



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**EL VILLANO PROTAGONISTA EN *RICARDO III*
Y SUS FUENTES**

TESINA

PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA

MARÍA OTILIA BARRALES LÓPEZ

DIRECTOR DE TESINA
DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

CIUDAD UNIVERSITARIA

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis profesores y sinodales:

Doctor Mario Murgia Elizalde, director;

Doctor Gabriel Enrique Linares González, revisor;

Maestra Marina Mercedes Fe Pastor, coordinadora de la carrera,

por sus comentarios puntuales y por su guía constante durante mis estudios y en la elaboración de mi tesina. Más aún, les agradezco profundamente por sus clases, las que disfruté enormemente. Fue para mí un privilegio ser su alumna.

Agradezco al Maestro Emiliano Gutiérrez Popoca, por su revisión a mi tesina y por sus útiles sugerencias.

También doy las gracias a la Maestra Marta Elena Guerra Treviño, coordinadora del servicio social, por su bondadosa ayuda.

A mi familia por sus palabras de aliento, gracias.

Hoy y siempre, agradezco a Francisco y a Gerardo, mis hijos, por su interés en mis estudios, por su apoyo, por sus consejos, por sus bromas, en fin, por todo.

A Francis

A Gerar

When, in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweep my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon myself and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possessed,
Desiring this man's art and that man's scope,
With what I most enjoy contented least:
Yet in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heaven's gate;
For thy sweet love remembered such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings'.

Shakespeare,
Soneto 29

Índice

Introducción.....	1
Prólogo	
El villano protagonista en <i>Ricardo III</i> y sus fuentes.....	3
Capítulo I	
El personaje Vicio: un antecedente del villano en <i>Ricardo III</i>	4
Capítulo II	
La influencia de Séneca en <i>Ricardo III</i>	8
Capítulo III	
La influencia de la doctrina de Maquiavelo en el drama isabelino.....	28
Capítulo IV	
Ricardo III, un villano maquiavélico.....	34
Conclusión.....	46
Obras citadas.....	48

Introducción

En la literatura, a fin de caracterizar a un personaje, se adjudica a éste cualidades y defectos, y se califica a las acciones que realiza como “ejemplares” o “mezquinas”. En el drama, el protagonista es el personaje cuya acción determina el desarrollo de la obra, ya sea en el género de la tragedia o de la comedia. El héroe de un drama es un individuo cuyo proceder va encaminado a alcanzar un buen propósito. Existe también el personaje o personajes que entran en conflicto con normas morales y sociales y cuyas maquinaciones van dirigidas a derrocar al héroe; a éste o a éstos los reconocemos de inmediato como villanos. Los hay protagonistas y secundarios.

Cuando un personaje antepone sus intereses a los de los demás, opone su voluntad a las normas morales y sociales que rigen a la sociedad de la que forma parte, y reconoce la sanción de las leyes que desafía, estamos en presencia del villano: un ser malvado, perverso, inclinado a hacer el mal, que representa lo contrario al bien y lo que se aparta de lo lícito. Como resultado de la complejidad que el personaje del “mal” o “evil” adquirió en su evolución, los villanos son caracterizados con taras específicas que los diferencian unos de otros; de entre ellas, las más frecuentes son los celos, la envidia, la lujuria, la avaricia, la ambición y la sed de venganza. Estas dos últimas son las debilidades que predominan en la tragedia; la más sobresaliente será la que determine el tipo de villano.

En relación al villano, Aristóteles declara que “la caída del villano, aunque satisface el sentido moral, no produce ni compasión ni temor.”¹ Si bien es cierto que la ruina del villano no genera emoción trágica y que la audiencia acepta la sanción que corresponde a la magnitud de la trasgresión —lo que refuerza los preceptos normativos de la sociedad y fomenta la identidad colectiva—, los rasgos distintivos del villano, es decir, las características que lo hacen único y que

¹ Véase: Aristóteles, *Poética*. (2007: 31).

mantienen interesada a la audiencia en el desarrollo y desenlace de la obra, generan en el lector/espectador una impresión particular.

Los temas tratados en las tragedias clásicas encuentran eco en diferentes épocas y en diferentes sociedades. La sociedad inglesa del siglo XVI tiene de suyo una historia de violencia, intrigas y crímenes políticos, presentes y pasados, de la que se nutrió la imaginación de sus dramaturgos para adaptar y finalmente, crear sus propias tragedias. Andrew Hadfield comenta: “Many plays written and performed from the 1580s onwards show how intimately related tragedy and the nation had become in the eyes of dramatists, whether through a desire to influence the audience, or a sensible recognition that politics interested people.” (Hadfield, 2010: 30). De ahí la vasta producción y enorme popularidad de las obras en donde se perfiló una nueva figura: el villano protagonista del Renacimiento inglés.

De entre los dramaturgos ingleses de aquella época —en cuyas obras el personaje del villano toma cada vez mayor prominencia— se encuentra Shakespeare. La compleja caracterización de los villanos protagonistas creados por Shakespeare los hace verosímiles, lo que les da vigencia y reconocimiento dentro de la literatura universal. El personaje de Ricardo en *Ricardo III* es muestra de ello. Las múltiples facetas, así como las habilidades histriónicas con las que este villano protagonista fue dotado, se entrelazan para ofrecer al lector/espectador una figura de gran presencia escénica.

Prólogo

El villano protagonista en *Ricardo III* y sus fuentes

Ricardo III combina aspectos del drama local medieval, como son las “miracle plays” y las “morality plays” con aquellos de inspiración renacentista, como son las tragedias de Séneca y la obra *El príncipe* de Maquiavelo. La estructura de *Ricardo III* es la fusión de la concepción medieval de tragedia con la concepción renacentista de la misma, vista la primera como la caída en desgracia de un gran hombre, y la segunda, como la caída y muerte de un hombre causada por su ambición por el poder.² *Ricardo III* es considerada, también, una obra histórica cuya trama está basada en las Crónicas de Holinshed, lo que le da significado entre ficción dramática y hecho histórico a la caracterización que de Ricardo III hace Shakespeare. Al personaje de Ricardo se le atribuyen características físicas que, tanto en el imaginario popular medieval como en el del periodo renacentista isabelino, son el reflejo de una personalidad mezquina en contraposición con el carácter noble del personaje de Richmond, conocido más tarde como Enrique VII de la dinastía Tudor. El esperado enfrentamiento entre el tirano Ricardo y el justo Richmond, es decir, la lucha entre el bien y el mal, le da mayor espectacularidad a la obra y apuntala la recepción del auditorio. Esta tesina intenta destacar tres de los antecedentes dramáticos utilizados por Shakespeare en la creación del personaje de Ricardo en *Ricardo III*: la evolución del personaje de “el vicio”, el villano protagonista desarrollado por Séneca en sus tragedias *Tiestes* y *Medea*, y la figura del villano maquiavélico, fruto de la reinterpretación de la doctrina de Maquiavelo hecha por los dramaturgos isabelinos.

² Véase a Robert J. Lordi y James E. Robinson. *Richard III, A Scene-by-Scene Analysis with Critical Commentary*. (1966: 5).

Capítulo I

El personaje Vicio: un antecedente del villano en *Ricardo III*

Uno de los antecedentes del drama isabelino son las obras de la Edad Media conocidas como “mystery plays”, representadas en las iglesias y más tarde en lugares públicos para el entretenimiento del pueblo. Con temas que provienen del antiguo y del nuevo Testamento, estas obras eran representadas en fechas determinadas por el calendario de la iglesia, siendo, por lo tanto, celebraciones formales de la fe cristiana de un alto valor estético. La mayoría fueron escritas en latín pero algunas obras vernáculas sobreviven hasta el siglo XV, como por ejemplo la obra *Adam* de origen anglonormando.³ Ya en el siglo XIV otro tipo de obras escritas por corporaciones seculares había hecho su aparición. Conocidas como “miracle plays”, estas obras celebraban el milagro de la santa eucaristía y eran financiadas y representadas por los diferentes gremios comerciales. Las “miracle plays” son consideradas como la expresión socio-económica del concepto medieval de la vida corporativa y espiritual de la comunidad, y gozaron de amplia aceptación en los pueblos y en las ciudades. Se representaban en ciclos, generalmente como parte de, o en conexión con la procesión del Corpus Christi. Colin White comenta: “Characterization was vivid and emphasized the contrast between human frailty and heavenly perfection.” (White: 54). Ese contraste dio lugar a situaciones en donde lo cómico se combinaba con lo espiritual y existía una yuxtaposición de la experiencia diaria con la trascendental, reforzando así la concepción medieval de una realidad dual: la existencia de este mundo y la del mundo celestial;⁴ un ejemplo es la obra *The Second Shepherds’s Play*.

³ Véase el ensayo de Colin White, “Medieval Drama” en *Medieval Literature, Literatura VI (Hasta 1500)*. UNAM, SUA. Módulo Principal, sexto semestre.

⁴ Véase el ensayo de W. R. Elton, “Shakespeare and the thought of his age” en *A New Companion to Shakespeare Studies*. (1984: 180-183).

Otras obras de corte secular, conocidas como “morality plays”, hicieron también su aparición antes del siglo XIV. En ellas se explora el conflicto humano de la lucha entre el bien y el mal, del que sale siempre vencedor el bien; de ahí su fuerte carga didáctica. Las “morality plays” son la expresión del modo alegórico de ver el mundo; lo abstracto se vuelve concreto, la historia universal se convierte en historia individual de una figura representativa; un ejemplo es la obra *Everyman*. En las “morality plays”, los protagonistas se enfrentan a los vicios y pecados que, a través de la personificación, forman parte del *dramatis personae*⁵ y cuya función es contrastar con las virtudes, también personificadas, y así establecer una relación antagónica entre el bien y el mal. White nos dice: “[...] the characteristic intermingling of comedy and serious debate reflects the essential unity of the medieval drama.” (White: 54). La “comedia de los vicios” proporcionó a los dramaturgos de los siglos XV y XVI de un gran número de personajes y promovió que la audiencia presenciara tanto la yuxtaposición de lo cómico y lo serio como la multiplicidad de actuaciones. Las situaciones dramáticas incluyeron, paulatinamente, la utilización de elementos trágicos en la trama, lo que generó nuevos efectos dramáticos en décadas posteriores; esta característica ejerció una influencia significativa para el desarrollo de la tragedia en el teatro isabelino.

La tradición de personificar al “evil” o “devil” prevalece en algunas obras del drama isabelino en donde a los personajes de los villanos y a sus acciones se les identifica con él. En *Ricardo III*, Lady Ana, viuda del príncipe Eduardo de

⁵ Patrice Pavis, profesor de teatro en la Universidad de Kent (en Canterbury) y autor del *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale* explica: “En las ediciones antiguas de textos teatrales, los *dramatis personae*, ‘personajes (o máscaras) del drama’, se agrupan en una lista que precede a la obra. Se trata de nombrar y caracterizar en pocas palabras a los personajes del drama que se va a leer; esto aclara de entrada la perspectiva del autor acerca de sus personajes, y orienta el juicio del espectador. La palabra latina *persona* (máscara) es la traducción de la palabra griega para *personaje dramático o papel*. De este modo, el personaje originalmente se concibe como una voz narrativa; es un doble del hombre ‘real’.” Trad. Fernando de Toro. (1996: 155).

