

RESPONSABILIDAD PERSONAL Y DESAFÍO  
A LA FORTUNA: RESORTES TEATRALES  
DE LA EVOLUCIÓN DRAMÁTICA DEL HÉROE TRÁGICO  
INGLÉS EN EL TEATRO ISABELINO

MARTA CEREZO MOREO  
UNED. Madrid  
mcerezo@flog.uned.es

*It cannot be denied but outward accidents conduce much to fortune; favour, opportunity, death of others, occasions fitting virtue: but chiefly the mould of a man's fortune is in his own hands (Francis Bacon, Essays, 1597-1625).*

RESUMEN

El presente estudio plantea un análisis comparatista entre una serie de obras centrales compuestas durante la segunda mitad del siglo XVI en Inglaterra que se encuentran bajo la influencia de las historias de declive político presentadas en *The Mirror for Magistrates* (1559). A través de este análisis observaremos cómo el héroe trágico en estas obras, al que consideraremos como un personaje de transición, presenta dos indicios temáticos que constituyen resortes teatrales que propician la evolución dramática que sufre la caracterización de este personaje inglés hasta principios del siglo XVII. Uno de estos indicios es la conciencia que el héroe trágico cobra de la influencia que adquieren sus propias decisiones y actos en su declive político y el de su reino. El segundo es la focalización del interés en la autoridad que emana de las acciones del personaje a través de un claro reto a elementos como la Fortuna, los astros o la providencia.

PALABRAS CLAVE: Teatro isabelino, héroe trágico, Fortuna, responsabilidad personal del gobernante, evolución dramática, personaje de transición.

## ABSTRACT

The present article shows a comparative analysis of English plays written during the second half of the sixteenth century under the influence of the stories of political decadence narrated in the *Mirror for Magistrates* (1559). This comparative approach envisions the tragic heroes in these plays as transitional characters whose theatrical construction reveals two main thematic aspects. The first one is the tragic hero's awareness of the dependence of his fall and of his kingdom's political decline on his own decisions and acts. The second one is the authority that the ruler achieves by challenging the powers of Fortune, the stars and providence. Both thematic elements set in motion a clear dramatic evolution that eventually gives shape to the theatrical constituents of the tragic heroes that rule the English scene at the beginning of the seventeenth century.

KEY WORDS: Elizabethan theatre, tragic hero, Fortune, ruler's personal responsibility, dramatic evolution, transitional character.

## 1. INTRODUCCIÓN

Me propongo indagar en este ensayo en los recursos literarios que permiten analizar cómo en determinados personajes de la escena inglesa de finales del siglo XVI que encarnan la imagen del gobernante se revelan una serie de indicios temáticos que constituyen resortes teatrales que propician la evolución dramática que sufre la caracterización del héroe trágico inglés hasta principios del siglo XVII. Me centraré para ello en dos indicios de esta evolución que constituyen motivos literarios relacionados con el tratamiento de la relación del personaje con el poder. Uno es el motivo de la responsabilidad personal —entendido concretamente como la conciencia que cobra el héroe trágico de la influencia que adquieren sus propias decisiones y actos en su declive político y el de su reino. El otro es el desafío a la Fortuna, esto es, la focalización del interés en la autoridad que emana de las acciones del personaje a través de un claro reto a elementos como la Fortuna, los astros o la providencia que pretende anular el poder de éstos para controlar el devenir de los acontecimientos. Para llevar a cabo el estudio de estos dos indicios dramáticos realizaré un análisis comparatista entre una serie de obras centrales compuestas durante la segunda mitad del siglo XVI que, como detallaré, están bajo la influencia de las historias de declive político presentadas en *The Mirror for Magistrates* en 1559. A través de este estudio podrá observarse cómo la construcción dramática de estos personajes está fundamentada en una doble vertiente literaria clásica y vernácula procedente de la tradición medieval inglesa, que todavía deja entrever un tipo de caracterización inflexible y estereotipada. Sin embargo, estas dos huellas teatrales constituyen una clara muestra de que son personajes de transición que se erigen como precedentes de personajes shakespearianos de principios del siglo XVII de enorme complejidad dramática, cuya conciencia plena de la influencia de sus propios actos sobre su destino adquiere nuevas dimensiones que desembocan en reflexiones filosóficas sobre la naturaleza del ser humano.

En el siglo XIV, el *De Casibus Virorum Illustrium* (1363-64) de Giovanni Boccaccio centra su atención en el trágico destino de muchos gobernantes. La narración del declive político de éstos adquiere de nuevo relevancia en el siglo XV en Inglaterra con la traducción de Lydgate de la obra del humanista italiano llamada *The Fall of Princes* (1431-38); más tarde ésta se erige como la principal fuente de la construcción de *The Mirror for Magistrates*, en 1559.<sup>1</sup> Esta obra presenta un conjunto de historias que muestran cómo la mala gestión gubernativa y la falta de honestidad de ciertos personajes públicos ingleses llevan a éstos y a su gobierno al desplome político. Parcialmente apoyada en el biografismo romano de textos como *Bioi parallēloi* (I d.C) de Plutarco o *De Vita Caesarum* (h. 121) de Suetonio,<sup>2</sup> *The Mirror for Magistrates* presenta como objetivo primordial servir de punto de referencia a futuros gobernantes y, de este modo, evitar tanto su declive personal como el de su reino.<sup>3</sup> Procedente de la tradición del *contemptu mundi*, aunque a su vez iluminada por las teorías tomistas, en *De Casibus* encontramos historias sobre personajes que a lo largo de la narración histórica y literaria han sostenido cargos públicos relevantes y cuya ruina final responde a un conjunto de agentes como son la intervención divina, la Fortuna, los astros y la propia voluntad humana. En *The Mirror for Magistrates*, sin embargo, el control del destino de los mandatarios está supeditado a sus propias decisiones, anulando el poder de la voluntad divina o el carácter arbitrario de la Fortuna. La influencia de este texto será determinante en la construcción de una serie de obras dramáticas escritas durante la segunda mitad del siglo XVI en Inglaterra en las que se plantea como tema central la decadencia de un régimen político y la caída de su gobernante. La actuación del mandatario y el grado de responsabilidad que éste adquiere en el destino de su gobierno serán conceptos fundamentales en el planteamiento de estas obras.<sup>4</sup> El gobernante será, en última instancia, quien finalmente responda por el destino

<sup>1</sup> William Baldwin (1938) hace referencia a la traducción de Lydgate en su dedicatoria de 1559 a *The Mirror for Magistrates*: «God can not of Iustice, but plage such shameless presumption and hipocrisy, and that with shamefull death, diseases, or infamy. Howe he hath plaged euill rulers from time to time, in other nacions, you may see gathered in Boccas booke intituled the fall of Princes, translated into Englishe by Lydgate» (65).

<sup>2</sup> En el Prefacio de Thomas North (1928) a la traducción que realiza de *Bioi parallēloi* en 1579, la narración que hace Plutarco de la ruina política de los gobernantes y de sus Estados aparece como uno de los mayores atractivos para el lector de la época a la vez que actúa como instrucción política: «How much more ought we be ravished with delight and wondring, to behold the state of mankind, and the true successe of things, which antiquitie hath and doth bring forth from the beginning of the world, as the setting up of Empires, the overthrow of Monarchies, the rising and falling of Kingdoms, and all things else worthie admiration, and the same lively set forth in the faire, rich and true table of eloquence? And that so lively, as in the very reading of them we feele our mindes to be so touched by them, not as though the thinges were alreadie done and past, but as though were even then presently in doing» (xxiii).

<sup>3</sup> Estas ideas las vemos reflejadas de nuevo en la dedicatoria que Baldwin (1938) presenta en la edición de 1559, en la que señala: «Thus the goodness or badness of any realme lyeth in the goodness or badness of the rulers (...) I nede not go eyther to the Romans or Grekes for prooffe hereof, neyther yet to the Iewes, or other nacions: whose common weales have alway flourished while their officers were good, and decayed and ranne to ruynes, whan noughty men had the regiment, Our owne countrey stories (if we read & marke them) will shewe vs examples ynow, would God we had not seen moe then ynowe (...) For here as in a loking glas, you shall see (if any vice be in you) howe the like hath bene punished in other heretofore, whereby admonished, I trust it will be a good occasion to move you to the soner amendment. This is the chiefest ende, whye it is set furth, which God graunt it may attayne» (64-66).

<sup>4</sup> En 1936 Willard Farnham (1970: 100) establece directamente la relación entre la tradición política inaugurada por Boccaccio y el teatro isabelino.

de su país. La inadecuada gestión gubernativa, la actitud tiránica, la falta de visión política o incluso conflictos de carácter sexual hacen que los personajes centrales de estas obras pierdan finalmente todo tipo de poder y sumerjan a su gobierno en una total desolación. La mayoría de estas obras señala explícitamente su carácter político y moral dirigido a actuar como ejemplo, como espejo, para futuros gobernantes.

Los elementos anteriormente citados aparecen en obras teatrales inglesas del periodo mencionado como *Gorboduc* (1561-62), *The Misfortunes of Arthur* (1587-88), *Cambises* (1569), *Tamburlaine I* (1587) y *II* (1588), *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* (1588), *The Battle of Alcazar* (1588-89), *The Spanish Tragedy* (1592), *Lochrine* (1594), y *Titus Andronicus* (1594). Son estas las obras, insertas en la tradición de textos bajo la influencia de *The Mirror for Magistrates*, en las que el presente estudio se centra para realizar el análisis comparativo referido anteriormente con la intención de destacar cómo introducen en la escena isabelina un nuevo personaje, que he denominado de transición, que comienza a revelar una nueva conciencia sobre el grado de responsabilidad política de sus propias acciones. Los héroes trágicos de estos textos reconocerán que de sus decisiones tanto privadas como públicas dependerán su propio futuro político y el de su gobierno. La aparición en estas obras de un incipiente desafío por parte de los protagonistas a los designios de la Fortuna anticipa el nacimiento de un personaje que, poco a poco, planteará nuevos niveles de análisis y de interpretación sobre el escenario inglés al mostrarse consciente de la desvinculación de sus propias acciones con respecto al supuesto poder de los astros y de la Fortuna, cuya influencia, pese a todo, durante la segunda mitad del siglo XVI, aún sigue siendo un elemento central en la escena inglesa.

La progresiva interiorización de esta problemática por parte de los personajes que denominamos de transición se muestra como un claro antecedente literario del personaje teatral que dominará las tablas en Inglaterra ya entrado el siglo XVII y que se verá principalmente materializado en la complejidad dramática que muestran los personajes de madurez de William Shakespeare, que presentan continuas disquisiciones internas, incertidumbres o conflictos. La decisión de estos personajes sobre qué camino escoger, sobre cómo actuar y las consecuencias que todo ello puede acarrear serán el núcleo central de obras posteriores de Shakespeare. Serán personajes cuyos soliloquios o intervenciones en diálogos muestran un lenguaje cargado de ironía, humor, inteligencia, profundidad filosófica y psicológica, con gran capacidad para manejar el lenguaje y cambiar de registros. Por el momento, durante el periodo en el que nos centramos, personajes dramáticos como *Gorboduc*, *Arthur*, *Cambises*, *Baiazet*, *Selimus*, *Tamburlaine*, *Muly*, *Hieronimo* o personajes de la época de juventud del propio Shakespeare, como *Titus Andronicus*, responden todavía a un tipo de caracterización densamente impregnado de tintes medievales en el sentido de que todavía no presenta una evolución o desarrollo significativos a lo largo de la obra. Sin embargo, como observaremos, la aparición de los indicios dramáticos ya mencionados, reflejados principalmente en la construcción del personaje, indican cómo el teatro isabelino se va alejando progresivamente de la tendencia dramática de encuadrarlo en moldes claramente estereotipados.

