombre a la forma más común de alegoría medieval.

Four themes of medieval allegory supply the content for the entire body of the English moralities. Three of them —the Summons of Death, the Debate of the Soul and the Body, and the Parliament in Heaven— are of secondary importance in the whole development of the morality drama. Not only are they infrequent, but when they do appear they are subsidiary to a greater theme. Furthermore, with a single exception, they do not survive beyond the early plays.²¹

El cuarto tema, el tema que sí sobrevivió y evolucionó hasta convertirse en una cosa muy distinta, es el de la *Psychomachia*. Este poema narra la guerra interna del alma:

Prudentius puts epic prosopopoeia into play from beginning to end and fills 915 verses with the swaying fortune and confused alarms of allegorical battle, signifying "the vicissitudes of our soul's struggle". Christ is the muse whose aid the poet invokes in cataloging the combatants on either side. The opposing leaders —all personifications

²⁰ Bernard Spivack. *Shakespeare and the Allegory of Evil. The History of a Metaphor in Relation to his Major Villains*. Columbia University Press, New York, 1958. p. 109

²¹ *Ibid.*, p. 63

and all feminine— meet and engage with boast and challenge. Retreat, pursuit, and flying weapons fill the air with motion and with clamor.²²

La contribución literaria de Prudencio es de orden genérico. Él es el primero en escribir un poema épico alegórico cristiano. El tema de la guerra por el alma —de las virtudes contra las aliadas del diablo— será retomado tanto en el púlpito como en el arte, y su popularidad incluso hace posible imaginar que sea el origen ideológico de las Cruzadas.

La personificación de las virtudes y los pecados o los vicios como guerreros en pugna, se transformó en un espectáculo dramático. Sin embargo, debido a la dificultad de escenificar una batalla, la pugna se convirtió en discusión. Generalmente, se escogían los vicios y las virtudes opuestos para que pudieran darse sermones unos a otros, en pares. Estas discusiones también se transformaron, pues resultaban dramáticamente insípidas. Las discusiones dieron paso a la trama de intriga. Así, los vicios conspiraban contra las virtudes y seducían al personaje “alma” u “hombre”.

Although this is the primitive military version of the struggle, its later replacement by a plot of intrigue does not change the nature of the issue or the opposed forces on each side of it. [...] But the metaphor is actually twofold, or, if one wishes, the image of the moral *conflict* is supplemented by another in which Christianity was intensely interested, namely, the image of the moral *sequence*. Imitating Christian thought, Christian allegory always conceives human life as inescapably committed to movement, whether upward or downward, and the direction of that movement as determined by the outcome of the war between virtuous and vicious impulses.²³

El Vicio, es el vicio que capitaneaba en la guerra y que después era el principal intrigante. Cabe aclarar que, tanto vicios como virtudes, a lo largo de toda la obra, explicaban la alegoría, dando ejemplos y sermones al público. El Vicio, la avaricia por ejemplo, se disfrazaba de prudencia y seducía a Hombre pero, mientras realizaba esto, se detenía para hablarle al público y explicarle: “Yo soy la avaricia, miren cómo me disfrazo de prudencia y engaño a Hombre”. Es decir, El Vicio tenía un discurso alegórico y otro “homilético”, o de sermón religioso y amonestación.

²² *Ibid.*, p. 79

²³ *Ibid.*, p. 101

El Vicio poseía también otras características que vale la pena mencionar. Gracias a la trama de intriga y al discurso homilético, éste tenía una intimidad con el público que dio lugar a un tono humorístico. El Vicio manipulaba a Hombre y a los demás vicios, le ponía trampas a las virtudes y se burlaba de todos.

This homiletic intimacy gave rise, as its by-product, to a dramatic feature that supplied the morality with its liveliest humor and its greatest theatrical appeal. It consists of the continuous rapport throughout the play between its most important evil personage and the audience, whom he enlightens and amuses by conversing with them in a series of dramatic monologues (not to be confused with the soliloquies of the later drama) and sardonic asides.²⁴

Spivack advierte que este humor no debe ser visto con nuestros ojos modernos como una perversión de la intención amonestadora del *morality play*. El humor es también un elemento homilético. Sin embargo, dado que El Vicio era el principal intrigante, el que daba el sermón y el que hacía reír y divertirse al público, lo que sí sucedió es que resultaba el personaje más atractivo y el que requería más habilidad histriónica.

The personified virtues were verbose and wooden preachers, the personified vices trenchant and versatile actors. The former sought to dominate the conscience, but the latter actually dominated the stage.²⁵

Este dominio del escenario, aunado a la intriga, el ingenio humorístico y el discurso homilético, produjo que El Vicio fuera también una especie de dramaturgo, ya que se preciaba de ser el que organizaba los enredos y el que ponía a prueba sus habilidades como manipulador.

El doble discurso homilético-alegórico lo encuentra Spivack en personajes como el Vendedor de Indulgencias de Chaucer, que encarna todos los pecados que critica; en Barrabás de *El judío de Malta*, de Marlowe; en Falstaff, de *Las alegres comadres de Windsor* y las dos partes de *Enrique IV*; en Edmundo, de *El rey Lear*, pero sobre todo en los cuatro villanos ya mencionados.

Spivack observa que El Vicio, a pesar de ser una personificación, no tenía cualidades humanas, era una llana alegoría. Ésta es la diferencia con respecto

²⁴ *Ibid.*, p. 119

²⁵ *Ibid.*, p.123

a los personajes del teatro posterior: conforme se van creando personajes más “naturales” o complejos, la función de El Vicio se va dejando atrás. Para Spivack, el villano de las primeras obras isabelinas va perdiendo sus cualidades de El Vicio, y se va volviendo cada vez más “humano”.

El discurso homilético es lo que a veces permanece y delata la esencia medieval de los villanos. Para Spivack, Ricardo Gloucester es básicamente El Vicio en la primera parte de la obra y la transformación que sufre al final de la misma no embona muy bien con su primera naturaleza. En cambio, en Yago observa una completa amalgama entre El Vicio y el “hombre”.

Spivack no lo dice, pero se puede concluir a partir de su libro que la metamorfosis que sufrió El Vicio puede equipararse con la metamorfosis que sufrió el teatro medieval. A pesar de que a la par del teatro alegórico habían surgido manifestaciones dramáticas callejeras satíricas y cómicas, fue durante la primera mitad del siglo XVI que el arte dramático culto se desacralizó y retomó temas de interés popular —asesinatos, cónyuges engañados, problemas interfamiliares, etc.—, aunque el fin de las representaciones continuó siendo moral y didáctico. Aun cuando el drama tenía ya “vida propia”, no fue sino hasta el reinado de Isabel I que se construyeron los primeros teatros. El auge y la diversidad de obras que estas construcciones permitieron, además del auspicio real y aristocrático, tuvieron como consecuencia el fenómeno extraordinario conocido como teatro isabelino. El drama isabelino retoma las preocupaciones del drama que le antecede pero, al dejar en un plano menos obvio la alegoría y la enseñanza didáctica, permite una “naturalidad” y una “humanización” de los personajes que los torna menos acartonados. Shakespeare, en particular, revitaliza y vuelve más complejos ciertos personajes estereotípicos.

LA TRAGEDIA ISABELINA

Esta creciente complejidad se advierte también en lo que se entiende por “tragedia”. Para los contemporáneos de Chaucer el término “tragedia” no tenía necesariamente connotaciones dramáticas. Con esta palabra se designaban

todas las historias que culminaran en la muerte de los principales personajes, que por lo general eran reyes o miembros de la nobleza. Una tragedia implicaba sobre todo un cambio abrupto de fortuna, una “caída”, que podía o no estar determinada por algún error del protagonista, y cuyo relato tenía un mensaje moral.

De acuerdo con George Steiner, la palabra *tragedia* se incorporó a la lengua inglesa a finales del siglo XIV. La definición que da Chaucer en el Prólogo del “Cuento del monje”²⁶ es representativa de las características mencionadas. Steiner afirma que la fuerza de lo que la tragedia significaba para los ojos del medioevo tardío, radica en el reconocimiento de las súbitas vueltas de la fortuna en cuestiones políticas y dinásticas. La caída de grandes personajes le daba a la política medieval su carácter brutal y festivo:

...the rise and fall of him that stood in high degree was the incarnation of the tragic sense for a much deeper reason: it made explicit the universal drama of the fall of man.²⁷

Dado que el cristianismo predica la postrera supremacía del bien, en esencia la idea de la historia como Gran Drama tiene un final feliz —de ahí que Dante hubiese podido titular su máxima obra *La divina comedia*—, así que desde la perspectiva medieval cristiana sólo puede haber tragedias parciales o episódicas. Steiner explica:

In the drama of Christian life, the arrow beats against the wind but points upward. Being a threshold to the eternal, the death of a Christian hero can be an occasion for sorrow but not for tragedy.²⁸

Cuando menos no en el sentido trágico griego. No obstante, si el héroe cristiano se condenaba por sus pecados, su muerte sí cobraba tintes catastróficos: ni más ni menos que el castigo eterno. Para Steiner, sin embargo,

²⁶ Tragedie is to seyn a certeyn storie,
As olde bookes maken us memorie,
Of hym that stood in greet prosperitee,
And is yfallen out of high degree
Into myserie, and endeth wrecchedly.

²⁷ George Steiner. *The Death of Tragedy*. Alfred. A. Knopf, New York, 1961. pp. 12-13

²⁸ *Ibid.*, p. 332

la noción de tragedia cristiana es algo incompatible, de hecho, su teoría de la muerte de este género se basa en que tanto el marxismo como el cristianismo —que son las ideologías predominantes del siglo XX para este crítico— son de naturaleza optimista. Al mismo tiempo, Steiner señala el griego y el isabelino como los dos grandes periodos trágicos, con lo que su argumento de la imposibilidad de una tragedia cristiana queda muy mal parado.

Lo cierto es que resulta difícil determinar por qué resurge la tragedia con Shakespeare y sus contemporáneos, y por qué adopta la forma que adopta. Aunque para los isabelinos el concepto de tragedia era muy parecido al que se manejaba en la Edad Media, fue gracias a ellos que recuperó su condición esencialmente teatral y que se revitalizó el sentido de la fatalidad²⁹ como la fuerza predominante del género. Definitivamente, la tragedia isabelina es cristiana y es trágica. El problema que esto representa no se resuelve achacándole al Renacimiento la recuperación de los modelos clásicos, de hecho, tratando de entender por qué el drama de esta época no tiene una semejanza estructural ni temática clara con la tragedia griega es que los teóricos han buscado sus raíces en Séneca.

A veces pareciera que la influencia de la tragedia senequiana despeja todas las incógnitas de la tragedia isabelina, pero no es así. Sobre todo porque no se trata simplemente de una influencia directa. Aun cuando, de acuerdo con T. S. Eliot, las obras de Séneca se tradujeron entre 1559 y 1581, no se puede afirmar que estos textos por sí solos estimularan la producción trágica del periodo.

Tanto para T. S. Eliot —en dos ensayos de 1927: “Seneca in Elizabethan Translation” y “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”— como para Gordon Braden —autor del libro *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*

²⁹ “The differences between the fatalism of Greek tragedy, and the fatalism of Seneca’s tragedies, and the fatalism of the Elizabethans, proceed by delicate shades; there is a continuity, and there is also a violent contrast, when we look at them from far off. In Seneca, the Greek ethics is visible underneath the Roman stoicism. In the Elizabethans, the Roman stoicism is visible beneath the Renaissance anarchism.” T. S. Eliot, “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”, in *Selected Essays*. Faber & Faber, London, 1932. pp. 133-134

(1985)— la tradición que vincula la tragedia griega con la isabelina está conformada por una serie de progresos y retrocesos que pasan tanto por la imitación que de la forma griega hace Séneca, como por las diversas reinterpretaciones y revisiones que de Séneca hacen los autores medievales, los autores italianos y franceses del Renacimiento temprano, y, a su vez, las recreaciones de las obras de estos últimos que realizan los primeros dramaturgos isabelinos (Kyd, Sackville y Norton, Peele, etc.), las cuales serán retomadas por los escritores clásicos del periodo (Marlowe, Shakespeare).

La obra de Lucio Anneo Séneca (4-65 d.C.) está compuesta por escritos filosóficos y piezas dramáticas. Ambos tipos de textos tienen una repercusión importante en la tragedia isabelina. El estoicismo romano —del que Séneca es uno de los principales representantes, y que era el credo oficial de la aristocracia imperial en los siglos I y II d. C.— es la versión latina de una filosofía que tiene sus orígenes en Grecia. La escuela estoica griega comienza como contraparte y continuación del Cinismo, que puede describirse como un intento, durante la decadencia de la polis, por afirmar una concepción post-política del individuo.

Systematically flouting established standards of public honor and decorum, which have come to seem groundless and fragile, Cynism appeals to some deeper, inner form of individual identity not dependent on the recognition of others.³⁰

El resurgimiento del estoicismo durante los gobiernos inestables de emperadores megalómanos y poco cuerdos como Nerón —del que Séneca fuera preceptor— es una búsqueda moral de adaptación y satisfacción individual en un medio hostil, mediante el control de lo que uno mismo tiene en su poder: la elección, el deseo, la aversión, etc.

The answer, though, all but abandons the contest; even in its first-century form, Stoicism is not finally a philosophy of political resistance. The essential stoic strategy for dealing with a tyrant is not interference but indifference, [...] the stoic's inviolable privilege is simply his attitude toward the incontestable fate which has its way with him.³¹

³⁰ Gordon Braden. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition. Anger's Privilege*. Yale University Press, New Haven, 1985. p. 16

³¹ *Ibid.*, p. 17

El hombre sabio para el estoicismo es aquél que vive y actúa consistentemente “como si alguien lo estuviese observando”. El privilegio del sabio es el de tener una mente que gobierna o *hégemonicon*, que puede despertar o desviarse a sí misma, hacer de sí a su antojo y conferirle a las cosas que suceden afuera cualquier apariencia que desee. La *hégemonicon* es inconquistable si se concentra en sí misma, si se autosatisface, de forma que no haga nada que no quiera. Este poder personal es una especie de impostura dramática de uno mismo. Para T. S. Eliot:

...the ‘beliefs’ of Stoicism are a consequence of scepticism; and the ethic of Seneca’s plays is that of an age which supplied the lack of moral habits by a system of moral attitudes and poses. To this the natural public temper of Rome contributed. The ethic of Seneca is a matter of postures.³²

La filosofía estoica —que Braden afirma como una de las permanentes posibilidades morales de Occidente— nunca estuvo ausente del pensamiento europeo medieval. Muchos de sus principios y de su estilo sentencioso encuentran un hogar en el cristianismo temprano; de hecho, la leyenda que establece una serie de cartas entre San Pablo y Séneca tiene sus fundamentos en que una de las principales preocupaciones de la doctrina del apóstol es la del control de las pasiones —en especial de la furia, que la cristiandad afirma es una prerrogativa exclusiva de Dios.