Lancaster y nuera del rey Enrique VI, hace referencia a las acciones criminales de Ricardo que provocaron las muertes de ambos, llamando a éstas “evils”: “Vouchsafe, diffus’d infection of a man, / Of these known evils, but to give me leave, / By circumstance, t’accuse thy cursed self.” (*Richard III*, I. ii. 78-80). Así también, la reina Isabel, viuda del rey Eduardo IV, hermano de Ricardo, en el diálogo que sostiene con éste se refiere a él con el epíteto de “devil” para acentuar la ironía de que Ricardo III, asesino intelectual de sus hijos, los príncipes Eduardo y Ricardo, desee la mano de su sobrina Isabel, hermana de éstos:

Isabel
 Shall I be tempted of the devil thus?
 Ricardo
 Ay, if the devil tempt you to do good.
 (IV. iv. 418-419)

No solo su cuñada Isabel lo identifica como “devil”; Ricardo se asume como tal, en concordancia con la determinación del protagonista (al principio de la obra) de convertirse en un villano y de ir en contra de toda regla moral. A mediados del siglo XVI, de las varias personificaciones de los vicios y pecados, una sola figura representativa del “mal” llamada “Vicio” (“Vice” en inglés) adquirió una personalidad y un estatus distintivo más allá de las características alegóricas antes otorgadas a los personajes representantes del mal. Anthony Hammond, en su introducción a la obra *Ricardo III*, cita el trabajo de Peter Happé para señalar que el personaje de Ricardo cumple con varias de las características encontradas en el personaje⁶ llamado Vicio:

Of the sixty-odd characteristics of the ‘formal Vice’ listed by Happé, the following can be recognized in the Richard of Shakespeare’s play: the use of an alias, strange appearance,

⁶ Acerca del ‘personaje típico’, Patrice Pavis nos da la siguiente definición: “Tipo (o personaje típico) [es el] personaje convencional que posee características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria. [...] Hay tipificación cuando las características individuales y originales se sacrifican en favor de una generalización y una amplificación. El espectador no tiene ninguna dificultad en identificar el *tipo* en cuestión según un rasgo psicológico, un medio social o una actividad. [...] Los *tipos* son los más aptos para integrarse en la intriga, para servir fielmente como objeto lúdico de demostración, para integrarse en el mecanismo dramático manipulado por el autor.” *Ibid.*, 514-515.

use of asides, discussion of plans with the audience, disguise, long avoidance, but ultimate suffering of punishment, moral commentary, importance of name, and reluctance concerning it, self-explanation in soliloquy, satirical functions which include an attack on women, and various signs of depravity such as boasting and conceit, enjoyment of power, immoral sexuality. Of the vice's familiar modes of expression we find impertinence, [...] use of oaths and proverbs, and the self-betraying slip of the tongue.

(Hammond, 2004: 100-101)

El conjunto de rasgos distintivos del personaje Vicio mencionados por Hammond (identificables en el personaje de Ricardo), hicieron de este personaje una figura esencial del espectáculo dramático. Las virtudes personificadas debían combatir las muchas artimañas y habilidades de Vicio a fin de vencerle. Por razones prácticas, la escenificación de la lucha entre estos adversarios evolucionó hasta convertirse en un debate oral, en el que los representantes del bien —al rebatir las argucias presentadas por Vicio— sermoneaban a la audiencia sobre el “bien hacer”. Paulatinamente, las discusiones cedieron el lugar a la intriga dramática en donde —a través del soliloquio— el personaje Vicio hacía a la audiencia partícipe de sus planes ofreciendo, al mismo tiempo, un ejemplo vívido de lo que “no se debía hacer”. Su protagonismo había comenzado.

Siempre en evolución, el personaje Vicio encuentra su eslabón, por así decirlo, en otros dos antecedentes que promovieron el surgimiento del villano “típico” isabelino. El primero de ellos son las traducciones de las tragedias de Lucio Anneo Séneca⁷.

⁷ Lucio Anneo Séneca (4 a. C. – 65 d. C.) nació en Córdoba (España), región bajo el dominio del Imperio Romano. Después de haber ocupado importantes puestos políticos a lo largo de su vida adulta, fue acusado de participar en una conjuración senatorial contra el emperador Nerón, quién le ordenó suicidarse. Séneca, de 69 años de edad, acató la orden sin cuestionarla. Nota de la autora.

Capítulo II

La influencia de Séneca en *Ricardo III*.

Séneca cobra actualidad a partir del siglo XVI. La traducción e impresión de las nueve tragedias de Séneca apareció en 1581, pero todas las obras (excepto *Tebas*) ya habían sido traducidas al inglés por diferentes traductores en fechas tan tempranas como 1556.⁸ Más tarde, se hicieron adaptaciones a las tragedias del dramaturgo romano; éstas pasaron a formar parte del acervo de los escritores del Renacimiento inglés.

Al respecto, John W. Cunliffe cita las palabras de William Webbe, crítico literario y traductor: “Webbe confesses that the poets he is best acquainted with are ‘not all nor the moste part of the auncient Grecians, of whom I know not how many there were, but these Latinists, which are of the greatest fame and most obuious among vs.” (Webbe en Cunliffe, 2012: 10). Del comentario de Webbe (que aparece en la obra de su autoría *Discourse of English Poetrie* de 1586) se deduce, por una parte, que en la Inglaterra anterior al siglo XVI el conocimiento de los clásicos –principalmente griegos– había estado reservado a un sector limitado de la sociedad, entre ellos, los monjes en los monasterios y algunos académicos de las universidades, como la de Oxford fundada en el año 1208 y la de Cambridge en 1209.⁹ Cunliffe agrega, refiriéndose a Webbe: “In his review of the Latin poets he makes mention of Seneca ‘a most excellent wryter of Tragedies’ and in his [Webbe’s] list of translators he has a graceful reference to ‘the laudable Authors of *Seneca* in English.” (Webbe en Cunliffe, 2012: 11). Una de las razones para la recepción favorable de Séneca por parte de dramaturgos y críticos de esa

⁸ Véase a John William Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. (2012: 3).

⁹ Véase “Las universidades” en la sección “Clérigos, eruditos y herejes” del capítulo “La alta edad media” en *Historia Universal. Cristianismo y feudalismo*. Vol. 3. Versión en lengua castellana de la obra *The Medieval and Renaissance World*. (1984: 138).

época reside en la universalidad de los temas contenidos en las tragedias del autor romano, que incluyen entre otros: los cuidados y las preocupaciones del imperio; la fortuna efímera; la incertidumbre del favor del pueblo; la crueldad de la guerra; la falsedad de la fama; los peligros de los altos cargos; la impetuosidad de la juventud; y, las consecuencias negativas de la ira, la envidia y los celos. Por otra parte, el final de la cita nos informa que Séneca no solo era leído sino también imitado por los dramaturgos ingleses en el siglo XVI. Autores como Thomas Kid, Marlowe y Shakespeare, influenciados por Séneca, desarrollaron temas similares en sus obras.

Además de la temática, el estilo retórico que incide en la estructura de la obra fue copiado a Séneca. De sus tragedias, los dramaturgos isabelinos tomaron la función interpretativa y didáctica del coro y la asignaron a uno o a varios personajes. En *Ricardo III*, por ejemplo, el personaje de la reina Margarita, viuda de Enrique VI, tiene por función la de emitir, como un profeta, una serie de maldiciones sobre el personaje de Ricardo:

Margarita

[...] Stay, dog, for thou shalt hear me.
 If heaven have any grievous plague in store
 Exceeding those that I can wish upon thee,
 O, let them keep it till thy sins be ripe,
 And then hurl down their indignation
 On thee, the troubler of the poor world's peace.
 The worm of conscience still begnaw thy soul;
 Thy friends suspect for traitors while thou liv'st,
 And take deep traitors for thy dearest friends;
 No sleep close up that deadly eye of thine,
 Unless it be while some tormenting dream
 Affrights thee with a hell of ugly devils.

(I. iii. 216-227)

y sobre otros personajes cuyas existencias y acciones están ligadas al tirano:

Ricardo

What doth she say, my lord of Buckingham?

Buckingham

Nothing that I respect, my gracious lord.

Margarita

What, dost thou scorn me for my gentle counsel,

And soothe the devil that I warn thee from?
 O, but remember this another day
 When he shall split thy very heart with sorrow,
 And say, poor Margaret was a prophetess.
 (I. iii. 295-301)

Conforme las profecías de la reina Margarita se van cumpliendo, las víctimas de Ricardo reconocen no estar totalmente exentas de culpa; su caída es, por lo tanto, la consecuencia de una acción que alteró el orden natural de las cosas. Acorde con la cosmovisión isabelina, en relación con el “orden divino”¹⁰, lo “divino” toma la forma de fatalidad o destino que aplasta al culpable, aunque éste sea, también, víctima de las intrigas del personaje de Ricardo. La dinámica del reconocimiento de culpa —justo antes de recibir el castigo— está orientada a consolidar la creencia en el advenimiento de una justicia infalible que pondrá fin al caos provocado por Ricardo, reforzando la opinión de que el orden moral siempre tiene la última palabra.

En las palabras que la reina Margarita profiere contra Ricardo: “If heaven have any grievous plague in store / Exceeding those that I can wish upon thee, / And then hurl down their indignation / On thee, the troubler of the poor world’s peace.” (*Richard III*, I. iii. 217-221), se observa la influencia del estilo retórico elaborado de Séneca; nótese, por ejemplo: “Salida al paso de las llamas febeas, Luna no segará los temores de la noche ni vencerá las riendas de su hermano, que brevemente corre por su curvada ruta.” (*Tiestes*, 2001: 116).¹¹ En ambos textos se hace referencia al mundo celestial, mas a partir de concepciones espirituales distintas. Ya en el siglo I d. C. la mayoría de los romanos se habían alejado de la influencia de las escuelas filosóficas griegas, volviendo a los cultos religiosos tradicionales; el estudio de la astrología se difundía ampliamente, en

¹⁰ W. R. Elton. Óp. cit., p. 180-182.

¹¹ Germán Viveros nos ofrece la interpretación en lenguaje simple de la frase retórica usada por el dramaturgo y filósofo romano: “Luna no puede vencer al Sol, quien transcurre por la bóveda celeste” en la sección ‘Notas al texto español’, de “Tiestes” en *Tragedias* de Lucio Anneo Séneca, tomo II. UNAM. (2001: XXXII).

particular entre la gente culta.¹² De ahí que la obra senecana refleje la importancia que los astros tenían en el imaginario popular romano y en la cultura romana de su época. En *Ricardo III* Shakespeare nos ofrece, influenciado por los preceptos religiosos de su época, la visión cristiana de un ser supremo que habita en las alturas —conocidas como “el Cielo”— desde donde atestigua las acciones de los hombres. Séneca y Shakespeare utilizan la concepción de una realidad dual, la celestial y la terrenal, para acentuar el efecto dramático de retribución o némesis a los vicios y pecados, no solo de los villanos, sino de todos aquellos personajes cuyas acciones son, en mayor o menor medida, censurables.

Otra muestra del elaborado estilo retórico de Séneca, presente en *Ricardo III*, lo encontramos en las lamentaciones de la reina Isabel, Lady Ana y la duquesa de York cuando, a las puertas de La Torre de Londres en donde los príncipes Eduardo y Ricardo (hijos del difunto rey Eduardo IV) están confinados, se enteran de que Ricardo será coronado rey:

Isabel

Ah, cut my lace asunder
That my pent heart may have some scope to beat,
Or else I swoon with this dead-killing news.

Ana

Despiteful tidings! O unpleasing news!
[...]

Duquesa

O ill-dispersing wind of misery!
O my accursed womb, the bed of death!
A cockatrice hast thou hatch'd to the world
Whose unavoided eye is murderous.

(IV. i. 33-55)

La intervención de los personajes de Ana y de la duquesa de York, cada una agregando lamentos al primero hecho por Isabel, parece intensificar el dolor y, al mismo tiempo, causa la impresión de un sentimiento compartido, haciendo más conmovedor el momento de la lamentación y, por ende, más funesto el anuncio de

¹² Véase la introducción de Germán Viveros a la obra *Tragedias* de Lucio Anneo Séneca, tomo I. UNAM. (1998: XVIII – XX).

la coronación de Ricardo. Obsérvese la semejanza entre el sentido de fatalidad presente en los versos anteriores con las lamentaciones de Medea cuando ésta expresa su dolor al saber que la boda de Jasón, su antiguo esposo, se ha llevado a cabo, mientras que su nodriza intenta sosegarla:

Medea

Hemos muerto: mis oídos ha golpeado el canto nupcial. Apenas yo misma, sólo apenas ahora considero la desgracia. ¿Esto ha podido hacer Jasón: después de arrebatado mi padre, patria y reino, cruel abandonarme sola en sedes extranjeras? [...] Incierta, insensata, por mente enloquecida soy llevada a todas partes, ¿cómo podría yo vengarme? ¡Ojalá tuviera él un hermano! Hay esposa: que contra ésta actúe el hierro. ¿Es éste suficiente para mis desgracias?

Nodriza

Calla, te suplico, y tus quejas escondidas encomiéndalas a secreto dolor. [...]

Medea

Leve es el dolor que puede tomar consejo y ocultarse: las grandes desgracias no permanecen escondidas. Me complace ir en contra.

Nodriza

Aplaca tu ímpetu de Furia, hija. [...]

Medea

La Fortuna a los fuertes teme, a los indolentes oprime.
(versos 116-159)

El ruego de la nodriza a su señora para que ésta refrene la intensidad de los sentimientos que la dominan parece potenciar la lamentación hecha por Medea. El apremio contenido en el consejo acrecienta, también, la sensación de fatalidad que los planes de venganza de la protagonista traerán consigo.