Con respecto al criterio de selección de las obras, resulta imprescindible seleccionar obras pertenecientes a líneas teatrales diversas que, a la vez, planteen esta misma temá-

tica. *Gorboduc*, escrita por T. Norton y T. Sackville, y *The Misfortunes of Arthur*, compuesta por Thomas Hughes, son obras tradicionalmente consideradas como senequistas.<sup>5</sup> Estas obras fueron compuestas por un grupo de estudiantes de derecho de los *Inns of Court*, con una clara relación con miembros de la Corte y con una gran preparación política, que les permitía crear textos que aludieran a cuestiones de estado.<sup>6</sup> Se compusieron principalmente como entretenimiento para la reina, y el público general no tuvo acceso a ellas. El clasicismo de estas obras está patente en la construcción del texto a través de una retórica elaborada que deja la acción en un segundo plano. La caracterización de los personajes es prácticamente nula, ya que sirven como meros instrumentos para la elaboración de este tipo de lenguaje. La aparición de textos cuyos versos constituyen, en muchos casos, traducciones literarias de versos senequistas, la utilización de elementos como los fantasmas, las continuas alusiones a temas como la venganza, la violencia, la oposición entre padres e hijos o la aparición de pasajes en los que los personajes se dejan arrastrar por una pasión desmedida hacen de estos textos el principal ejemplo de clasicismo en estos años. Sin embargo, la finalidad de las obras delata una gran influencia teatral vernácula ya que ambos textos se presentan como lecciones morales para los gobernantes.<sup>7</sup> Es decir, la tradición de *The Fall of Princes* y de *The Mirror for Magistrates* es la base política y moral sobre la que se construyen. Por ello, pese a que la estructura de las obras sea clásica, el transfondo temático principal, como ya observaremos, responderá a una tradición literaria fundamentalmente inglesa.

En *Cambises*, escrita por Thomas Preston, encontramos un claro ejemplo de *interlude*, compuesta para la Corte, pero más tarde representada públicamente en los teatros.<sup>8</sup> En ella se aprecia la tradición todavía alegórica de las *morality plays*. Permanecen los personajes abstractos y el personaje del *Vice*, que introduce elementos cómicos, grotescos, burlescos o lascivos que se entrelazan con los trágicos. El tema de la caída y castigo del gobernante, siguiendo la tradición de *The Mirror for Magistrates*, es una segunda línea de influencia en estos textos. En su mayor parte, la construcción de estas obras, al contrario de lo que ocurre con *Gorboduc* o *The Misfortunes of Arthur*, está

<sup>5</sup> Otras obras tradicionalmente consideradas como senequistas y escritas durante los años en los que Séneca comenzó a adquirir mayor relevancia, sobre todo con la traducción en Inglaterra de sus obras, fueron *Jocasta* (1566) de George Gascoine y Francis Kinwelmershe y *Gismond of Salerne* (1567), uno de cuyos autores fue Robert Wilmot.

<sup>6</sup> Marie Axton (1977) señala: «How could a court as wise and witty as Queen Elizabeth's sit through *Gorboduc*? Many of the court saw it twice. The case of *Gorboduc*, originally played at the Inner Temple and later taken to court, epitomizes the common aspiration of both coterie and popular theatres — the bid for royal audience. Men of law and popular dramatists were alike, too, in their anxiety for the future of England, governed for the first time since before the Conquest by a virgin queen. In formulating advice and offering criticism in raising ghosts of ancient British kings to lend authority to their arguments or to play out exemplary tragedies, these lawyers had the advantage of their professional training and concerns. In particular, they thought a great deal about the nature of kingship. The circumstances of the Reformation, the antecedent body of ecclesiastical law, the shifts in land ownership relating to the crown, the peculiar circumstances of the Tudor succession were all factors which helped to shape their theories of kingship and to popularize them» (ix).

<sup>7</sup> Con respecto al carácter moral de *Gorboduc* y a la naturaleza estereotipada de sus personajes véase Clemens (1961: 61).

<sup>8</sup> En esta línea teatral debemos incluir otras obras como fueron *Appius and Virginia* (1563) de R. Bowers, *Damon and Pithias* (1564) de R. Edwardes, *Horestes* (1566-67) de J. Pickering o *Promos and Cassandra* (1578) de George Whetstone.

basada en aspectos procedentes de la tradición medieval teatral inglesa. Sin embargo, también aparecen influencias de la literatura clásica, como son las reiteradas citas procedentes de textos ovidianos y senequistas; surgen, de nuevo, la venganza, la crueldad y los sentimientos extremos como temas centrales y una retórica marcadamente senequista en ciertas escenas. La combinación de todas estas particularidades favorece la aparición sobre el escenario isabelino de un tipo de obra en la que se fusionan tres líneas literarias diferentes que muestran la diversidad, complejidad y, sobre todo, riqueza que comienza a presentar el teatro inglés.<sup>9</sup>

Como vemos, la fusión entre lo clásico y lo vernáculo adquiere un carácter central en estas obras. *Lochrine*, *Selimus*, *The Spanish Tragedy*, *Titus Andronicus*, así como las obras de Marlowe, Lodge y Peele serán cruciales en la confirmación final de esta confluencia entre elementos procedentes de ambas vertientes literarias. En primer lugar, estas obras presentan una clara evolución con respecto a *Gorboduc* y *The Misfortunes of Arthur*. Muestran un tipo de teatro destinado a la representación pública y no privada. Su construcción responde más a un mayor interés por parte de los dramaturgos y del público en la acción, en la elaboración del argumento y en la interrelación entre elementos cómicos y trágicos. De igual modo, se comienza a percibir una mayor complejidad en la construcción del personaje. Éste, por lo tanto, deja de funcionar como mero instrumento a través del cual se da rienda suelta a una retórica pasional y a un lenguaje cuyo principal fin es moral y político. Sin embargo, no se abandona nunca el carácter político del texto, ni la aparición de alusiones a elementos clásicos y a temas senequistas, como serán, principalmente, la violencia y la venganza. La diferencia reside en que estos textos utilizan elementos clásicos para potenciar efectos escénicos que atraigan la atención del público. En segundo lugar, pese a que estas obras acentúan el carácter popular y cómico de los *interludes*, la alegoría y abstracción que presentan pierden fuerza para dar paso a la total secularización de los temas y de los personajes.

A pesar de las diferencias notables entre estos tres grupos de obras, se observa un hilo conductor presente en todas ellas a través de la progresiva conciencia que el héroe trágico va adquiriendo de su propio error de juicio, de su papel activo en el devenir de los acontecimientos dramáticos y en la desvinculación de sus actos de una providencia, de unos astros o de una Fortuna, cuyo carácter arbitrario no es el que determina la decadencia política del gobernante.

## 2. ESCENIFICACIÓN DE LA CONCIENCIA DEL GOBERNANTE DE SU ERROR DE JUICIO

En *Gorboduc* (1561-62) la decisión del rey de dividir el reino entre sus dos hijos, Ferrex y Porrex, antes de su muerte culmina en la disputa entre los dos hermanos. Este conflicto no sólo desemboca en el asesinato de Ferrex a manos de su hermano, sino en el de Porrex por parte de su madre, Videna, y en el enfrentamiento de todo el pueblo que, finalmente, asesina tanto al rey como a la reina. La obra se presenta como un claro ejem-

<sup>9</sup> Con respecto al carácter transitorio que presentan estos textos en la evolución del drama isabelino véase Charlton (1946: clxviii).

plo de «murders, mischief, or civil sword at length» (I, ii, 62).<sup>10</sup> Tras la muerte del rey, el principal problema político se traduce en la búsqueda de un sucesor, un gobernante que devuelva la estabilidad al reino. La intención ilegítima por parte de Albany de alcanzar el poder monárquico muestra cómo la falta de capacidad de gobierno del rey ha convertido a su reino en «a open prey / To greedy lust and to usurping power» (V, ii, 140-41).

La obra se compuso en un periodo de conflictos políticos en el que la sucesión al trono de la reina Isabel constituía el foco de principal atención, por lo que su intencionalidad podría interpretarse como una clara referencia política a la situación presente y no únicamente como una obra ejemplarizante. David Bevington (1968) indica que «the carefully preserved pseudo-historical setting, with its pagan cosmology of ‘the gods’, is a ‘mirror’ and not allegory for the contemporary scene. Yet Gorboduc’s division of the kingdom is disturbingly close to Elizabeth’s refusal to settle the succession or to marry» (146). La condición de abogados de los autores de la obra y su cercanía a los círculos cortesanos hacen que Sackville —uno de los autores de *The Mirror for Magistrates*— y Norton le imprimieran un marcado carácter político. Así, el Estado, y las consecuencias de las decisiones con respecto a la sucesión de la corona aparecen como principales protagonistas. En las palabras del coro del primer acto se destaca que la actuación del rey constituye una lección moral de lo que en un futuro debe evitarse. El argumento de la obra se plantea con carácter ilustrativo:

Chorus: And this great king that doth divide his land,  
 And change the course of his descending crown,  
 And yields the reign into his children’s hand,  
 From blissful state of joy and great renown  
 A mirror shall become to princes all,  
 To learn to shun the cause of such a fall. (388-93)

De este modo, desde el comienzo de la obra el coro presenta la falta de visión política del rey como desencadenante de su caída, de la inversión del estado de orden y estabilidad, o felicidad en el sentido aristotélico, a una situación de desgracia y confusión que debe recordar a futuros, o presentes, gobernantes que el cambio de curso de su destino dependerá de sus propias decisiones.

En *The First Part of the Tragical Reign of Selimus, Emperor of the Turks* (1588), atribuida a Robert Greene, el emperador Baiazet decide adoptar la postura contraria a Gorboduc y, en un primer momento, opta por no otorgar poder a sus hijos Selimus, Acomat y Corcut hasta su muerte. Las consecuencias de tal decisión supondrían, según las reflexiones del propio emperador, «[to] rend the bowels of this mightie raigne» (1042).<sup>11</sup> Al igual que en *Gorboduc*, el problema de su sucesión desemboca en la destrucción, tanto personal como política, del emperador. Los conflictos que se crean, no sólo entre padre e hijos, sino entre hermanos, dominan la estructura de la obra. Frente al caso de *Gorboduc*, en el que es el coro, y no el rey, quien plantea al espectador que el futuro político del rei-

<sup>10</sup> Las citas de *Gorboduc* corresponden a la edición de la obra de T. W. Craik (1974).

<sup>11</sup> Las citas de *The Tragical Reign of Selimus* corresponden a la edición de la obra que realizan W. Bang y W. W. Greg (1908) basada en el cuarto de 1594.

no depende de la actuación del monarca, en *Selimus* es ya el propio gobernante el que muestra a su público que es consciente de su autoridad para cambiar el curso de los acontecimientos. La previsión y la astucia política del emperador le hacen ver claramente que su futuro dependerá de su propia capacidad para anticipar las reacciones siniestras de sus hijos una vez que adquieran el poder :

Baiazet: I am a father of a headstrong brood,  
Which if I looke not clofely to my felfe,  
Will feeke to ruinate their fathers fteate,  
Euen as the vipers in great Neroes senne,  
Eate vp the belly that firft nourifh'd them. (144-48)

Sin embargo, las pretensiones y las habilidades políticas de Selimus superan a las de su padre y se convierten en su principal amenaza. Baiazet será testigo de cómo sus previsiones se cumplen al ver que, tal y como temía, las entrañas de su reino sufren una violenta invasión. El emperador es consciente de que «Selimus hands do itch to haue the Crowne, / And he wil haue it, or elfe pull me downe» (184-85). No obstante, tanto su desesperación ante la traición de su hijo Acomat, como la manipulación política y retórica de Selimus, le conducen a recobrar la confianza en éste, en el que abdica, atrayendo con ello su propia desgracia y muerte.