Aunque la ortodoxia posterior —San Agustín en especial— condenó el estoicismo por pecar de autosuficiencia y orgullo, esta filosofía clásica está asimilada al concepto cristiano de *contemptus mundi* en la obra *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca —una letanía enciclopédica del sufrimiento y la desgracia humana. De acuerdo con Braden, este texto es una de las creaciones de Petrarca que más influencia ejerció: la historia de su diseminación es también la de la expansión del humanismo, pues tiene resonancia en los escritos de Erasmo y de Montaigne.

³² T.S. Eliot “Seneca in Elizabethan Translation”, in *Elizabethan Dramatists*. Faber & Faber, London, 1963. pp. 19-20

Las reacciones renacentistas hacia el estoicismo son una mezcla complicada de respeto y rechazo, en lo que al pecado de autosuficiencia se refiere. Los principios estoicos están muy presentes en los orígenes de la literatura del periodo, ya que aparecen vinculados con la renovada ambición del reconocimiento público, de la fama y la distinción. El estoicismo se vuelve la secta filosófica de la masculinidad y la fuerza, y se incorpora a las metáforas de la nobleza. El héroe renacentista tiene que ser un poco “pagado de sí mismo”, “darse ánimos” como dice T. S. Eliot respecto del parlamento final de Otelo:

...I have never read a more terrible exposure of human weakness —of universal human weakness— than the last great speech of Othello.[...] What Othello seems to me to be doing in making this speech is *cheering himself up*. He is endeavouring to escape reality, he has ceased to think about Desdemona, and is thinking about himself. Humility is the most difficult of all virtues to achieve; nothing dies harder than the desire to think well of oneself. Othello succeeds in turning himself into a pathetic figure, by adopting an *aesthetic* rather than a moral attitude, dramatizing himself against his environment. He takes in the spectator, but the human motive is primarily to take in himself.³³

Los héroes de las tragedias de Séneca son estoicos en tanto que su fuerza radica en la capacidad que tienen de autodramatizarse, de dominar la escena con su discurso, no porque sigan las máximas morales de su autor. Braden sostiene que este mecanismo dramático surge de la necesidad de mostrar la voluntad que tienen para atreverse a sobrepasar cualquier límite, para intimidar y manipular mediante el lenguaje. Esto se pone de manifiesto en la manera ampulosa con la que se expresan y los juegos verbales que entablan —como la esticomicia³⁴. Las tragedias de Séneca son altamente retóricas.

In the plays of Seneca, the drama is all in the word, and the word has no further reality behind it. His characters all seem to speak with the same voice, and at the top of it; they recite in turn.

I do not mean to suggest that the method of delivery of a play of Seneca was essentially different from that of Greek tragedy. [...] I mean that the beauty of phrase in Greek tragedy is the shadow of a greater beauty —the beauty of thought and emotion. In the tragedies of Seneca the centre of value is shifted from what the personage says to the way in which he says it.³⁵

³³ T. S. Eliot. “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”, op. cit., pp.130-131

³⁴ “STICHOMYTHIA. Line by line conversation between two characters in the Greek drama. It occurs in argumentative passages and is characterized by contrasted statements, repetition of the oponent’s words, and angry retort. Stichomythia is very frequent in Seneca and is often used by Elizabethan dramatists, especially in plays written in imitation of Seneca’s tragedies.” Alex Preminger (editor). *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton University Press, New Jersey, 1965. p. 268

³⁵ Eliot, “Seneca in Elizabethan Translation”, op. cit., pp. 14-15

Esta afectación del lenguaje es la que le permite a Eliot afirmar que probablemente los dramas senequianos no fueron escritos para la representación sino para la declamación³⁶. Al crítico inglés le parece un poco aberrante que haya existido un teatro no-teatral, en cambio para Braden este proceso de “retorificación” del teatro clásico es un fenómeno que ocurre siempre que se fija un modelo en la historia de cualquier expresión literaria.

Lo que es innegable es que la retórica senequiana es uno de los elementos característicos del lenguaje del teatro posterior. Inclusive la imitación de estos “barroquismos” verbales se convirtió en lugar común, al grado de que los mismos isabelinos ridiculizaban lo que hoy se denomina *Shakespearian rag*³⁷.

La influencia de Séneca, o mejor dicho, la influencia oblicua de Séneca — puesto que se trata de una serie de autores que lo imitaron y fueron a su vez imitados— no se detiene ahí. Sin embargo, algunas de sus contribuciones al drama inglés son dudosas, por ejemplo, a él se le atribuye el surgimiento de la “tragedia de sangre” y la introducción de fantasmas, las cuales son más bien — según T. S. Eliot— deformaciones de lo que los isabelinos pensaban que era el teatro senequiano con base en el teatro italiano que copiaron:

³⁶ “I do not suppose that a Greek audience would have sat through the first three hundred lines of *Hercules Furens*. Only at the 523rd line does Amphitryon detect the sound of Hercules’ tread, ascending from Hell, at which inopportune moment the chorus interrupts for two or three pages.[...] While Hercules is thus engaged in a duel on the result of which everybody’s life depends, the family sit down calmly and listen to a long description by Theseus of the Tartarean regions. This account is not a straight monologue, as Amphitryon from time to time puts leading questions about the fauna, and the administration and system of justice, of the world below.[...] At the end of the play, when Junc has stricken Hercules with madness, it is not at all clear whether he destroys his family on-stage or off. The slaughter is accompanied by a running commentary by Amphitryon, whose business is to tell the audience what is going forward.[...] The whole situation is inconceivable unless we assume the play to have been composed solely for recitation; like other Seneca’s plays, it is full of statements useful only to an audience which sees nothing.”, *Ibid.*, pp. 15-16

³⁷ Eliot afirma: “Certainly, Elizabethan bombast can be traced to Seneca; Elizabethans themselves ridiculed the Senecan imitation.”, *Ibid.*, p.41 [Este lenguaje rimbombante tomó este nombre de la canción popular de 1912 ‘That Shakespearian Rag’ que Eliot parafrasearía en el segundo apartado de “The Waste Land” como ‘O O O O that Shakespeherian Rag—/ It’s so elegant/ So intelligent’, de acuerdo con Terence Hawkes en su libro *That Shakespeherian Rag. Essays on a Critical Process*. Methuen, London, 1986. pp. 80-81]

The worst that can be urged against Seneca, in the matter of responsibility for what is disgusting in Elizabethan drama, is that he may have provided the dramatist with a pretext or justification for horrors which were not Senecan at all, for which there was certainly a taste, and the taste for which would certainly have been gratified at that time whether Seneca had ever written or not.³⁸

Aunque Eliot admite que la afición por los horrores se desarrolló sólo después de haber recibido licencia senequiana. Lo que es cierto es que en el periodo isabelino había un gusto especial por ver espectáculos sangrientos —un gusto parecido al actual— como las luchas de perros y osos o las obras sobre asesinatos. Respecto de los fantasmas, Eliot afirma que desde la propia traducción de *Troas* de 1559, Heywood

allows himself the liberty of interpolating a new scene of his own invention, which is a long soliloquy in thirteen stanzas by the Ghost of Achilles.³⁹

Fantasma que en la obra original ni siquiera existe como personaje, sólo se menciona su aparición.

Otra contribución dramática de Séneca en la que no se ponen de acuerdo los críticos es si se debe a él la estructura de cinco actos de la pieza isabelina. Según Eliot, en lo único que concuerdan Boas, Cunliffe, Witherspoon, Read y Lucas —estudiosos de la influencia senequiana— es en que el autor romano fue el primero en usar esta división. No obstante, Braden asegura que

the first theoretical understanding [of tragedy] tied to the felt experience of performance, comes from the belated enthusiasm for Aristotle's *Poetics*. Most of what the classics had to teach about finesse of plotting and characterization, including the usefulness of the five-act structure, comes from comedy, from Plautus and especially Terence.⁴⁰

En este pasaje, Braden toca otro de los puntos polémicos respecto del teatro inglés: la tragedia narrativa medieval y la tragedia dramática posterior. Como señala Braden, la *poética* de Aristóteles sí era conocida en esa época: el ensayo *Defence of Poesie* (1582) de Sir Philip Sidney es la prueba flagrante de que se conocía —cuando menos entre los altos círculos intelectuales— y de que las tragedias populares de la época —Sidney menciona *Gorboduc*— no se regían por ella. T. S. Eliot afirma que

³⁸ Eliot, "Seneca in Elizabethan Translation" op. cit., p. 31

³⁹ Ibid., p. 52

⁴⁰ Braden, op. cit., p. 104-105

Seneca was a regular part of the school curriculum, while Greek drama was unknown to all but a few great scholars.⁴¹

La influencia que ejerció la *poética* de Aristóteles —sobre todo en la versión italiana de Ludovico Castelvetro (1570) que hizo una elaboración simplista de la obra y fue el primero en hablar de las tres unidades de acción, tiempo y espacio— no desencadenó la tragedia popular isabelina, pero sí tuvo un impacto en el teatro posterior.

Cabe añadir que otra de las principales aportaciones del Séneca italianizado al drama renacentista es el gusto por lo extranjero, lo remoto o lo exótico, que se vio reforzado por los grandes viajes, descubrimientos, colonizaciones y guerras de la época. No obstante, la contribución más importante del senequianismo sigue siendo la de orden lingüístico:

If the Elizabethans distorted and travestied Seneca in some ways, if they learned from him tricks and devices which they applied with inexpert hands, they also learned from him the essentials of declaimed verse. Their subsequent progress is a process of splitting up the primitive rhetoric, developing out of it subtler poetry and subtler tones of conversation, eventually mingling, as no other school of dramatists has done, the oratorical, the conversational, the elaborate and the simple, the direct and the indirect; so that they were able to write plays which can still be viewed as plays, with any plays, and which can still be read as poetry, with any poetry.⁴²

Como se puede apreciar a lo largo de este apartado, el surgimiento de la tragedia isabelina fue un proceso muy complejo. O mejor dicho, se trata de un drama que tiene sus raíces tan ramificadas y extendidas que se vuelve difícil identificar con precisión sus orígenes. A veces me parece que la “olla” en que se cocinó esta fórmula literaria es como el gran caldero de las brujas de Macbeth. De hecho, aún me falta hablar aquí de uno de sus atributos distintivos: su metro poético.

El auge económico de la dinastía Tudor provocó un florecimiento cultural que se manifestó en la avidez con que Inglaterra se “puso al corriente” respecto de las tendencias intelectuales y artísticas en boga. El interés por los clásicos latinos y la imitación del teatro francés e italiano son un claro ejemplo de este fenómeno. La traducción al inglés ocupó, por lo tanto, un lugar privilegiado en

⁴¹ Eliot, “Seneca in Elizabethan Translation”, op. cit., p.26

⁴² Ibid., p. 42

esta época. Las *Tenne Tragedies* de Heywood, *La Iliada* y *La Odisea* de Chapman, el *Ovidio* de Arthur Golding e incluso la misma Biblia, se publicaron durante la segunda mitad del siglo XVI. No es casual que el nombre del traductor aparezca inseparablemente asociado al título de la obra, pues algunas de estas versiones se volvieron de la *autoría* del traductor. Ése es el caso, por ejemplo, de las traducciones o adaptaciones de los sonetos de Petrarca hechas por Sir Thomas Wyatt y Henry Howard, el Earl de Surrey, y de *La Eneida*, también de este último. Su valor como manuscritos se queda corto en comparación con la mudanza poética que provocaron.

La tragedia del periodo isabelino no hubiera sido la misma sin ellas, pues de ahí surgió el *blank verse* que es, junto con la estructura de cinco actos, lo que la caracteriza formalmente. El pentámetro iámbico, que también se utilizó para conformar el soneto inglés, aunado al estilo de la retórica senequiana, le dio a este género la cadencia que se fue perfeccionando de autor en autor, hasta que llegó a manos de Shakespeare.

EL HÉROE Y EL TIRANO SENEQUIANOS Y EL VILLANO MAQUIAVÉLICO

El héroe senequiano tiene una especie de conciencia de sí mismo a la que rinde homenaje con cada una de sus acciones y parlamentos. Este tipo de personaje está anclado en la impostura dramática de su ser de la que ya he hablado, gracias a la cual incluso podría decirse que, en términos cristianos, peca de autosuficiencia y orgullo. De ahí que T.S. Eliot afirme:

This individualism, this vice of Pride, was, of course, exploited largely because of its dramatic possibilities.[...] But even Hamlet, who has made a pretty considerable mess of things, and occasioned the death of at least three innocent people, and two more insignificant ones, dies fairly well pleased with himself—[...]. Antony says, 'I am Antony still', and the Duchess, 'I am Duchess of Malfy still'; would either of them have said that unless [Seneca's] Medea had said *Medea superest*?⁴³

Es decir que muchos de los héroes trágicos isabelinos fueron forjados en el molde dramático heredado de Séneca. Uno de los primeros héroes trágicos de la literatura inglesa, Tamburlaine —cuyo carácter le debe mucho a esta

⁴³ Eliot, "Shakespeare and the Stoicism of Seneca". op. cit., p.132

autodramatización senequiana—, se convirtió en modelo para la creación de personajes poderosos que llevan sus ambiciones y deseos hasta las últimas consecuencias como verdaderas pasiones. Este héroe apasionado y grandioso ha sido catalogado por la crítica literaria como el *overreacher*⁴⁴ o *power-seeker*⁴⁵, esto es, el héroe que, como Tamburlaine o Fausto, desea alcanzar más de lo que puede asir.

El *overreacher* no es el único personaje fijo que Séneca legó a la tragedia del Renacimiento. Este héroe tiene su contraparte en el villano cruel y tiránico, con sus esquemas de ambición y sus máximas de gobierno sin principios, que también está presente en las tragedias del preceptor romano —aunque en el teatro posterior encontramos personajes que son fusiones de estos dos estereotipos.