Este presentimiento del mal o fatalismo también está presente en *Tiestes*. Tiestes está inquieto y no quiere regresar a su patria: “¿Por qué, corazón mío, estás en suspenso, o por qué tanto tiempo das vuelta a decisión tan fácil?” (*Tiestes*, versos 423-424); el presentimiento de una desgracia inminente que se convertirá en realidad permea el resto de la obra. Del mismo modo, en *Ricardo III*

la gente del pueblo está temerosa de los cambios venideros tras la muerte de Eduardo IV:

Ciudadano 2

Truly, the hearts of men are full of fear:
You cannot reason almost with a man
That looks not heavily and full of dread.

Ciudadano 3

Before the days of change still is it so:
By a divine instinct men's minds mistrust
Ensuing danger, as by proof we see
The water swell before a boist'rous storm.
But leave it all to God. Whither away?

(II. iii. 38-45)

El fatalismo implícito en los comentarios de los ciudadanos tiene sus orígenes, todavía desconocidos para ellos, en las maquinaciones que Ricardo ha echado a andar cuando nos dice: "Plots have I laid, inductions dangerous," (*Richard III*, I. i. 32). La mención de malos presentimientos, expresados por uno o varios personajes a lo largo de la obra, coadyuva a darle unidad a los sucesos episódicos provocados por las acciones del villano y crea en la audiencia la expectación de ver confirmados esos presentimientos conforme se desarrolla la trama. Aunque la expectación es ilusoria —pues los hechos históricos (de entre ellos, los más crueles adjudicados a Ricardo III) del siglo XV estaban, en mayor o menor grado, frescos en la memoria del pueblo inglés—, ésta forma parte de la atmósfera teatral que Shakespeare creó en *Ricardo III* para mantener el interés de la audiencia hasta el desenlace, ya conocido por todos.

El fatalismo senecano, producto del pensamiento filosófico conocido como estoicismo¹³ —cuyos orígenes datan del siglo II a. C.— y al cual el dramaturgo

¹³ German Viveros, en su introducción a las *Tragedias* de Séneca comenta: "A lo largo del siglo I de nuestra era, la filosofía fue objeto de amplio y cuidadoso estudio, particularmente en lo que se refería a su repercusión moral. [...] Los estoicos aspiraban a orientar la existencia humana por medio de la evolución moral del individuo, a la que consideraban su salvación. En Roma alcanzó su mayor grado de desarrollo por la primordial actividad de pensadores como Lucio Anneo Séneca [...] Para los estoicos era fundamental para la conducta humana el vivir en armonía con la naturaleza y de conformidad con el orden universal. De tales principios derivaban los conceptos estoicos de libertad, deber, desgracia y felicidad. Alcanzar esta última

romano se adhiere, ve al destino —y por consecuencia a la muerte misma— como algo ineludible que el hombre debe aceptar tal y como es. Por su parte, el ‘fatalismo’ isabelino —influenciado grandemente por la cosmovisión medieval inmediata anterior— está imbuido de reverencia, desesperanza y temor hacia lo desconocido. Es por ello que algunos de los personajes de Shakespeare muestran esa tendencia; sin embargo, el autor ha dotado a otros con la visión senecana de respetar y asumir lo que el destino les tiene señalado. Prueba de ello son las palabras del rey Eduardo IV, hermano de Ricardo, al momento de vencer a Enrique VI: “What fates impose, that men must needs abide; / It boots not to resist both wind and tide.” (*Henry VI part 3*, IV. iii. 58-59). Así también la reina Margarita, en un vano intento por recuperar la corona para su hijo Eduardo, único vástago de Enrique VI y último descendiente de Lancaster, increpa al ejército que ha reunido con las siguientes declaraciones: “Why, courage, then! What cannot be avoided / ‘Twere childish weakness to lament or fear.” (*Henry VI part 3*, V. iv. 37-38). La utilización de frases aforísticas para efectos doctrinales no fue obra exclusiva de Séneca, ya que éstas provienen de diferentes épocas y culturas. Sin embargo, fue este autor el que las utilizó profusamente dentro de sus obras para difundir los preceptos morales de la filosofía estoica, distinguiéndolas de las sentencias con tinte religioso de los autores clásicos griegos.

En el siglo XVI, al cobrar popularidad las obras del dramaturgo romano, sus sentencias fueron copiadas por los dramaturgos ingleses —a veces al pie de la letra en latín, o con una pequeña variación, como la utilizada por Thomas Kyd: *Per scelus semper tutum est sceleribus iter*. (*The Spanish Tragedy*, III. xiii. 6), de la

equivalía a ser indiferente a cualquiera de las circunstancias que afectarían el ánimo de los individuos, además de aspirar ellos a una vida austera que sometiera las pasiones y los sentidos; todo esto considerado desde el pragmatismo ecléctico y la confianza en el libre arbitrio del hombre, que caracterizaron el estoicismo romano.” *Ibid.*, p. XXIII.

original de Séneca: *per scelera semper sceleribus tutum est iter*.¹⁴ (*Agamenón*, verso 115). Otras veces, las mismas frases fueron traducidas y utilizadas por diferentes autores (como la sentencia arriba mencionada); ejemplo de ello lo tenemos en *Macbeth*, cuando el personaje Macbeth expresa: “Things bad begun make strong themselves by ill.” (Shakespeare. *Macbeth*, III. ii. 55). No obstante las diferentes interpretaciones a las frases senecanas —de las que autores isabelinos como el propio Shakespeare acuñaron nuevas sentencias—, éstas conservan la idea original, lo que prueba la universalidad de la frase aforística primera.

Otro ejemplo lo encontramos en la autoconciliación de Ricardo en los versos “[...] But I am in / So far in blood that sin will pluck on sin.” (*Richard III*, IV. ii. 63-64) y su antítesis, en la reflexión de Tiestes: “¿Quién compensa un crimen con otro crimen?” (*Tiestes*, verso 1103). Mientras que Tiestes cuestiona la futilidad del acto vengativo, Ricardo considera vano sustraerse de cometer actos criminales. De la reflexión hecha por Tiestes para no cometer un crimen, así como del razonamiento absurdo con el que Ricardo se justifica para cometerlo, se desprende una enseñanza moral.

Otro ejemplo de frases antitéticas lo tenemos en la sentencia expresada por Ricardo “All unavoided is the doom of destiny.” (*Richard III*, IV. iv. 218), y la máxima moral proferida por Medea: “Reinos injustos jamás permanecen a perpetuidad” (*Medea*, verso 196). Ricardo, cínicamente, responsabiliza al destino del brutal fin de sus sobrinos (desentendiéndose de su participación en éste); Medea sentencia, acorde con la visión filosófica de Séneca, que el destino del hombre lo determinan sus propios actos. Sobre este punto, cabe agregar que el dramaturgo romano ya denuncia en sus obras un alejamiento de las concepciones griegas clásicas, las cuales consideran que la voluntad y la participación de los dioses en el devenir humano es determinante; por ello, los personajes

¹⁴ Germán Viveros nos ofrece su traducción a este verso proveniente de la obra “Agamenón” de Lucio Anneo Séneca: “a través de crímenes, siempre es seguro el camino a crímenes” en *Tragedias*, tomo II, Óp. cit., 54.

protagónicos de Séneca pudieran considerarse el antecedente de aquéllos que figuran en la literatura y pensamiento modernos.

Otro recurso, la *stichomythia*¹⁵ o diálogo alterno usado por Séneca, influyó grandemente en los dramaturgos isabelinos quienes vieron en su uso un sinfín de posibilidades para dotar a sus personajes con discursos breves pero cargados de ironía, comicidad, pasión, etcétera. Tomemos un diálogo alterno entre Atreo y su hermano Tiestes, en la tragedia que lleva el nombre de éste último:

Atreo
Este reino recibe a los dos.
Tiestes
Creo que es mío, hermano, todo lo que es tuyo.
Atreo
¿Quién dice 'no' a los dones de la fortuna que irrumpen?
Tiestes
Todo el que ha experimentado cuán fácilmente desaparecen.
Atreo
¿A tu hermano impides apoderarse de ingente gloria?
Tiestes
Tu gloria ya ha sido alcanzada, resta la mía: yo tengo firme decisión de rechazar los reinos.
Atreo
Dejaré mi parte si no recibes la tuya.
Tiestes
La recibo.

(versos 534-543)

El diálogo anterior muestra a Tiestes arrepentido de haber usurpado, tiempo atrás, la parte que le correspondía a su hermano del reino de su padre. Tiestes intenta la reconciliación con su hermano. Atreo finge ofenderse ante el rechazo de Tiestes

¹⁵ El término *stichomythia* proviene del griego *stikos* (verso) y *mythos* (relato). Patrice Pavis nos da la siguiente definición: “[Es el] rápido intercambio verbal entre dos personajes (algunos versos o frases, un verso, incluso dos o tres palabras), por lo general en un momento particularmente dramático de la acción. La *stichomythia*, presente en el relato griego y latino, experimentó en los siglos XVI y XVII cierto auge al ser empleada en los momentos emotivos de la obra. La *stichomythia* produce el efecto de un duelo verbal entre los protagonistas en el clímax del conflicto. Da una imagen elocuente de la contradicción de los discursos y puntos de vista.” Óp. cit., p. 463-464.

de reinar a su lado. Las respuestas de carácter agresivo de Atreo, al tiempo que buscan desarmar los argumentos de aquél y atraerlo a sus dominios, esconden una ira profunda. En *Ricardo III* hay varios ejemplos del uso de *stichomythia*. He aquí el diálogo sostenido entre Ricardo y Lady Ana cuando éste la está seduciendo:

Ana
I would I knew your heart.
Ricardo
'Tis figured in my tongue.
Ana
I fear me both are false.
Ricardo
Then never man was true.
Ana
Well, well, put up your sword.
Ricardo
Say then my peace is made.
Ana
That shalt thou know hereafter.
Ricardo
But shall I live in hope?
Ana
All men, I hope, live so.

(I. ii. 196-203)

El ritmo acelerado del diálogo alterno entre Ana y Ricardo parece envolver a Ana quien, despertada su vanidad y sin tiempo para reflexionar sobre los motivos del protagonista, cae en las redes de la manipulación de su futuro esposo y verdugo. Previo a esta escena, Ricardo ha expresado —en soliloquio— su intención de casarse con Lady Ana, a fin de consolidar su posición para cuando se adjudique la corona; por lo tanto, la audiencia ya conoce la razón del acecho del villano a su víctima. La ironía dramática de la escena en cuestión se enfatiza por la rapidez con la que Ricardo desarma los argumentos de la doliente viuda. Otro ejemplo del uso de este recurso retórico se encuentra en el duelo verbal que se establece entre Ricardo y la viuda de Eduardo IV, cuando Ricardo le informa de su intención de tomar por esposa a su sobrina Isabel:

Ricardo
 Wrong not her birth; she is a royal princess.
 Isabel
 To save her life I'll say she is not so.
 Ricardo
 Her life is safest only in her birth.
 Isabel
 And only in that safety died her brothers.
 Ricardo
 Lo, at their birth good stars were opposite.
 Isabel
 No, to their lives ill friends were contrary.
 Ricardo
 All unavoided is the doom of destiny.
 (IV. iv. 212-218)

Ricardo pretende minar la resistencia de su cuñada pero, a diferencia de Ana, Isabel resulta un adversario formidable. A medida que el duelo verbal se prolonga, los intercambios en el diálogo se acortan para resaltar, no solo el arte de la manipulación por parte de Ricardo, sino también la sagacidad con la que Isabel se resiste a ella. La viuda de Eduardo IV finaliza cada intercambio esticomítico con un juicio que, evidentemente, impugna los juramentos falsos con los que Ricardo intenta persuadirla:

Ricardo
 Now, by the world—
 Isabel
 'Tis full of thy foul wrongs.
 Ricardo
 My father's death—
 Isabel
 Thy life hath it dishonour'd.
 Ricardo
 Then by my self—
 Isabel
 Thy self is self-misus'd.
 Ricardo
 Why then, by God—
 Isabel
 God's wrong is most of all:
 (IV. iv. 374-377)

La escena termina con la exclamación de Ricardo “Relenting fool, and shallow, changing woman!” (*Richard III*, IV. iv. 431), verso que muestra el menosprecio que Ricardo siente por la mujer (uno de los rasgos característicos de Vicio), en lo que parece una victoria más de sus manipulaciones. Respecto al éxito o al fracaso del propósito de Ricardo, Hammond nos informa en la nota al pie de página correspondiente: “Commentators have laboured to settle the impossible, whether Elizabeth’s acceptance was real or feigned. [...] Shakespeare offers no unambiguous clues.” (Hammond, 2004: 296). Queda al lector/espectador reflexionar acerca de las verdaderas intenciones de Isabel y, por lo tanto, decidir quién es el vencedor de este duelo verbal. Nótese la similitud de estilo en el intercambio anterior entre Ricardo e Isabel con el diálogo esticomítico entre los personajes de Medea y su nodriza. Ésta última intenta, a través de advertencias puntuales, disuadir a su señora:

Nodriza	El rey ha de ser temido.
Medea	Rey había sido mi padre.
Nodriza	¿No temes sus armas?
Medea	Aunque hayan brotado de la tierra.
Nodriza	Morirás.
Medea	Lo deseo.
Nodriza	Huye
Medea	Me arrepentí de una huida.
Nodriza	Medea...