Los errores políticos no son los únicos que amenazan la estabilidad de un reino en estas obras. Tanto en *The Misfortunes of Arthur* (1587-88) como en *Lochrine* (1594), las causas que determinan el desorden son de carácter sexual. En el caso de *The Misfortunes of Arthur*, las relaciones sexuales que se establecen entre los miembros de una misma familia y que, generalmente, suponen el desencadenamiento de conflictos, no sólo familiares, sino principalmente políticos, otorgan un marcado carácter senequista a la obra. El enfrentamiento entre padre e hijo, entre Arthur y Modred, no se debe a la ambición de su hijo por el trono, ni tampoco a la relación que Mordred mantiene con su madrastra Gueneuora. El origen de esta lucha se sitúa en el propio comportamiento de Arthur ya que Mordred es fruto de la relación entre el rey y su hermana Anne. Es el propio monarca quien admite su culpa y señala el incesto como origen de la guerra civil que está sufriendo su reinado:

Arthur: Well: t'is my plague for life so lewdly ledde,  
The price of guilt is still a heavier guilt.  
For were it light, that ev'n by birth my selfe  
Was bad, I made my sister bad: nay were  
That also light, I have begot as bad  
Yea worse, an heire assignde to all our sinnes.  
Such was his birth: what base, what vulgar vice  
Could once be lookt for of so noble blood?  
The deeper guilt descends, the more it rootes:  
The younger imps affect the huger crimes. (III, iv, 18-27)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Las citas *The Misfortunes of Arthur* corresponden a la edición de la obra que realiza John W. Cunliffe (1912).



Siguiendo fielmente la tradición de *The Mirror for Magistrates*, la obra funciona como un texto con claros tintes morales y políticos en el que el rey interpreta su propia desdicha como instrumento «to make our endes a mirror to the worlde» (V, i, 120). De igual modo, en *Lochrine*, tras la derrota del gobernante se muestra su debilidad ante un posible declive político a través de la descripción que el propio mandatario hace en estos términos de la tradición inaugurada ya por Boccaccio:

Lochrine: What else are all things that this globe containes,  
 But a confused chaos of mishaps,  
 Wherein, as in a glasse, we plainly see,  
 That all our life is but as a Tragedie?  
 Since mightie kings are subiect to mishap-  
 I, mightie kings are subiect to mishap! (V, iv, 117-22)<sup>13</sup>

Estos versos de Lochrine reiteran por un lado el carácter ejemplar de la obra y evidencian la concepción que presenta la tragedia sufrida por el gobernante, su caída, su desgracia, como resultado de un destino controlado por agentes externos a la voluntad humana. Esta visión fatalista de la ventura del mandatario, que no reconoce explícitamente su responsabilidad política, es sin embargo matizada en la obra con la presentación que hacen otros personajes del adulterio como causante de los conflictos internos que sufre Troinouant y de la destrucción final de Lochrine. Antes de su muerte, Brutus nombra a Lochrine como su sucesor y establece el enlace entre éste y su prima Guendoline. Lochrine, tras luchar contra Humber, rey de los Scythians, se enamora de su mujer Estrilde. Olvidando la promesa hecha a su padre y enfrentándose a todo el reino, Lochrine proclama a Estrilde reina de Troinouant. Assarachus, tío de Lochrine, expone las consecuencias de tal comportamiento:

Assarachus: Alas, my Lord, you shuld haue cald to mind  
 The latest words that *Brutus* spake to you:  
 How he desirde you, by the obedience  
 That children ought to beare vnto their sire,  
 To loue and fauour Ladie *Guendoline*.  
 Consider this, that if the iniurie  
 Do mooue her mind, as certainly it will,  
 Warre and dissention followes speedely. (V, i, 74-81)

*Lochrine* aparece como una clara obra de transición en la que se funde la visión renacentista de que la autoridad del gobernante y su propia debilidad determinan sus actos con la tradición medieval que lo presentaba como víctima de factores externos entre los que se encuentran la providencia y los astros. El lamento de Humber tras la derrota frente a Lochrine muestra una vez más la pervivencia de dicha tradición. Humber deplora que el poder de los dioses y las estrellas no causaran su muerte así como que la fuerza del mar no destrozara su flota y lo aniquilara a él mismo:

<sup>13</sup> Las citas pertenecientes a esta obra corresponden a la edición realizada por C. F. T. Brooke (1908).

Humber: O gods and starres! damned be the gods & starres  
 That did not drowne me in faire Thetis plaines!  
 Curst be the sea, that with outrageous waues,  
 With surging billowes did not riue my shippes  
 Against the rocks of high *Cerannia*  
 Or swallow me into her watrie gulfe! (III, vi, 26-31)

Estas obras funcionan como reflejo de lo que Estrilde resume en estos dos versos: «Hard is their fall who, from a golden crown, / Are cast into a sea of wretchedness» (IV, i, 103-04). Los términos utilizados tanto en el lamento de Humber como en la descripción que Estrilde hace del declive del gobernante presentan la imagen de un mar tempestuoso que muestra la tormenta política y también la personal a la que se tienen que enfrentar los personajes. La utilización del mar embravecido como metáfora del desequilibrio tanto interno como externo que sufren es un recurso dramático que comparten muchas de las obras teatrales compuestas en estos años en Inglaterra.<sup>14</sup> Observemos por ejemplo la similitud retórica entre las palabras de Humber y las de Baiazet en *Selimus*. Tras el asesinato de los sobrinos del emperador a manos de su propio hijo Acomat, la mutilación de uno de sus cortesanos hace exclamar a Baiazet:

Baiazet: But mine owne fonnes, expell me from the throne,  
 Ah where fshall I firft reckon in my plaint,  
 From my youth vp I haue bene drown'd in woe,  
 And to my lateft houre I shall be fo.  
 You fwelling feas of neuer ceafing care,  
 Whofe waues my weather-beaten fhip do toffe,  
 Your boyftrous billowes too vnruely are  
 And threaten ftill my ruine and my loffe;  
 Like hugie mountaines do your waters reare,  
 Their loftie toppes, and my weake veffel croffe. (1759-68)

La inestabilidad política, la pérdida del poder y la ruina del mandatario se presentan enmarcadas en un conjunto retórico en el que la fuerza de la tempestad en el mar adquiere máximo protagonismo. Igualmente, en *Tamburlaine I* (1587) aparece la violencia

<sup>14</sup> Dramaturgos de la época como Marlowe, Peele, Greene, o Kyd, entre otros, constituyeron una clara escuela dramática en la época. Colaboraban en la composición de las obras y compartían una misma formación clásica, un claro interés por que sus obras triunfaran en escena y un estilo común cuya dicción, vocabulario y simbología derivaban principalmente de autores clásicos. Aparecen una temática y un lenguaje teatral compartido que se entrecruzan de unos textos a otros y que incentivan las colaboraciones entre dramaturgos. Las tradiciones a las que respondían estas obras eran las mismas, el lenguaje que les servía de modelo era el que procedía de autores clásicos, principalmente Séneca y Ovidio, y de una tradición vernácula que todos compartían. La aparición de una simbología semejante y de campos semánticos similares en diferentes obras es una prueba del intercambio estilístico que se producía durante estos años. La imitación de textos de otros autores era una de las actividades más frecuentes entre los dramaturgos de la época que formaron un clara escuela literaria que desembocó en el drama isabelino que más tarde culminaría en las obras maestras de Shakespeare. Los dramaturgos de la época compartían argumentos y se imitaban los unos a los otros, especialmente cuando escribían tragedias; el objetivo no era la originalidad en la temática, sino la creación de una obra que en su conjunto fuera aceptada por el público. Véase Masten (1997).

del mar como metáfora del estado emocional de los personajes y como símbolo de destrucción. Agydas compara la situación de desamparo que vive ante la inminente venganza de Tamburlaine con la de un marinero aterrado ante «watery heavens» (III, ii, 79), «thunder-claps» (III, ii, 80) y «flames of lightning» (III, ii, 81).<sup>15</sup> Agydas describe la rogativa del marinero y su petición de protección a los dioses «against the terror of the winds and wave» (III, ii, 84). Finalmente, el personaje concluye comparando su estado de confusión y miedo con la inestabilidad de una tempestad:

Agydas: So fares Agydas for the late-felt frowns,  
That sent a tempest to my daunted thoughts,  
And makes my soul divine her overthrow. (III, ii, 85-87)

Marlowe utiliza también este tipo de imágenes como fuente de destrucción del mismo Tamburlaine. Bazajeth desea que el tirano se vea atrapado entre «pitchy clouds» (V, ii, 232), «never-fading mists» (V, ii, 233), «rebellious winds» (V, ii, 235) y «dreadful thunder-claps» (V, ii, 235):

Bazajeth: That in this terror Tamburlaine may live,  
And my pin'd soul, resolv'd in liquid air,  
May still excruciate his tormented thoughts! (V, ii, 236-38)

El ímpetu del mar dibuja dramáticamente la evolución política y también personal que sufre Titus Andronicus en *Titus Andronicus* (1594) de William Shakespeare.<sup>16</sup> La autoridad que supone su proclamación como emperador sufre una progresión descendente que finalmente lo sitúa metafóricamente «as one upon a rock, / Environed with a wilderness of sea» (III, i, 94-95).<sup>17</sup> El general romano proclama a la ciudad como «a wilderness of tigers» (III, i, 54). Descrito en los mismos términos depredadores con los que se trazan las líneas del reino en *Gorboduc* o en *Selimus*, Titus señala que Roma es un estado «[which] affords no prey / But me and mine» (III, i, 55-56).

*Titus Andronicus* nos presenta a un gobernante cuya falta de visión política y comportamiento desencadenan un estado de confusión y desorden en Roma. Este conflicto implica el declive político de Titus y provoca una lucha política interna en el Imperio. El resultado de la pugna entre Saturninus y su hermano Bassianus por el poder sobre Roma se traduce en una guerra interna en la ciudad. Serán las decisiones de Titus con respecto a este conflicto las que desembocarán en su ruina personal y política y, en consecuencia, en el caos en el que Roma se verá inmersa. En primer lugar, Titus ignora la opinión popular al rechazar «a sceptre to control the world» (I, i, 202) y al no convertirse en el nuevo emperador. En segundo lugar, la elección que hace de Saturninus como nuevo emperador, debido a su carácter de primogénito, es el desencadenante, agravado más tarde por el sacrificio de Alarbus, de toda la confusión que sumergirá a Roma en sangre y crueldad.

<sup>15</sup> Las citas de *The First Part of Tamburlaine the Great* corresponden a la edición de la obra realizada por J. B. Steane (1986).

<sup>16</sup> En 1935 Caroline Spurgeon (1999) presenta el primer análisis detallado de las connotaciones que adquiere en la obra de Shakespeare la imagen del mar y la tempestad.

<sup>17</sup> Las citas de *Titus Andronicus* corresponden a la edición de la obra que realiza J. Bate (1995).