De acuerdo con el estudio *Machiavelli and the Elizabethans* de Mario Praz, este personaje tiránico y ambicioso a veces no se distingue muy bien del personaje malvado denominado *machiavel* que surgió gracias a la leyenda negra creada en torno a Maquiavelo. Y no se puede distinguir debido a que la fuerza de esta leyenda negra revistió a muchos de los villanos fijos de la antigüedad y la Edad Media con nuevas ropas maquiavélicas.

La leyenda popular sobre este famoso pensador, que lo pintaba como un político perverso, se originó en Francia durante el protectorado de Catalina de Medicis (1560-1574) y representaba la culminación del sentimiento anti-italiano que naturalmente se extendió entre el pueblo francés bajo el régimen

⁴⁴ "...a type of the self-confident superhuman hero, whose aspiring mind concentrates upon the attainment of a mundane end." Mario Praz. *Machiavelli and the Elizabethans*. Annual Italian Lecture of the British Academy. Volume XIII. Humphrey Milford, Oxford University Press, Amen House, E.C., London, 1928, p. 26

⁴⁵ "In the Elizabethan age of Renaissance aspiration and ambition, the power situation [...] was frequently explored in plays. [...] In the process of achieving his goal of supreme power, the individual may use and exploit others as mere tools to further his own purpose. The striving for power above all else may also urge the individual to flout society, its authority and norms and lead to isolation. [...] The power-seeking Outsider's will to power often leads him to the deliberate choice of evil, because in evil he hopes to find absolute power and freedom in the exercise of his will. [...] The power sought by the individual in the Elizabethan age may take the form of political rule, wealth or knowledge." Christine Gomez. *The Alienated Figure in Drama. From Shakespeare to Pinter*. Reliance Publishing House, New Delhi, 1991. pp. 11-12

de una florentina. Esta creencia popular se asentó en varios panfletos de la época. Uno de los más famosos fue el *Contre-Machiavel* de Gentillet, donde una de las características del Maquiavelo ficticio era la avaricia desmedida, pues los franceses estaban hartos de pagar impuestos a Catalina (lo cual resulta curioso dado que el propio Maquiavelo en *El príncipe* le advierte al gobernante que un hombre puede olvidar la pérdida de un hermano, mas no la de su dinero). De ahí que al codicioso Barrabás, el personaje de Marlowe, se le pueda dar el epíteto de “true machiavel” en *El judío de Malta*.

La contribución de Maquiavelo como primer politólogo y como expositor de un método de estudio innovador no fue comprendida por sus contemporáneos. Por el contrario, los ardidés y estrategias que había estudiado para poder inferir premisas y leyes de la ciencia política, se le atribuyeron como si él las hubiese inventado y, no sólo eso, fueron bautizadas con su nombre. El significado de la doctrina de Maquiavelo era “humanista” en oposición a los ideales ascéticos y ultraterrenos de la Edad Media: Maquiavelo recuperó la visión de la antigüedad sobre el poder accesible, conservable y disfrutado en vida. Pero sus máximas fueron confundidas con los atributos del tirano, aquél que usa el poder para satisfacer sus deseos egoístas.

Además de la avaricia, lo maquiavélico sugería principalmente dos cosas: una forma traicionera de matar —por lo general con veneno— y ateísmo diabólico. Esto se debía sobre todo al rumor del “vino de los Borgia” —se pensaba que “el príncipe” de Maquiavelo era César Borgia, quien supuestamente invitaba a cenar a sus enemigos y los envenenaba con vino—; y a la campaña emprendida por la Iglesia contra el citado libro usando como estandarte que Satán se lo había dictado al autor (debido a que la comparación que hace Maquiavelo entre la religión pagana y la cristiana fue mal entendida como un argumento ateo).

Los panfletos anti-maquiavélicos retrataban al politólogo como un hombre malo e ignorante, adicto a todos los vicios, que odiaba a su país, que había sido desterrado de Florencia y que había muerto en la miseria. Incluso su nombre se deformó para que fuera emblemático de su maldad (*Match a villain*,

Mach-evill, machiavillain). Pero el mito que más frutos tuvo fue su representación como instrumento de Satán, como poseído por un incubo, como el Secretario del Infierno, como el Diablo mismo hecho filósofo moral.

Fue tal la fuerza de esta leyenda negra que Satán y Maquiavelo se volvieron términos intercambiables: así como los ardides expuestos en *El príncipe* se consideraron satánicos, las fechorías diabólicas se denominaron maquiavélicas. Las palabras “italiano”, “Italia”, “florentino” y “político” adquirieron también esta carga negativa. Y, en Inglaterra, el término asimismo se asoció con el movimiento católico de Contrarreforma, con Ignacio de Loyola, el Papa y, por supuesto, con la potencia que más dolores de cabeza le causaba a esta nación: España.

De acuerdo con Mario Praz, los tiranos senequianos mejor definidos y que más se parecen al *travesti* renacentista de Maquiavelo son los personajes Atreo de la obra *Tiestes*, Lico de *Hércules furioso* y Eteocles de *Las Fenicias*. Atreo, por ejemplo, le dice a su sirviente:

CORTESANO ¿No te amedrenta nada la opinión del pueblo?

ATREO El máspreciado privilegio del reinar es éste: que al pueblo se le obligue así a soportar como alabar los actos de su dueño.

CORTESANO Aquellos a quienes el miedo obliga a ser lisonjeros, este mismo miedo los vuelve enemigos. Mas quien ambicionare la gloria del favor popular sincero, querrá ser alabado más por el corazón que por la boca.

ATREO La alabanza sincera obtiéndela hartas veces el varón humilde; el poderoso no consigue más que la farsa.

CORTESANO Quiera el rey cosas honestas, y todos sus vasallos las querrán a una.

ATREO Cuando quien señorea sólo se permite cosas honestas, muy adelgazado tiene el señorío.

CORTESANO Donde no hay comedimiento ni afán de justicia, ni santidad, ni piedad, ni lealtad, se tambalea todo el trono.⁴⁶

Diálogo que tiene correspondencias claras con las consideraciones sobre la adulación que Maquiavelo le advierte al gobernante.

También se puede encontrar una relación con *El príncipe* en uno de los parlamentos de Lico en *Hércules furioso*, donde éste villano afirma que en la virtud —en el sentido de virilidad, de valor— radica su poder (además de que en

⁴⁶ Lucio Anneo Séneca. *Obras completas*. Trad. y ed. Lorenzo Riber. Aguilar, Madrid, 1961. p. 1081

este pasaje Lico expone sus planes para llevar a cabo la misma estrategia que utilizará Ricardo III para legitimar su derecho al trono):

LICO ...y con todo, yo no poseo todo esto, heredero pasivo, por atávico derecho de mi linaje; no tengo nobles abuelos ni una raza ilustrada por títulos gloriosos, sino que tengo la alcurnia del valor [*virtus*]; quien se jacta de su linaje, se jacta de gloria ajena. Arrebátase el cetro y tiembla en la mano que lo arrebató; toda salud reside en la espada; el poder que sabes que posees contra la voluntad de los ciudadanos, defiéndelo desnuda la espada. Inestable es el reino usurpado; sola Megara, encadenada a mi lecho por los vínculos de un himeneo real, puede consolidar mi poderío: su ínclito abalorio ilustrará mi novedad oscura. Yo no pienso que sea posible que ella rehuse y desdeñe mi tálamo; mas si en la fiera obstinación de su alma desvariada ella se me negare, yo descuajaré con su raiz el linaje y la casa de Hércules.⁴⁷

En Etéocles también resaltan las características del tirano que podrían confundirse con las del *machiavel*:

ETEOCLES No quiere reinar de veras quien teme ser aborrecido. A una puso el creador del mundo estas dos cosas: el odio y la realeza; yo pienso ser propio de un gran rey, reprimir el mismo odio. Muchos actos prohíbe al soberano el amor de sus súbditos: contra los discólos puede más la saña. Quien quiere ser amado, reina con mano lánguida.⁴⁸

En la obra *Octavia*, atribuida a Séneca, se observan casi las mismas máximas del buen gobernante —en contraste con las del tirano— que propone Maquiavelo:

NERÓN	La espada protege al príncipe.
SÉNECA	Pero el afecto, más.
NERÓN	Es bien que el César sea temido.
SÉNECA	Pero más, que sea amado.
NERÓN	Es menester que se le tema.
SÉNECA	Toda coacción pesa mucho.
NERÓN	Obedézcansé mis órdenes.
SÉNECA	Dalas justas.
NERÓN	Decidirélas yo mismo.
SÉNECA	Tales, que el asiento las ratifique.
NERÓN	La espada que desprecian las ratificará. ⁴⁹

De ahí que Mario Praz asegure que el autor de la Introducción de *A Warning for Faire Women* (1599) tenía razón al afirmar que la primer característica del drama senquiano era:

How some damn'd tyrant to obtain a crown
Stabs, hangs, impositions, smothers, cutteth throats.⁵⁰

⁴⁷ *Ibid.*, p. 923-924

⁴⁸ *Ibid.*, p. 981

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1148

⁵⁰ Citado en Mario Praz op. cit., p. 19

Dado que las tragedias senequianas fueron tomadas como modelo por el teatro italiano —a su vez modelo para los dramaturgos isabelinos—, la obra de G. B. Giraldi Cinthio (del cual, por ejemplo, Shakespeare tomó el argumento de *Otelo*), y que tuvo su esplendor entre 1541 y 1590, es muy importante, ya que él complementó el tipo de bribón superhumano que encontró en Séneca con la ayuda de elementos procedentes de Maquiavelo. Los villanos de Cinthio —que por lo general son plebeyos— citan fragmentos de *El príncipe*, no sólo de los consejos, sino también de las conductas indeseables y de las máximas senequianas de la conducta del villano —que el preceptor romano había puesto sólo en boca de príncipes.

De modo que a través del Séneca italianizado los principios de Maquiavelo, ya distorsionados, pisaron pronto los escenarios ingleses, donde encontraron un hogar generoso en múltiples obras y personajes, tanto, que algunos críticos han llegado a afirmar que el villano maquiavélico es la figura dominante de la escena isabelina.

Muchos de los villanos maquiavélicos ingleses o *machiavels* más famosos son casi todos *progenie* de Barrabás de *El judío de Malta* y de Lorenzo de *The Spanish Tragedy* —la aclamada pieza de Thomas Kyd que tantas tragedias de venganza inspiró. Además de que estos escritores utilizaron el *travesti* teatral de la leyenda negra en torno al politólogo, es altamente probable que Marlowe y Kyd conocieran la doctrina real de Maquiavelo, dado que ambos amigos —en especial Christopher Marlowe— estuvieron involucrados en asuntos de intriga política e incluso vivieron juntos.

La influencia de estos autores se puede apreciar en la obra de Shakespeare: fueron sus “maestros”. Esto es así, sobre todo en la producción temprana del dramaturgo; por ejemplo en *Tito Andrónico*, donde —de acuerdo con Mario Praz— se puede distinguir el modelo de Barrabás en el personaje de Aaron el Moro. Este villano es el predecesor de Yago, Ricardo III y Edmundo en más de un sentido: también es un personaje vital para que se desencadene la catástrofe de su tragedia, elabora una serie de intrigas para complacer y vengar a su amante Tamora y los hijos de ésta, además de gozar con sus fechorías:

LUCIUS Art thou not sorry for these heinous deeds?
AARON Ay, that I had not done a thousand more.
Even now I curse the day —and yet I think
Few come within the compass of my curse—
Wherein I did not some notorious ill,
As kill a man, or else devise his death;
Ravish a maid, or plot the way to do it;
Accuse some innocent and forswear myself;
Set deadly enmity between two friends;
Make poor men's cattle break their necks;
Set fire on barns and haystacks in the night,
And bid the owners quench them with their tears.
Oft have I digged up dead men from their graves
And set them upright at their dear friends' door,
Even when their sorrows 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.'
But 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. (5.1.123-144)⁵¹

Como se aprecia en la cita, Aaron es *muy malo*, tanto que llega a ser casi un emblema de todos los vicios y pecados reunidos. Además, por ser godo, moro y negro resulta un estereotipo tradicional del villano en toda su extensión; es decir, es un personaje en el que son evidentes los prejuicios europeos y cristianos de la época.

Shakespeare supera la obvia caracterización maligna de Aaron con Ricardo III, Yago y Edmundo⁵²; sin embargo, este personaje posee muchos de los elementos del villano que el dramaturgo manejará con más soltura después, entre los cuales se halla el histrionismo. Aunque Aaron no trate de ocultar su villanía, sí puede manipular la situación y hacer que los demás personajes se comporten como él espera:

AARON Now will I fetch the King to find them here,
That he thereby may have a likely guess

⁵¹ Los números entre paréntesis corresponden al acto, escena y verso, en ese orden.

Todas las citas directas de las obras de Shakespeare fueron tomadas de: William Shakespeare. *Complete Works*. Compact Edition. General Editors Stanley Wells and Gary Taylor. Editors Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett and William Montgomery. Introductions by Stanley Wells. Clarendon Press/Oxford, Great Britain, 1988.

⁵² "Whatever the exact chronology of the early plays, there is no doubt that a direct line passes from Marlowe through Aaron to Richard III, Iago and Edmund." Jonathan Bate (editor). "Introduction", in William Shakespeare. *Titus Andronicus*. Routledge, London, 1995. (The Arden Shakespeare) p. 88

How these were they that made away his brother. (2.3.206-208)

Mediante este tipo de frases el público conoce sus maquinaciones y observa cómo Tito Andrónico, Lavinia, Marcio y Quinto caen en las trampas que Aaron les tiende. Esta clase de ironía dramática también está presente en las obras donde aparecen Ricardo III, Yago y Edmundo, pero quizá lo que le falta a Aaron para ser un villano tan memorable como aquéllos es el enorme carisma y la agudeza lingüística de que están dotados, como se verá en el siguiente capítulo.

El histrionismo de Ricardo III, Yago y Edmundo

Como se puede apreciar hasta aquí, los modelos de villano que dominaban la escena isabelina tenían algo muy importante en común: la autodramatización. En el caso de *El Vicio*, ésta surgía del contraste entre el sermón religioso — donde el personaje explicaba sus maquinaciones y resaltaba aquello contra lo que debía luchar el espectador— y la intriga, el disfraz y la realización de sus fechorías. El héroe senequiano era un personaje “pagado de sí mismo”, autocompasivo y grandilocuente, capaz de cualquier cosa con tal de no perder el “estilo” de su grandeza. Tanto el villano senequiano cruel y tiránico, con sus esquemas de ambición y sus máximas de gobierno sin principios, como el villano maquiavélico eran, ante todo, “impostores”, pues alguien a quien no le importaban los medios con tal de conseguir los fines debía saber mentir, adular, aparentar, disuadir, convencer, seducir, asesinar y traicionar, no sólo sin el más mínimo escrúpulo o resquemor, sino con la templanza y el orgullo del que se sabe virtuoso en lo que hace.