(versos 168-171)

A las razones que la nodriza le da para no actuar irracionalmente, Medea contrapone sus motivos para hacerlo. La brevedad del intercambio oral trasluce una fuerte, pero refrenada, carga emotiva en ambos personajes. Las sentencias

emitidas en ambos diálogos apuntan hacia un fin didáctico: en *Medea*, Séneca hace un llamado a la templanza en el individuo; en *Ricardo III*, Shakespeare parece prevenir contra la falsedad contenida en los juramentos.

Otro elemento dramático favorecido por los dramaturgos ingleses fue la inclusión de fantasmas en el *dramatis personae* de las obras isabelinas; sin embargo, no es ésta una creación de Séneca. Ya se da la irrupción de los elementos sobrenaturales en la literatura clásica griega¹⁶. Las apariciones de espectros tienen lugar en las narraciones de Homero (siglo VIII a. C.); de Esquilo (524-456 a. C.); de Sófocles (496-405 a. C.); y de Eurípides (486-407 a. C.)¹⁷. Séneca, siguiendo la tradición heredada de la literatura clásica griega, incluyó en el *dramatis personae* de algunas de sus tragedias las apariciones sobrenaturales de personajes provenientes del inframundo, práctica que fue utilizada en la dramaturgia isabelina varios siglos después.

En *Tiestes*, la función de la sombra de Tántalo, padre de Tiestes y de Atreo, es profetizar la tragedia que se cierne sobre su hijo Tiestes y los hijos de éste a causa de Atreo. En *Agamenón*, la sombra de Tiestes regresa al mundo de los vivos para atestiguar el asesinato de Agamenón (hijo de Atreo) a manos de su esposa Clitemnestra. En *Ricardo III*, previo a la batalla contra Richmond y su ejército en Bosworth, Ricardo es acosado en su sueño por la aparición de los fantasmas de todos aquellos personajes que, uno tras otro, perdieron la vida

¹⁶ Mercedes Aguirre Castro, en su ensayo *Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía* argumenta: “Haciendo una previa consideración sobre los casos en los que tradicionalmente –según las creencias griegas– los muertos podían volver a la tierra, sabemos que eran los muertos prematuros, los que morían violentamente, o los que no habían sido enterrados debidamente, los que se suponía que tenían capacidad de regresar y aparecerse a los vivos. Sobre esta misma idea podemos clasificar también a los espectros dramáticos, según la actitud o la forma en que se presentan y su papel en la obra. En ellos vemos ya cómo el tipo de muerte afecta a su condición en el mundo subterráneo y a su intención de aparecerse a los vivos.” (2006: 108).

¹⁷ Mercedes Aguirre Castro cita los siguientes ejemplos: el fantasma de Patroclo en *La Iliada* de Homero; el de Clitemnestra en *Euménides* de Esquilo; el de Layo en *Edipo Rey* de Sófocles; y el de Polidoro en *Hécuba* de Eurípides. *Ibid.*, 114-117.

debido a sus maquinaciones. He aquí las profecías de los espíritus de sus sobrinos, los príncipes Eduardo y Ricardo:

Dream on thy cousins, smother'd in the
Tower:
Let us be lead within thy bosom, Richard,
And weigh thee down to ruin, shame, and death;
Thy nephews' souls bid thee despair and die.
(V. iii. 151-155)

A diferencia de Séneca, cuyos personajes sobrenaturales se comunican no solo con los vivos, sino también con los dioses y los semidioses, los fantasmas de Shakespeare tienen la facultad de transmitir su mensaje únicamente a los personajes vivos; mas sus profecías contienen mensajes nefastos como también venturosos augurios. Es así que los fantasmas de los príncipes Eduardo y Ricardo, inmediatamente después de maldecir a su tío Ricardo, ofrecen sus buenos deseos a Richmond, mientras éste duerme:

Sleep, Richmond, sleep in peace, and
Wake in joy;
Good angels guard thee from the boar's annoy.
Live, and beget a happy race of kings;
Edward's unhappy sons do bid thee flourish.
(V. iii. 156-160)

El paso de los fantasmas de un lado a otro del campo de batalla refuerza la atmósfera de sobrenaturalidad de esta escena e intensifica, además, el efecto dramático que produce en la audiencia la presencia y la función de estos personajes dentro de la obra. En el caso de Ricardo, los fantasmas de sus víctimas —como almas en pena¹⁸— buscan minar la confianza del villano en la victoria al recordarle sus acciones ruines y vaticinarle que pagará con la muerte su

¹⁸ Jacques le Goff, historiador francés cuya obra *El Nacimiento del Purgatorio* ubica la aparición del concepto del purgatorio en el último tercio del siglo XII, comenta: “Las concepciones espirituales del cristianismo medieval, edificadas en parte sobre el *neoplatonismo*, exaltaron la importancia de las visiones del Más Allá, dándole a las apariciones una gradual autonomía respecto de los poderes de Dios para retenerlas en el Paraíso o en el Infierno. Este proceso —que exacerbó la presencia del mundo espectral en la cultura occidental— se encuentra íntimamente relacionado con la invención de un tercer espacio imaginario de la geografía de ultratumba: el Purgatorio.” (1981: 336).

crueledad; con respecto a Richmond, la función de los espíritus se asemeja a la de ángeles que cuidan y desean el bienestar de aquél que desafía al tirano. En *Ricardo III*, la presencia de estos seres insustanciales en el mundo de los vivos va acorde con el pensamiento isabelino acerca de la dualidad entre el mundo real y el mundo espiritual. En su ensayo *Shakespeare and the thought of his age*, W. R. Elton comenta:

[...] for Shakespeare and his audience, a prevailing intellectual mode differing from our own was the analogical. Though an analogical world-view relating God and man, inherited from the Middle Ages, was in process of dissolution, the analogical habit of mind, with its correspondences, hierarchies, and microcosmic-macrocosmic relationships survived.

(Elton, 1984: 180-181)

Por lo tanto, la presencia de los fantasmas como espectros dramáticos dentro del mundo de los vivos complementa la función profética del personaje de la reina Margarita, y refuerza el sentido de la némesis que aguarda al protagonista. Más aún, la representación en un mismo plano del villano Ricardo y el héroe en ciernes Richmond evoca el patrón desarrollado en las “morality plays” de la lucha entre el bien y el mal. El resultado de esta lucha será el restablecimiento del orden en el mundo de los vivos y por ende, en el de los muertos.

Una característica esencial de las tragedias de Séneca es que en ellas abundan las acciones violentas y el derramamiento de sangre. Cunliffe cita el comentario de Nashe¹⁹, escrito en el prefacio de la obra *Menaphon* de Robert Greene en 1589:

It is a common practise now a daies amongst a sort of shifting companions to ... busie themselves with the indeuors of Art, that could scarcelie Latinize their neckeverse if they should haue the neede; yet English *Seneca* read by candle light

¹⁹ A propósito de Thomas Nashe (1567 – 1601), *The Oxford Anthology of English Literature* nos dice: “Novelist, pamphleteer, and master of splendid prose invective, Nashe was one of the bright young “University wits” –including Robert Green, George Peele, Marlowe, [...] who flourished in the 1590’s and many of whom died young.” (1973: 614).

yeeldes manie good sentences, as *Bloud is a begger*, and so fourth.

(Nashe en Cunliffe, 2012: 2)

De esta influencia, surge la “tragedia sangrienta” en el periodo isabelino, dentro de la cual parece dársele escaso valor a la vida de los seres humanos. En *Ricardo III*, por ejemplo, el personaje de Ricardo da la orden: “Chop off his head” (*Richard III*, III. i. 193) para desembarazarse de Hastings; así también, al enterarse que Stanley se niega a unirse a él en la batalla final, da la misma orden: “Off with his son George’s head!” (*Richard III*, V. iii. 345) para vengarse de la traición.

Séneca creó tragedias cuyas tramas giran alrededor de personajes que, llevados por una pasión sin límites, son capaces de realizar acciones monstruosas, las que ocurren en el escenario. A diferencia de Séneca, en *Ricardo III* únicamente el ataque (con dagas) al duque de Clarence (hermano y víctima de Ricardo) y la muerte del propio Ricardo son escenificados; el resto de las acciones terribles orquestadas por el tirano nos las da a conocer Shakespeare a través del discurso dramático entre los diferentes personajes. No obstante, es indudable que la trama de la obra avanza en medio del derramamiento de sangre.

A Séneca se debe la creación del villano como protagonista. De las nueve tragedias, *Tiestes* y *Medea* son las dos obras cuyas tramas giran alrededor de la acción de un villano. De entre las pasiones que el dramaturgo romano retrata, la venganza es recurrente, mas ésta es tratada no como un deber sagrado, sino como un deseo pecaminoso. Séneca, a través del soliloquio²⁰, utiliza el recurso

²⁰ Para este ensayo, se ha recurrido a la definición del término hecha por Patrice Pavis: “El *soliloquio*, del latín *solus*, solo, y *loqui*, hablar, es el discurso que una persona mantiene consigo misma. El *soliloquio*, aún más que el *monólogo*, remite a una situación en que el personaje medita acerca de su situación psicológica y moral, exteriorizando así, gracias a una convención dramática, lo que permanecería como simple monólogo interior. La técnica del soliloquio revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje: de ahí su dimensión épica (narrativa) (poética) y lírica y su aptitud para convertirse en un ‘fragmento selecto’ separable de la obra con un valor autónomo. Lo justifican y aportan ciertas situaciones donde puede ser pronunciado de una forma verosímil: momento de búsqueda de sí mismo del héroe [o del villano], diálogo entre dos exigencias morales o psicológicas que el sujeto está obligado a formular en voz alta (*dilema*). La

de la introspección tanto en víctimas como en villanos para mostrar el sufrimiento, la crueldad o la lujuria que gobierna sus corazones y sus mentes.

En la tragedia *Tiestes*, es Atreo, hermano de Tiestes, quien desata el sangriento conflicto; su personalidad despiadada y su prominencia dentro de la obra lo señalan como uno de los antecedentes del villano protagonista del drama isabelino. Cuando termina el diálogo entre la sombra de Tántalo y la Furia, en lo que puede considerarse como el primer acto, encontramos a Atreo en soliloquio y enseguida se convierte en el centro de interés, porque sus palabras desbordantes de odio anuncian su determinación de vengarse de su hermano Tiestes quien usurpó el trono a la muerte su padre:

Atreo

Vamos, alma mía, haz lo que ninguna posteridad apruebe, pero que ninguna lo calle. Hay que atreverse a algo impío, atroz, cruento; a cosa tal, que mi hermano prefiera que sea suya. No te vengas de los crímenes, si no los aventajas.

(versos 192-196)

Si hay razones que justifiquen el deseo de venganza de Atreo, éstas se eclipsan a causa de la crueldad con la que asesina a sus sobrinos, incita a Tiestes a beber en demasía para, acto seguido, orillararlo a cometer antropofagia con sus propios hijos. Como último ultraje, Atreo se vanagloria de su éxito:

Tiestes

Si a mis hijos, como padre, inhumar y al fuego último quiero entregar, yo debo ser cremado. [...]

Atreo

Ahora alabo mis manos, ahora ha sido dada a luz la verdadera palma. Yo habría desperdiciado mi crimen si no te dolieras así.

(versos 1089-1098)

única condición para su éxito es que sea lo suficientemente elaborado y claro para superar el estatuto de monólogo y de flujo de la conciencia 'inaudible'." Óp. cit., p. 462.

El dolor de Tiestes es inconmensurable; en cuanto a Atreo, éste no recibe el castigo a sus horrendos crímenes; el hecho de que la terrible acción final sea exitosa fortalece el sentido trágico de la obra.