Las consecuencias políticas de las decisiones y actitudes que Titus adopta hacen que no sólo sean las estructuras política, social y familiar las que se desmoronen. Será el propio general el que, desde una situación inicial de poder absoluto, pase a ocupar una posición de subordinación y dependencia que lo despoja de toda autoridad. Titus admite su responsabilidad ante la situación que se desencadena en Roma y, finalmente, admite su culpa ante la situación que la ciudad vive al exclamar:

Titus: Ah, Rome! Well, well, I made thee miserable  
 What time I threw the people's suffrages  
 On him that thus doth tyrannize o'er me. (IV, iii, 18-20)

Titus es un esbozo teatral de lo que más tarde será King Lear.<sup>18</sup> Ambos protagonistas presentan el declive de un hombre que, en su doble condición de padre y gobernante, experimenta las pasiones violentas a las que les conduce un sufrimiento extremo. Pese a que en Titus Shakespeare todavía no nos presenta una complejidad psicológica como la de Lear, sin embargo, el momento en el que el general se presenta metafóricamente indefenso ante la fuerza devastadora del mar apunta hacia la dirección que Shakespeare desarrollará en sus obras posteriores. No hay ningún momento en el que Titus muestre el dolor, la duda, la lucha y el debate interno que observamos en Lear, en Othello, en Macbeth y, sobre todo, en Hamlet. Sin embargo, la pincelada de proyección interna que Shakespeare apunta tímidamente en las siguientes palabras de Titus aparecerá ampliada de manera gigantesca en la plasmación del dolor de Lear:

Titus: For now I stand as one upon a rock  
 Environed with a wilderness of sea,  
 Who marks the waxing tide grow wave by wave,  
 Expecting ever when some envious surge  
 Will in his brinish bowels swallow him. (III, i, 94-98)

El aislamiento, el desamparo y el abandono metafórico al que está expuesto Titus, patentes en estas palabras, se transforman en una doble realidad física y espiritual en el caso de Lear, que se presenta radicalmente indefenso ante la fuerza implacable de la tormenta: «Here I stand, your slave, / A poor, infirm, weak, and despised old man» (III, ii, 19-20).<sup>19</sup> A diferencia de lo que vemos en *Titus Andronicus*, en *King Lear* (1605) Shakespeare nos presenta una escenificación que actúa de modo paralelo al mundo interior del protagonista. Lear sufre físicamente las agresiones del temporal a la vez que reconoce que la tormenta real es la interna:

Lear: When the mind's free  
 The body's delicate; this tempest in my mind  
 Doth from my senses take all feeling else  
 Save what beats there. —Filial ingratitude! (III, iv, 11-14)

<sup>18</sup> Véase Sommers (1960: 280), Brower (1971: 181), Hunter (1974: 2) y Teller (1978: 346, 350).

<sup>19</sup> Las citas de *King Lear* corresponden a la edición de la obra que realiza G. K. Hunter (1996).

La identificación de Titus con los elementos de la naturaleza es completa cuando compara su sufrimiento y rabia con la furia del mar ante los efectos de la tempestad en los versos más laureados de la obra:

Titus: When heaven doth weep, doth not the earth o'erflow?  
 If the winds rage, doth not the sea wax mad,  
 Threatening the welkin with his big-swollen face?  
 And wilt thou have a reason for this coil?  
 I am the sea. Hark how her sighs doth blow.  
 She is the weeping welkin, I the earth.  
 Then must my sea be moved with her sighs,  
 Then must my earth with her continual tears  
 Become a deluge overflowed and drowned. (III, i, 222-230)

De igual modo, Lear, identificado con «the vexed sea» (IV, iv, 2), se alía con la fuerza destructora de la tempestad reclamando mayor crudeza y rigor contra la propia naturaleza:

*Storm still. Enter King Lear and the Fool*

Lear: Blow, winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!  
 You cataracts and hurricanoes, spout  
 Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!  
 You sulphurous and thought-executing fires,  
 Vaunt-curriers of oak-cleaving thunderbolts,  
 Singe my white head; and thou all-shaking thunder,  
 Strike flat the thick rotundity o'the world,  
 Crack Nature's moulds, all germens spill at once  
 That makes ingrateful man! (III, ii, 1-9)

Pese a las similitudes metafóricas de ambas escenas, y más allá del formalismo retórico, Shakespeare utiliza el temporal en *King Lear* para dar paso a reflexiones de tipo filosófico, ausentes en *Titus Andronicus*. Lo que en esta obra sólo constituye un elemento dramático que ayuda al dramaturgo a expresar simplemente el dolor extremo del protagonista, en *King Lear* se transforma en un elemento escénico que aúna el desequilibrio familiar y político reinante, es decir, las consecuencias de la ingratitud de las hijas de Lear con la plasmación de una problemática universal: la ingratitud del género humano. En *Titus Andronicus* y, como hemos comprobado, en obras de su entorno más cercano las metáforas en las que aparece la fuerza de los elementos mantienen aún el convencionalismo retórico procedente de textos senequistas<sup>20</sup> y aparecen principalmente como imágenes aisladas de la decadencia política del gobernante pero sin una configuración orgánica definida en la obra. Sin embargo, en *King Lear* la tempestad constituye el espacio

<sup>20</sup> El mar constituye un elemento esencial en todas las obras de Séneca. La inestabilidad y la violencia de las mareas, de las olas, de los vientos, simbolizan, por un lado, la continua lucha entre pasiones encontradas que experimentan los personajes senequistas. Por otro lado, la fuerza del mar actúa como un poder que arrastra al personaje hacia un destino hacia el que irremediamente se dirige.

central del texto que sirve de escenario para plasmar la transición de una temática de dimensiones políticas que muestra el declive absoluto del rey y la lucha de poder encarnizada entre padre e hijas, a una temática amplificadora, universal, que apunta a aspectos básicos que moldean las relaciones humanas.<sup>21</sup>

La falta de visión política y, por consiguiente, la reiteración de la idea de que la responsabilidad del caos reinante en Roma es del gobernante, de sus decisiones y de la interpretación que haga de los hechos que le rodean es central en *Titus Andronicus*. La alusión a la ceguera física aparece como un guiño dramático que apunta a la ceguera política que provoca la caída del general en la escena en la que Titus intenta leer y señala que sus ojos «begin to dazzle» (III, ii, 86). Su falta de visión es igualmente interpretada en términos metafóricos cuando Titus indica cómo «[his] eyes are cloyed with view of tyranny» (III, ii, 55) y cuando se lamenta, en determinadas escenas, de que las lágrimas le impiden ver bien:

Titus: Why? I have not another tear to shed.  
 Besides, this sorrow is an enemy  
 And would usurp upon my watery eyes  
 And make them blind with tributary tears. (III, i, 267-270)<sup>22</sup>

Las referencias a la ceguera política de *Titus Andronicus* se amplifican de nuevo en *King Lear* para servir al dramaturgo como plataforma dramática que destaque la incapacidad del hombre para discernir el verdadero trasfondo de la actuación humana, aspecto que tímidamente ya se anticipa en *Titus Andronicus* cuando el general señala: «we worldly men / Have miserable, mad, mistaking eyes» (V, ii, 65-66). En *King Lear*, Kent, quien destaca el claro error de juicio del rey, es desterrado por oponerse a la decisión del monarca de rechazar a Cordelia y ceder ante la hipocresía de Regan y Goneril:

Lear: Out of my sight!  
 Kent: See better, Lear, and let me still remain  
 The true blank of thine eye. (I, i, 158-59)

Sin embargo, Lear, cuyos ojos «are not o'the'best» (V, iii, 277) y poseen «a dull sight» (V, iii, 280), es incapaz de ver la verdad que encierran las palabras de Kent. Al igual que ocurre en *Titus*, el dolor y las lágrimas le impiden ver bien:

Lear: Old fond eyes,  
 Beweep this cause again, I'll pluck ye out  
 And cast you with the waters that you loose,  
 To temper clay. (I, iv, 298-301)

En estas palabras Lear anticipa la escena en la que Cornwall le arranca los ojos a Gloucester. La escena no sólo presenta de forma violentamente metafórica la ceguera que

<sup>21</sup> Wilson Knight (1985: 11) destaca el papel central que adquiere la tormenta y la tempestad como símbolo de conflicto trágico en la obra de Shakespeare, en especial en *King Lear*.

<sup>22</sup> Véase también *Titus Andronicus* II, iii, 52-55; V, iii, 48.

muestran comportamientos como el de Lear o el de Gloucester, que acepta la veracidad de las palabras de Edmund, sino que revela, ante todo, la ceguera espiritual del ser humano, y la corrupción y degeneración social; como señala Lear, «thorough tattered clothes great vices do appear; / Robes and furred gowns hide all» (IV, vii, 166-67). Pero al mismo tiempo la escena nos descubre que, irónicamente, el estado de inestabilidad mental en el que Lear se encuentra le permite reflexionar y distinguir el verdadero significado que se esconde tras las apariencias. Lear, por fin, consigue ver. La expresión de Edgar, «O, matter and impertinency mixed—Reason in madness!» (IV, vi, 175-176), nos indica el carácter irónico e inesperado de la lucidez espiritual del protagonista.

Las reflexiones que *King Lear* plantea señalan la existencia de una humanidad «[that] must perforce prey on itself / Like monsters of the deep» (IV, ii, 49-50). Al igual que ocurre en *Gorboduc*, *Selimus* o *Titus Andronicus*, *King Lear* presenta a un hombre cuya depravación le convierte en fiera. Sin embargo, la relación entre el hombre y el animal en esta última obra adquiere un tono distinto al que adopta en aquéllas. En *King Lear* observamos cómo el hombre y el animal llegan a fundirse en la imagen de Edgar o del propio Lear al verse despojados de todos sus bienes y vivir en plena naturaleza desprovistos de toda materialidad. Ante la visión de Edgar desguarnecido ante la tempestad y presentando «the basest and most poorest shape / That ever penury, in contempt of man, / Brought near to beast» (II, iii, 7-9), Lear exclama:

Lear: Is man no more than this? Consider him well. Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha!, Here's three on's are sophisticated. Thou art the thing itself! Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings! Come, unbutton here. *He tears off his clothes.* (III, iv, 99-105)

Frente a la falta de evolución dramática de personajes que representan la imagen del gobernante sobre la escena inglesa de la segunda mitad del siglo XVI, Lear progresivamente nos muestra los entresijos de la condición humana a través de la compleja caracterización de un rey que pasa de ocupar la posición de poder más elevada hasta situarse en los estratos más bajos de la sociedad. La caracterización de Lear lo aísla de todo núcleo social y lo acerca al mundo animal, en el que desaparece toda pompa y ceremonia superficial. Esta ausencia de artificio que supone su caída política, le impulsa a iniciar una búsqueda para encontrar la esencia de lo que encierra todo ser humano; la pérdida de autoridad lo guiará hacia la indagación de lo que él denomina como «the mystery of things» (V, iii, 16). La pregunta más repetida a lo largo de *King Lear* es «what art thou?» (I, iv, 9, 18). Al comienzo de la obra oímos preguntar a Lear «Who is it that can tell me who I am?» (I, iv, 226).<sup>23</sup> El declive de Lear y el rechazo de su familia acaba convirtiéndolo en un mendigo. Dicha mutación implica una transformación física y mental que supone el descubrimiento de la vulnerabilidad del ser humano. Es decir, la revelación de que, en realidad, el hombre, ya sea rey o mendigo, no es más que un animal indefenso, puesto que, en palabras esta vez de Hamlet, «a man's life's no more than to say 'one'» (V, ii, 74).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Véase también *King Lear* I, iv, 9 ; V, iii, 275.

<sup>24</sup> Las citas de *Hamlet* proceden de la edición realizada por Harold Jenkins (1997).