Se vuelve entonces bastante obvio por qué Yago, Ricardo III y Edmundo, siendo herederos de estos estereotipos, son personajes que afirman ser los “villanos” de sus obras. Son personajes que “actúan”, que montan escenas con los demás personajes —con y sin su consentimiento—, que explican su comportamiento en sus soliloquios... se saben villanos y *son* los villanos de sus obras.

La resonancia de estos modelos estereotípicos de villano en Yago, Ricardo III y Edmundo se puede observar tanto en sus parlamentos como en la manera en que llevan a cabo sus intrigas. Así, los elementos de “*El Vicio*” que estos tres personajes exhiben tienen que ver sobre todo con el discurso admonitorio que parecen estar siempre dispuestos a ofrecer tanto a los otros personajes como al mismo público.

Como Bernard Spivack asegura, resulta peculiar que el mismo personaje que dice en un momento:

IAGO ...I hate the Moor,

And it is thought abroad that 'twixt my sheets
He has done my office. I know not if't be true,
But I, for mere suspicion in that kind,
Will do as if for surety. (1.3.378-381)

asegure en otro:

IAGO ...Trifles light as air
Are to the jealous confirmations strong
As proofs of holy writ. (3.3.326-328)

Sólo se puede explicar este tipo de “incongruencias” tomando en cuenta que El Vicio amonestaba al público mientras ejemplificaba con sus propias acciones tal discurso, es decir, Yago encarna lo que critica. Esta clase de interpolaciones admonitorias es frecuente en Ricardo III, Yago y Edmundo, los tres tienden a “sermonear” a otros, aunque en su caso no se trata de sermones religiosos.

Ricardo, por ejemplo, le advierte a su sobrino lo que él mismo le hará,

RICHARD Sweet Prince, the untainted virtue of your years
Hath not yet dived into the world's deceit,
Nor more can you distinguish of a man
Than of his outward show, which God he knows
Seldom or never jumpeth with the heart.
Those uncles attended to their sugared words,
But looked not on the poison of their hearts.
God keep you from them, and from such false friends. (RIII.3.1.7-15)⁵³

además de identificarse explícitamente con el personaje medieval del que es heredero:

RICHARD I say, 'Without characters fame lives long'.
(*Aside*) Thus like the formal Vice, Iniquity,
I moralize two meanings in one word. (RIII.3.1.81-83)

El sermón que Yago le da a Cassio sobre la reputación

IAGO ...Reputation is an idle and most false
imposition, oft got without merit and lost without
deserving. You have lost no reputation at all unless
you repute yourself such a loser. (2.3.262-264)

se opone a lo que después le dirá a Otelo para animarlo a cobrar venganza:

IAGO Good name in man and woman, dear my lord,
Is the immediate jewel of their souls.
Who steals my purse steals trash; 'tis something, nothing;
'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands.
But he that filches from me my good name

⁵³ “RIII” significa *Richard III*.

Robs me of that which not enriches him
And makes me poor indeed. (3.3.160-166)

De modo que este villano aprovecha su capacidad admonitoria para manipular conciencias: a Casio lo convence de pedirle ayuda a Desdémona y a Otelo de que “lo máspreciado del mundo” —su renombre— está en juego.

Las reflexiones que hace Edmundo sobre su manera de proceder se pueden relacionar también con el discurso de amonestación que El Vicio daba al público:

EDMOND ...A credulous father, and a brother noble,
Whose nature is so far from doing harms
That he suspects none; on whose foolish honesty
My practices ride easv. (1.2.168-171)

Como se puede apreciar en las citas, el sermón religioso de El Vicio se convierte en un discurso de contenido mundano en estos personajes. Mediante este tipo de intervenciones demuestran su sabiduría en materia cotidiana. Este contenido nuevo se relaciona con otro estereotipo de villano: el *machiavel*.

La herencia del villano maquiavélico en Yago, Ricardo III y Edmundo se reconoce en los intereses que los mueven, de acuerdo con lo que afirman en sus parlamentos. Los tres son “muy renacentistas” en su manera de percibir el mundo y de conseguir sus fines.

El famoso monólogo de Ricardo en el que decide aprovechar sus capacidades histriónicas para acceder al trono

RICHARD Why, I can smile, and murder whiles I smile,
And cry ‘Content!’ to that which grieves my heart,
And wet my cheeks with artificial tears,
And frame my face to all occasions.
I’ll drown more sailors than the mermaid shall;
I’ll slay more gazers than the basilisk;
I’ll play the orator as well as Nestor,
Deceive more slyly than Ulysses could,
And, like Sinon, take another Troy.
I can add colours to the chameleon,
Change shapes with Proteus for advantages,
And set the murderous Machiavel to school.
Can I do this, and cannot get a crown?
Tut, were it farther off, I’ll pluck it down. (3HVI.3.2.182-195)⁵⁴

⁵⁴ “3HVI” significa *The Third Part of Henry the Sixth*

no sólo menciona a Maquiavelo, sino que rinde homenaje a los más famosos “histriones” de la literatura grecolatina; de cierta forma, al compararse con otros seres hasta cierto punto ficticios —en lugar de hacerlo con otros políticos, por ejemplo— Ricardo parece *saber* que él también es un personaje, es decir, Shakespeare lo dota con una conciencia histriónica y metadramática a la vez, como se explicará más adelante.

Yago rompe con los votos de servicio que le debe a Otelo,

IAGO ...Others there are
Who, trimmed in forms and visages of duty,
Keep yet their hearts attending on themselves,
And, throwing but shows of service on their lords,
Do well thrive by'em, and when they have lined their coats,
Do themselves homage. These fellows have some soul,
And such a one I do profess myself —for sir,
It is as sure as you are Roderigo,
Were I the Moor I would not be Iago.
In following him I follow but myself. (1.1.49-58)

delata su codicia y su forma traicionera de obtener dinero —lo cual, como se mencionó en el capítulo anterior, es una de las características del travesti maquiavélico—

IAGO Thus do I ever make my fool my purse—
For I mine own gained knowledge should profane
If I would time expend with such a snipe
But for my sport and profit. (1.3.375-378)

y en varias ocasiones se burla de los valores medievales que aún prevalecen y que considera meras formas vacías:

IAGO Virtue? A fig! Tis in ourselves that we are thus or thus. Our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners; so that if we will plant nettles or sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many, either to have it sterile with idleness or manured with industry, why, the power and corrigible authority of this lies in our wills. If the beam of our lives had not one scale of reason to peise another of sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to most preposterous conclusions. But we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts; whereof I take this that you call love to be a sect or scion. (1.3.315-332)

Esta reflexión de Yago, en la que exalta la razón y la voluntad como lo que el hombre tiene en su poder para ser lo que desea, tiene un corte

marcadamente humanista⁵⁵; lo mismo que el discurso de Edmundo donde se burla de la influencia de los astros

EDMOND This is the excellent foppery of the world: that when we are sick in fortune
—often the surfeits of our own behavior— we make guilty of our disasters
the sun, the moon, and the stars, as if we were villains on necessity, fools
by heavenly compulsion, knaves, thieves, and treachers by spherical
predominance, drunkards, liars, and adulterers by an enforced obedience
of divine thrusting on. An admirable evasion of whore-master man, to lay
his goatish disposition on the charge of a star! (1.2. 116-126)

quien también está muy interesado en obtener beneficios materiales mediante su ingenio histriónico:

EDMOND ... I see the business.
Let me, if not by birth, have lands by wit.
All with me's meet that I can fashion fit. (1.2. 171-173)

Su maquiavelismo también se aprecia en que a Ricardo lo mueve la ambición de poder, a Yago un complejo deseo de venganza y a Edmundo una combinación de ambas cosas. Los tres se perciben a sí mismos como agentes de su propio destino y por encima de los valores establecidos que son capaces de manipular a su antojo.

Este tipo especial de conciencia externa de sí mismos y su entorno que poseen Ricardo III, Yago y Edmundo es herencia del tirano senequiano, la cual se puede observar también en sus planes de intriga, la manera en que los llevan a cabo y la expresión retórica de su discurso, de la que hablaré después con detenimiento.

De acuerdo con el estoicismo, el privilegio del sabio consiste en tener una mente que gobierna o *hégemonicon*, que puede despertar o desviarse a sí misma, hacer de sí a su antojo y conferirle a las cosas que suceden afuera cualquier apariencia que desee, de forma que el sabio actúe siempre como si alguien lo estuviese observando. Aunque ni Ricardo III, ni Yago, ni Edmundo son sabios estoicos, su pericia en asuntos terrenales y la manera en que se

⁵⁵ Es decir, en oposición a los ideales ascéticos y ultraterrenos de la Edad Media. "The medieval spiritual interpretation of the universe was discredited during the Renaissance. Non-religious and secular theories were proposed by Machiavelli and Montaigne to explain the nature of man purely with reference to himself, without having recourse to any supernatural concept." Gomez, op. cit. p. 12

comportan cuando están solos puede equipararse con estos preceptos senequianos. Los tres poseen mentes poderosas, inteligencias perversas. Los vemos tramar y pensar en escena cómo realizarán sus crímenes.

Al principio de la tragedia que encabeza, Ricardo revela cómo logró que el rey mandara a Clarence a la torre:

RICHARD ...Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels and dreams
To set my brother Clarence and the King
In deadly hate the one against the other.
And if King Edward be as true and just
As I am subtle false and treacherous,
This day should Clarence closely be mewed up
About a prophecy which says that 'G'
Of Edward's heirs the murderer shall be. (R.III. 1.132-40)

Al final de esta escena, lo vemos explicar sus siguientes planes con ironía y sarcasmo:

RICHARD ...And if I fail not in my deep intent,
Clarence hath not another day to live—
Which done, God take King Edward to his mercy
And leave the world for me to bustle in.
For then I'll marry Warwick's youngest daughter.
What though I killed her husband and her father?
The readiest way to make the wench amend
Is to become her husband and her father,
The which will I: not all so much for love,
As for another secret close intent,
By marrying her, which I must reach unto.
But yet I run before my horse to market.
Clarence still breathes, Edward still lives and reigns;
When they are gone, then must I count my gains. (R.III.1.1.149-162)

Incluso en el único momento de la obra en que demuestra debilidad, Ricardo es capaz de burlarse de sí mismo, de establecer una lucha entre lo que denomina su conciencia —en el sentido antiguo de la parte de la mente que nos atormenta por nuestras malas acciones, de culpa— y esta impostura dramática que ha adoptado incluso cuando está a solas, la cual lo ha llevado al trono.

RICHARD Give me another horse! Bind up my wounds!
Have mercy, Jesu! —Soft, I did but dream.
O coward conscience, how dost thou afflict me?
The lights burn blue. It is now dead midnight.
Cold fearful drops stand on my trembling flesh.
What do I fear? Myself? There's none else by.
Richard loves Richard; that is, I am I.
Is there a murderer here? No. Yes, I am.

Then fly! What, from myself? Great reason. Why?
 Lest I revenge. Myself upon myself?
 O no, alas, I rather hate myself
 For hateful deeds committed by myself.
 I am a villain. Yet I lie: I am not.
 Fool, of thyself speak well. —Fool, do not flatter.
 My conscience hath a thousand several tongues,
 And every tongue brings in a several tale,
 And every tale condemns me for a villain.
 Perjury, perjury, in the high'st degree!
 Murder, stern murder, in the dir'st degree!
 All several sins, all used in each degree,
 Throng to the bar, crying all, 'Guilty, guilty!'
 I shall despair. There is no creature loves me,
 And if I die no soul will pity me.
 Nay, wherefore should they? —Since that I myself
 Find in myself no pity to myself.
 Methought the souls of all that I had murdered
 Came to my tent, and every one did threat
 Tomorrow's vengeance on the head of Richard. (R.III.5.5.131-160)

Esta conciencia alterna o impostura dramática de sí mismo es la que finalmente triunfa. A pesar de que lo han atormentado los fantasmas durante el sueño, Ricardo es capaz de continuar con sus planes hasta la misma muerte.

La mente de Yago es, de los tres villanos, la que más semejanza tiene con la *hégemonicon*, pues le ayuda a distorsionar los eventos que presencia.

IAGO He takes her by the palm. Ay, well said —
 whisper. With as little web as this will I ensnare as
 great a fly as Cassio. (2.1.170-172)

Yago juega con las apariencias, le hace creer a otros lo que sabe que no es cierto, porque puede manipular muy bien los niveles entre la verdad y lo ilusorio. Su engaño es tan refinado como el pañuelo mismo con el que logra sus propósitos. Es en este sentido que lo vemos literalmente tramando cada movimiento.

IAGO ...I'll have our Michael Cassio on the hip,
 Abuse him to the Moor in the rank garb—
 For I fear Cassio with my nightcap, too—
 Make the Moor thank me, love me, and reward me
 For making him egregiously an ass,
 And practising upon his peace and quiet
 Even to madness. 'Tis here, but yet confused
 Knavery's plain face is never seen till used. (2.1.304-311)

Como se puede observar en el final de esta cita, Yago tarda en concebir su estrategia. No lo tiene todo listo desde el principio de la obra como Ricardo. Aunque el villano afirme al final del primer acto:

IAGO ... He holds me well:
The better shall my purpose work on him.
Cassio's a proper man. Let me see now,
To get his place, and plume up my will
In double knavery —how, how? Let's see.
After some time to abuse Othello's ears
That he is too familiar with his wife;
He hath a person and a smooth dispose
To be suspected, framed to make women false.
The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest that but seem to be so,
And will as tenderly be led by th' nose
As asses are.
I ha't. It is ingendered. Hell and night.
Must bring this monstrous birth to the world's light. (1.3.375-396)

la ejecución de la intriga principal —lograr que Otelo crea que su esposa es infiel— comienza hasta el tercero. Después de que Yago ha conseguido que Casio sea degradado, pronuncia por fin cuál va a ser la manera en que se vengará de Otelo.