En *Medea*, al igual que Atreo en *Tiestes*, Medea es el centro de interés a partir del soliloquio inicial en el que el personaje pide a los dioses la ayuden a llevar a cabo su venganza contra Jasón, antiguo esposo y padre de sus hijos, quien la ha abandonado para contraer nuevas nupcias:

Medea

Dioses conyugales, [...] y a los dioses por los que Jasón me juró, y a los que es lícito suplicar [...] Ahora, ahora acudid, diosas vengadoras del crimen, [...] dad a la cónyuge nueva muerte violenta, y muerte violenta al suegro y a la regia estirpe. A mí me queda suplicar algo peor para mi esposo: que viva, que por ciudades ignotas vague indigente, exiliado, asustado, aborrecido, [...] Engendrada ya, engendrada ha sido la venganza, yo la engendré.

(versos 1-25)

Después de asesinar a Creúsa, la recién desposada mujer de Jasón, Medea asesina a sus propios hijos para causar en él la más terrible de las desdichas; y cuando su venganza llega a término, parte hacia los cielos en un carro alado:

Medea

Disfruta el lento crimen, no te precipites, dolor: mío es un día, del tiempo acordado nos servimos.

Jasón

Infame, a mí mismo márame.

Medea

[...] Recibe ahora a tus hijos, padre (arroja los cadáveres desde arriba); yo en medio de los aires seré transportada por un carro alado.

Jasón

Por altos espacios ve, entre el sublime éter, atestigua que dioses ningunos hay por donde eres transportada.

(versos 1016-1027)

Medea huye victoriosa, pero el castigo que inflige a Jasón a ella la deshumaniza. Según Séneca en su *Tratado de la Clemencia*: “Es de mujeres arrebatarse por la ira, y de fieras, y no de las más generosas, morder y encarnizarse en los caídos.”²¹ (1974: 353). Es precisamente esta pasión malsana, desbordada, la esencia de esta tragedia. El arrebatado irracional sustenta el acto del fratricidio cometido por la protagonista, tornándola en un villano brutal; y hace de Jasón y de los hijos de ambos, figuras trágicas dentro de la obra. Las palabras de Jasón le hacen saber que su crimen no encontrará el perdón de los dioses. La formulación de la sentencia, al final de la obra, es de una fuerza abrumadora.

A través de desenlaces como los dos anteriores, Séneca se niega a dar a la tragedia la apariencia de un esquema definitivo y resuelto. Es indudable que el éxito en el proceder de villanos protagonistas como Atreo y Medea causa un efecto impactante en el espectador porque va en contra de la noción de justicia, y hace de los crímenes cometidos por los villanos eventos imborrables. Tragedias como éstas fueron los modelos a imitar por parte de los dramaturgos isabelinos para quienes Séneca ejercía fascinación. Shakespeare, en los comienzos de su carrera como dramaturgo, retoma el tema de *Tiestes* con la obra *Tito Andrónico*.

Aunque más tarde Shakespeare incluye nuevamente el acto fratricida en *Ricardo III*, en ésta —así como en sus subsiguientes obras— el autor subvierte el estilo sensacionalista de Séneca de impresionar al espectador mediante la exultación del villano en su excesiva crueldad. Shakespeare, en cambio, nos impresiona con la fuerza de carácter que emana de sus personajes. En *Ricardo III*, la inquebrantable resolución del personaje de Ricardo está dirigida a la

²¹ Germán Viveros, en su introducción a las obras de Séneca, nos ofrece un breve análisis en relación a la opinión que el dramaturgo romano tenía de la mujer: “La voluntad de perdonar en *Medea* se da siguiendo el pensamiento estoico senecano, que espera la virtud sólo de parte del hombre sabio, quien siempre aplica su razón, la que ha de llevarlo a la bondad y honestidad. En este sentido, Medea no puede perdonar, pues su afecto desordenado obnubila su razón y la aleja de la virtud, mostrándola así como un ser tan desprovisto de cualidades anímicas, que incluso harían pensar en la voluntad senecana de presentar la figura femenina, en general, como la de alguien incapaz de alcanzar la suma virtud y, en cambio, como el más idóneo para sufrir sin paciencia ni resignación.” Óp. cit., p. LV.

obtención del poder absoluto que la corona de Inglaterra representa, y no en la aniquilación de sus enemigos. En lugar de un espectáculo excesivamente sangriento, Shakespeare logra el efecto trágico a través de la caracterización del personaje y del discurso dramático; éste último hace saber al lector/espectador de las acciones atroces de sus villanos protagonistas (o secundarios) “ejecutadas” fuera del escenario.

Existe una diferencia fundamental en el desarrollo de la tragedia isabelina con respecto a la tragedia senecana: al final de la trama, los villanos protagonistas o secundarios jamás escapan a la justicia de los hombres ni al poder divino. Los dramaturgos del Renacimiento inglés reconocieron que el sentido moral del espectador demandaba ser satisfecho, si no elevado, por lo que los villanos de sus obras debían perecer antes de la caída del telón. En *Ricardo III*, Shakespeare se sirvió de los datos históricos que registran el fin del rey Ricardo III —último rey inglés que sucumbió en un campo de batalla— para dar a su villano protagonista el esperado castigo a sus crímenes.

En el último cuarto del siglo XVI, cuando el uso de temas desbordantes de sangre y violencia al estilo de Séneca seguía en boga y, aunque menguante, la temática de la lucha entre el bien y el mal de las “morality plays” persistía, llegó hasta los dramaturgos isabelinos la influencia de una corriente del pensamiento político allende sus fronteras. Este tercer eslabón al que se unieron las “morality plays” y las tragedias de Séneca para dar vida al típico villano isabelino es la doctrina política de Nicolás Maquiavelo²².

²² Niccolò di Bernardo dei Machiavelli (1469-1527), diplomático, funcionario público, filósofo político y escritor florentino. Nota de la autora.

Capítulo III

La influencia de la doctrina de Maquiavelo en el drama isabelino

Este eslabón —de naturaleza indirecta pero determinante en la producción de obras para el teatro isabelino— es la obra *El príncipe* de Maquiavelo, escrita en 1513 y dedicada a Lorenzo de Médicis. La impresión póstuma de *El príncipe* fue decretada por el papa Clemente VII en 1531 y publicada en 1532.

El manuscrito de *El príncipe* en los años previos a su publicación no había generado polémica. Cuando Maquiavelo escribió su obra, los Médicis eran protectores de la república de Florencia, mas en la época de su difusión en forma impresa, ya se habían convertido en gobernantes opresivos de la sociedad florentina; de igual manera, la Iglesia de Roma, que había estado inmersa en la lucha por la supremacía política sobre los estados italianos, con el movimiento de Reforma iniciado en Alemania dedicó su atención a combatir cualquier publicación que considerase subversiva. Maquiavelo acusa a la iglesia católica de ser la ruina de Italia,²³ acusación que en vida del autor no causó gran revuelo; sin embargo, a mediados del siglo XVI, los comentarios subversivos contenidos en su obra minaban la autoridad de la Iglesia de Roma.²⁴ Más aún, la doctrina política contenida en *El príncipe* desatiende los preceptos religiosos que promueven la existencia de la conciencia como elemento regulador de las acciones del hombre y el ejercicio de la virtud. Como consecuencia de todo ello, veintiocho años después de salir a la luz, el papa Pablo IV prohibió su publicación y difusión.

Respecto al tema de la virtud, Maquiavelo desarrolla en *El príncipe* dos visiones contradictorias; por un lado, afirma que todo príncipe debe ser virtuoso;

²³ Véase a Nicolás Maquiavelo, capítulo “Los principados mixtos” en *El príncipe*. (2001: 39-48).

²⁴ Véase a Alejandro Alfredo Fonseca Acosta, “Acontecimientos relevantes en el entorno europeo”, capítulo 1.1, de su tesis *La noción del bien común en Machiavelli: Il Principe e I discorsi sopra la prima deca de Tito Livio*. (2008: 3).

por el otro lado, que el príncipe debe, ante todos, parecer virtuoso. Alejandro A. Fonseca, en el capítulo “Constantes temáticas: la virtù, la fortuna, la necessitá, la prudencia, el poder” de su tesis *La noción del bien común en Machiavelli: Il Principe e I discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* nos dice:

Para Maquiavelo, la virtud se vuelve una capacidad de aprovechamiento de las condiciones que se presentan, una reacción precisa a ellas y una previsibilidad que busque acomodarlas mejor de acuerdo a un interés específico. [...] La virtud no se reduce sólo a un mero oportunismo, sino que logra sacar el mayor provecho de la fortuna cuando despliega una serie de atributos (propios de la virtud) como son firmeza, audacia y rapidez en la ejecución o en la resolución: sólo en las decisiones rápidas y seguras está la virtud del político y nada existe más nocivo que las deliberaciones ambiguas o lentas y tardas. [...] Maquiavelo considera a la virtud como posibilidad real de solución a una situación caótica extrema en cualquier estado.

(Fonseca, 2008: Capítulo II.1, 31-32)

La teorización de la virtud basada en una ética religiosa pero adecuada a un interés más mundano (justificada por el creciente secularismo), provocó también la hostilidad de los protestantes. Los protestantes radicales ingleses conocidos como puritanos consideraron a Maquiavelo la encarnación del diablo y a su obra *El príncipe* la fuente de la corrupción en los sistemas de gobierno. Clarence Valentine Boyer, en su ensayo *The Villain as Hero in Elizabethan Tragedy*, cita el comentario que el crítico T. B. Macaulay elabora en la obra de su autoría *Machiavelli, Critical and Historical Essays*:

The terms used to describe him [Machiavelli] would seem to import that he was a tempter, the evil principle, the discoverer of ambition and revenge, the original inventor of perjury, and that, before the publication of his fatal *Prince*, there had never been a hypocrite, a tyrant, or a traitor, a simulated virtue, or a convenient crime.

(Macaulay en Boyer, 2012: 32)

Con particular encarnizamiento, los jesuitas quemaron la efigie de Maquiavelo en la plaza de Ingolstadt (en la provincia de Baviera, Alemania) por considerar al

autor florentino “coadjutor del demonio”, y la Iglesia Católica incluyó, en 1559, las obras de Maquiavelo en el *Índice*.²⁵ Al estar la doctrina de *El príncipe* totalmente alejada de los tratados humanísticos y medievales que la habían precedido, fue vilipendiada no sólo por partidarios de la Iglesia de Roma, sino también por los partidarios de la Reforma. Al respecto, Boyer nos dice:

The French Huguenots, avowed enemies of despotism, were the most severe in their attacks. Gentillet, in particular, by an unfair but sensational selection of maxims, increased the feeling of colossal wickedness with which the name of Machiavelli was associated. His book [was] popularly known as [the] *Anti-Machiavel* [...] He [Gentillet] accuses the Florentine of atheism, ignorance, cruelty, tyranny, usury, and of every detestable vice.

(Boyer, 2012: 33)

Boyer comenta que es el editor L. A. Burd²⁶ quien adscribe a la obra de Innocent Gentillet²⁷ el surgimiento del término “maquiavelismo”. En 1579, la obra de Gentillet fue traducida al inglés. Antes de su publicación, las referencias a la doctrina de Maquiavelo en la literatura inglesa no mostraban una interpretación desfigurada. Es a partir de la extracción de las máximas contenidas en *El príncipe*, y a su impugnación, que la atención de los lectores de la época fue captada y el epíteto “maquiavélico” empezó a ser usado para describir al individuo astuto o hábil para conseguir algo con engaño y falsedad. Los principios de la doctrina política de *El príncipe* sacados del contexto para el cual fueron

²⁵ Giuliano Procacci, en su Introducción a *El príncipe* nos informa: “El *Índice* se refiere a la lista de libros que las autoridades eclesiásticas prohibían a los católicos leer o retener sin autorización. El *Índice* fue publicado por el Santo Oficio para dar a conocer que ciertos libros eran juzgados por autoridades competentes de la Santa Iglesia como dañinos a la fe por ser contrarios a las enseñanzas de la fe o moral, porque desacreditaban a la Iglesia, o porque podían confundir la fe de los creyentes.” (2001: 7).

²⁶ L. A. Burd, editor. *Il Principe*. Clarendon Press, Oxford, 1891. (Burd en Boyer. 2012: 33).

²⁷ Giuliano Procacci designa a la obra de Innocent Gentillet, *Discours sur les Moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un Royaume ou autre Principauté : Divisez en trois Parties : a savoir, du Conseil, de la Religion et Policie que doit tenir un Prince : Contre Nicholas Machiavel, Florentin. À Trèshaut et Trèshellustre Prince François Duc d’Alençon fils et frère de Roy*, publicada en 1576, como el primer “antimaquiavelo”. Óp. cit., p. 9.

elaborados se convirtieron en axiomas de conducta con los que se comparaba el proceder de personajes contemporáneos poderosos como César Borgia y Enrique VIII. Ello alentó la imaginación de los poetas para crear situaciones complejas que se originan del conflicto entre la voluntad y la conciencia del hombre, además de ilustrar y magnificar la fuerza del carácter producida por la cultivación de la *virtù*.