Como podemos observar, pese a que *Titus Andronicus* presente claros elementos embrionarios que más tarde se desarrollarán en la época de madurez de Shakespeare, por el momento su estructura dramática tiene como base una retórica enfocada a realzar un mundo dominado por una violencia extrema y grotesca que responde a los gustos de la época. Esta base estructural carece de una interrelación entre el lenguaje de la obra, los efectos escénicos y el mundo interior del personaje que impide que la obra adquiera la intensidad dramática de la producción posterior del dramaturgo que observamos, a modo de ejemplo, en la construcción de *King Lear*. La conciencia que personajes como Gorboduc, Baiazet, Selimus, Lochrine, Tamburlaine o Titus poseen de las consecuencias de sus propias acciones y de la implicación de éstas en su propio declive político muestra cómo comienza a perfilarse sobre el escenario inglés una nueva visión de la actuación política como desencadenante de desórdenes sociales y personales. Sin embargo, será años más tarde cuando las consecuencias de las decisiones y actos de los gobernantes se traducirán, como hemos visto a través de las referencias a *King Lear*, en una plataforma dramática para el desarrollo de una reflexión profunda sobre la condición humana.

Frente a la falta de visión estratégica y política de los estadistas que protagonizan las obras de la segunda mitad del siglo XVI en Inglaterra, uno de los desencadenantes de las pugnas internas y de la ruina de los mandatarios es la tiranía. Durante la década 1560-70, se escriben obras como *Cambises*, *Apius and Virginia*, *Virtuous and Godly Susanna*, *Jocasta*, *Promos and Cassandra* y *Damon and Pithias*, que presentan el tema de la tiranía del monarca y las actitudes de los súbditos ante esta situación. Estas obras realizaban directa o indirectamente la imagen de la reina Isabel al presentar en escena la actuación tiránica de ciertos monarcas, que eran contrastados inmediatamente con la actuación de la reina (Bevington 1968: 156). Sin embargo, en palabras de Rebecca W. Bushnell (1990), su principal moral refleja que «by offering a prince the mirror of tyranny, tragedy persuades him to rule well; further, in showing a tyrant his own image, tragedy brings him to shame» (1990: 1).

En *Cambises* (1569) Thomas Preston aún la imagen del tirano y la del rey. Cambises combina, en primer lugar, la elección de una estrategia política errónea, junto a la crueldad y barbarie que emplea en sus métodos. La elección del juez Sisammes como responsable del orden del estado durante su ausencia introduce en el reino el efecto opuesto. La injusticia se convierte en la tónica dominante en su mandato. Sisammes decide «abrogate the law as I think it good» (117), por lo que finalmente adquiere poder y «by taking bribes and gifts, the poor he doth oppress, / Taking relief from infants young, widows and fatherless» (389-90).<sup>25</sup> La vuelta de Cambises, sin embargo, no restaura el orden, sino que corrompe aún más el estado tras la rudeza y salvajismo que emplea en sus acciones. Sisammes, por ejemplo, es asesinado y despellejado ante la mirada de su hijo Otian y, como compensación por su preocupación por el estado de embriaguez que el rey siempre presenta, Praxaspes, consejero del rey, recibe el corazón de su hijo asesinado por orden del monarca. De igual modo, Smerdis, hermano del rey, es asesinado simplemente porque, como el mismo Cambises señala, «Shall he succeed when I am gone, to

<sup>25</sup> Las citas de *Cambises* corresponden a la edición de la obra que realiza T. W. Craik (1974).



have more praise than I?» (690). La oposición de la reina a los métodos de su marido será también castigada con la muerte. La responsabilidad del gobernante ante la situación de opresión que vive el reino es finalmente reconocida por el mismo rey, que interpreta la inesperada llegada de su muerte como: «A just reward for my misdeeds my death doth plain declare» (1166).

Peele en *The Battle of Alcazar* (1588-89) relaciona el carácter tiránico del gobernante con la usurpación que éste ha realizado del poder. La confusión que reina en Berbera responde a la actitud de Muly Mahamet:

Presenter: (...) eager to enjoy  
 His father's crown, this unbelieving Moor,  
 Murdering his uncle and his brethren,  
 Triumphs in his ambitious tyranny. (I, 31-34)

Nor may the silence of the speechless night,  
 Dire architect of murders and misdeeds,  
 Of tragedies and tragic tyrannies,  
 Hide or contain the barbarous cruelty  
 Of this usurper to his progeny. (II, 4-8)<sup>26</sup>

Al igual que ocurre en *Titus Andronicus* y, principalmente, en *Gorboduc*, «to plant the true succession of the crown» (*The Battle of Alcazar*, II, i, 15) constituye una de las cuestiones centrales que dominan en la obra. La ilegitimidad del poder es castigada ya en el primer acto, en el que Muly es derrotado frente a Abdelmelec, destituido de su cargo y obligado a abandonar la corte ante los deseos de venganza de sus enemigos. El ocaso de Muly adquiere un carácter moral y se proclama como un claro ejemplo de lo que supone una actuación política incorrecta. La derrota final y la muerte de Muly se presentan públicamente con una clara finalidad ejemplarizante, tal y como expone Muly Mahamet Seth, hermano de Abdelmelec:

Muly Mahamet Seth: That all the world may learn by him t'avoid  
 To hale on princes to injurious war,  
 His skin we will be parted from his flesh,  
 And being stiffen'd out and stuff'd with straw,  
 So to deter and fear the lookers-on  
 From any such foul fact or bad attempt. (V, i, 249-54)

En *Tamburlaine I* (1587) y *II* (1588) Marlowe presenta a un personaje cuya crueldad, ambición y tiranía provocan la decadencia política de numerosos estados. El comienzo de *Tamburlaine I* muestra, al igual que observamos en *Titus Andronicus*, el enfrentamiento entre dos hermanos. Mycetes pretende deponer a su hermano Cosroe, rey de Persia. Finalmente, Tamburlaine será quien destrone a Cosroe al aliarse con Theridamas, a quien cede el poder:

<sup>26</sup> Las citas de *The Battle of Alcazar* corresponden a la edición de la obra realizada por A. H. Bullen (1888).

Cosroe: Barbarous and bloody Tamburlaine,  
 Thus to deprive me of my crown and life!  
 Treacherous and false Theridamas,  
 Even at the morning of my happy state,  
 Scarce being seated in my royal throne,  
 To work my downfall and untimely end! (II, vii, 1-6)

Pero es Bajazeth, emperador de los turcos, quien sufrirá el mayor declive político en la obra. Bajazeth es atrapado por Tamburlaine, tratado como un animal y encerrado en una jaula. Marlowe plasma gráficamente la caída política de Bajazeth al convertir su cuerpo en un asiento sobre el que Tamburlaine se apoya para subir al trono:

Tamburlaine: Fall prostrate on the low disdainful earth,  
 And be the footstool of great Tamburlaine,  
 That I may rise into my royal throne. (IV, ii, 13-15) <sup>27</sup>

La decadencia política de los gobernantes se convierte en objeto de reflexión, por parte de Zenocrate, tras la violenta muerte de Bajazeth y de su mujer, cuyo destino debe servir de lección a aquellos que persiguen un poder que se muestra efímero. Las palabras de Zenocrate en los siguientes versos anticipan las ya mencionadas de *King Lear* al indicar que la autoridad, la suntuosidad y el esplendor acabarán por extinguirse y perder todo valor. Zenocrate está augurando el futuro de Tamburlaine, que en la segunda parte de la obra experimentará su propia ruina.

Zenocrate: Those that are proud of fickle empery  
 And place their chiefest good in earthly pomp,  
 Behold the Turk and his great emperess!  
 Ah, Tamburlaine my love, sweet Tamburlaine  
 That fights for sceptres and for slippery crowns,  
 Behold the Turk and his great emperess! (V, ii, 291-96)

### 3. LA AUTORIDAD DEL GOBERNANTE FRENTE AL PODER DE LA FORTUNA EN ESCENA

El prólogo de *Tamburlaine II* señala que la obra mostrará «where death cuts off the progress of his pomp, / And murderous Fates throw all his triumphs down» (4-5). La imagen de la Fortuna, del destino y los astros serán aspectos centrales en *Tamburlaine*, donde se presenta un universo en el cual los grandes cambios, como la decadencia final del protagonista, se explican siempre en relación a estos factores. Sin embargo, a la vez

<sup>27</sup> Este tipo de escenas la podemos también encontrar en *The Wounds of Civil War*, de Thomas Lodge, cuando Scilla obliga a Carbo a postrarse ante él antes de pisarlo (V, i), y en *Selimus*, al final de la obra, cuando Selimus mata a Acomat por no querer arrodillarse ante él. Este tipo de escenas en las que los personajes eran utilizados como asientos para otros era muy popular sobre el escenario isabelino. Joseph W. Houppert señala en la edición que realiza de *The Wounds of Civil War* (1970) la aparición de estas escenas en otras obras como *Alphonsus, King of Arragon* (IV, ii) de Greene, *A Looking Glass, for London and England* (I, i) de Greene y Lodge y en *Cornelia* (III, i) de Kyd (1970: xix).

se muestra la imagen de un tirano cuya ambición y determinación dominan la voluntad de los mismos astros. En este apartado observaremos cómo en las obras que estamos analizando conviven la visión clásica y medieval de la caída del gobernante como resultado de la intervención de factores externos como la providencia, los astros y la Fortuna y la incipiente perspectiva renacentista que considera que son las decisiones y los actos realizados por los mandatarios los que determinarán su futuro. La confluencia entre estas visiones responde a la influencia de la construcción que del declive de los gobernantes se hace en *The Mirror for Magistrates*. Antes de adentrarnos en el análisis comparativo de las obras comprobaremos cómo evoluciona desde la época clásica la perspectiva sobre la participación de la Fortuna, los astros y la providencia en la decadencia política de los mandatarios hasta llegar al periodo renacentista.

La idea de la arbitrariedad de la Fortuna y la creencia en el poder del destino se fomenta ya en la época clásica, que presentaba una postura pesimista ante la vida y la creencia en un mundo aislado de toda presencia divina que protegiera al ser humano. Tanto la felicidad como el sufrimiento y la fortuna adversa no dependían de la actuación del hombre. El destino humano en la tierra se consideraba dominado por la influencia de los astros y, en última instancia, de la luna, considerada como símbolo de desorden, mutabilidad e irracionalidad. Bajo la influencia lunar se encontraba el poder de la Fortuna, que poseía la capacidad de dirigir los acontecimientos humanos hacia direcciones inesperadas (Farnham 1970: 105-107).<sup>28</sup> Con la llegada del cristianismo y de textos como los de San Agustín o Paulo Orosio, la creencia en el poder de la intervención de la Fortuna clásica en el destino del hombre desaparece. San Agustín, en *De Civitate Dei Contra Paganos Libri XXII* (412-426), mantiene que todo está dominado por la voluntad de Dios y rechaza la idea clásica de la Fortuna y de la influencia de los astros.<sup>29</sup> A petición de San Agustín, Paulo Orosio escribe *Historiarum Adversum Paganos Libri Septem* (418) donde se documenta de una manera más objetiva el planteamiento de San Agustín en *De Civitate Dei*, haciendo referencia a desastres históricos anteriores al cristianismo y proyectando la creencia de que Dios domina el destino de todos los pueblos. Esta concepción teológica y, a la vez, teleológica, de la historia, que dominó principalmente durante la Edad Media, se extenderá hasta el Renacimiento. Ranulf Hidgen presenta en el

<sup>28</sup> Farnham (1970) hace un recorrido de las corrientes filosóficas clásicas cuyas ideas serían adquiridas y reformuladas más tarde por las doctrinas cristianas. El crítico analiza los sistemas estoicos, platónicos y gnósticos para llegar a la conclusión de que la visión negativa que exponen de un mundo dominado por el mal influirá más tarde en el sistema cristiano que destacará el elemento irracional y el desorden que rodea al ser humano. Entre las teorías que Farnham analiza a la hora de desarrollar estas ideas se encuentra la teoría clásica que consideraba el destino del hombre dominado por siete planetas, entre ellos la luna. El hombre sólo adquiriría su libertad si era capaz de alcanzar una octava región dominada por Dios (26-29).