IAGO ...Divinity of hell:
When devils will the blackest sins put on,
They do suggest at first with heavenly shows,
As I do now; for whiles this honest fool
Piles Desdemona to repair his fortune,
And she for him pleads strongly to the Moor,
I'll pour this pestilence into his ear:
That she repeals him for her body's lust,
And by how much she strives to do him good
She shall undo her credit with the Moor.
So will I turn her virtue into pitch,
And out of her own goodness make the net
That shall enmesh them all. (2.3. 341-353)

El caso de Edmundo es distinto. Este personaje no explica paso a paso sus maquinaciones, pero deja entrever que ya tiene un plan. El espectador sólo sabe que desea usurpar la legitimidad de su hermano Edgar y que va a “actuar”:

EDMOND The Duke be here tonight! The better, best.
This weaves itself perforce into my business.
My father hath set guard to take my brother,
And I have one thing of a queasy question
Which I must act. (2.1.14-18)

De cierta manera, este soliloquio de Edmundo provoca que, aun cuando el espectador conoce el resultado que el villano espera obtener con lo que está a punto de presenciar en escena, haya cierto suspenso, puesto que ignora los pormenores de la intriga.

En otro momento, los soliloquios del hijo bastardo de Gloucester, sustituyen la escenificación detallada de sus planes. Esto es así, cuando afirma:

EDMOND This courtesy, forbid thee, shall the Duke
Instantly know, and of that letter too.
This seems a fair deserving, and must draw me
That which my father loses: no less than all.
The younger rises when the old doth fall. (3.3. 20-24)

que sirve para acortar la escena real en la que el Duque le agradece sus servicios y se entera de los planes de Cordelia y su ejército. También sucede esto con el soliloquio sobre la conquista de Goneril y Regan, que no está escenificada como tal:

EDMOND To both these sisters have I sworn my love,
Each jealous of the other as the stung
Are of the adder. Which of them shal I take?—
Both?—one?—or neither? Neither can be enjoyed
If both remain alive. To take the widow
Exasperates, makes mad, her sister Goneril,
And hardly shall I carry out my side,
Her husband being alive. Now then, we'll use
His countenance for the battle, which being done,
Let her who would be rid of him devise
His speedy taking off. As for the mercy
Which he intends to Lear and to Cordelia,
The battle done, and they within our power,
Shall never see his pardon; for my state
Stands on me to defend, not to debate. (5. 1.46-60)

Sólo tenemos dos breves diálogos entre Edmundo y las hermanas para confirmar lo que éste asegura. En este último pasaje lo vemos por única vez explicar con claridad lo que hará con respecto a Lear y a Cordelia, pero prevalece el suspenso sobre con cuál de las dos hermanas logrará quedarse finalmente.

En estos parlamentos se puede apreciar que, conforme va ascendiendo en la escala social, las ambiciones del personaje también crecen. Al principio de la

obra, Edmundo dice querer los derechos y las tierras que le corresponderían de ser legítimo; después adopta una actitud análoga a la de Goneril y Regan, y busca desplazar a su padre; y, por último, lo vemos contender por el trono. Así como los principios estoicos se anclaban en una forma individual de alcanzar la felicidad o la libertad en un medio hostil, la mente de Edmundo funciona al revés: aprovecha un medio propicio y va adaptando sus ambiciones a él. La impostura dramática que adopta no cambia —su máscara siempre es la de un valiente hombre de principios, que parece servir por encima de todo (de su hermano y de su padre, por ejemplo) a su superior en jerarquía—, pero sí las intrigas que va creando al ocupar una nueva posición.

Aun cuando la impostura dramática de los tres personajes tenga ciertas diferencias, tanto Ricardo, como Yago y Edmundo —gracias a los recursos dramáticos de *El Vicio* con que los dotó Shakespeare— a veces parecen “romper” la cuarta pared del teatro, pues usan un lenguaje metadramático para calificar sus acciones, dan una interpretación de lo que ocurre e, incluso, da la impresión de que sus soliloquios no lo son tanto, de que le están hablando al público. En cierto sentido, al ser personajes de una obra que a su vez se comportan como personajes de una obra —es decir, que son conscientes de que están actuando— Yago, Ricardo III y Edmundo parecen poder entrar y salir a voluntad del mundo ficticio en el que viven. Esto se puede observar, por ejemplo, cuando dicen frases como:

RICHARD And thus I clothe my naked villainy
 with odd old ends, stol'n forth of Holy Writ,
 And seem a saint when most I play the devil. (R.III.1.3.334-336)

IAGO ...How am I then a villain,
 To counsel Cassio to this parallel course
 Directly to his good?... (3.1.339-341)

EDMOND ...Pat he comes, like the catastrophe of the old comedy.
 My cue is villainous melancholy, with a sigh like Tom
 o' Bedlam (1. 2. 130-133)

En estos parlamentos se advierten palabras como “clothe”, “play”, “villain”, “catastrophe”, “comedy” y “cue” que tienen una clara connotación metadramática. Estos tres villanos están tan conscientes de sus actuaciones

que se lo hacen saber al espectador por medio de estos pasajes en sus soliloquios, de modo que cuando el público los ve interactuar con los otros personajes puede darse cuenta de qué tan buenos histriones son.

Son tan buenos actores que le dan consejos de cómo representar su papel a los demás personajes. Ricardo III, por ejemplo, le dice a Buckingham:

Come, cousin, canst thou quake and change thy colour?
Murder thy breath in middle of a word?
And then again begin, and stop again,
As if thou wert distraught and mad with terror? (R.III. 3.5.1-4)

Yago instruye a Rodrigo:

Follow thou the wars, defeat thy favour with an usurped beard. (1.3.339-340)

...But, sir, be you ruled by me. I have brought you from Venice. Watch you tonight. For the command, I'll lay't upon you. Cassio knows you not; I'll not be far from you. Do you find some occasion to anger Cassio, either by speaking too loud, or tainting his discipline, or from what other course you please, which the time shall more favourably minister. (2.1.263-269)

Edmundo le pide a Edgar:

I hear my father coming. Pardon me.
In cunning I must draw my sword upon you.
Draw. Seem to defend yourself. Now, quit you well.
(*Calling*) Yield, come before my father. Light ho, here!
(*To Edgar*) Fly, brother! (*Calling*) Torches, torches!
(*To Edgar*) So, farewell.

Exit Edgar

Some blood drawn on me would beget opinion
Of my more fierce endeavour.
He wounds his arm

I have seen drunkards
Do more than this in sport. (*Calling*) Father, father!
Stop, stop! Ho, help! (2.1.28-36)

En este último pasaje, Edmundo no sólo dirige la actuación de Edgar sino que desarrolla toda una escenificación para lograr sus fines. Esta representación será esencial para el desarrollo de la intriga, pues en ella Edgar queda desterrado y Gloucester confirma que su hijo legítimo quiere asesinarlo. También Yago y Ricardo III montan una escena "vital" para el hilo de su trama.

En el caso de Yago, su "momento" es la llamada "escena de la tentación", donde el villano consigue hacer creer a Otelio que su mujer lo engaña,

manipulando un diálogo casual con Casio. Ricardo tiene “su” escena en el momento en que, ayudado por Buckingham y Catesby, logra que los principales del reino, y el pueblo mismo, le rueguen para aclamarlo rey.

Este montaje provoca que haya una especie de obra dentro de la obra, de la cual estos villanos son los artífices. Irrumpen con sus fechorías y escenificaciones en el curso y desarrollo normal que parecerían deber haber tenido las tramas de sus tragedias, si ellos no hubieran decidido volverse villanos.

Por otro lado, los soliloquios provocan una intimidad con el público, la cual hace que muchos de los acontecimientos sean focalizados a través de la perspectiva del villano, de modo que sus logros emocionen y sus fracasos desilusionen: se ganan las simpatías del espectador o lector. Mediante esta ironía dramática, es decir, a través del conocimiento que sí tiene el espectador y no los demás personajes, estos villanos lo hacen, en cierta medida, cómplice silencioso de sus crímenes.

El virtuosismo que exhiben Ricardo III, Edmundo y Yago para actuar se va consolidando a la par de su construcción discursiva como personajes. La carrera dramática —por llamarla de alguna forma— de estos tres villanos es equiparable en tanto que los tres, a lo largo de las obras en las que aparecen, van superando obstáculos actorales. Estos obstáculos forman parte de la obra dentro de la obra que ellos tratan de crear y, por lo tanto, son cada vez más difíciles de sortear. Su capacidad como histriones es el arma con la que cometen sus fechorías y van salvando estos obstáculos, de ahí que su habilidad verbal sea tan importante.

Los obstáculos a los que se enfrentará Ricardo comenzarán con el encuentro que sostiene en la torre con su hermano el Duque de Clarence y, luego, con Hastings. A ambos los convencerá de que es la reina quien los mandó al encierro. En la siguiente escena tendrá un duelo verbal con la viuda del príncipe Eduardo e hija de Warwick, Lady Ana, a la que conquistará como esposa al decirle —entre el juego poético de esticomicia que establecen los parlamentos de cada uno— que fue su amor por ella lo que provocó que él

matara a su marido y a su suegro. Después, Ricardo se enfrentará a la familia real de modo que la reina Elizabeth y sus hijos y hermanos se vean como los responsables del “encarcelamiento” de Clarence, encuentro que llega a un momento climático con su hábil salida a la maldición de la “fantasmal” Reina Margarita:

QUEEN MARGARET	...Thou slander of thy heavy mother's womb, Thou loathed issue of thy father's loins, Thou rag of honor, thou detested—
RICHARD GLOUCESTER	Margaret.
QUEEN MARGARET	Richard.
RICHARD GLOUCESTER	Ha?
QUEEN MARGARET	I call thee not.
RICHARD GLOUCESTER	I cry thee mercy then, for I did think That thou hadst called me all these bitter names.
QUEEN MARGARET	Why so I did, but looked for no reply. O let me make the period to my curse.
RICHARD GLOUCESTER	'Tis done by me, and ends in 'Margaret'. (R.III.1.3.228-237)

Esta clase de juegos de palabras, con los que Ricardo hace trastabillar a sus interlocutores, le permiten sentenciar a muerte a Hastings de una forma rápida para la que no tiene defensa; engañar y hacerse del rogar para conseguir que sus súbditos lo aclamen rey; y casi lograr que la reina Elizabeth le otorgue la mano de su sobrina. “Casi” porque, a partir de que Ricardo obtiene la corona, comienza su caída: no logra persuadir a Buckingham de que mate a los príncipes; la reina Elizabeth finge que acepta el trato y que la convenció con sus argumentos —entre ellos se desarrolla una esticomicia análoga a la que el villano sostuvo con Lady Ana— cuando en realidad está preparando el matrimonio de su hija con Richmond; y no podrá enfrentarse a este último en el campo de batalla.

Los obstáculos que sortea Yago tienen la intención de manipular las acciones de su interlocutor. Así, logrará hacer enojar a Brabancio por la manera tan soez como describe la fuga de Desdémona; a Rodrigo lo convencerá de que todavía tiene posibilidades de ganarse a esta dama, además de volverlo su proveedor de dinero y su títere; en Otelo conseguirá despertar el recelo y la furia cegadora que lo llevará a degradar a Casio y a asesinar a su esposa; y, en el caso de Casio y Desdémona, Yago se hará pasar por su fiel y honesto amigo,

aconsejándoles exactamente lo que los llevará a su ruina. El último obstáculo al que se enfrenta Yago es a la verdad: es desenmascarado por su esposa Emilia a pesar de sus esfuerzos por evitarlo, lo cual lo lleva a asesinarla en presencia de Montano, Graziano y Otelo. Como el parlamento de Emilia es tan contundente, Yago no puede “sacarse ningún as de la manga” que le permita resolver la situación de manera satisfactoria, de modo que opta por llevarse a la tumba los pormenores de sus crímenes y permanecer callado.

IAGO Demand me nothing. What you know, you know.
From this time forth I never will speak word. (5.2. 309-310)

Las dificultades que supera Edmundo significan su ascenso en la escala social: primero se deshace de su hermano; luego, se deshace de su padre y usurpa su lugar; como nuevo Duque de Gloucester enamora a Regan y Goneril, y da la orden de ejecución para Cordelia y Lear. De no ser porque su muerte y la de sus posibles esposas lo detiene, Edmundo el bastardo hubiera llegado al trono. Este ascenso en la escala social tiene correspondencias con el papel que desempeña Edmundo a lo largo de la tragedia. Hasta la quinta escena del tercer acto —en la cual Edmundo le revela al Duque de Cornwall que su padre es un “traidor”—, el hijo bastardo de Gloucester es un personaje de la subtrama de la obra. Como en muchas otras de sus creaciones, Shakespeare utiliza dos historias paralelas en distintos niveles jerárquicos que abordan el mismo tema. La trama de los personajes Gloucester, Edgar y Edmundo funciona como contrapunto de la del rey Lear, Cordelia y Goneril y Regan, respectivamente. No obstante, a partir del momento en que Edmundo usurpa el rango de su padre, también asciende a la trama principal. Él será el responsable del final trágico de las tres hermanas y del mismo Lear. El último obstáculo al que se enfrenta Edmundo es, por así decirlo, una “sopa de su propio chocolate”: su hermano Edgar también se vuelve un histrión y lo vence anónimamente en un duelo.

Sin embargo, aunque Yago, Ricardo III y Edmundo comparten estas características, su histrionismo tiene matices distintos. Como se especificó en el primer capítulo, todos los personajes adquieren significado a partir de la etiqueta en blanco que es su nombre, a medida que transcurre el diálogo, lo

cual, hasta cierto punto, si sucede con Edmundo (a menos de que el espectador reconociera la historia de Sidney). No obstante, en el caso de Ricardo Gloucester, su nombre poseía ya una serie de connotaciones en el imaginario popular isabelino; y en el caso de Yago, éste remite a la leyenda de Santiago de Compostela, como explicaré a continuación.