Fue así que surgió un tipo de villano diferente al hasta entonces conocido en las obras clásicas, en las “miracle plays” y en las “morality plays”. A este nuevo tipo de villano se le adscriben, además de cualidades como inteligencia, audacia y sagacidad, otras más de naturaleza pecaminosa según el punto de vista de los detractores de Maquiavelo. El crítico literario Edward Meyer explica:

[There were] four principal crimes ascribed to Machiavelli later on in the drama: poison, murder, fraud, and violence. Especially is poison to be noted; for the Florentine himself nowhere expressly recommends its use. It became, however, the prime factor in Elizabethan Machiavellism.

(Meyer, 2012: 25)

La razón por la cual se asocia a Maquiavelo con el uso del veneno o, al menos, con el consejo de tal práctica, se debe al conocimiento difundido de que la familia Borgia eliminaba a sus enemigos haciendo uso de éste, al igual que se sospecha que la muerte de César Borgia, en 1507, fue causada por envenenamiento.²⁸

A medida que la obra de Maquiavelo se difundía en Europa, su contenido – que promueve una política pragmática para la obtención y conservación de un principado, y la secularización del pensamiento político— generaba controversia en lo relacionado con las políticas de gobierno, la doctrina bíblica y la conciencia privada. El surgimiento del estudio de la política como ciencia proporcionó a los dramaturgos del Renacimiento inglés un extenso repertorio de situaciones para explotar las posibilidades dramáticas en las que la voluntad del individuo entra en

²⁸ Véase: “Los Estados pontificios” en la sección “Italia: el advenimiento de las ciudades-estado” del capítulo “La formación de Europa” en *Historia Universal. El tránsito a la Edad Moderna*. Vol. 4. Versión en lengua castellana de la obra *The Medieval and Renaissance World*. (1984: 25).

conflicto con su conciencia. Meyer y Boyer coinciden al afirmar que fue Marlowe el primer dramaturgo inglés en llevar al escenario al personaje de Maquiavelo. El prólogo de su obra *El judío de Malta* (1589), recitado por un personaje que se identifica con el nombre de Machevil, confirma la fama que Maquiavelo había alcanzado en el ámbito literario. He aquí un extracto:

Machevil

Albeit the world think Machevil is dead,
 Yet was his soul but flown beyond the Alps,
 [...]
 To some perhaps my name is odious,
 [...]
 Admired I am of those that hate me most.
 [...]
 I count religion but a childish toy
 And hold there is no sin but ignorance.
 [...]
 Many will talk of title to a crown;
 What right had Caesar to the empery?
 Might first made kings, and laws were then most sure
 When, like the Draco's, they were writ in blood.
 [...] I come not, I,
 But to present the tragedy of a Jew,
 Who smiles to see how full his bags are crammed,
 Which money was not got without my means.
 I crave but this: grace him [Barrabas] as he deserves,
 And let him not be entertained the worse
 Because he favours me.

(Prologue, 1-35)

El espíritu de Machevil, a diferencia de los fantasmas de las obras de Séneca, no forma parte del *dramatis personae* en *El judío de Malta* y, por lo tanto no tiene injerencia dentro de la trama; su participación se limita a dar un avance del carácter de Barrabás, villano protagonista de la obra. Los versos citados hacen referencia a los vicios y pecados que los partidarios de la Iglesia de Roma y los protestantes (por igual) atribuían a figuras públicas de la política contemporánea, en quienes los primeros creían ver la influencia de la doctrina de Maquiavelo. El personaje del prólogo llama la atención al hecho de que la fortuna de Barrabás fue obtenida a través de él, Machevil, de ahí que otros pecados como la avaricia y la

usura fueran asociados con el villano maquiavélico. Estas adiciones reflejan cómo la figura del villano isabelino se fue haciendo más compleja.

Los villanos maquiavélicos se caracterizan por seguir un camino trágico, trazado a partir de la ambición, el odio y la venganza; éstos intentan alcanzar un objetivo a partir del engaño, rompiendo todas las normas de la justicia y de la razón, y llevando a cabo acciones llenas de crueldad y violencia hasta que, finalmente, son aventajados y llevados a la ruina y a la destrucción. No es común que un personaje con estas características despierte en la audiencia compasión, solo desprecio y repulsión. No obstante, autores como Marlowe y Shakespeare crearon villanos cuya audacia, inteligencia y astucia para desplegar encanto y cometer fechorías —atributos que provienen de su *persona*²⁹ con la naturalidad que da el conocimiento de su propia habilidad— causan en el lector/espectador una impresión tal, que ésta bien puede traducirse en simpatía y admiración (y aún, en diversos grados de empatía). Un ejemplo de este tipo de villano lo encontramos en el personaje de Ricardo, duque de Gloucester, de la casa York.

²⁹ Alex Aronson, en el capítulo 1 “The Ego”, de la sección 1 “The Mask”, de su ensayo *Psyche & Symbol in Shakespeare*, cita la definición del término *persona* hecha por el psiquiatra Carl Gustav Jung: “An individual’s *persona* is his system of adaptation, or the manner he assumes in dealing with the world.” Aronson agrega en sus propias palabras: “It resembles the mask of the actor in ancient times insofar as it is meant to hide a man’s true face while it exhibits to the world that which one as well as others think one is.” (1972: 43).

Capítulo IV

Ricardo III, un villano maquiavélico

Ricardo III fue escrita alrededor de 1595; en ella, Shakespeare presenta a Ricardo, duque de Gloucester, con los atributos del villano maquiavélico. Para su creación, el autor se basó en el personaje histórico descrito en las crónicas de Holinshed,³⁰ quien a su vez se sirvió, principalmente, del trabajo de Tomás Moro.³¹ Las crónicas relatan, entre otras, las supuestas acciones que Ricardo III llevó a cabo para usurpar el reino a la muerte de su hermano Eduardo IV. El príncipe Eduardo, legítimo sucesor al trono y su hermano Ricardo, duque de York, desaparecieron en la fortificación conocida como “La Torre de Londres”; sus muertes fueron atribuidas a su tío, Ricardo. En la crónica correspondiente al personaje real, Ricardo III, aparece la siguiente información:

The duke of Glocester bare him in open sight so reuerentlie to the prince with all semblance of lowlinesse, that, from the great obloquie in which he was so late before, he was suddenlie fallen in so great trust, that at the councill next assembled he was made the onlie man, chosen and thought most meet to be protector of the king and his realme; so that (were it destinie or were it follie) the lambe was betaken to the wolfe to keepe.

(Holinshed, iii. 716)

La referencia al “cordero” y al “lobo” en la última línea, le da un toque siniestro a la descripción que Holinshed hace de Ricardo, duque de Gloucester. Es de suponer

³⁰ Raphaell Holinshed. 1578. *The Chronicles of England, Scotlande, and Irelande*. (El nombre de la obra consultada para la elaboración de esta tesina es *Holinshed's Chronicle*. 1955: 139).

³¹ El canciller Thomas More (1478-1535), hoy Santo Tomás Moro, fue decapitado por orden de Enrique VIII. La antología *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. I, ofrece un extracto de la crónica hecha por él titulada “From *The History of King Richard III.*” (1973: 570-575). Nota de la autora.

que Shakespeare vio en esa descripción abundante material para la creación de su villano protagonista, además, claro está, de los hechos históricos a los que hizo las adaptaciones necesarias para que su obra tuviera unidad y tensión dramáticas.

La caracterización³² de Ricardo comienza en *Enrique VI parte 2* (1591), que muestra a un guerrero diestro y valeroso de la casa York, durante el periodo de lucha civil conocido como “La guerra de las rosas”. En *Enrique VI parte 3* (1592 - 3), la caracterización de Ricardo se extiende para darnos a conocer la frustración que lo aqueja, debida ésta a la alteración morfológica congénita que padece:

Ricardo

Why then, I do but dream on sovereignty
 [...]
 I'll make my heaven in a lady's lap,
 And deck my body in gay ornaments
 And witch sweet ladies with my words and looks.
 O miserable thought, and more unlikely
 Than to accomplish twenty golden crowns!
 Why, Love forswore me in my mother's womb,
 And, for I should not deal in her soft laws,
 She did corrupt frail Nature with some bribe
 To shrink mine arm up like a withered shrub;
 To make an envious mountain on my back,
 Where sits deformity to mock my body;
 To shape my legs of an unequal size;
 To disproportion me in every part,
 [...]
 And am I then a man to be beloved?
 O monstrous fault to harbor such a thought!
 (*Henry VI part 3*, III. ii. 134-164)

³² Acerca de la *caracterización*, Patrice Pavis explica: “[Es la] técnica literaria o escénica utilizada para dar información acerca de un ‘personaje’ o de una situación. La caracterización de personajes es una de las tareas esenciales del dramaturgo. Consiste en ofrecer al espectador los medios para ver y/o imaginarse el universo dramático, y por lo tanto poder recrear un efecto de ‘realidad’ facilitando la credibilidad y verosimilitud del personaje y de sus aventuras. Al mismo tiempo, ilumina las motivaciones y las ‘acciones’ de los ‘caracteres’. Se extiende a lo largo de toda la obra, pues los caracteres evolucionan siempre levemente, pero es sobre todo acentuada y fundamental en la exposición e instalación de las contradicciones y conflictos. No obstante, jamás conocemos del todo la motivación y la caracterización de todos los personajes; y es una suerte, ya que el sentido de la obra es el resultado siempre incierto de esas caracterizaciones, y al espectador le corresponde elegir lo que le convenga y definir su propia visión de los caracteres.” Óp. cit. pp. 50-51.

A través de este soliloquio, el autor nos presenta la visión que Ricardo tiene de su propia deformidad; por lo tanto, cuando el personaje declara en forma estoica y llana: "I am myself alone." (*Henry VI part 3, V. vi. 83*) es posible que tal afirmación despierte en el lector/espectador simpatía hacia su persona. La sustracción social de la que Ricardo se siente víctima ha contribuido a generar en él un resentimiento contra aquéllos a quienes los tiempos de paz traen consigo diversión y solaz. El duque de Gloucester orienta sus ambiciones a objetivos más asequibles y, rotundamente, más audaces. Ricardo, hombre de acción y ambición políticas, es conocedor de sus virtudes en el campo de batalla, lo que nutre su secreta egolatría y, consecuentemente, refuerza su aislamiento social. Compárese su proceder con el consejo de Maquiavelo:

[El príncipe] no debe escuchar a nadie, debe llevar hasta el final aquello que ha deliberado, y mantenerse firme en sus decisiones. Quien no lo hace así, o se hunde a causa de los aduladores, o cambia tan a menudo de opinión por consultar distintos pareceres, que acaba por caer en poca estima.

(Capítulo XXIII, "Cómo evitar a los aduladores", p. 150)

El saberse física e intelectualmente diferente ha favorecido la indiferencia que Ricardo siente hacia el bienestar de los demás; el creerse único es un rasgo distintivo del personaje maquiavélico. A medida que progresa el soliloquio y el personaje de Ricardo descubre ante el lector/espectador un resquicio a su *persona* interior, éste se vuelve cada vez más verosímil. Queda atrás el personaje típico Vicio, y surge un personaje individual que muestra emociones humanas definidas, como son la frustración, la inseguridad y la ansiedad generadas por la obsesión que Ricardo tiene por el poder:

Ricardo

I'll make my heaven to dream upon the crown
 [...]
 And yet I know not how to get the crown,
 For many lives stand between me and home,
 [...]

Torment myself to catch the English crown:
 And from that torment I will free myself,
 Or hew my way out with a bloody axe.
 (*Henry VI part 3, III. ii. 168-181*)

La cualidad que resalta en Ricardo es la determinación; sabe que sus aspiraciones van en contra de las normas que rigen la sucesión al trono y se deleita en puntualizar las habilidades que posee para conseguir sus fines:

Ricardo

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 a 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.
 (*Henry VI part 3, III. ii.182-195*)

Al hacer alusión a personajes míticos como Ulises, Sinón y Proteo —quienes utilizaron su ingenio para engañar y vencer a sus enemigos—, Ricardo alardea de poseer esa capacidad histriónica y se asume como actor capaz de representar cualquier papel, según la ocasión, a fin de ocultar sus verdaderas intenciones. La función discursiva del soliloquio es dar a conocer al lector/espectador los sentimientos, pensamientos y planes del personaje de Ricardo, en base a la perspectiva que éste tiene de su mundo y de los personajes a su alrededor. Sin este recurso retórico, la información permanecería oculta al lector/espectador, sin dar lugar a la tensión dramática dentro de la obra; es decir, que al no ser generadas ciertas expectativas en la audiencia, las situaciones y conflictos derivados del proceder del villano protagonista serían una serie de eventos dispersos y no concatenados hacia un desenlace congruente con la trama.