<sup>29</sup> San Agustín (1992) señala: «Quid diuersae aedes, diuersae arae, diuersa sacra? Est causa, inquit, quia felicitas illa est, quam boni habent praecedentibus meritis; fortuna uero, quae dicitur bona, sine ullo examine meritorum fortuito accidit hominibus et bonis et malis, unde etiam Fortuna nominatur. Quo modo ergo bona est, quae sine ullo iudicio uenit et ad bonos et ad malos? Vt quid autem colitur, quae ita caeca est passim in quoslibet incurrens, ut suos cultores plerumque praetereat et suis contemptoribus haereat?» (LIB. III, 18, 2-4) (104). «Qui uero non astrorum constitutionem, sicuti est cum quidque concipitur uel nascitur uel inchoatur, sed omnium connexionem seriemque causarum, qua fit omne quod fit, fati nomine appellant — non multum cum eis de uerbi controuersia laborandum atque certandum est, quando quidem ipsum causarum ordinem et quandam connexionem Dei summi tribuunt uoluntati et potestati, qui optime et ueracissime creditur et cuncta scire antequam fiant et nihil inordinatum relinquere» (LIB. V, 7, 5-8) (145-46).

siglo XIV una historia universal que abarca hasta el año 1327 en *Polychronicon*, donde expone elementos religiosos íntimamente ligados a acontecimientos históricos. En 1522, aparece la edición latina de *De Civitate Dei* publicada por Juan Luis Vives, quien coincide con San Agustín en señalar la influencia de Dios sobre la historia. En el periodo isabelino se recoge esta relación entre providencia e historia en narraciones históricas como, por ejemplo, *Microcosm* (1603) o *History of the World* (1614). En la primera, John Davies of Hereford impone también esa visión providencialista de la historia. En la segunda, Sir Walter Raleigh trata la historia de Grecia, Egipto y la historia bíblica hasta el año 168 a.C., y centra su primer libro, repleto de teología agustiniana, en la creación (Tillyard 1991: 17-18).

En la época medieval determinados textos aún la intervención divina y la actuación conjunta de la Fortuna y de los astros. Es decir, Dios adquiere poder de decisión sobre el destino de los hombres y utiliza la Fortuna y los astros como instrumentos para llevar a cabo sus designios. Esta estrecha relación entre Dios, los astros y la Fortuna se encuentra en *De Consolatione Philosophiae* de Boecio en el siglo VI. La actuación divina debilita la imagen del destino, de la Fortuna o de la intervención de los astros como elementos sujetos a un mero carácter arbitrario. La concepción medieval de la Fortuna transforma la clásica y ordena el destino del hombre bajo un plan divino que, aunque irracional para el hombre, posee una lógica interna. La actuación aparentemente arbitraria de la Fortuna se explicaba, por lo tanto, como un castigo de Dios ante la mala actuación del hombre.

Boccaccio en *De Casibus* señala que el hombre que se exhibe públicamente, que ambiciona poseer más bienes y que elige una vida de acción se expone irremediamente a las decisiones de la Fortuna. Las virtudes de una vida dominada por la humildad y el recogimiento son las claves, según Boccaccio, para evitar sentirse amenazado por las volubilidad de ésta. No obstante, el autor adopta también otras posturas con respecto a la actitud individual de cada gobernante y a la intervención de la Fortuna. En determinados casos de gobernantes que abusan de sus privilegios, la actuación de la Fortuna se considera como un acto de justicia y no de irracionalidad o arbitrariedad. Sin embargo, también señala la idea de que el poder y la volubilidad de la Fortuna instigan inicialmente al gobernante a pecar para posteriormente derribarlo. En este caso, el poder del hombre sobre su voluntad es nulo. La influencia de Boecio sobre Boccaccio es significativa y la obra de éste incluye también esta fusión entre la intervención divina, los astros y la Fortuna. Pero, sobre todo, el *De Casibus* constituye además un serio avance en la consideración de la actuación del gobernante como causante de su propio destino y el de su estado. Pese a la fuerza del poder divino, de la Fortuna y de los astros, en ocasiones, Boccaccio también observa en el comportamiento de los gobernantes el principal origen de sus desgracias y de la ruina de sus Estados.<sup>30</sup>

San Agustín se enfrenta, en *De Civitate Dei*, a la postura de Cicerón, que acepta la supremacía de la voluntad y libre albedrío del hombre y rechaza que el destino del hombre ya esté planeado.<sup>31</sup> Frente a la estrecha relación entre la actuación humana y el

<sup>30</sup> Véase Boitani (1983: 56).

<sup>31</sup> San Agustín (1992), defiende que para Dios existe un orden de todas las causas fijo, pero en ese orden se observa también la participación de la voluntad humana: «Non est autem consequens, ut, si Deo certus est om-

designio divino que defiende San Agustín, Boecio planteaba una definición del libre albedrío más secular, que influirá a Boccaccio y a Chaucer. Tomando como fuente principal el *De Casibus* de Boccaccio, Chaucer escribe *The Monk's Tale* (1387), en el cual observamos de nuevo la ruina de grandes figuras de la historia.<sup>32</sup> En muchas de las historias que Chaucer relata aparece la irracionalidad de la actuación de la Fortuna, como en el caso de Hércules; sin embargo, el castigo divino y la consiguiente ruina reside en las actuaciones de los protagonistas en otras historias, como las de Nabucodonosor. En 1559, *The Mirror for Magistrates* será la obra encargada de continuar con esta tradición que mostraba la decadencia de los más poderosos y de recoger así el legado que Boccaccio comenzaba a apuntar en *De Casibus* y el *Decameron*. A través de las palabras de Baldwin en su dedicatoria a la obra, el autor destaca el carácter arbitrario de la Fortuna en el relato de lo que él considera uno de los principales objetivos del texto:

To procure to haue the storye contynewed (...) chiefly of suche as Fortune had dalyed with here in this ylande: which mighte be as a myrroure for al men as well as others, to shewe the slyppery deceytes of the waueryng lady, and the due reward of all kind of vices. (1938: 68)

Sin embargo, es en *The Mirror for Magistrates* donde la actuación de los gobernantes se convierte en el principal desencadenante de su declive político.<sup>33</sup> La evolución narrativa de este tipo de historias muestra un enfoque progresivo en la actuación del mandatario y una relación entre causa y efecto cada vez mayor.<sup>34</sup> En Boccaccio, los destinos funestos de personajes como Agamenón, el rey Arturo, Príamo, Dido, Darío, Samsón o Pompeyo, por ejemplo, no se corresponden con su buena gestión política. En *The Mirror for Magistrates* el derrumbe político de los gobernantes siempre responde al abandono de las principales virtudes, que Higgins, en la edición a la obra de 1574, resumía en estas palabras:

The propertie of Temperaunce is to couet nothing which maye bee repented: not to excede the bandest of measure, and to keepe desire vnder the yooke of Reason (...) For to couet without consideration: to passe the measure of his degree: and to lette will runne at randon, is the onely destruction of all estates. Else howe were it possible, so many learned, politike,

---

nium ordo causarum, ideo nihil sit in nostrae uoluntatis arbitrio. Et ipsae quippe nostrae uoluntates in causarum ordine sunt, qui certus est Deo eiusque praescientia continetur, quoniam et humanae uoluntates humanorum operum causae sunt; atque ita, qui omnes rerum causas praesciuit, profecto in eis causis etiam nostras uoluntates ignorare non potuit, quas nostrorum operum causas esse praesciuit» (LIB. V, 9, 10-14) (151).

<sup>32</sup> Chaucer (1988) señala en *The Monk's Tale*: «I wol biwaille in manere of tragedie / The harm of hem that stooode in heigh degree, / And fillen so that ther nas no remedie / To brynge hem out of hir aduersitiee. / For certein, whan that Fortune list to flee, / Ther may no man the cours of hire withholde / Lat no man truste on blynd prosperitie; / Be war by thise ensamples trewe and olde» (1991-98).

<sup>33</sup> Véase Farnham (1970: 279-291) y Tyllyard (1991: 82-84).

<sup>34</sup> Recordemos las palabras de Nicolás Maquiavelo en *De Principatibus* (1532) con respecto a la Fortuna: «E' non mi è incognito come Mopti hanno avuto e hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio, che li uomini con la prudencia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino remedio alcuno; e per questo potrebbano iudicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte (...) A che pensando io qualche volta, mi sono in qualche parte inclinato nella opinione loro. Nondimanco perché el nostro libero arbitrio non sia spento, iudico potere essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi.» (1993: 326).

wise, renowned, valiant and victorious personages, mighte euer haue come to such vtter decaye (1946: 21).<sup>35</sup>

Como hemos podido comprobar a través de los lamentos de Humber o de los versos ejemplarizantes de Lochrine en la sección anterior, el escenario isabelino actuaba como marco dramático en el que se materializaban y convivían las distintas visiones clásicas, medievales y renacentistas sobre la dimensión que adquieren en la caída del gobernante los astros, la Fortuna, la providencia y la propia actuación del mandatario. En *The Battle of Alcazar*, Muly, tras su derrota, exclama:

Muly: My stars, my dam, my planets, and my nurse,  
 The fire, the air, the water, and the earth,  
 All causes that have thus conspired in one,  
 To nourish and preserve me to this shame?  
 Thou that wert at my birth predominate,  
 Thou fatal star, what planet e'er thou be,  
 Spit out thy poison bad, and all the ill  
 That fortune, fate, or heaven, may bode a man. (V, i, 77-84)

En estos versos Muly considera que han sido los astros, la Fortuna o la intervención divina los causantes de su derrota y no su enfrentamiento ante los legítimos herederos al trono tras la usurpación que él hace de la corona. Esta visión del destino como algo imparable y ajeno a la actuación humana aparece igualmente reflejada en *The Spanish Tragedy* (1592). El rey de Portugal establece una relación directa entre la arbitrariedad de la Fortuna, teoría todavía claramente presente en el escenario isabelino, y la caída política del gobernante. Tras su derrota ante España y ante la convicción de que su hijo ha muerto, la desolación del rey de Portugal se traduce en estas palabras:

Viceroy: Ay, ay, this earth, image of melancholy,  
 Seeks him whom fates adjudge to misery:  
 Here let me lie, now am I at the lowest.  
*Qui jacet in terra, non habet unde cadat.*  
*In me consumpsit vires fortuna nocendo,*  
*Nil superest ut jam possit obesse magis.*  
 Yes, Fortune may bereave me of my crown:  
 Here, take it now; let Fortune do her worst,  
 She will not rob me of this sable weed:  
 O no, she envies none but pleasant things.  
 Such is the folly of despiteful chance!  
 Fortune is blind and sees not my deserts,  
 So is she deaf and hears not my laments:  
 And could she hear, yet is she wilful mad,  
 And therefore will not pity my distress.  
 Suppose that she could pity me, what then?

<sup>35</sup> Higgins ve en «temperance» otras tres virtudes implícitas: «contenance, clemencie, and modestie» (1946: 23). La actitud del gobernante debe completar éstas con «Prudence, Iustice and Fortitude» (1946: 22).