Para los contemporáneos de Shakespeare, Ricardo III era una figura representativa del caos y las guerras intestinas por el poder que habían dejado a Inglaterra empobrecida y subyugada ante las demás potencias europeas. La prosperidad de la que se gozaba era el feliz desenlace de la habilidad política de los Tudor para rescatar a la nación derrocando al último tirano y reconciliando las casas de York y de Lancaster. Así, el breve reinado de Ricardo III (1483-1485) se convirtió en la fábula del “mal soberano”, en el anti-ejemplo de cómo debía conducirse un rey ante sus súbditos y familiares, principalmente gracias a la labor de Thomas More en su obra *The History of King Richard III* (1514-1518) —y a las crónicas de Edward Hall (1542) y de Raphael Holinshed (1577) que incorporaron la versión de More. Además, *The Tragedy of King Richard III* no fue el único ni el primer drama con este tema en el periodo isabelino —antes del de Shakespeare encontramos la versión en latín *Richardus Tertius* (1579) de Thomas Legge y la pieza anónima *True Tragedy of Richard III* (publicada en 1594). Shakespeare trabajó y desarrolló esta misma tradición ideológica, de forma que su personaje aparentemente no difiere de la imagen que la historia había dado a Ricardo III.

Asimismo, la construcción de Ricardo Gloucester comienza a partir de la segunda parte de *Enrique VI* y continúa en la siguiente obra dedicada al reinado de éste, de modo que para la tragedia que lleva su nombre Ricardo ya tenía también una serie de rasgos distintivos creados por el mismo Shakespeare, de los que carecen —por pertenecer a una sola tragedia— tanto Yago como Edmundo.

Por su parte, el nombre de Yago permite una interpretación curiosa puesto que, aunque Shakespeare lo haya tomado de Giraldi Cinthio, no es un nombre gratuito: San Yago o Santiago es el santo patrono de la lucha contra los

moros en España. La leyenda⁵⁶ que hizo a este santo acreedor de tal categoría también tiene relación con la obra de Shakespeare: se supone que en el campo de batalla en el que los soldados de León luchaban contra las tropas de Abderramán, el Califa de Córdoba, apareció en el cielo la imagen de Santiago (de Compostela) llevando la bandera con el león, en señal de que los españoles serían los vencedores. De modo que el hecho de que Yago sea el alférez —o porta bandera— del general moro tiene correspondencias con la leyenda del santo que lleva su nombre. Santiago será el santo decapitador de moros y Yago llevará a la ruina a Otelo. De hecho, el mismo Yago hace un juego de palabras entre el puesto militar que desempeña y lo que en realidad significa para él:

IAGO ...Though I do hate him as I do hell pains—
Yet for necessity of present life
I must show out a flag and sign of love,
Which is indeed but sign. (1.1. 156-159)

Después de su nombre, el significado que adquieren Yago, Ricardo y Edmundo a partir de que entran en escena procede, como ya se había explicado, de sus propias palabras y acciones y lo que los demás personajes dicen de ellos. Aunque los tres son villanos, es decir, fungen como oponentes de los héroes, esta oposición es distinta en cada caso.

Ricardo, en la segunda y la tercera parte de *Enrique VI*, no es más sanguinario ni traicionero que los demás personajes que lo acompañan. De hecho, no hay ninguno que represente la figura del héroe bueno: todos defienden sus intereses egoístas sin escrúpulos, algunos son cobardes o apáticos, pero ni uno solo tiene, por decirlo de alguna forma, la integridad moral ni el coraje requeridos para despertar un sentimiento heroico. Como el “bien” está diluido, la villanía de Ricardo no tiene el contraste suficiente para ser reconocida. Inclusive, es él quien tiene un objetivo más claro y, por lo tanto, quien menos sufre los reveses de la fortuna. Shakespeare pinta alrededor de Ricardo una serie de personajes deshonorados, incapaces de conseguir lo que se

⁵⁶ D. Luis Alonso Luengo. *Historia y leyenda de la bandera de Clavijo que se guarda y se venera en el Municipio Astorgano*. Conferencia dictada en agosto de 1984. Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías”. <http://www.bilbaoweb.com/megapagina/clavijo.htm>

proponen pues no están dispuestos a asumir toda la responsabilidad ni las consecuencias de sus actos, ni de mantener la palabra dada. Mientras que Ricardo sí logra ver más allá de los acontecimientos inmediatos, prepara con paciencia el terreno para cosechar lo que se propone: el trono. Por eso es que, gracias a él, la rama yorquista triunfa y su hermano Eduardo llega a ser rey.

El bien diluido deja de serlo en la tragedia que cierra el ciclo y que Ricardo encabeza. Shakespeare aumenta el contraste, y la “negrura” de Gloucester comienza a destacar; se vuelve villano. Al ser Ricardo el protagonista y el villano de su tragedia, no se opone a un solo personaje, sino a varios —a todos los “obstáculos” que mencioné, por ejemplo. Pero no es sino hasta que aparece Richmond, hacia el final de la obra, cuando el villano obtiene un digno rival, el cual lo vencerá en batalla de manera indirecta, pues Ricardo III no podrá contender con él de manera verbal ni física dado que nunca lo encuentra.

KING RICHARD Slave, I have set my life upon a cast,
 And I will stand the hazard of the die.
 I think there be six Richmonds in the field.
 Five have I slain today, instead of him.
 A horse! A horse! My kingdom for a horse! (RIII.5.7.9-13)

El mal se enfrenta al bien de manera simbólica en estos dos personajes. La manera análoga y opuesta en la que Shakespeare compone el final de la obra, permite la comparación entre ambos líderes: ambos serán visitados por los fantasmas de los personajes muertos, ambos arengarán a sus soldados. El resultado es diametralmente opuesto —a Richmond los fantasmas lo bendecirán, a Ricardo lo maldecirán; a sus soldados, Richmond les hablará de Dios, Ricardo del infierno; Richmond les hablará de los derechos que obtendrán ellos, sus esposas y sus hijos si derrocan al tirano, Ricardo les dirá que sus esposas e hijas serán violadas por los bastardos bretones si son derrotados:

HENRY EARL OF RICHMOND

...God and our good cause fight upon our side.

[...]

Richard except, those whom we fight against

Had rather have us win than him they follow.

For what is he they follow? Truly, friends,

A bloody tyrant and a homicide; [...]

One that hath ever been God's enemy.

Then if you fight against God's enemy,

God will, in justice, ward you as his soldiers.

If you do sweat to put a tyrant down,

You sleep in peace, the tyrant being slain.

If you do fight against your country's foes,

Your country's foison pays your pains the
hire.

If you do fight in safeguard of your wives,

Your wives shall welcome home the
conquerors,

If you do free your children from the sword,

Your children's children quites it in your age.

Then, in the name of God and all these rights,

Advance your standards! Draw your willing
swords! [...]

God and Saint George! Richmond and victory!

(RIII. 5. 5.194, 197-200, 206-218, 224)

RICHARD

...Go, gentlemen, each man unto his charge.

Let not our babbling dreams affright our
souls.

Conscience is but a word that cowards use,

Devised at first to keep the strong in awe.

Our strong arms be our conscience; swords,
our law.

March on, join bravely! Let us to't, pell mell—

If not to heaven, then hand in hand to hell.

[...]

If we be conquered, let men conquer us,

And not these bastard Bretons, whom our
fathers

Have in their own land beaten, bobbed, and
thumped,

And in record left them the heirs of shame.

Shall these enjoy our lands? Lie with our
wives?

Ravish our daughters? Hark, I hear their
drum.

Fight, gentlemen of England! Fight, bold
yeomen!

Draw, archers, draw your arrows to the head!

Spur your proud horses hard, and ride in
blood!

(RIII.5.6.37-43,62-70)

El hecho de que Ricardo muera peleando, lo vuelve aún más carismático: tiene un fin heroico.

Situando al personaje en términos actanciales, cuando aparece Ricardo por vez primera —en la segunda parte de *Enrique VI*— funciona como ayudante de su padre el Duque de York y, por lo tanto, como oponente del rey Enrique y los Lancaster. Sin embargo, la muerte del Duque de York —al final del primer acto de la tercera parte de *Enrique VI*— marca el inicio de su transformación en histrión y villano.

A partir de este acontecimiento, Ricardo funciona como ayudante de su hermano Eduardo y sigue siendo oponente de la casa de Lancaster. Una vez que Eduardo se corona y los hermanos Plantagenet matan al príncipe Eduardo y Ricardo mata al rey Enrique, Gloucester aparenta seguir siendo ayudante del ahora rey Eduardo IV, pero en realidad se vuelve su oponente.

En la tragedia que encabeza Ricardo, éste se opone a casi todos los demás personajes en algún momento de la obra (incluso de los que al principio funcionan como sus ayudantes: Buckingham y Hastings).

En términos actanciales, Yago aparece en escena como ayudante de Rodrigo (aunque en el esquema general de la obra, finalmente es Rodrigo quien será ayudante de Yago) y como oponente de Otelo. Después Yago actúa como oponente de Casio, luego de Desdémona, en tanto que ambos son ayudantes de Otelo. Hacia el final de la obra, Yago se volverá oponente de Rodrigo y de Emilia —que en principio son sus ayudantes.

Si sintetizamos la acción principal en *Otelo* podríamos decir que trata de cómo Yago logra hacer que Otelo degrade a Casio y mate a Desdémona. En vista de lo cual, el agente de la trama es Yago, aun cuando Otelo sea el protagonista.

Si tratamos de resumir la acción que ocurre en *El rey Lear*, podemos decir que trata de cómo un rey senil provoca su ruina y la de su reino al heredarlo antes de tiempo a sus hijas. Sin embargo, esta tragedia no sería tal sin Edmundo quien, gracias al caos provocado por la división del reino, puede ascender en la nobleza y llegar a enviar la orden para ejecutar a Cordelia y a Lear.

De acuerdo con su función en el texto, Edmundo aparenta ser ayudante de su padre, pero pronto revela que no lo es, que en realidad se opone a Gloucester, a su hermano Edgar y al esquema social de herencia que discrimina a los bastardos. El principal oponente de Edmundo será siempre Edgar, pero, conforme Edmundo ascienda en la escala social, se opondrá al duque de Albany, a Lear y Cordelia; y se volverá ayudante de Regan y Goneril, pero de forma que ambas se opongan entre sí en lucha por su amor.

Es decir que, en términos actanciales, el histrionismo de Ricardo III, Yago y Edmundo se advierte en que los demás personajes no se dan cuenta del papel opositor que los tres villanos ejercen. Es por eso que sus principales víctimas no pueden hacer nada para defenderse e, incluso, como Clarence, Desdémona y Gloucester, acuden a ellos en busca de ayuda.

Debido a que la mayor parte del tiempo son tan buenos actores que pasan inadvertidos, es que alguien como Yago tiene casi como epíteto de su nombre la palabra *honest* y, no sólo eso, todos le están sumamente agradecidos por cómo los ayuda con su ingenio y sabiduría hasta poco antes de ser descubierto.

En el caso de Ricardo, aun cuando saben —como Lady Ana o la reina Elizabeth— de los crímenes que ha cometido y él mismo los acepte, una vez que las seduce con su discurso, las víctimas de este personaje parecen dispuestas a perdonarle cualquier cosa. Sin embargo, el epíteto que se unirá a su nombre —*crookback*—, los insultos de los que es objeto por su deformidad —*foul indigested lump, unmannered dog, toad, boar, hog, etc.*— y algunas de las anécdotas que otros personajes relatan sobre su nacimiento y su infancia —que nació con dientes, que un búho, un cuervo y perros aullaron cuando nacía, que fue un niño inquieto y salvaje— son los estigmas textuales que le dan un carácter casi diabólico al personaje.

Por su parte, básicamente lo que los demás personajes dicen de Edmundo es que es virtuoso, obediente y bien parecido. Regan y Goneril ven en él al hombre perfecto —sobre todo Goneril, que lo compara con su esposo el duque de Albany, quien le parece cobarde y débil. Al principio de la obra, su padre dice tenerle el mismo afecto que a su otro hijo, pero no tiene reparos en llamarlo “de cariño” *whoreson*, en describirlo como *this knave* y afirmar que disfrutó mientras “lo hacía”, pues su madre era hermosa. De los tres villanos, sólo a Edmundo le da Shakespeare, con estas palabras de Gloucester, una justificación textual para su villanía.

Como ya se mencionó antes, los tres villanos poseen una elocuencia memorable. En el caso de Ricardo ésta se puede observar tanto en los duelos verbales con Lady Ana, la reina Margarita, Hastings y la reina Elizabeth, como en el contenido poético de sus soliloquios —sobre todo en su primer parlamento y cuando despierta en su tienda después de haber sido acosado por los fantasmas. Las metáforas solares son recurrentes en el discurso de este personaje:

RICHARD GLOUCESTER Now is the winter of our discontent
 Made glorious summer by this son of York;
 And all the clouds that loured upon our house
 In the deep bosom of the ocean buried. (...)
 Why, I in this weak piping time of peace
 Have no delight to pass away the time,
 Unless to spy my shadow in the sun
 And descant on mine own deformity.
 (RIII. 1.1. 1-4, 24-27)

El sol es el símbolo de la familia York, de modo que Ricardo juega con la homofonía de las palabras “son” y “sun”. El invierno se vuelve verano dado que su hermano Eduardo ha obtenido el trono: el sol de la casa York brilla en el trono, los Lancaster han sido derrotados. Pero Ricardo se halla a disgusto en este clima de paz. De acuerdo con la segunda y tercera parte de *Enrique VI* escritas por Shakespeare, él es uno de los artifices del advenimiento yorkista, ha sido un valiente guerrero, aconsejó a su padre que luchara por el trono, mató al rey Enrique VI en la torre y apuñaló —junto con sus hermanos Clarence y Eduardo— al príncipe Eduardo. En este mismo soliloquio Ricardo explica que como no “está hecho para ser un amante” debido a su deformidad, se volverá villano para conquistar el trono que tanto ambiciona. La imagen de su sombra en el sol reaparece después de conquistar a Lady Ana:

RICHARD GLOUCESTER I'll be at charges for a looking-glass
 And entertain a score or two of tailors
 To study fashions to adorn my body.
 Since I am crept in favour with myself,
 I will maintain it with some little cost. (...)
 Shine out, fair sun, till I have bought a glass,
 That I may see my shadow as I pass.
 (RIII. 1.2.242-246, 249-250)

Su habilidad verbal logra convertir a Gloucester en el *courtier* que no creía ser capaz de ser y lo hace sentirse orgulloso de sí mismo. Esta vanidad de Ricardo se observa en su deseo de mandarse hacer ropa y de comprar un espejo para ver su sombra en el sol.