Shakespeare hace al personaje de Ricardo, duque de Gloucester, poseedor de la *virtù* —la cualidad amoral que guía a los hombres a alcanzar su realización personal a través del logro de sus metas, sin importar que los medios utilizados se contrapongan a la moral de la sociedad. Es así que Ricardo se sabe poseedor de los atributos que, según la concepción popular que los isabelinos tenían del personaje maquiavélico, hacen a un príncipe exitoso: inteligencia para urdir y convencer; y, astucia para pretender, atraer, traicionar y asesinar. *El príncipe* menciona a hombres poderosos (entre ellos a César Borgia) contemporáneos al autor florentino y a Ricardo III, hecho que hace posible que, con toda naturalidad, en el verso ‘And set the murderous Machiavel to school’ (*Henry VI part 3*, III. ii. 193), el personaje se declare superior a Machiavel³³, la personificación no solo del conjunto de máximas extraídas de *El príncipe* y desfiguradas por Gentillet, sino del mal o “evil” en general.

Simultáneamente, este soliloquio cumple con la convención de las “morality plays” de presentar desde una etapa temprana de la obra a la personificación del mal. De igual manera, el personaje de Ricardo sigue la práctica de los villanos protagonistas senecanos de dar cuenta de sus planes a través de una amarga lamentación; sin embargo, su discurso no contiene un lamento, sino euforia por el porvenir retador que anticipa. De ahí el tono festivo con el que Ricardo se compara con otros personajes históricos y ficticios.

En *Enrique VI parte 3*, la ambición de Ricardo es presentada como fuerza generadora del proyecto para hacerse con el poder, revelando así la importancia que este personaje tendrá en la siguiente obra. En *Ricardo III*, Ricardo se convierte en el protagonista y la acción de los tres primeros actos gira alrededor

³³ Nótese la diferencia en la escritura entre el ‘Machevil’ de Marlowe y el ‘Machiavel’ de Shakespeare. Ello se debe, probablemente, a que ambos autores, aunque partieron de la concepción popular del villano maquiavélico, crearon “copias distintivas” —por llamarlas de algún modo— del personaje *tipo*, distinguiéndolos entre sí a partir del nombre propio. La últimas dos sílabas del ‘Machevil’ de Marlowe hacen una clara referencia al epíteto ‘evil’; mientras que el nombre escogido por Shakespeare proviene, posiblemente, del adjetivo derivado de ‘anti-machiavel’, nombre popular que se le dio a la obra de Gentillet (ya citada), misma que inició la campaña de descrédito a la(s) obra(s) de Maquiavelo, a fines del siglo XVI. Nota de la autora.

de la ejecución de sus planes para coronarse rey. El primer acto inicia con el soliloquio de Ricardo en el que, descubriéndose incómodo en tiempos de paz, con absoluta determinación exclama: “I am determined to prove a villain,” (*Richard III*, I. i. 30). Y, a continuación, como prueba de la resolución que lo impulsa, elimina a su hermano Jorge, duque de Clarence, quien —ante la inminente muerte de Eduardo IV— lo antecede en el orden de la sucesión:

Ricardo
 [...] this deep disgrace in brotherhood
 Touches me deeper than you can imagine.
 [Embraces Clarence, weeping.]

Clarence
 I know it pleaseth neither of us well.

Ricardo
 Well, your imprisonment shall not be long:
 I will deliver you, or else lie for you.
 (I. i. 111-114)

La ambigüedad o silepsis contenida en el verso “I will deliver you, or else lie for you” (I. i. 114) expresa dos enunciados totalmente opuestos; uno de ellos nos informa que Ricardo hará todo lo posible por liberar a su hermano Jorge o tomará su lugar en caso de fallar en la diligencia; el otro nos dice que el villano abandonará a su hermano o mentirá para que éste no sea eximido de culpa. Hammond nos informa al pie de página: “Equivocation is the chief characteristic of the Vice.” (Hammond: 2004: 132). Así, un rasgo lúdico emerge en la personalidad de Ricardo, con el que parece deleitarse al tender trampas y acorralar a sus víctimas. Es significativa la inclusión de la didascalia “Embraces Clarence, weeping” hecha (probablemente) por Shakespeare para acentuar el carácter hipócrita de Ricardo que, falto de afecto fraternal es, sin embargo, capaz de simularlo.

El fratricidio enfatiza la atmósfera de desorden que, al principio de la obra, se advierte a través del comentario de Ricardo sobre la actitud licenciosa del rey. La existencia de facciones dentro de la corte —originadas del antagonismo entre los allegados a Eduardo IV, y los parientes y favoritos de su esposa— agrava la tensión. Ricardo, poseedor de la *virtù*, toma ventaja de esta situación para

echarles en cara a los Woodville su antigua lealtad a la casa Lancaster y su reciente encumbramiento. Con el fin de ganar para sí mismo el favor de los nobles partidarios de la casa York, Ricardo exclama:

Ricardo

I cannot tell; the world is grown so bad
That wrens make prey where eagles dare not perch.
Since every Jack became a gentleman
There's many a gentle person made a jack.

Isabel

Come, come: we know your meaning, brother
Gloucester.

(I. iii. 70-75)

En relación con estos versos, Hammond comenta al pie de página:

Like a good Machiavel, Richard makes whatever use he wishes of popular opinions, [...] Here he alludes to the common doctrine of order and hierarchy [...] The consequence is the inversion of the social hierarchy, with 'Jacks' taking the place of gentlemen and vice versa.

(Hammond, 2004: 155)

El uso de la antimetábola en “Since every Jack became a gentleman / There's many a gentle person made a jack.” (*Richard III*, I. iii. 72-73) tiene por objeto, además de reforzar la noción de la inversión de valores, acentuar la ironía con la que Ricardo humilla a los Woodville, alentando con ello la atmósfera de enemistad e inseguridad que impera en la corte. Momentos antes, Ricardo usa otra ‘máscara’ acompañada de un discurso dramático acorde, al pretender someterse a los deseos del moribundo Eduardo IV, de conciliarse con los aliados de la reina: “Tis death for me to be at enmity; / I hate it, and desire all good mens's love. [...] I thank my God for my humility.” (*Richard III*, II. i. 61-72). Sus acciones posteriores van dirigidas a desarmar la oposición, representada por Isabel, esposa (y en breve viuda) de Eduardo IV, y por los parientes de ésta a quienes, en posesión de otra ‘máscara’, acusa de ser los culpables de la muerte del duque de Clarence. La difamación resulta exitosa; Lord Rivers y Lord Grey, junto con Lord Vaughn, son

enviados a Pomfret, donde son ejecutados bajo el cargo de traición. Uno a uno, Ricardo elimina los obstáculos en su carrera para coronarse rey.

Le toca el turno a lord Hastings, fiel servidor de la casa York, que se opone a la usurpación del trono insinuada por Catesby, esbirro de Ricardo. Compárese la estrategia seguida por Ricardo con el consejo de Maquiavelo: “Cuando se conquista un nuevo estado, el que lo ocupa tiene que pensar cuáles son los ultrajes que va a tener que cometer y hacerlos todos de una vez, para no tener que cometer uno nuevo cada día.”³⁴ Ciertamente es que la eliminación de aquéllos que se cruzan en el camino de Ricardo se da a lo largo de la obra y no a un mismo tiempo, como lo aconseja Maquiavelo; con ello Shakespeare le da unidad y tensión dramáticas a la obra, la cual, de otra forma, reflejaría una serie de eventos históricos carentes de interés o inconexos. Además, si Shakespeare le hubiera dado a su personaje la facultad de arrasar con todos sus oponentes, el autor habría contravenido las crónicas que favorecieron a la casa Tudor y, por ende, habría otorgado a la obra de Maquiavelo una relevancia inusitada, contraria a la tendencia social y literaria de mostrarla como una influencia negativa a la política occidental de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII.

La tensión dramática va en aumento al ver a Ricardo de Gloucester continuar impunemente con sus planes. A fin de evitar que el pueblo apoye al príncipe Eduardo —legítimo heredero—, Ricardo, con ayuda del duque de Buckingham, se erige como el candidato ideal al trono, haciendo uso de sus dotes histriónicas para representar el papel de hombre devoto ante el alcalde:

Alcalde

See where his Grace stands, 'tween two clergymen!

Buckingham

Two props of virtue for a Christian Prince,
To stay him from the fall of vanity;
And see, a book of prayer in his hand—
True ornaments to know a holy man.
Famous Plantagenet, most gracious Prince,
Lend favourable ear to our requests,

³⁴ Véase el capítulo VIII “De los que han llegado al principado mediante delitos” en *El príncipe*. Op. cit. p. 75.

And pardon us the interruption
Of thy devotion and right Christian zeal.

Ricardo

My lord, there needs no such apology;
I do beseech your Grace to pardon me,
Who —earnest in the service of my God—
Deferr'd the visitation of my friends.

(III. vii. 94-105)

Compárese con el consejo de Maquiavelo:

No es preciso que un príncipe posea todas las virtudes [...] pero es indispensable que aparente poseerlas. [...] Un príncipe debe tener muchísimo cuidado de que [...] brote[n] de [sus] labios las cinco virtudes [...] la clemencia, la fe, la rectitud, la humanidad y la religión [...] pues los hombres ven lo que parecen ser, mas pocos saben lo que eres.

(Capítulo XVIII, “De qué forma tiene
que mantener su palabra un príncipe”,
p. 121)

La representación de hombre piadoso que realiza Ricardo, ayudado por sus cómplices Buckingham y Catesby, surte efecto y el alcalde y los ciudadanos que lo acompañan ven en el villano al hombre virtuoso que desean tener como gobernante; la propuesta a Ricardo para que acepte ser su soberano es hábilmente extraída. Esta escena parece juzgar a la política como un juego de apariencias y actuación.

Al igual que los autores de las crónicas consultadas, en *Ricardo III* Shakespeare adjudica a su villano protagonista, ya coronado, el asesinato de los jóvenes príncipes en La Torre de Londres. Es esta acción el epítome de la deformidad moral del personaje de Ricardo III. A fin de ahondar en la caracterización de su villano protagonista, Shakespeare trastoca una vez más los hechos históricos que documentan la ruptura entre el personaje real Ricardo III y su súbdito, el duque de Buckingham; en la obra, el personaje de Ricardo hace a un lado a su incondicional aliado, cuando éste muestra una reticencia inesperada a hacerse cargo del doble asesinato. La desertión y el posterior levantamiento de Buckingham deben ser castigados para demostrar la futilidad de oponerse a la

autoridad del rey. Compárese con las palabras de Maquiavelo: “[...] aquel que ayuda a otro a alcanzar el poder está condenado a caer, porque para conseguirlo habrá utilizado o su ingenio o su fuerza, y ambas cosas resultan incómodas para el que se ha vuelto poderoso.”³⁵ Ricardo elimina a Buckingham no en venganza a la deslealtad mostrada, sino porque —al igual que sus otras víctimas— éste representa un peligro para su permanencia en el trono; la pasión que gobierna el corazón de Ricardo es la ambición por el poder *per se*. Paradójicamente, a partir del momento en el que Ricardo se ciñe la corona, su caída comienza.

Al mostrar una a una las acciones tiránicas y crueles de Ricardo, el autor prepara al lector/espectador a anticipar el levantamiento de Richmond allende el mar (con el apoyo de los nobles que se oponen a la tiranía del rey), como el instrumento restaurador del orden y la paz en el reino. La noción del bien y del mal proveniente de las “morality plays” está fuertemente reforzada durante los discursos hechos por Ricardo y por Richmond a sus correspondientes generales, previos a la batalla final. Las palabras del primero van dirigidas a encender la pasión de la guerra en los soldados a fin de aniquilar al ejército invasor:

Ricardo

Conscience is but a word that cowards use,
Devis'd at first to keep the strong in awe.
Our strong arms be our conscience, swords our law.
March on! Join bravely. Let us to it pell-mell—
If not to Heaven, then hand in hand to hell!