What help can be expected at her hands,  
Whose foot is standing on a rolling stone,  
And mind more mutable than fickle winds? (I, iii, 12-30)<sup>36</sup>

La imagen que en estos versos se proyecta de la Fortuna es todavía de naturaleza clásica. La Fortuna se presenta como arbitraria y caprichosa y la actuación humana es incapaz de hacer frente a sus designios. La segunda parte de la cita latina que Kyd utiliza revela cómo la Fortuna ha agotado su propia influencia sobre el protagonista al hundirlo en la desgracia total. Pertenece al acto cuarto de la obra de Séneca *Agamenon* y a través de Casandra, el autor nos presenta a una Fortuna todopoderosa capaz de derribar a todo aquel que ostente el máximo poder. El coro del acto tercero del *Tiestes* de Séneca traducido en 1581 por Thomas Newton refleja la visión clásica con respecto a este tema: la autoridad suprema se encuentra en manos de los dioses y de la Fortuna. No importa el poder que el hombre posea en un determinado momento ya que queda debilitado, incluso es totalmente anulado, si los dioses así lo deciden:

Chorus: No state endures, the payne and pleasure, one  
To other yeldes, and joyes be soonest past.  
One howre sets up the thinges that lowest bee.  
Hee that the crownes to prynces doth devyde,  
Whom people please with bending of the knee,  
And at whose becke theyr battayles lay aside  
The Meades, and Indians eke to Phebus nye,  
And Dakes that Parthyans doe with horsemen threat,  
Him selfe yet holdes his Sceptors doubtfully,  
And men of might he feares and chaunces great  
(That eche estate may turne) and doubtfull howre.  
O yee, whom lorde of lande and waters wyde,  
Of Lyfe and death grauntes here to have the powre,  
Lay yee your proude and lofty lookes aside:  
What your inferiour feares of you amis,  
That your superior threats to you agayne.  
To greater kyng, eche kyng a subject is.  
Whom dawne of day hath seene the evening late.  
Let none rejoyce to much that good hath got,  
Let none dispayre of best in worst estate.  
For Clotho myngles all, and suffreth not  
Fortune to stande: but Fates about doth drive.  
Such friendship finde myth Gods yet no man so myght  
That he the morowe might be sure to lyve.  
The God our things all tost and turned quight  
Rolles with a whyrle wynde. (III, 75-76)

Tal y como apunta Brower (1971), el trabajo de los traductores isabelinos de la obra de Séneca constituye «the surest guide to what Shakespeare's contemporaries saw in

<sup>36</sup> Las citas de *The Spanish Tragedy* corresponden a la edición realizada por J. R. Mulryne (1998) en la serie New Mermaids.

an ancient author» (149). El Séneca que utilizan los dramaturgos ingleses no es un Séneca latino, sino isabelino en su mayor parte.<sup>37</sup> Los textos griegos, además de ser mucho menos accesibles que los latinos, plasmaban un sistema religioso que no podía identificarse con el cristiano en la época isabelina. Séneca, sin embargo, es considerado como el autor clásico que mejor se adaptaba a la lectura cristiana. Las doctrinas estoicas que plasmaban sus textos y sus personajes se amoldaron a una concepción cristiana que trasladó las características estoicas de la paciencia, el sacrificio, la constancia, la razón, el coraje, etc. del héroe senequista al personaje isabelino representante de una moral cristiana.<sup>38</sup> A finales del siglo XVI, la alusión a determinados temas relacionados con la iglesia no era posible a través de un lenguaje explícitamente religioso.<sup>39</sup> Los autores clásicos y, sobre todo, Séneca, proporcionaron este lenguaje didáctico y moral al escenario isabelino.<sup>40</sup> Ya en la Edad Media, temas senequistas relacionados con la fugacidad de la vida, los cambios en la fortuna, el fatalismo y la condena que sufren algunos de sus personajes presentaban para un cristiano una clara referencia a la condena del pecador, que en un plano político se traduce en la sanción impuesta a un gobernante cuyo declive es consecuencia de su propia actuación.<sup>41</sup>

La presentación que Séneca hace de la arbitrariedad de la Fortuna implica que el hombre no es dueño ni responsable de su destino. Aplicando este concepto, en el caso de los gobernantes, el hundimiento político no tiene por qué tener su origen en una incorrecta actuación política, sino simplemente en la decisión de la Fortuna y de los dioses. Esta visión la vemos reflejada en obras como *The Misfortunes of Arthur* donde, por ejemplo, las palabras de Gawin presentan la autoridad de la Fortuna frente a la debilidad humana:

Gawin: No lucke can last, nowe here, now their it lights:  
 No state alike, Chance blindly snatcheth all,  
 And Fortune maketh guiltie whom she listes. (II, iii, 93-95)

Igualmente, en *Selimus*, Baiazet, en ocasiones, achaca a la arbitrariedad de la Fortuna la causa de todos sus males:

Baiazet: Come Aga let vs fit and mourne a while,  
 For fortune neuer fhew'd her felfe fo croffe,

<sup>37</sup> Los traductores modificaron, en cierto modo, las tragedias senequistas a través de la supresión y de la creación de pasajes en las obras. La realización de estos añadidos y recortes estaban dirigidos a crear un texto más acorde con el gusto de la época. Además de utilizar en el texto un tipo de verso característico inglés, como el «fourteener», y de incrementar en algunos casos los giros retóricos del texto original, las traducciones intentan reflejar ciertas situaciones políticas reinantes en la época, consiguen aumentar el efecto dramático en determinadas ocasiones y permiten adaptar el texto a la moral cristiana de la época.

<sup>38</sup> Para un desarrollo más amplio del carácter estoico del héroe senequista véase Brower (1971:141-72).

<sup>39</sup> Véase Bentley (1971: 177), Patterson (1984) y Dutton (1991).

<sup>40</sup> Véase Bradbrook (1990: 81).

<sup>41</sup> Erasmo, en el prefacio a una edición de Séneca, dedicado a Thomas Ruthall, Obispo de Durham en marzo de 1515, escribe: «Jerome thought so highly of Seneca, that he included him as the only pagan in his Catalogue of illustrious authors (...) he considered Seneca the only author who as a non-Christian might be read by Christians» (citado en Battles 1969: 58).



To any Prince as to poore *Baiazet*  
 (...)
   
Then ô thou blind procurer of mischance,  
 That staitf thy felfe vpon a turning wheele,  
 Thy cruel hand euen when thou wilt enhance,  
 And pierce my poore hart with thy chrillant fteele. (1750-52; 1784-87)

Sin embargo, pese a la aparición de estas imágenes, como hemos observado en la sección anterior del presente estudio, en todas estas obras emerge con fuerza la idea de que no es el destino ni la Fortuna lo que realmente origina estas situaciones de desorden político; es la propia intervención humana la que hace actuar a estos factores externos a modo de sanción. En *The Misfortunes of Arthur*, por ejemplo, la caída política del gobernante y el hundimiento de su gobierno son medidas correctivas que los astros, los dioses o la Fortuna envían al hombre como castigo a su mala actuación: «[O gods] When you decree to turne, and touse the worlde, / To make our errors cause of your decrees» (Chorus IV, 5-6).

A pesar de todo, el reconocimiento de la mediación de la Fortuna como recurso sancionador se transforma en obras como *Selimus*, *Lochrine*, *Tamburlaine* o *Titus Andronicus* en un claro desafío por parte de los gobernantes a esta autoridad externa punitiva. Dirigiéndose directamente a la Fortuna, Selimus señala: «I will aduance my ftrong reuenging hand, / And plucke thee from thy euerturning wheele» (678-79). En *Lochrine*, Humber se propone mostrar a su enemigo que «the *Scithian* Emperour / Leades fortune lied in a chaine of gold, / Constraining her to yeeld vnto his will» (II, i, 14-16). Su más directo enemigo Albanact pretende, de igual modo, «[to] pull the fickle wheele from out her hands, / And tie her selfe in euerlasting bands» (II, v, 61-62). De todos estos personajes es Tamburlaine quien refleja mejor esta imagen de superioridad y dominio sobre la Fortuna. Tamburlaine, al igual que Albanact, proclama: «I hold the Fates bound fast in iron chains, / And with my hand turn Fortune's wheel about» (TI, I, ii, 174-75). El tirano es descrito como «his fortune's master» (TI, II, i, 36), como un gobernante «[that] hath Fortune so at his command» (TI, V, ii, 312) y que reta la fuerza del destino «tread[ing] fortune underneath his feet» (TII, III, iv, 52-53). En *Titus* es Aaron el encargado de mostrar el enfrentamiento de Tamora frente a la Fortuna. La emperatriz se nos muestra «safe out of fortune's shot, and sits aloft, / Secure of thunder's crack or lightning flash» (I, i, 501-02).

La confrontación del personaje al poder de la Fortuna indica una evolución en la construcción dramática del personaje teatral de estos años sobre el escenario inglés, que apunta a una mayor conciencia de las consecuencias de sus propias decisiones y actos. Estos personajes, que hemos denominado en este estudio como personajes de transición, serán los precedentes de otros posteriores y mucho más evolucionados que harán del conocimiento de la influencia de sus propias actuaciones una potente arma de poder y manipulación. En el caso de los personajes shakespearianos que se enfrentan a su fortuna, ejemplificados en nuestro estudio en Aaron, vemos cómo actúan principalmente como respuesta a convenciones teatrales que dejan poco margen de actuación al desarrollo de la caracterización; en el caso particular de la de Aaron observamos claros tintes grotescos, mordaces y sangrientos, sin una evolución concreta y dentro de un molde es-

tereotipado claro que responde a la fusión entre dos tipos centrales en la escena inglesa como son el *Vice* procedente de las *morality plays* y el *Moor*.<sup>42</sup> Si, como vimos en la sección anterior, Titus actúa como esbozo de Lear, Aaron se erige como antecedente de personajes como Iago en *Othello* (1604) y Edmund en *King Lear*, cuyas actuaciones se llevan a cabo gracias al profundo conocimiento que ambos tienen de la condición humana. La definición que de Iago hace Othello podría atribuirse también a Edmund, es decir, ambos conocen «all qualities with a learnèd spirit / Of human dealings» (III, iii, 256-57).<sup>43</sup>

Sus reflexiones sobre la Fortuna reflejan un claro desafío a sus designios tal y como hemos observado también en las obras isabelinas que hemos ido analizando. Sin embargo, tales disquisiciones adquieren matices diferentes y sustanciales que erigen a Iago y a Edmund como representaciones teatrales del producto final del proceso de transformación sufrido por la caracterización dramática sobre la escena inglesa, que ha necesitado de personajes de transición como Gorboduc, Baiazet, Selimus, Lochrine, Tamburlaine, Muly, Titus o Aaron, a través de los cuales se introduce sobre las tablas una nueva conciencia del poder de las actuaciones del gobernante. En primer lugar, las disquisiciones de Iago o Edmund ahondan en la observación de las entrañas de la condición humana. En segundo lugar, la conciencia que ambos poseen del poder de los actos humanos les otorga una enorme autoridad que les permite a su vez controlar la actuación de los demás personajes.