Durante el duelo verbal que sostiene con la reina Margarita, el sol vuelve a aparecer:

RICHARD GLOUCESTER Ay, and much more; but I was born so high.
 Our eyrie buildeth in the cedar's top,

And dallies with the wind, and scorns the sun.
(RIII. 1.3.261-263)

Ricardo afirma que su alcurnia es tan alta que “desprecia al sol”. Hasta aquí parecería que, poéticamente, el villano está en oposición al astro, incluso la respuesta de la reina Margarita

QUEEN MARGARET And turns the sun to shade. Alas, alas!
Witness my son, now in the shade of death,
Whose bright outshinning beams thy cloudy wrath
Hath in eternal darkness folded up.
Your eyrie buildeth in our eyrie's nest.—
O God that seest it, do not suffer it;
As it was won with blood, lost be it so. (RIII. 1.3.264-270)

parecería confirmar que Ricardo “ensombrece al sol”. Sin embargo, antes de la batalla final, el rey afirma:

KING RICHARD The sun will not be seen today.
The sky doth frown and lour upon our army.
I would these dewy tears were from the ground.
Not shine today —why, what is that to me
More than to Richmond? For the selfsame heaven
That frowns on me looks sadly upon him. (RIII.5.6.12-17)

Es decir, que se lamenta de que no aparezca el sol que lo ha acompañado mientras realizaba sus fechorías. Aunque Ricardo es la oveja negra de la casa York, la sombra en el sol, sin él no es nada. Ricardo intuye, por su sueño y el día lluvioso, que será vencido en el campo de batalla, por más que trate de convencerse de lo contrario. Este trasfondo poético permite suponer que Shakespeare sitúa al personaje al lado de sus demás héroes trágicos a pesar de que se trate de un villano, pues sólo los protagonistas y los personajes importantes del dramaturgo poseen un discurso análogo en cuanto a profundidad y extensión se refiere. Esto resulta importante porque debido a su doble condición de villano y protagonista de la obra, resulta problemático considerar a Ricardo como héroe trágico, de acuerdo con los parámetros aristotélicos en los que se especifica que no puede haber tragedia en la representación de la caída de un personaje malvado⁵⁷.

⁵⁷ “Primeramente, supuesto que la composición de la tragedia más excelente ha de ser no sencilla, sino complicada, y ésta representativa de cosas espantables y lastimeras (como es propio de semejante representación), es manifiesto que no se han de introducir ni personas

Esta clase de consideraciones ha llevado a algunos críticos a afirmar que la obra no es una verdadera tragedia. E.M.W. Tillyard, por ejemplo, desde una perspectiva histórico-mítica, ve en la tragedia de Ricardo, la comedia de Inglaterra —puesto que el héroe que vence al tirano es el fundador de la dinastía Tudor⁵⁸. Sin embargo, desde un punto de vista literario, como se mencionó en el capítulo anterior de este trabajo, la *poética* de Aristóteles no es un referente adecuado para juzgar una tragedia isabelina relativamente temprana. De hecho, la palabra *tragedia* que aparece en el título tiene una relación más estrecha con el significado medieval del término: “the rise and fall of him that stood in high degree”.

Por otro lado, Ricardo III como personaje es una amalgama de varios estereotipos de villano, tanto de El Vicio, como del tirano senequiano y del *machiauel*, pero también del héroe *overreacher*. Es decir, es un personaje que — como Fausto y Tamburlaine— ambiciona y consigue más de lo que puede sostener. Por eso es que su caída comienza a partir de que logra coronarse.

Gracias a la fusión de estos modelos de personaje, Shakespeare crea en Ricardo III un villano-protagonista no convencional, incluso diría yo que subversivo; pues la vehemencia con la que abraza su causa, el carisma que despliega en sus demostraciones histriónicas, su elocuencia poética y el hecho

muy virtuosas que caigan de buena en mala fortuna (pues eso no causa espanto ni lástima, sino antes indignación) ni tampoco malvadas, que de mala fortuna pasen a buena (pues ésta entre todas las cosas es ajenísimas de la tragedia, y nada tiene de lo que se pide, porque ni es humano, ni lastimoso, ni terrible); ni tampoco sujeto perverso, que de dichoso pare en desdichado; porque tal constitución, dado que ocasione algún natural sentimiento, no producirá compasión ni miedo; porque la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo; el miedo es de ver el infortunio en un semejante nuestro.” Aristóteles. *El arte poética*. Pról., trad. y notas José Goya y Muniain. 7ª ed. Espasa-Calpe Mexicana, México, 1981. (Colección Austral, 803) pp. 49-50 (Las cursivas son mías.)

⁵⁸ “Shakespearean history consists of a limited range of events: conspiracies and battles, revolts and invasions, murders and executions, coronations and royal marriages. [...] Elizabethan views of history encourage us to look for significance in such recurrence. One obvious example is the stress on crime and providential punishment. Thus the second in each pair of murders listed above [Duke Humphrey-Henry VI, Clarence-princes, Woodstock-Richard II] could be seen as replicating and punishing the first. Tillyard’s Tudor Myth is simply a large-scale elaboration of this idea: the deposition of Henry VI balances the deposition of Richard II by Henry’s grandfather”. Sherman Hawkins, “Structural Pattern in Shakespeare’s Histories”, en *Studies in Philology*. Vol. LXXXVIII, num. 1. University of North Carolina Press, Chapel Hill, winter 1991. pp.34-35

de que sí sea el héroe trágico, despiertan compasión por el mismo personaje malvado que provoca los horrores de la obra. Shakespeare logra que el espectador se identifique con Ricardo a pesar de ser un asesino, mentiroso y manipulador: un tirano.

En *La tragedia de Otelo, el moro de Venecia* Shakespeare explora otra faceta de las posibilidades subversivas del villano. A diferencia de Edmundo y Ricardo que tienen una clara marca social de su maldad —la deformidad y la bastardía que los vuelven intrusos, en el sentido de *outsiders*, incluso parias—, Yago es un personaje que, además de fingir que es honesto, *pertenece* a la sociedad veneciana que Shakespeare retrata. Otelo, el negro, el extranjero, el moro, el general que desconoce las reglas del juego del amor porque su vida la ha dedicado al campo de batalla, es quien dócilmente caerá en las redes del que cree su amigo inteligente, honesto y conocedor de las costumbres. Con la dicotomía Otelo-Yago, Shakespeare trasciende los estereotipos del héroe y el villano: el personaje “extraño”—o más diferenciado—, hacia el que con toda seguridad la audiencia isabelina tendría prejuicios de raza y religión, es el héroe trágico; mientras que el villano carece de los atributos diferenciadores convencionales.

La lengua afilada de Yago, su capacidad para el doble sentido y la improvisación —como cuando inventa rimas para Desdémona sobre distintas combinaciones de inteligencia y belleza en mujeres— es sobresaliente en cuanto a imágenes sexuales grotescas se refiere: “Even now, now, very now, an old black ram/ Is tupping your white ewe” (1.1. 88-89); “you’ll have your daughter covered with a Barbary horse” (1.1. 113-114); “Would you, the supervisor, grossly gape on,/ Behold her topped?” (3.3. 400-401); o “It is impossible you should see this,/ Were they as prime as goats, as hot as monkeys,/ As salt as wolves in pride, and fools as gross/ As ignorance made drunk.” (3.3. 407-410).

Esta carga de repugnancia sexual y misoginia en su discurso, junto con su habilidad para manipular las apariencias y fingir honestidad, hacen de Yago un enemigo devastador del amor maduro entre Otelo y Desdémona. Yago logra sacar a relucir en Otelo su inseguridad como extranjero y, dado que a los ojos

del general él sí conoce desde dentro la sociedad veneciana, Otelo permite que la perspectiva del villano le nuble la vista. Guiado por Yago, Otelo va transformando su visión de las cosas. Entre más le cree, más inseguro se siente de sí mismo y más adopta el lenguaje soez de su subordinado. La identidad inestable de Yago —que se muestra en los distintos motivos con los que pretexto sus crímenes y en la disposición que posee para adoptar distintas máscaras, su “I am not what I am” (1.1.65)— también desestabiliza la identidad de sus dos principales víctimas en cuanto a “lavado de cerebro” se refiere: Otelo y Rodrigo.

Con Yago, Shakespeare crea un villano inédito en muchos sentidos: además de provocar la catástrofe, es el agente de la trama —como ya se había mencionado—; fuera de su histrionismo (gracias al cual el público conoce de antemano sus maquinaciones), no tiene una marca fácilmente reconocible de villanía; los rasgos que lo revelan como villano se encuentran en el contenido misógino y perverso de su discurso, así como en las metáforas sexuales y las alusiones al infierno y la noche que se pueden hallar en el mismo; es un histrión consumado y sus soliloquios también seducen al espectador, pues, al igual que en el caso de Ricardo, provocan que sea su perspectiva la que domine la escena.

Esta subversión del personaje malvado tradicional también la hallamos en el carácter de Edmundo. Debido a que éste comienza como un personaje de contrapunto a la acción principal de la obra, no tiene grandes parlamentos poéticos y muchas de las cosas que hace para conseguir sus propósitos ocurren fuera de escena. No obstante, aunque breve, la intervención de este villano sí tiene un trasfondo poético destacado.

EDMOND Thou, nature, art my goddess. To thy law
 My services are bound. Wherefore should I
 Stand in the plague of custom and permit
 The curiosity of nations to deprive me
 For that I am some twelve or fourteen moonshines
 Lag of a brother? Why 'bastard'? Wherefore 'base',
 When my dimensions are as well compact,
 My mind as generous, and my shape as true
 As honest madam's issue? Why brand they us
 With 'base', with 'baseness, bastardy —base, base' —

Who in the lusty stealth of nature take
 More composition and fierce quality
 Than doth within a dull, stale, tiréd bed
 Go to th' creating a whole tribe of fops
 Got 'tween a sleep and wake? Well then,
 Legitimate Edgar, I must have your land.
 Our father's love is to the bastard Edmond
 As to th' legitimate. Fine word, 'legitimate'.
 Well, my legitimate, if this letter speed
 And my invention thrive, Edmond the base
 Shall to th' legitimate. I grow, I prosper.
 Now gods, stand up for bastards! (1.2.1-22)

En este soliloquio, al elegir a la naturaleza como diosa, Edmundo decide alejarse de la injusticia social que percibe en su fortuna y su condición de bastardo. Las mismas reflexiones lo hubieran podido llevar a la conclusión de volverse un ermitaño o un revolucionario; sin embargo, decide vengarse, compensar con creces lo que las reglas sociales le niegan. Edmundo es un paria que decide rebelarse mediante su histrionismo.

Esta preocupación por la naturaleza es uno de los temas poéticos de la obra y la comparten los demás personajes de *El rey Lear*. Edmundo contribuye con su visión amoral del mundo, en la que su compleción natural —su cuerpo, su mente— son los únicos recursos verdaderamente valiosos para él. Todo lo demás le parecen supercherías y pretextos. Estos recursos le servirán para actuar y conseguir sus fines mediante su cabal representación de un hombre obediente, virtuoso y valiente, y la adopción del papel de villano, que afirma “está en su naturaleza”.

Sin embargo, al final de la tragedia —cuando decide revelar que ha mandado ejecutar a Lear y a Cordelia—, lo hace “Despite of mine own nature.”(5.3.219). Es decir, que Edmundo *puede* actuar contra lo que denomina su “naturaleza”: ésta no es más que otra máscara bajo la máscara, pero el villano no logra reconocer que esta identidad también es una impostura dramática de sí mismo.

Ni para Ricardo, ni para Yago, ni para Edmundo hay un verdadero momento catártico o de anagnórisis —reconocimiento— en estas tragedias. O, para decirlo de otro modo, las expectativas que tradicionalmente se crean en el

espectador o lector cuando hay un villano en una obra (e.g. que se arrepienta de sus crímenes, “pida perdón de rodillas” y se vuelva “bueno”; o que reciba un castigo terrible; que el héroe lo venza y sea después “para siempre feliz”) no son satisfechas por completo⁵⁹. Los tres caen en desgracia y son, hasta cierto punto, descubiertos; pero ninguno logra despojarse del todo de su papel como histriones: las escenas en las que Ricardo se da cuenta de que su maldad purificará a Inglaterra, Yago le reclama a Otelo por no haberlo elegido como teniente a él en vez de a Casio, o por acostarse con Emilia, y Edmundo le hace ver a Gloucester que ha sido injusto, no existen.

El histrionismo de Yago, Ricardo y Edmundo, que es el arma con la que provocan la catástrofe de sus tragedias, también se vuelve un recurso que impide una catarsis trágica completa; el espectador —y el crítico literario también— no logra asir a estos villanos que, a pesar del ejército de teóricos a la caza de una interpretación, siempre logran escapar de nuevo hacia la oscuridad entre carcajadas siniestras.

⁵⁹ De ahí que haya tantas interpretaciones en busca de los ‘motivos’ de estos villanos; esta insatisfacción es una necesidad de sentido unívoco por parte del lector o espectador. “For, ultimately, Richard’s motives are no more intelligible than Iago’s: there is a superficial plausibility, but that is not enough.” Antony Hammond (editor). “Introduction”, in William Shakespeare. *King Richard III*. Methuen & Co./Thomson Learning, London, 1981/2000. (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare) p.101

“Y nos quedamos preguntándonos: ¿por qué Shakespeare representa esta extraordinaria metamorfosis en Edmundo?” Harold Bloom. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Anagrama, Barcelona, 1994. p. 82

Conclusiones

Los villanos ejercen una fascinación especial en el lector o espectador debido a la extravagancia con la que están hechos, ya que concatenan una serie de valores culturales de lo prohibido, lo raro, lo indeseable. Esto resulta particularmente cierto en el caso de Yago, Ricardo III y Edmundo pues, a pesar de ser asesinos, mentirosos y traicioneros, establecen mediante su histrionismo lazos de empatía y complicidad con el público.

La capacidad histriónica que se puede apreciar en Yago, Ricardo III y Edmundo no es exclusiva de estos personajes. Como ya se mencionó, los críticos han encontrado que otros villanos de Shakespeare tienen características similares —es el caso de Aaron el Moro y de Don John. El histrionismo tampoco es algo que encontremos sólo en villanos, ni sólo en tragedias, de hecho, en casi todas las obras de este dramaturgo se puede hallar cuando menos un personaje que se sirva del disfraz —ya sea físico o actoral— y/o la puesta en escena o manipulación para conseguir sus fines.