(V. iii. 310-314)

En contraste, las palabras del segundo buscan alentar el deseo de sus seguidores de derrocar a la tiranía y restablecer el orden de la nación. El verso inicial del discurso de Richmond trasluce una fuerte carga religiosa que refleja la persistente creencia medieval de la existencia de un Ser superior que determina el devenir de los hombres:

³⁵ Véase el capítulo III “Los principados mixtos”. *Ibidem.*, p. 48.

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, gentlemen,
 A bloody tyrant and a homicide;
 One rais'd in blood, and one in blood establish'd;
 One that made means to come by what he hath,
 And slaughter'd those that were the means to help him;
 (V. iii. 241-250)

Respecto a los dos últimos versos, Hammond comenta al pie de página: “Richmond is [...] actually attacking Richard for his Machiavellianism; that people were mere things to be made use of in his illegal pursuit of the crown and dispatched callously when used.” (Hammond: 2004: 321). Esta noción, comúnmente divulgada en castellano como “El fin justifica los medios” no es expresada en forma literal en parte alguna de *El príncipe*. La idea sí permea toda la obra mas, como ya se mencionó anteriormente, al ser extraída (por Gentillet y por los dramaturgos isabelinos) del contexto para el cual fue desarrollada, ésta pierde objetividad. Maquiavelo, en un momento histórico particular, elaboró la tesis sobre las bases para la conservación del estado; Shakespeare, por su parte, creó los versos “One that made means to come by what he hath, / And slaughter'd those that were the means to help him” (*Richard III*, V. iii. 249-250) para ilustrar la trayectoria criminal de Ricardo, la que refleja una visión absolutista sin un propósito político que fortalezca al estado.

A pesar de las semejanzas que existen entre las acciones seguidas por Ricardo para alcanzar el poder y los consejos emitidos por Maquiavelo para la formación del príncipe ideal, el personaje de Ricardo III carece de la habilidad de desarrollar estrategias tendientes a la conservación y consolidación del reino. El consejo de Maquiavelo parece llegar demasiado tarde: “[...] tampoco te basta con eliminar el linaje del príncipe, porque quedan los nobles que se hacen líderes de las nuevas agitaciones, y como no puedes ni satisfacerlos ni eliminarlos, pierdes el

estado en cuanto se presenta una ocasión.”³⁶ La egolatría de Ricardo, y su falta de visión de los requerimientos para mantener un gobierno monárquico saludable, le impiden tomar las medidas necesarias para granjearse el favor de los nobles y guerreros que lo acompañan, más por obligación que por lealtad, cuando intenta repeler la invasión de Richmond y sus aliados.

Los vicios y defectos de Ricardo no han alterado, sin embargo, su más grande atributo: su valentía. No obstante los malos augurios hechos por los espíritus de aquéllos a quienes eliminó, de saberse traicionado por los vivos (como Stanley, conde de Derby), y de la inquietud causada por el eclipse (del que se sobrepone al reflexionar que el sol se oculta para ambos bandos), el rey se lanza a la batalla. Catesby, en el fragor de la lucha, exclama: “The King enacts more wonders than a man, / Daring an opposite to every danger. / His horse is slain, and all on foot he fights, / Seeking for Richmond in the throat of death.” (*Richard III*, V. iv. 2-5). La influencia de Séneca está presente, también, en este último acto. La actitud estoica de Ricardo para enfrentar su destino y su desprecio por la muerte lo señalarían como un héroe trágico, de no ser porque es un villano apasionadamente ambicioso y carente de remordimientos.

Ricardo es un guerrero indomable, dispuesto a luchar contra el que lo desafía y a quien, paradójicamente, no encuentra: “I think there be six Richmonds in the field: / Five have I slain today instead of him.” (*Richard III*, V. v. 11-12). Shakespeare se valió de la estrategia militar del “doble” (aunque son cinco “dobles” los que el texto menciona) de Richmond en el campo de batalla para resaltar la bravura de Ricardo que ofrece su reino por una montura, con tal de encontrar y vencer a su enemigo: “A horse! A horse! My kingdom for a horse!” (*Richard III*, V. iv. 13). Sin embargo, su determinación y audacia no son suficientes para redimirlo; el villano deberá, finalmente, sucumbir. Su caída está dispuesta para reforzar la noción de justicia, divina y terrenal, que satisface a la moral de la sociedad.

³⁶ Véase el capítulo IV “Por qué razón el reino de Darío, conquistado por Alejandro, no se rebeló a sus sucesores, una vez muerto éste”. *Ibid.*, p. 51.

Conclusión

Shakespeare tomó de diferentes fuentes a su alcance para la creación de su personaje Ricardo de Gloucester en *Ricardo III*. De entre éstas, tres fuentes fueron de gran valor: la personificación del Vicio de las “morality plays”, el villano protagonista de las tragedias de Séneca, y el villano maquiavélico. No obstante servirse de estas tipificaciones, al fusionarlas dentro de un marco histórico ya existente, Shakespeare logró un tipo único de villano: aquél que, aunque ficticio como todo personaje de la dramaturgia, gracias a su caracterización detallada y al conjunto armónico de la trama, alcanza la prominencia sobre el personaje real y, más aún, sobre los hechos históricos registrados.

En *Ricardo III*, la audiencia presencia la determinación férrea de un hombre ambicioso que se aboca a desafiar la moralidad, la ley y el orden de la sociedad en la que habita —y de la cual él se percibe excluido—, con el fin de ceñirse la corona de Inglaterra. Su astucia lo lleva a tener éxito en las primeras etapas de su trayectoria criminal para, después de alcanzado el objetivo, ser incapaz de conservarlo. El personaje de Ricardo es, simultáneamente, encantador y despiadado, valiente y traicionero; nos hace partícipes de sus planes, nos envuelve en sus razonamientos y manipulaciones para, más tarde, desencantarnos con su crueldad. La simpatía y la admiración que el personaje de Ricardo pudiera provocar —gracias a su vitalidad, su ingenio, su tenacidad—, Shakespeare las irá debilitando con cada acción atroz realizada por su villano protagonista, con el fin de lograr un cierre congruente con la historia trágica del último monarca de la dinastía York.

Ricardo III es una tragedia, en el sentido renacentista de la palabra, porque las virtudes que Ricardo posee como la determinación, la valentía, la inteligencia y la astucia, al ser dirigidas éstas a la obtención de un fin ilícito, serán insuficientes para evitar su caída. La orientación eminentemente política de la obra denuncia y exige el exterminio del perpetrador. Paralelamente, Shakespeare nos ofrece una

lección moralizadora sobre los efectos destructivos de la guerra civil, conocida como “La guerra de las rosas”; la reflexión que de ella se desprende, promueve y refuerza la concepción del orden social, como factor determinante de la grandeza del imperio en el periodo isabelino.

Así también, Shakespeare parece implicar que el establecimiento de un orden social parte de la conciencia de los hombres, conciencia que regula el libre albedrío presente en el ser humano; sin ésta, las acciones censurables de los hombres conducen al caos. En *Ricardo III*, el personaje de Ricardo asume, por un momento fugaz, su culpa: “My conscience hath a thousand several tongues, / And every tongue brings in a several tale, / And every tale condemns me for a villain.” (*Richard III*, V. iii. 194-196). Los personajes creados por Shakespeare en sus tragedias reconocen, en mayor o menor medida, la existencia de la conciencia como portavoz de sus acciones. El mismo Ricardo la reconoce, pero la silencia.

El breve momento de introspección, inmediato posterior al asedio de los fantasmas de sus víctimas durante su sueño, Ricardo lo desecha y exclama: “O coward conscience, how dost thou afflict me! [...] Richard loves Richard, that is, I and I.” (*Richard III*, V. iii. 180, 184). Esta actitud es consistente con la *persona* de Ricardo quien, aislado emocionalmente del resto de la sociedad, y cuyas motivaciones más íntimas quedarán ocultas a todos los demás —a la audiencia inclusive—, se rebela a sucumbir a uno de los temores primarios del ser humano: su propia conciencia.

Aunada a la multiplicidad de recursos con los que Shakespeare dotó a su villano protagonista, es la negación del temor, y por ende, a la fragilidad del espíritu, la característica última que lo hace individual y humano. La fuerza escénica del personaje de Ricardo III se genera a partir de esa complejidad extraordinaria pero verosímil, que es el producto de su creador. Mas, para el surgimiento de este villano protagonista —reflejo de la época histórica del autor y de sus coterráneos—, es evidente la fusión que Shakespeare realiza de las fuentes mencionadas a lo largo de esta tesina.

Obras citadas

Aguirre Castro, Mercedes. 2006. "Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía." En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos E Indoeuropeos*. Universidad Complutense de Madrid. 16, (pp. 107-120). doi:-

Aristóteles. 2007. *Poética*, trad. José Goya y Muniain y Francisco de P. Samaranch. México: Porrúa. (Sepan cuántos...)

Aronson, Alex. 1972. *Psyche & Symbol in Shakespeare*. Ontario: Indiana University Press.

Barnat, Jaime. (Ed.). 1984. *Historia Universal. Cristianismo y feudalismo*. Vol. 3. Barcelona: Nauta. Versión en lengua castellana de la obra de E. Wright: *The Medieval and Renaissance World*. Middlesex: The Hamlyn Publishing Group Ltd.

Barnat, Jaime. (Ed.). 1984. *Historia Universal. El tránsito a la edad moderna*. Vol. 4. Barcelona: Nauta. Versión en lengua castellana de la obra de E. Wright: *The Medieval and Renaissance World*. Middlesex: The Hamlyn Publishing Group Ltd.

Boyer, Clarence Valentine. 2012. *The Villain as Hero in the Elizabethan Tragedy*. (Digitalizado) Nueva York: E. P. Dutton & Co.

Cunliffe, John William. 2012. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy: An Essay*. (Digitalizado) Nueva York: BiblioLife, LLC.

Elton, W. R. 1984. "Shakespeare and the thought of his age." En K. Muir & S. Schoenbaum (Eds.), *A New Companion to Shakespeare Studies* (pp. 180 -198). Cambridge University Press.

Hadfield, Andrew. 2010. "Tragedy and the nation state." En E. Smith & G. A. Sullivan (Eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy* (pp. 30 - 43). Cambridge University Press.

Hollander, John & Kermode, Frank. (Eds.). 1973. *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. 1. Oxford University Press.

Kyd, Thomas. 1920. *The Spanish Tragedy*. J. Schick (Ed.). Londres: J. M. Dent and Sons, Ltd.

Le Goff, Jacques. 1981. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus.

Lordi, Robert J. & Robinson, James E. 1966. *Richard III. A Scene-by-Scene Analysis with Critical Commentary*. L. Marder (Shakespeare Series Ed.). Nueva York: American R. D. M. Corporation.

- Maquiavelo, Nicolás. 2001. *El príncipe*. Trad. Eli Leonetti Jungl. México: Espasa Calpe Mexicana. (Austral)
- Marlowe, Christopher. 2003. *The Jew of Malta*. F. Romany y R. Lindsey. (Eds.). Londres: Penguin Books, Ltd. (Penguin Classics)
- Meyer, Edward. 2012. *Machiavelli and the Elizabethan Drama*. (Digitalizado) Oxford: E. P. Dutton & Co.
- Nicoll, Allardyce & Josephine Nicoll. (Eds.). 1955. *Holinshed's Chronicle*. Londres: J. M. Dent & Sons, Ltd. (Everyman's Library)
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós.
- Séneca, Lucio Anneo. 1998. "Medea". En *Tragedias I*. Versión de Germán Viveros. México: UNAM.
- Séneca, Lucio Anneo. 2001. "Agamenón". En *Tragedias II*. Versión de Germán Viveros. México: UNAM.
- Séneca, Lucio Anneo. 2001. "Tiestes". En *Tragedias II*. Versión de Germán Viveros. México: UNAM.
- Séneca, Lucio Anneo. 1974. "De la Clemencia". En *Tratados Morales*. Trad. Menéndez y Pelayo, M. de Valbuena & Gallegos Roca Full. México: W. M. Jackson (Clásicos Jackson 24)
- Shakespeare, William. 2001. *King Henry VI Part 3*. J. D. Cox & E. Rasmussen. (Eds.). Croacia: The Arden Shakespeare. Tercera serie.
- Shakespeare, William. 2004. *King Richard III*. A. Hammond (Ed.). Croacia: The Arden Shakespeare. Tercera serie.
- Shakespeare, William. 2004. *Macbeth*. K. Muir (Ed.). Croacia: The Arden Shakespeare. Tercera serie.
- White, Colin. "Medieval Drama". En *Medieval Literature. Literatura VI (Hasta 1500)* (pp. 51 – 55). Módulo principal, sexto semestre. México: UNAM. SUA.