Iago proclama: «our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners» (I, iii, 317-18). Tanto Iago como Edmund creen en la fuerza de la voluntad y la inteligencia humanas frente al poder del destino, los astros o la intervención divina como métodos para manipular los acontecimientos y conseguir sus objetivos. Con una postura claramente maquiavélica, Edmund se enfrenta a afirmaciones como la de Kent: «It is the stars, / The stars above us govern our conditions» (IV, iii, 32-33)<sup>44</sup> de la siguiente forma:

Edmund: This is the excellent foppery of the world, that  
when we are sick in fortune - often the surfeits of our  
own behaviour - we make guilty of our disasters the  
sun, the moon, and stars. (I, ii, 118-21)

La posición desde la que actúan ambos personajes, expertos en el conocimiento de las reacciones humanas y convencidos de la autoridad que adquieren sus propias decisiones, hace que se conviertan, tal y como señala Harold Bloom (1994), en «free artists of themselves» (72). Edmund señala: «All with me's meet that I can fashion fit» (I, ii, 180). Iago confiesa: «I will wear my heart upon my sleeve / For daws to peck at - I am not what I am» (I, i, 65-66). El desafío a la actuación de la providencia, los astros o la Fortuna adquiere tal dimensión en la caracterización de ambos que tanto Iago como Edmund se convierten en autores de una trama cuyos personajes son modelados según las pautas que van imponiendo a su propia actuación y a la de los demás.

Tal y como hemos observado en obras como *Gorboduc*, *Selimus* o *Titus*, las consecuencias de la actuación humana son comparadas con las de los actos feroces de anima-

<sup>42</sup> Véase Cerezo (2009).

<sup>43</sup> Las citas de *Othello* proceden de la edición realizada por Kenneth Muir (1996).

<sup>44</sup> Véase *King Lear* I, ii, 103-104; II, iv, 50-53; IV, i, 36-37.

les predadores. Esta comparación entre el hombre y el animal es continua en obras como *King Lear* o *Hamlet* (1600-1601), pero ya no como un mero formalismo retórico sino como plataforma dramática para indagar en la esencia de la naturaleza humana. Hamlet define la razón como principal distinción entre el hombre y el animal en fragmentos como el siguiente:

Hamlet: (...) What is a man  
 If his chief good and market of his time  
 Be but to sleep and feed? A beast, no more.  
 Sure he that made us with such large discourse,  
 Looking before and after, gave us not  
 That capability and godlike reason  
 To fust in us unus'd. (IV, iv, 33-39)<sup>45</sup>

Hamlet destaca la fuerza de la voluntad del hombre para trazar el rumbo de su vida y convertirse, como veíamos en el caso de Iago y de Edmund, en «a free artist of himself». Sin embargo, al igual que ocurre en *King Lear*, *Hamlet* es una obra en la que, frente al poder de la actuación humana, se recuerda al espectador que «our thoughts are ours, their ends none of our own» (III, ii, 208). En ambas obras se señala la necesidad de estar preparados ante las adversidades, pero sobre todo ante la muerte, fuera, en último término, de todo control humano. Hamlet nos advierte: «There is special providence in the fall of a sparrow. It it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come. The readiness is all» (V, ii, 215-218).<sup>46</sup> Como podemos observar, los personajes de madurez creados por Shakespeare otorgan una nueva dimensión al incipiente debate sobre la autoridad de la Fortuna, los astros y la providencia frente a la autoridad de la actuación humana que presentan obras de la segunda mitad del siglo XVI en Inglaterra como las que hemos analizado en este estudio. La autoridad que los personajes creados por Shakespeare en obras como *King Lear*, *Othello* o *Hamlet*, entre otras, otorgan a su propia actuación queda finalmente anulada cuando las disquisiciones sobre la esencia del ser humano desembocan en el análisis de uno de los acontecimientos cruciales, e inevitables, de la vida de un hombre: su propia muerte.

A lo largo de este análisis comparativo de una serie de obras compuestas y representadas en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVI, puede comprobarse cómo se materializó en escena un debate que tuvo enorme vigencia en las épocas clásica, medieval y renacentista: la influencia del poder de los astros, la Fortuna y la providencia en el destino del hombre, y más en particular de los gobernantes. El objetivo ha sido mostrar el modo en que a partir de la ideología al respecto que impregnan textos como *The*

<sup>45</sup> Véase también *Hamlet* I, iv, 69-74; IV, v, 84-86.

<sup>46</sup> Tales palabras nos recuerdan la postura de Michel de Montaigne cuando indica en su ensayo XXV «Que philosopher c'est apprendre a mourir» lo siguiente: «Ciceron dit que Philosopher ce n'est autre chose que s'aprester à la mort. C'est d'autant que l'estude et la contemplation retirent aucunement nostre ame hors de nous, et l'embesongnent à part du corps, qui est quelque apprentissage et ressemblance de la mort; ou bien, c'est que toute la sagesse et discours du monde se resoult en fin à ce point, de nous apprendre à ne craindre point à mourir» (1988: 81).

*Mirror for Magistrates*, cuyas bases encontramos en la obra de Boccaccio, se recrean en términos dramáticos disquisiciones políticas de actualidad en la época, como la sucesión al trono de la reina Isabel I, a través de la creación de personajes que comienzan a mostrar elementos en los que se adivinan claros precedentes teatrales que más tarde serán desarrollados en la caracterización de personajes centrales de la escena inglesa de principios del siglo XVII como King Lear o Hamlet. Pese a la idea de que la Fortuna, los astros y la providencia juegan un papel esencial en el declive político de los primeros, sin embargo comienzan a sugerir en escena la idea de que en realidad son sus propias decisiones personales y, por extensión, políticas, las que finalmente son causantes de su decadencia. El reconocimiento de su culpa va unido en algunos de ellos a un claro desafío a los designios de la Fortuna que les otorga una mayor fuerza dramática al comenzar a plantear conflictos, dudas y batallas personales que serán claros precedentes, aún de forma embrionaria, de personajes como Lear, Hamlet, Iago o Edmund, que años más tarde, y gracias a la pluma de Shakespeare, transformarán el debate acerca de las influencias externas sobre la caída del gobernante en profundas disquisiciones sobre la esencia del ser humano.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AXTON, Marie (1977): *The Queen's Two Bodies. Drama and the Elizabethan Succession*, London, Royal Historical Society.
- BACON, Francis (1857): *Bacon's Essays (1597-1625)*. Ed. Richard Whately. London, John W. Parker and Son.
- BALDWIN, William (1938): *The Mirror for Magistrates*. Ed. Lily B. Campbell. Cambridge, Cambridge University Press.
- BATTLES, Ford Lewis, André, Malan Hugo (1969): *Calvin's Commentary on Seneca's De Clementia*, Leiden, E. J. B.
- BENTLEY, Gerald. E. (1971): *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time. 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press.
- BEVINGTON, David (1962): *From Mankind to Marlowe*, Cambridge, Harvard University Press.
- BOITANI, Piero (1983): *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRADBROOK, Muriel Clara (1990): *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROWER, Reuben A. (1971): *Shakespeare and the Graeco-Roman Heroic Tradition*, Oxford, Oxford University Press.
- BUSHNELL, Rebecca W. (1990): *Tragedies of Tyrants*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- CHARLTON, Henry Buckley (1946): *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy*, Manchester, Manchester University Press.
- CHAUCER, Geoffrey (1988): «The Monk's Tale». *The Riverside Chaucer*. Ed. Larry D. Benson, Oxford, Oxford University Press, pp. 241-252.
- CEREZO MORENO, Marta (2009): «Génesis de la fusión dramática entre la violencia y la comicidad en *Titus Andronicus*», *Analecta Malacitana Electrónica*, 26, 85-122.
- CLEMEN, Wolfgang (1961): *English Tragedy Before Shakespeare*, London, Methuen & Co.Ltd.
- DUTTON, Richard (1991): *Mastering the Revels. The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*, London, Mac Millan.
- FARNHAM, Willard (1970): *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Oxford, Basil Blackwell.

- GREENE, Robert (1908): *The Tragical Reign of Selimus*. Eds. W. Bang y W.W. Greg, London, Chiswick Press.
- HIGGINS, John & BLENERHASSET, Thomas (1946): *Parts Added to The Mirror for Magistrates*. Ed. Lily B. Campbell. Cambridge, Cambridge University Press.
- HUGHES, Thomas (1912): *The Misfortunes of Arthur. Early English Classical Tragedies*. Ed. John W. Cunliffe. Oxford, Clarendon Press.
- HUNTER, George K. (1974): «Shakespeare's Earliest Tragedies: *Titus Andronicus* and *Romeo and Juliet*», *Shakespeare Survey* 27, pp. 1-9.
- KNIGHT, Wilson (1985): *The Crown of Life*, London and New York, Methuen.
- KYD, Thomas (1998): *The Spanish Tragedy*. Ed. J. R. Mulryne. London, A & C Black; New York, WW Norton.
- (1908): *Lochrine. The Shakespeare Apocrypha*. Ed. C.F. T. Brooke, Oxford, Clarendon Press.
- LODGE, Thomas (1970): *The Wounds of Civil War*. Ed. Joseph W. Houppert. London, Edward Arnold.
- MAQUIAVELO, Nicolás (1993): *De Principatibus*. Eds. Elisur Arteaga Nava y Laura Trigueros Gaisman. Editorial Trillas, México.
- MARLOWE, Christopher (1986): *The First Part of Tamburlaine the Great. The Complete Plays*. Ed. J. B. Steane. Harmondsworth, Penguin Books.
- (1986): *The Second Part of Tamburlaine the Great. The Complete Plays*. Ed. J. B. Steane. Harmondsworth, Penguin Books.
- MASTEN, Jeffrey (1997): *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MONTAIGNE, Michel de (1988): *Les Essais*. Livre I. Ed. Pierre Villey. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.
- NEWTON, Thomas (1927): *Seneca. His Tenne Tragedies Translated into English*. Introduction by T. S. Eliot. London, Constable and Co.Ltd; New York: Alfred A. Knopf.
- NORTH, Thomas (1928): *The Lives of the Noble Grecians and Romanes, Compared Together by that Grave Learned Philosopher & Historiographer, Plutarke of Chaeronea: Translated out of Greeke into French by James Amyot, Abbot of Bellozane, Bishop of Auxerre, One of the Kings Privy Counsel, and Great Amner of Fraunce, and out of French into English, by Tomas North*, Oxford, Basil Blackwell.
- NORTON, Thomas y SACKVILLE, Thomas (1974): *Gorboduc. Minor Elizabethan Tragedies*. Ed. T. W. Craik. London, J. M. Dent & Sons Ltd.
- PATTERSON, Annabel (1984). *Censorship and Interpretation. The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- PEELE, George (1888): *The Battle of Alcazar. The Works of George Peele*, Vol.I. Ed. A. H. Bullen. Edinburgh and London, Ballantyne Press.
- PRESTON, Thomas (1974): *Cambises. Minor Elizabethan Tragedies*. Ed. T.W. Craik. London, J. M. Dent&Sons Ltd.
- SAN AGUSTÍN (1992): *La Ciudad de Dios*. Trad. Lorenzo Riber. Alma Mater. Colección de Autores Griegos y Latinos. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SHAKESPEARE, William (1995): *Titus Andronicus*. Ed. Jonathan Bate. London and New York, Routledge.
- (1996): *King Lear*. Ed. G.K.Hunter. Harmondsworth, Penguin Books.
- (1996): *Othello*. Ed. Kenneth Muir. Harmondsworth, Penguin Books.
- (1997): *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. Surrey, Thomas & Nelson Ltd.
- SOMMERS, Alan. (1960): «'Wilderness of Tigers': Structure and Symbolism in *Titus Andronicus*», *Essays of Criticism* 10, pp. 275-89.
- SPURGEON, Caroline (1999): *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press.

TELLER, Stephen J. (1978): «Lucius and the Babe: Structure in *Titus Andronicus*», *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought* 19, pp. 343-354.

TILLYARD, Eustace Mandeville Wetenhall (1991): *Shakespeare's History Plays*. Harmondsworth, Penguin Books.