Así, entre otros, encontramos personajes como Kent y Edgar, dentro de *El rey Lear* mismo, que se disfrazan para salvar la vida y seguir ayudando oblicuamente al rey y a su padre, respectivamente; Viola, de *Noche de Epifanía*, y Porcia, de *El mercader de Venecia*, que se hacen pasar por hombres; un duque que se disfraza de sacerdote para vigilar oblicuamente su reino en *Medida por medida*; un mago que manipula el entorno para que el hombre que él quiere se enamore de su hija en *La tempestad*; un cura que inventa una poción para hacer que una joven simule su muerte y conseguir que dos familias en pugna se reconcilien en *Romeo y Julieta* —aunque no logre su propósito de la forma en que esperaba—; o un príncipe que finge un ataque de locura y monta una obra de teatro para desenmascarar al asesino de su padre en *Hamlet*.

Al igual que muchos villanos del periodo isabelino, Ricardo III, Yago y Edmundo son herederos de personajes teatrales como El Vicio, el *overreacher*, el tirano senequiano y el *machiavel*. La influencia de estos caracteres fijos es visible tanto en los parlamentos, en el contenido de éstos y en las intrigas,

como en las habilidades actorales y dramáticas que exhiben Ricardo III, Yago y Edmundo en el escenario. Sin embargo, la fusión de distintos elementos pertenecientes a los modelos estereotípicos es una de las contribuciones de Shakespeare que vuelve a los tres villanos aquí analizados distintos del resto.

Otra característica particular de estos tres personajes es que subvierten ciertos valores culturales de su época. Así, Ricardo III es el villano y el protagonista de su tragedia, de modo que la vehemencia con la que abraza su causa, el gran carisma que despliega en sus demostraciones histriónicas y su elocuencia poética, despiertan compasión por el mismo personaje malvado que provoca los horrores de la obra. Yago, además de provocar la catástrofe y ser el agente de la trama, no tiene una marca fácilmente reconocible de villanía, mientras que el héroe está completamente diferenciado del resto de los personajes; los rasgos que revelan a Yago como villano se encuentran en el contenido misógino y perverso de su discurso, pero sólo el público conoce sus verdaderos intereses. Edmundo comienza siendo un villano de la subtrama de su obra y, gracias a su habilidad histriónica, logra usurpar el rango de su padre y ascender a la trama principal. Sin este personaje advenedizo, que se aprovecha del caos reinante, no hubieran muerto ni el rey Lear ni sus hijas.

El triunfo de las intrigas tramadas por Yago, Ricardo III y Edmundo se debe, por un lado, a la capacidad que tienen para fingir ser hombres de bien y para manipular las conciencias y las acciones de los demás personajes; y, por otro, a la incapacidad de éstos últimos para distinguir entre lo aparente y lo real, es decir, para descubrir el engaño y las trampas que les tienden.

Los mundos ficticios de estas tres tragedias coinciden en esta característica: son mundos en los que los histriones pueden triunfar porque en ellos las apariencias importan mucho más que los hechos. Lear confunde la retórica con el cariño; Gloucester no logra *ver* más allá de lo que perciben sus ojos; los súbditos de la familia York creen que Ricardo es muy religioso porque lleva en la mano un libro de oraciones y aparece entre dos obispos; Otelo está seguro que su esposa le es infiel porque Casio tiene su pañuelo...

Los villanos histriones pueden entonces hacer lo que les plazca, pues son tan inteligentes y hábiles que se aprovechan de la debilidad y frivolidad del mundo que los rodea. Una carta falsificada, un libro de oraciones y un pañuelo son armas poderosas en sus manos: bastan unas pocas palabras para volver estos objetos pruebas contundentes de lo que se les antoje.

Por otra parte, Edmundo, Ricardo III y Yago afirman ciertos valores humanistas contra los cuales es difícil esgrimir argumentos —sobre todo actualmente que el teocentrismo y la preocupación por una vida ultraterrena han perdido mucha de su fuerza. Entre otras ideas, Shakespeare los hace portavoces de la visión renacentista que sitúa al hombre como forjador de su propio destino. Al ser los villanos los que detentan estos valores y abusan de ellos, Shakespeare logra mostrar la corrosividad de estos conceptos en un mundo donde las apariencias y las formas parecen importar más que cualquier otra cosa.

Otra cualidad de estos villanos es que su histrionismo les permite que haya una intimidad especial con el público, pues mediante la ironía dramática que surge a partir de los soliloquios en los que Ricardo III, Yago y Edmundo explican sus actos y sus expectativas, es su punto de vista el que domina el curso de los acontecimientos que presencia el espectador. Actúan como una especie de narradores de sus obras, parecen poder entrar y salir a placer del mundo ficticio en que habitan. Esto se debe a que aparentan tener una conciencia externa de sí mismos y de su entorno, una sabiduría perversa que les ayuda a manipular a los demás personajes.

Esta conciencia llega a ser metadramática: Ricardo III, Yago y Edmundo actúan como si fueran personajes de una obra (que finalmente es lo que son). Incluso rompen la así llamada “cuarta pared” del teatro, pues algunos de sus apartes y soliloquios parecen estar dirigidos al público.

El histrionismo de Yago, Ricardo III y Edmundo, que es el tema central de este trabajo, es un recurso más que utilizó Shakespeare en la composición de estas obras. Es decir que es uno de tantos ingredientes que empleó su autor para construir a estos villanos. A pesar de que se trata de un elemento

dramático con una tradición bastante extensa y que surge de distintas fuentes, Shakespeare lo consolida y crea con él a algunos de sus personajes más entrañables.

El carisma, la subversividad y el arte de Ricardo III, Yago y Edmundo dependen, en gran medida, de su histrionismo, como he tratado de demostrar en este trabajo; pero también es gracias a la disposición para actuar y dirigir de estos personajes y a la “exageración” de su comportamiento en escena —puesto que deciden ser los villanos de la obra—, que el público o el lector se queda insatisfecho y desearía imponerles un final feliz a estas tragedias.

Tanto en *Ricardo III*, como en *Otelo* y *El rey Lear* se puede vislumbrar un final feliz posible y coherente con la trama de la obra. En el caso de la primera de estas tragedias, el triunfo de Richmond incluso ha sido contemplado como tal: en esta lectura, la tragedia de Ricardo es en realidad la comedia de Inglaterra. En el caso de las otras dos obras, hasta poco antes de la catástrofe todavía parece haber una posibilidad de que se evite la desgracia y se descubra la verdad. Creo que esta sensación en el horizonte de expectativas es producto de la presencia del villano-histrión. Tal vez a esto se debe también que precisamente de estas dos obras haya versiones melodramáticas o cómicas con final feliz.

En el final trágico de *Ricardo III*, *Otelo* y *El rey Lear* la catarsis no es completa: como mencioné en el capítulo anterior, para Ricardo III, Yago y Edmundo no hay un momento de reconocimiento o anagnórisis; es por eso que son personajes tan misteriosos e inaprensibles y, por lo mismo, tan fascinantes.

Bibliografía

- ALONSO Luengo, D. Luis. *Historia y leyenda de la bandera de Clavijo que se guarda y se venera en el Municipio Astorgano*. Conferencia dictada en agosto de 1984. Centro de Estudios Astorganos "Marcelo Macías".
<http://www.bilbaoweh.com/megapagina/clavijo.htm>
- ARISTÓTELES. *El arte poética*. Pról., trad. y notas José Goya y Muniain. 7ª ed. Espasa-Calpe Mexicana, México, 1981. (Colección Austral, 803)
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Imaz. FCE, México, 1995.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Ed. Paidós, México, 1992.
- BOBES Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. 2ª ed. Arco/Libros, S.L., Madrid, 1997. (Colección Perspectivas, Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada).
- BRADEN, Gordon. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition. Anger's Privilege*. Yale University Press, New Haven, 1985.
- ELIOT, T. S. "Seneca in Elizabethan Translation", in *Elizabethan Dramatists*. Faber & Faber, London, 1963.
- "Shakespeare and the Stoicism of Seneca", in *Selected Essays*. Faber & Faber, London, 1932.
- GOMEZ, Christine. *The Alienated Figure in Drama. From Shakespeare to Pinter*. Reliance Publishing House, New Delhi, 1991.
- HAWKINS, Sherman. "Structural Pattern in Shakespeare's Histories", en *Studies in Philology*. Vol. LXXXVIII, num. 1. University of North Carolina Press, Chapel Hill, winter 1991.
- KERMODE, Frank and John Hollander (General Editors). *The Oxford Anthology of English Literature. Volume I. The Middle Ages through the Eighteenth Century*. Oxford University Press, New York, 1973.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. UNAM-Siglo XXI, México, 1998.
- PAZ, Mario. *Machiavelli and the Elizabethans*. Annual Italian Lecture of

the British Academy. Volume XIII. Humphrey Milford, Oxford University Press, Amen House, E.C., London, 1928.

SÉNECA, Lucio Anneo. *Obras completas*. Trad. y ed. Lorenzo Riber. Aguilar, Madrid, 1961.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Compact Edition. General Editors Stanley Wells and Gary Taylor. Editors Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett and William Montgomery. Introductions by Stanley Wells. Clarendon Press/Oxford, Great Britain, 1988.

SPIVACK, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil. The History of a Metaphor in Relation to his Major Villains*. Columbia University Press, New York, 1958.

STEINER, George. *The Death of Tragedy*. Alfred. A. Knopf, New York, 1961.

TILLYARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. Penguin Books/Chatto & Windus, Great Britain, 1963.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. y adap. Francisco Torres Monreal. Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid, 1989. (Signo e imagen, 18)

Obras de consulta

AUDEN, W. H. "The Joker in the Pack", in *Shakespeare Othello. A Selection of Critical Essays*. Edited by John Wain. The MacMillan Press, London, 1971. pp.199-223

BATE, Jonathan (editor). "Introduction", in William Shakespeare. *Titus Andronicus*. Routledge, London, 1995. (The Arden Shakespeare) pp.1-121

BATTENHOUSE, Roy W. *Shakespearean Tragedy. Its Art and its Christian Premises*. Indiana University Press, Bloomington-London, 1969. pp. 95-102

BLOOM, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Anagrama, Barcelona, 1994.

BRADLEY, A.C. *Shakespearean Tragedy. Hamlet. Othello. King Lear. Macbeth*. Meridian Books, The World Publishing Company, Cleveland, 1955.

CROCE, Benedetto. *Shakespeare*. Escuelas, Buenos Aires, 1955.

- DANBY, John Francis. *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of King Lear*. Faber & Faber, London, 1949.
- FRYE, Northrop. *Fools of Time. Studies in Shakesperean Tragedy*. University of Toronto Press, Toronto, 1967.
- GONZÁLEZ Padilla, María Enriqueta. "Prólogo", en *La tragedia del rey Ricardo III de William Shakespeare*. UNAM, México, 1982. pp. 7-35
- GREENBLATT, Stephen. "The Improvisation of Power", in *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. The University of Chicago Press, Chicago, 1980. pp.249-255
- HAMMOND, Antony (editor). "Introduction", in William Shakespeare. *King Richard III*. Methuen & Co./Thomson Learning, London, 1981/2000. (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare) pp. 1-119
- HAWKES, Terence. *That Shakespeherian Rag. Essays on a Critical Process*. Methuen, London, 1986.
- HUNTER, Robert G. "Richard III", in *Shakespeare and the Mystery of God's Judgements*. The University of Georgia Press, Athens, 1976. pp. 67-100
- KNIGHT, George Wilson. *The Wheel of Fire. Interpretation of Shakespearian Tragedy*. Methuen, London, 1961.
- KOTT, Jan. "The Kings" and "The Two Paradoxes in Othello", in *Shakespeare our Contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. W.W.Norton, New York, 1964. pp. 3-55, 99-125
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Gredos, Madrid, 1990. (Biblioteca Románica Hispánica, V. Diccionarios, 5)
- MUIR, Kenneth (editor). "Introduction", in William Shakespeare. *King Lear*. Methuen, London, 1972. (The Arden Shakespeare) pp. xiii-lviii
- NEELY, Carol Thomas. *Broken Nuptials In Shakespeare's Plays*. Yale University Press, New Haven 1985.
- PALMER, John. "Richard of Gloucester", in *Political Characters of Shakespeare*. MacMillan & Co., St. Martin Street, London, 1948. pp. 65-117
- PIMENTEL, Luz Aurora. "Prólogo", en William Shakespeare. *El rey Lear*. Trad. y notas María Enriqueta González Padilla. UNAM Coordinación de Humanidades, México, 1994. (Nuestros clásicos. Nueva época, 73) pp. 7-70

PREMINGER, Alex (editor). *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton University Press, New Jersey, 1965.

RALUY Poudevida, Antonio. *Diccionario Porrúa de la lengua española*. Revisado por Francisco Monteverde. 22ª ed. Ed. Porrúa, México, 1982.

RIDLEY, M. R. (editor). "Introduction", in William Shakespeare. *Othello*. Methuen, London, 1958. (The Arden Shakespeare) pp. xv-lxx

TILLYARD, E. M. W. "The Tudor Myth", in *Shakespeare's History Plays*. Chatto & Windus, London, 1961. pp. 29-32

Agradecimientos

Esta tesina está dedicada a todos los amigos, compañeros, familiares y maestros sin cuyas ideas y aportaciones nunca hubiera podido ser escrita. Deseo expresar mi agradecimiento en estas líneas a Jennie, por Ricardo III; a la Dra. Thelma Castillo, por Yago; a la Dra. Luz Aurora Pimentel, por Edmundo, por aceptar ser mi asesora y por ser tan paciente; al Mtro. Colin White, por transmitir en sus clases la pasión con la que disfruta de la literatura; al Dr. Alfredo Michel, por la bardolatría y la suspicacia; al Mtro. Federico Patán y la Lic. Eva Cruz, por su velocidad de lectura y su comprensión; a la Dra. Susana González Aktories, que leyó y criticó el germen de este trabajo; a Juan, Adriana, Adela, Leonardo y Adrián, quienes corrigieron con esmero todos los errores que encontraron; a Marcos, Lucía, Bayo, Susy, Basia, Cuquis, Arturo y Bernabé, que me dieron ánimos y acudieron en mi auxilio; a Mamilín y Pedro, por todas las pláticas, las fiestas y las comidas; y muy especialmente a Obal, por cuestionarme, leerme, escribirme y amarme a pesar de todo.

...Desmond McCarthy had said somewhere that trying to work out Shakespeare's personality was like looking at a very dark glazed picture in the National Portrait Gallery: at first you see nothing, then you begin to recognize features, and then you realize that they are your own.

S. Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*